

ADALÉKOK KRÚDY GYULA UTOLSÓ PÁLYASZAKASZA KÉRDÉSÉHEZ

Krúdy Gyula írói pályájának utolsó tíz esztendeje mind művészete, mind pedig a magyar próza története szempontjából kivételes jelentőséggel bír. Az író megújulásának évtizedéről van szó, éppen ezért új, az előzőtől jelentősebb mértékben különböző, mi több, attól éles vonallal el is választható pályaszakaszáról beszélhetünk. Nem gondolunk természetesen arra, hogy valamelyik alkotói korszaka ellenében ezt a tíz esztendőt értékesebbnek vagy jelentősebbnek tartsuk. Az első, az 1911–1912-ben záruló, amely Turgenyev és Jókai csillagzata alatt formálódott, éppen úgy öntörvényű mind gondolati, mind stílustörékvései szempontjából, mint a második, amely nagyjából az első Szindbád-kötettől a *Hét Bagoly* megírásáig tartott, és szecessziós pályaszakaszának minősíthető. Más törvényeknek engedelmeskedik a harmadik alkotói korszakában keletkezett műveinek legtöbbje, és itt is, akárcsak az előző szakaszokban, az írói utak, törekvések változataival találkozunk. Kézenfekvőnek tetszik tehát, hogy ne annyira a művekben továbbélő jelenségeket figyeljük, mint inkább a keletkezésben, megszületni akaróban igyekezzünk tetten érni Krúdy Gyula művészetének alakulástörténeti szempontból is értékelhető alkotásait.

Legegyszerűbb lenne új, egyben utolsó korszakát a szecessziós hiányával jellemezni. A *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánáiban* (1921) és a *Hét Bagoly* (1922) ugyanis még teljes pompájában, érettségében mutatta Krúdy Gyula szecessziós művészetének erényeit, bár az *Őszi versenyek* (1922) már a szecesszióban lappangó szürrealizmusra is figyelmeztet. A következő pár esztendőben azonban az író mintha lelket cserélt volna; a *Mohács* például nem abban az ihletkörben született, amelyben a pár esztendővel korábbi művek, és a Krúdy-mondat sem az a „szép” mondat, amilyenek a tízes években megfogalmazottakat megismertük. Nincsenek azonban még fogódzóink, hogy erőteljesebb vonásokkal megrajzolhassuk, mi játszódott le 1922 és 1926 között Krúdy művészetében, mert az a négy esztendő átváltozásának ideje volt. Szecessziója fakult ki: mondatai elveszítik díszüket, a Krúdy-effektusok valóságot hordozó, a mondanivalónak és az írói viszonyulásnak lényegi jellemzőit közlő szerepe háttérbe szorul, majd fokozatosan elhalványul, végül eltűnik, a „költői” pedig, amely a szecessziós próza Krúdy-féle változatának egyik legfőbb ismérve volt, alig ad jelt magáról. S ahogy a szecessziós ösztönzések és megoldások valójában művészetének kéregjelenségei közé tartoznak, pályája utolsó tíz esztendejének tárgyiaságra törekvő vonásai is ilyenek. A lélek mélyében lejátszódó tektonikus változások a felszín formaváltozásaiban adnak jelt magukról. Mert az írónak a valósághoz, a világhoz, annak körében pedig

a hőseihez való viszonyának a nagy jelentőségű változásáról van szó tulajdonképpen. Nem lenne helyénvaló azonban Krúdy válságáról beszélni. Legfeljebb a már emlegetett négy kritikus esztendővel kapcsolatban emlegethetnénk, elsősorban életrajzi vonatkozásokban, művészete változásjelenségei ugyanis természetesen: egy új művészeti és gondolati világkép készül kialakulni. Az írónak a világban a tízes évek során megszerzett helye mozdul el 1922 és 1926 között, és állapotodik meg új helyen a húszas évek derekán. Ne emlegessünk disszonanciát sem mindezekkel kapcsolatban, hiszen Krúdy szecessziója is a szív és az ész ellentmondásainak kertjében virágzott ki. Bizonyos azonban, hogy az író és a világ immár tízesztendős harmóniája bomlott meg. Ha szecesszióját az írónak világával, ebben regény- és novellavilágával, a szív jogán alapuló azonosulása jellemezte, most a distanciák korszaka következett, amelyben nem annyira a tagadás, mint inkább a nem azonosulás volt a jellemző. Az író érzelmi, eszmei közösséget nem tud vállalni sem hőseivel, sem a világgal. Hideg szemmel, tárgyilagossággal és tárgyiasabban nézhette tehát őket; már érzelmi szálak sem fűzték hozzájuk.

Ismerős és mégis idegen világba lépünk tehát, amikor az utolsó pályaszakasz műveit olvassuk. Könnyű lenne életrajzi tényeket felsorakoztatni, és azokkal magyarázni a változásokat! Kicsöppent az életből, a húszas évek elején fontos műveit nem is Pesten, hanem Bécsben jelenteti meg, szűnnek anyagi gondjai, megroppan egészsége, népszerűségét veszíti, mint aki felett eljárt az idő, és az új kornak – immár a világháború utáninak – mintha nem tudna jelentőset és érdekeset mondani az ember életéről és haláláról. Nyilvánvalóan nemcsak a kor fordított hátat Krúdynak, Krúdy is hátat fordított a kornak. A tízes években, bármennyire is moralista bírálója volt a Monarchia életének, egynek tudhatta magát világával, ezért szegődhetett művészi krónikásának is. Jósol-gatta pusztulását, amikor erkölcsrendszerének patológikus vonásait húzta meg. Amikor azonban megsemmisülése valóban bekövetkezett (Krúdy szerint a vég kezdete a múlt században van, 1914-ben pedig minden elvégeztetett), nem a jövendőlése beteljesülése láttán támadt örömet érezte, hanem a csalódott ember keserűségét. A világháború romjaiból feltámadóban az eltűnt világ karikatúráját kénytelen észrevenni. A szemlélődő szerepét szinte készen kapta, s ahogy nőni kezdett a távolság az író és műveinek világa között, megkezdődhetett az ábrázolásnak és az előadásnak a tárgyiasulási folyamata is. Az író a húszas években tehát nem „költ”, hanem „figyel”, nem „lefest” vagy „megidéz”, hanem „leír”, mintegy csupán a tényállásról ad információkat, gondosan, nemegyszer aprólékosan foglalkozva a bemutatásra kiszemelt tárggyal, jelenséggel, helyzettel. Körülbelül olyan módon, ahogy a *Purgatórium* című regénye első mondata szabatosan meg is határozza, mondván, hogy Szindbád életének egyik részletét „meglehetősen szárazon, mint egy statisztikai jelentést” adta elő és „nyugodtan, fásultan és megcsendesedve, mint szent Antal, akin a kísértések többé nem fognak”. Nem bensőséges a viszonyulása tehát Krúdynak élete utolsó tíz esztendejében a világhoz. Az író és hősei immár nem ugyanannak az egy társaságnak a tagjai, mint voltak az előző pályaszakaszban, amikor is a kritika érzékelhette, hogy Szindbád vagy Rezeda Kázmér akár szerepet is cserélhetne az íróval, a hősköben az író alakításait keresve. Művészi funkcióját veszíti az emlékezés is, mintha az előző pályaszakasz műveinek ismérvei közé tartozna, a hangulat pedig fokozatosan büvőkörét levet-

kezve materializálódik az írói viszonyulás már-már közömbös, mindenképpen tárgyilagosságra törő jellegében. Ha egy-egy szellője meg is csap bennünket, annak az írói ábrándhoz már alig van köze, legfeljebb a hősoket jellemzi. Tünetértékű lehet az *Utolsó szivar az Arabs szürkénél* című novellája nagyjelentében az evésleírás. Sehol szakszerűbb, pontosabb leírása az étkezésnek, mert az író nem fukarkodik az információkkal, a látvány azonban magának már nem szerez örömet, mint a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* halotti torának nagy epizódjában.

A közlő-leíró törekvések jegyében született tehát a jelentősebb Krúdy-alkotások legtöbbje a húszas évek végén és a harmincas évek elején. Bennük a „rejtett kamera” figyelő szemének „látását” reprodukálja, azt írja le, ami látható, de azt figyelemmel, szakszerű pontossággal teszi, a képelet szabad csapongásainak alig engedve teret. Új művészi feladatvállalások kora is volt ez az utolsó, 1933-ig tartó évtizede, ennek következtében nem véletlenek nála sem az új regénylehetőségek felé való tájékozódás jelei, sem a közlés új útjainak kutatási szándéka. A korszak, amelyben a figyelmünk körét képező művek születtek, a lázas kísérletezések jegyeit mutatta. Krúdy Gyulát azonban merészség lenne (mai ismereteink szintjén legalábbis) a kísérletező, a provokatívan formakereső írók közé sorolnunk. Igaz, minden pályaszakaszában modern író volt, változásra készen álló, és ki is munkálta a számára alkalmasnak látszó novella- és regénymodellt, művészi tudatosságnak sem volt híjával, de újítani csak akkor újított, amikor a műveiben az új elemek annyira felhalmozódtak – ezek zöme alighanem művészi ösztöne munkájának eredménye –, hogy azokban mintegy felismerhetővé válik művészi újdonság volta. Ezután tesz kísérletet objektivizálására, tehát mind bátrabban választ műfaji megoldást és mondatformát egyaránt. Az 1900-as évek műveiben csak elszórtan felbukkanó és effektusokat dajkáló Krúdy-mondatok ilyen módon épülnek az 1910-es évek műveibe magas fokú írói tudatosságról árulkodva, és ilyen módon talált az 1920-as években a tárgyiasagra. Valószínűleg nem a tárgyias kifejezőmódot kereste, de arra talált, és ezért vállalta, és művészetébe utána már nem ösztönösen építette be, hanem „számítással” és céltudatosan. Érthető tehát, hogy a húszas években a regénytípusok, a novellaszerkezetek, az előadásmódok változatait teremti meg. Ilyen módon járt el különben első két pályaszakaszra műveinek írása közben is. Csakhogy most a differenciák nagyobbak és feltűnőbbek, a regényeket jellemző megkülönböztető jegyek jobban láthatók, különösképpen, hogy az ekkoriban keletkezett művek egy jelentős hányadában beidegződött megoldásokkal, a Krúdy-konvenciók körében számon tartható módoszatokkal élt, jól bevált fogásait alkalmazta, ilyen módon mintegy „kiürítette” és megsemmisítette, lefokozta, közhelyekké sekélyesítette a tízes években krúdyasnak tartott vonásait.

*

Krúdy Gyula harmadik pályaszakaszának első teljes értékű alkotása a *Mohács* (1926), nézzük akár az írói szándék, akár a művészi megoldások szempontjából. 1922-ben már foglalkoztatta a Mohács-téma, miként az *Ál-Petőfi* című regénye tudósít róla, ám kérdés, hogy őcsíráját nem kell-e Ady Endre

„nekünk Mohács kell”-jében keresünk, közvetlen eszmei indítékai közül pedig nem kell-e elsősorban az 1925-ös frankhamisítási affért, ezt megelőzően a királypuccsokat számon tartanunk. Bizonyos azonban, hogy a témát a mohácsi csata négy századik évfordulójának közeledte érlelte meg, és az író a közhangulatot akarta szolgálni, amikor az *Árnyékkirály* első folytatásait írni és közölni kezdte 1926 augusztusában. De már a maga nyomtatékosan jelt adó eszmei-művészeti igényeinek engedelmességet, amikor elégedetlenséget érezve a krónikás előadásmód kínálta lehetőségek iránt, meg sem várta a regény közlésének befejezését a Pesti Napló hasábjain, s *Mohács* című regényét kezdte írni.

Nem dolgozta át az *Árnyékkirály* szövegét, új felfogásban új regényt írt. Néhány „szituáció” és motívum (így a Sárkány Ambrus szalai rákjaié) maradt meg csupán. És ezek a szituációk is inkább csak címszavak; első *Mohács*-regénye fejezetcímei (Budára hozzuk a királynét; A királyné pénzt keres; A királyné rendet akar csinálni), jelzik, hogy mekkora időseletet hasított ki az eredetileg Ulászló uralkodásától Szapolyai János felléptéig terjedő eseménysorból, amikor a *Mohács* tervét megvalósította. Felfoghatjuk az *Árnyékkirály* szövegét Krúdy trilógiájának tartalmi foglalataként is, hiszen megzendíti az „elmúltak örökre a szép napok” dallamát, és előcsalja Mária tragikusan egzisztenciális létkérdésének a motívumát („Ezért lesz itt a király Ferdinánd...”), amit majd a trilógia második és harmadik részében bont ki. A *Mohács* regénytervében tehát féltette Szerémi György emlékiratát, amelyhez az *Árnyékkirályt* írva ragaszkodott. Kikította a krónikás szerepkörét is, ilyen módon áttörte a közvetett ábrázolás korlátait, megszabadult az archaizálás kényszerétől és a „történeti hűség” követelményétől, hogy az „epikai hitel” igénye után a regényszöveg eszmei szférájában nyomozzon. És kioltotta erotikus fantáziájának fáklyáit is. Az *Árnyékkirály* egyes lapjain még láthatók halvány fényei, a *Mohács* világa érzelmi sötétségbe van burkolva. A szenvedélyeket, amelyeknek munkáját annyi regényében megmutatta, itt hiába keressük, pedig II. Lajos kora sem volt híjával az érzékek tobzódásának. De megkerülte az önisméltés csapdáját is. Az *Árnyékkirály* szövegében még felkísértett a Jockey Club szerelmi háromszögének (Rudolf–Vecsera Mária–Bécs Rezső) a lehetősége a Lajos–Mária–íródeák trióban, bár még a *Festett király* is visszhangozta, amikor Szapolyai János és Mária közé odaállítja Crudy püspök alakját. Ilyen módon válhatott az író szándéka szerint *Mohács* című regénye áltörténelmi tézisregénnyé, amilyen a húszas évek elején Füst Milán *Advent* című kisregénye volt.

A *Mohács* lapjain Krúdy az intellektuális regényt ostromolta, s hogy merrefelé tájékozódott, arra Mária királyné egyik nagyon is „adys” mondata az iránymutató: „Minden élet külön élet – független a többitől...” Merészen végigmenni az individualizmus e csapásán azonban mégsem mert. Lajos replikája („Mi nem élhetünk magunknak, mi az országnak élünk”) és utolsó szavai a regényben („Az volt a baj, hogy csak gyűlölni tudtam ezt az országot, nem pedig szeretni...”) kompromisszumot jeleznek. Nem azért csempészte-e végeredményben az író a Buda felé tartó Mária poggyászába Logus Tamásnak, a humanistának, kozmopolita tanítását is, aki azt mondja a királynénak: „Nem kell olyan komolyan venni a dolgot, még ha Nándorfejérvárral együtt elpusztul egész Magyarország is. A magyarok legfeljebb visszamennek régi hazájukba,

oda a Volga mellé...” Fontosabb azonban, hogy Krúdy biztos kézzel rajzolja meg Lajos alakjában a reneszánsz királyfit és Máriában a reneszánsz királylányt, mindig azokban a regényhelyzetekben, amikor intim kettesben vannak, és nem kapott szerepükben, hanem önnön emberi mivoltukban mutatják magukat. A Krúdy-regényekhez viszonyítva jelentős újdonsága a *Mohács*nak ez az individualizmus-motívum. Van a regénynek egy jelenete, amelyben éppen ez az individuálfilozófia bontakozik ki. Tánc van a palotában, és Lajos ezt kérdezi Máriától:

„És te hol tanultad ama istennői mozdulatokat, amelyek oly rózsaszínűek, mint maga a nagy Reneszánsz, amelynek mi ketten késői maradékai vagyunk?”

Mária, a humanisták tanítványa, az emberi egyéniség élethez és halálhoz való jogának szószólója pedig így válaszol:

„Ne mondja, felséged, hogy a Reneszánsz elmúlt... Itt van az bennünk, feltűntünk, körülöttünk, csak éppen Magyarországon nem művelhetjük a helybeli szilaj, akaratos, nyakas életmód miatt. Persze, a szegénységünk is hozzájárul, hogy ne élhessük ki magunkat, hogy ne gyümölcsöztethessük a bennünk rejtőző értékeket, hajlamokat, hangulatokat, művészi becsvágyakat... Az emberi életmód itt oly megkötött, mint valami régi törvény, amelyet ódon, dohos királyok állítottak fel arra nézve, hogy alattvalóik lelkét megkötözzék. Az életnek pedig egészen más célja van, mint a régi királyok törvényeinek betartására. Minden élet külön élet – független a többitől –, nem igazodhatik senkiéhez, mert az a rabszolgaságot jelenti. Egyedül él mindenki, mint ahogy egyedül hal meg...”

Végzetes szavak ezek, az ifjú király hamleti helyzetében azonban világosságot gyújt: nem az „országunk élő” király indul majd Mohács alá a regény végén valójában, hanem az az ember, aki egyedül élt, anélkül, hogy tudta volna, s mert megtanulta a halálhoz való individuális jogról Mária leckéjét, éppen ezért a tudatosan vállalt emberi halál elé siet. Most már ő is vallja: „Egyedül kell végigmennem az életen és a halálon...” Hogy ez a tanítás Lajosnak a maga tragikus létére való ébredéssel jár, ugyancsak természetes. Lajos álma, amit Máriának elmesél, ezt példázza: „És én mégis huszonegy éves koromig küzdöttem ezért a senkinek se kellő életért... Ki tudná, hogy mi volt az oka annak, hogy oly korán kellett a világra jönnöm? Mily borzadályos dolognak kellett történni, hogy ijedtében idétlent szült anyám, és az idétlent láttára meghalt?...” Mohácsra menni Lajos tudatában az öngyilkosság egyik neme, amit maga választ, miután levetette inkognitóját Mária előtt, s magát megmutatta igazi mivoltában – rossz álmaiban. Krúdyt Lajos alakjában az inkognitó kérdése foglalkoztatja tehát. Prototípusa kétségtelen a *Jockey Club* Rudolfja volt, őt ábrázolva játszódtott le Krúdy művészetében az alakmásos, tehát nagyon is látványos emberábrázolás átváltozása az emberi én inkognitója kérdésének felvetésévé, pszichológiai-intellektuális életmózzanatok ábrázolásának problémájává. Nem tetteikben láttatja ilyen módon fő hőseit (vagy elsődlegesen nem azokban), hanem gondolataikban, hiszen a világ képe sem a hősök szemébe, általában érzelmeikben jelenik meg, hanem tudatukban.

Az író művészi eszközeit is alárendeli hős-felfogásának: a *Mohács* olyan regény, amelynek a legtöbb jelenete mintha tükörben látott képek sorából állt volna össze, amit a tudat tart a világ elé. Ne mondjuk azonban, hogy Krúdy egy irreális síkon építette fel regénye életképeit, noha például Lajos múltja álomelmondásban jelenik meg, jelene fáradtan érkező visszhangokban szól, halált hozó jövője pedig sejtelmekben, sejtetésekben „titkos” üzenetekben s egyértelmű allúziókban formálódik. Ír tehát egy feltűnően hosszú expoziójú regényt: az innsbrucki kolostorban élő, esküvőjükre váró királylányok beszélgetéseinek, gondolatainak, álmodozásainak tükrében dereng fel a Mohács előestéjét élő messzi ország képe. Jagelló Anna Budáról jött, Osztrák Mária Budára készül, és szavaik nyomán sorra fellépnek a majdani dráma szereplőinek szellemalakjai (Lajosé éppen úgy, mint Szapolyai Jánosé, aki volt már Jagelló Anna kéréje és lesz az özvegy Mária királynéé is), s egy virtuális országgép, melyet Sárkány Ambrus, a zalai főispán fest a királylánynak Budáról, az új lovagkorról, a budai humanizmusról és a férfi Lajosról, aki már tízéves korában bejelenti Bakócz Tamásnak, hogy ő valóságos király akar lenni, nem pedig árnyékkirály. Üzen a pénzhamisítás oly nagy szerepet játszó motívuma is Jagelló Annának a magyarokról adott jellemzésében („Általában nem félnek semmitől, csak a hamispénztől...”), miközben a történelemfordító eseményekről érkeznek a hírek. Csak később lép fel inkognitójában, hamleti jelmezében Lajos, hogy pár jelenetben vegye le életálcát Mária előtt. Ekkor azonban már a baljós jelek hálójának a foglya. „Majd jön a nagy csata...” – mondja Tomorinak Bornemissza János. „Vérezve alkonyodott, az égboltozat déli szelet jelzett...” – állapítják meg a pénzről beszélgetők. Azután következik a Csele patakban fogott rákok epizódja, sejtetve a helyet, ahol beteljesedik Lajos mondása: „A király menjen a másvilágra uralkodni! – A király elmegy a másvilágra uralkodni!” Mert a sok jel – a majd bekövetkező eseményeket előlegező információ is a *Mohács* jellemző vonásai közé tartozik, s nyilván nem járunk messze az igazságtól, hogyha olyan szerepet tulajdonítunk nekik, amilyent Krúdy előző korszakában az úgynevezett Krúdy-effektusoknak tulajdonítottunk, mondván, hogy ezek a regény világának imaginárius síkon való szélesítését, gazdagítását, bővítését, térfogatának növelését szolgálják. Mária Mohács utáni sorsának képét egyetlen utalással építi be az író a *Mohács* szövegébe. Pozsony alá ér a királyné hajója, az utazók gyönyörködnek a sok tornyú város látványában, és Mária megjegyzi: „Én itt szeretnék lakni!” A zalai főispán erre ezt mondja: „Lesz még módjában, fel-ség...” Az író pedig megjegyzi: „és bizony nem gondolta ebben a percben, milyen igazat mondott”. Az életanyag irányultságát jelzik, a figyelemnek a jövő felé való fordulását mutatják a jelek, mintegy a világ üzeneteiként. Krúdynak a véleménye az ember kiszolgáltatottságáról nem változott meg, csak történelmi megalapozottságot kapott, ilyen módon a művészi ábrázolásban is új alakot kellett öltenie. Ha a tízes évek regényeiben és novelláiban az álmoskönyvnek és a kártyavetésnek volt nagy szerepe, az utolsó tíz esztendő Krúdy-regényeiben a baljóslatú jelek lépnek a helyükbe. Ezt látjuk a *Mohács* lapjain funkciójuk teljében, s a *Rezeda Kázmér szép élete* szövegében is, annak bizonyosságaként, hogy az írónak az ember élet- és világhelyzetéről milyen módon változott meg a véleménye a húszas években. De éppen e jeleken mérhetjük az író új, de még formálódó magatartását is, távolodását a regényei

életköreitől, a distanciát író és hősei között. A *figyelő* és a *közlő* szándékú író áll előttünk a *Mohács* soraiban. A hősök csak látják a baljós jeleket, de nincsenek tudatában azok kód voltának, azokat az olvasónak kell megfejtenie az író segítségével, hiszen a húszas évek regényeiben az író már nem elégszik meg annak közlésével, amit a hősök tudnak a világról, hanem mintegy tárgya fölé emelkedik, és onnan szemléli hőseit és a világát. Űgy is mondhatnánk, hogy a *Mohács* az első jelentős bizonyossága annak, hogy Krúdy a húszas évek regényeit írva nem a világot szemlélte az emberben (mint a tízes években), hanem az embert a világban. Ezért írhatta rendre tézisregényeit, és alkototta meg sajátos formáit is a húszas évek végén és a harmincas évek elején.

*

Tézisregény Krúdy *Boldogult úrfikoromban* című műve (1930) is. Feltűnő ugyanis a szenvedély, amellyel hőseit figyeli, és még inkább az az ironikus fensőbbség, amellyel az olvasó szeme előtt a „boldogult úrfikoromban...” mítoszt semmisíti meg. Az író 1929-ben a maga bevallása szerint azt akarta megmutatni, mennyit változott a világ az elmúlt tíz-húsz esztendőben, tehát hogy a világháború valóban két világot választ el egymástól, csak most már nincsenek illúziói a világháború előtti korról, a Ferenc József világról sem. Minthogy azonban „regényes történetről” van szó, s egy világról beszél, amely nemrégiben még nagyon is a szívéhez nőttlen jelent meg regényeiben, olvasása és értelmezése is csapdákat rejteget, különösképpen, hogyha az „új” Krúdyban a „régit” keressük, és azt véljük feltámadni látni a *Boldogult úrfikoromban* lapjain. Nem a melankólia muzsikája hallatszik ki tehát soraiból, mert nem azonosul hőseivel immár, nem gyönyörködik hőseinek farsangi játékában, Dorottyánapi szórakozásai elmondásában. A „boldogult úrfikorom” sóhaja sem az övé.

Bizonyítja ezt az inkognitó kérdésének újbóli felvetése, és a *Mohács* szövegében megfigyelhető törekvéséhez képest módosulása is: a *Boldogult úrfikoromban* világában silány embertenyészet dobja félre inkognitóját. Megszólal tehát még most a „nem volt tévedés a tartalomban” már *A vörös postakocsi* írásakor megpendített gondolata, de a húszas évek végén Krúdy már nemcsak a tévedés problémáját hangsúlyozza, hanem a tartalommal szemben is kétségeit fejezi ki. Nincs tragikus felhő hősei feje felett, mint volt a *Jockey Club* és a *Mohács* írásának idején. Hideg szívvel és gunyoros tekintettel „vetközteti” le őket a Bécs városához címzett sörház „varázshegyén”. Mondja tehát: „Ennek a történetnek a szereplői nem olyan emberek, akik inkognitójukat a megjelenés alkalmával elárulják...” A borbély cigányprímásnak látszott, de „titkon lehetett volna még házasságközvetítő, állás után járó ispán, levitézlett földesúr vagy pénzért biliárdozó egyéniség”, Vilmosi Vilma, a diplomás tanítónő viszont vándorszínésznőhöz és postáskisasszonyhoz is hasonlítható volt, karikatúrájuk pedig a királynak titulált hercegi titkár és az Esterháznak tartott bécsi gárdatiszt alakjában lép az olvasó elé, de a regény mentőangyala, Kacs Kovics úr is problematikus, akinek bemutatása egy talánnal kezdődik („talán ama Kacs Kovicsok közül való, akiknek annyi házuk volt Pesten...”), hogy ne lehessen illúziónk a *Boldogult úrfikoromban* hőseinek igazi mivoltával kap-

csolatban. Silány emberek, értéktelen eszmék, komédiáskodó szertartások evéssel-ivással – ezt hirdeti a *Boldogult úrfikoromban*, amelynek eseménylánc is az emberi értékek megdőbbentő devalválódásának a látványát kínálja. Nincs is Krúdy előtt senki, aki egyetlen regényben annyi jelentéktelen, regényesnek semmiképpen sem tartható, alig-alig értékelhető eseményt halmozott volna fel, mint itt az író. De nem tette előtte senki aprólékosabban, nagyobb műgonddal sem! Leírásai kínosan pontosak és részletezőek, kitartóan figyeli a sörházi jeleneteket, és nem kerüli el a figyelmét egyetlen gesztus, szemrebbenés sem, mint akinek az lenne a feladata, hogy tárgyilagos jegyzőkönyvet készítsen a húszas évek egyikének Dorottya-napi eseményeiről. Nos, éppen ez a tárgyilagos közlésre való feltűnő törekvés egyik újdonsága a kései Krúdy művészetének: az író a közvetítő kamera szerepét játssza, s most sem a „festés”, hanem a közlés, az információ szintjén tartott életadatok sorakoztatása a művészi szándéka.

A „tárgyilagosság” hatásaira számít tehát, közel sem állítható ennél fogva, hogy Falstaff Pistával és társaival együtt élvezi a Dorottya-napi „durchmars” jeleneteit, szertartásmesteri képességeiről, a produkció silányságáról pedig meg van győződve. Amikor ugyanis részletekbe menően feljegyzi a szavakat, rögzíti a mozdulatokat, leírja a viselkedés ritusait, amelyeket a hősök igyekeznek betartani, lépten-nyomon leleplezi hőseit. Új vonásként művészetének azt is rögzíthetjük, hogy Krúdy már nem a regényhősökön kívüli világ züllöttségére figyel, már csak azért sem, mert egy sörházi „varázshegyről” van szó, hanem a hőseiben üzenő devalvációra, és teszi ezt életkritikájuk értékének a leszállításával. Elég Falstaff Pista úr két mondata, hogy ez kitűnjék. A sörház Öregpincérét leckéztető tirádájában mondja többek között: „Ferenc József idejében ez így volt, azóta felborult minden rend a világon. Hozzon nekem egy pájslit...” S a többiek is: „Nincs már igazi sercli a világon...”, vagy „Hol van az a világ, amikor Ferenc Józsefnek külön dagasztottak...” Egy eszmék nélküli világról beszél tehát, a koreszmék ismeretének a hiányát töltik be hősei agyában a gasztronómiai élvezetek, az író megsemmisítő kritikájának tükröként.

Krúdy regényesnek nevezi művét, mert „csupán olyan dologról van szó benne, amely dolgok a lehetetlenség világába tartoznak napjainkban”. Ha a regényben megjelenő kivételes Dorottya-nap képzetkörére gondolunk, hiszen ez „farsang végi, böjt eleji nap”, az álarcosbálók végét jelenti, amikor a maszk mögött már látni viselőjének igazi arcát is, és ha nem feledjük, hogy az író ugyanakkor a „meglepetések az ördögösségek” napjának is nevezi, akkor a regényességet sem a lehetetlenséggel hozzuk kapcsolatba, hanem a „varázshegy” szituációval. Mondja is, hogy „egy elvarázsolt állapotba jutott fogadó” a cselekmény nagyobbik felének a színtere, és ilyen szerepet kap a margitszigeti szálló ebédlője is, illúzióik nem valóságos voltának egyúttal kétségtelen bizonyóságként. Nem hőse-e Podolini Lajos podolini szolgabíró, aki a Monarchia összeomlása után az új csehszlovák hatalom elől menekülve húzta meg magát Budapesten, és nem tudja elhinni, hogy nincs tovább hivatála („Én azt gondolom, hogy most szabadságon vagyok, csak éppen tovább tart a szabadság, mint ahogy szokott. Egyszer csak levelet találok a portásnál reggel, amelyben viszhahívna Podolinba, mert az én íróasztalomban úgysem igazodik el senki”), hogy létezése irreális? Krúdy hősei úgy akarnak élni ezeken a kisebb-nagyobb

„varázshegyeken”, mintha nem történt volna semmi az elmúlt évtizedben. Az író azonban tudja, hogy ez lehetetlen. Ezért is ragadja őket egyfajta időtlenségbe, amelynek művészi titkát a regény keletkezése előtt pár esztendővel Thomas Mann fejtette meg, s Krúdy mintha az időélmény aktivizálásával vele kelt volna versenyre a *Boldogult úrfikoromban* sorait vetve papírra. Ennek a regénynek ezek a művészi és gondolati újdonságok szabják meg helyét mind a magyar regény történetében, mint pedig Krúdy Gyula opusában. A magyar próza általa talált érintkezési pontokat a modern regénynek a Thomas Mann neve fémjelezte vonulatával, de a tárgyias prózaírói törekvésekkel is, amelyek ugyancsak jelen voltak az akkor modern áramlatokban.

*

1924-ben, amikor a Nemzeti Múzeum könyvtárában felbontották Podmaniczky Frigyes iratainak zárt csomagját, mert az író meghagyása szerint születése centenáriuma kellett várnia, hogy idegen szem beléjük pillantson, alighanem Krúdy Gyula volt a „Frici báró”, a „kockás báró”, az „ország dendi-je”, „Budapest vőlegénye” emlékiratainak első olvasója. Nem szabad pusztán felszínes érdeklődést látnunk az emlékiratok felé forduló Krúdy gesztusában, és nem csupán a megszorult, a témát kereső íróat kell látnunk, aki emlékei között kutatva felidézte a Pannónia fogadó vendéglőjének sarokasztalát, ahol a báró darvadozni szokott, és most többet akart megtudni régen halott ismerőséről. Arról is szó van, amikor feltöri a pecsétet Podmaniczky Frigyes emlékiratainak kéziratán, hogy az után az irodalomra vált át, s hogy művészi képzelete éppen ezért a dokumentált valóság tényeibe akar kapaszkodni, minthogy a valóság közvetlen szemléletének ihlető forrásai kiapadtak. Krúdy, aki az 1910-es években a jelen történetírójának feladatát látta el, a húszas években a múlt történetírójának szerepét kívánta meg, természetesen nem minden időszerű célzat nélkül, hogyha kiszemelt alakjait, egy Podmaniczky Frigyes (a Szabadelvű Párt elnökét), Eötvös Károlyt (a tiszaezlári hírhedt per ügyvéd hősét), Kossuth Ferencet (a nagy apának méltatlan fiát) vesszük számba és az író eszmei kritikájára is tekintünk. Nem véletlenül írja tehát Podmaniczky Frigyes emlékiratairól: „Ha valamikor ezek az emlékiratok megjelennek, a Podmaniczky család háziorvosain, táncmesterein, nevelőin át jobban megérthetjük a szabadságharc előtti magyar korszakot, mint bármely történelmi irodalomból.” A báró lelkének a mélyébe, a feudista érdekű titkokba sem tudott pillantani („Szabályos története ez egy illet tudó, lovagias, szertartásos századnak . . .”), ám az emlékiratok adatai és jelenetei, valamint a maga élményei és emlékei nyomán rajzolt képéhez ezek nem is voltak szükségesek, mint akit már nem az intimitások (a „tudni” nem vezérmotívuma már regényeinek, mint tíz esztendővel ezelőtt, amikor a lélek orvosait, a gyóntató papokat, a bordélyházi lányokat irigyelte), hanem a tények érdekelnek. Nem is „költöni”, hanem „értekezni” akar, és azoknak az írásoknak, amelyeket a kései utódok *Budapest vőlegénye* cím alá fogtak, vannak részleteik, amelyekben a húszas évek második felében jelen levő új stílustörekvésekre ismerhetünk: az értekező jellegű szépprózai „stílról” van szó. Podmaniczky Frigyes báróról tehát szépprózai tanulmányt akar írni. És ha nem is tudta ekkor még

meghaladni az ábrázolásnak örökölt s maga is kedvelte formáját, ha néha még elragadják a „festői” részletek, és ha még nagyon is közel lép tárgyához, de amikor megtalálja a keresett előadási módot, készen van az új típusú Krúdy-mondat is:

„A Hamlet-jelmezes fiatalember a cserkesznő kosztümös táncosnőjét a mezítelen jobb vállán váratlanul megcsókolta.

Igaz, hogy ez a csókjelenet olyanformán történt, mintha súgni akart volna valamit Hamlet a kivágott ruhás cserkesznőnek; igaz, hogy a cserkesznő érdeklődve fordította fejét Hamlet felé, mintha szerfölkött érdekelné az, amit táncosa mondott. De még ebből a fejmozdulatból és az esetleges biztató mosolyból nem lehet egyenesen arra következtetni, hogy a táncosnő arra kérné táncosát, hogy az ismételné meg csókját, amíg ahhoz ideje van.”

(*A bálkirálynő*)

Nem érzelmi, értelmi indítású tehát az ilyen Krúdy-mondat, színeit levetkezte, nincs hangulathordozó feladata sem. Érzékelhető, hogy az író tanulmánya tárgyává tette hőstét, illetve a megmutatásra szánt jelenetet. Műfaját azonban nem találta meg egészen addig, míg kézbe nem vette Eötvös Károly *A nagy per* című művét. Vissza lehetne nyomozni Jókai Mór is, aki azonban az életanyagot (legyen szó emlékiratról vagy megtörtént eseményekről) a dokumentatív próza felfogásában közelítette meg, az Eötvös Károly volt, és nem csupán *A nagy per* írása közben, hanem a *Gróf Károlyi Gábor följegyzései* (tekintet nélkül arra, hogy ezek fiktív vagy valóságos feljegyzések voltak-e) és *A nazarénusok* című műveinek lapjain is. Ezek nagyobb terjedelmű alkotások, ilyen módon jól szemlélhető bennük az író dokumentáló szándéka, közelítési módja, kompozíciós munkája és a kiszemelt életanyag közötti viszony jellege. A drámai szerkesztés nyilvánvalóan az ilyen típusú művekben is követelmény, szükséges és szépiírói kéz, az arányérzék jelenléte, ám mindez alá van rendelve a bemutatva értekező írói igénynek. Maga Eötvös Károly mondta, hogy műve regényszerű ugyan, de a „szigorú történeti igazság” is adva van: a tények és elemző bemutatásuk az elsődlegesek. Krúdy megszerette az ilyen módon megszerzett művészi lehetőséget, annál is inkább, mert más jelentős műveiben is egy ilyen típusú művészi angazsáltság eszménye felé közeledett. *A tiszaezlári Solymosi Eszter* című művében pedig egyenesen rehabilitálta a magyar irodalomban az Eötvös Károly műfaját, egyben modern, mi több: perspektivikus műfajjává is avatta, amelynek igazi reneszánsza a világirodalomban is a hatvanas-hetvenes években következik csak el. Ha *A nagy per* újrakiadásának utószava Eötvös művével kapcsolatban Truman Capote *Hidegvérrel* című regényét emlegeti (csodálkozva a párhuzam meglepő voltában), sokkal inkább emlegethetnék Krúdy Gyulának a húszas évek végén kibontakozott „tényirodalmával” kapcsolatban. Krúdy ugyanis nemcsak lemintázta *A nagy per* megoldásait, tovább is fejlesztette, elmélyítette elemző módszerét, elsősorban az emberismeret mélylélektanának segítségével, másodsorban előadásmódjával, amely messzemenően alá van rendelve kitzűött írói céljának, a tényeknek, ennél fogva a valóság olyan módon való közlési igényének, amelyben nem költői-hangulati vonatkozásai, hanem valóság volta kerül előtérbe. Az író feladata ilyen módon az értelmezés munkájában valósul

meg, a tudatosság olyan új dimenzióira mutatva, amelyekre példát hiába keresünk Krúdy szecessziós korszakában, de a kor magyar prózairodalmában is, legfeljebb Csáth Géza néhány novellája tört olyan célok felé, amelyek Krúdy Gyula szeme előtt lebegtek húsz esztendővel később. Jó példája lehet Krúdy új típusú előadásmódjának az az epizód, amelyben a kamasz Scharf Móric és mostohaanyja találkozását adja elő a tárgyalóteremben az író. Ebben jól megfigyelhető Krúdy többlete Eötvös Károssal szemben is. Nem tapad tárgyához az írói figyelem és ábrázolás, hogy észlelhessen és elemezzon, distanciára van szüksége, és ezt *A tiszzaeszlári Solymosi Esztert* írva éppen úgy kivívja, mint a *Kossuth fia* szövegeit formálva. Az ezekkel kapcsolatban emlegetett tárcaregényműfaj lehetett tehát indítása, de nem tárcaregényt írt egyik ilyen jellegű művében sem: a tárgyiaság ösztönzésére kellő módon máig sem értékelt prózai műfajt teremtett. Kossuth Ferenc portréját kell itt elsősorban kiemelnünk, s hogy máig sem nyúlt utána értő interpretátor, többek között azal is magyarázhatjuk, hogy ezek a kései művek semmiféle formában nem emlékeztettek a krúdysnak minősített Krúdy-prózához, általában pedig az egedül lehetségesnek hitt szépprózához.

*

A krúdys vonások kérdését veti fel az írónak halála előtt pár nappal elkészült műve, a *Purgatórium* is. Szindbádról szól ez az életművet lezáró regény, és ha az első Szindbád-novellákkal vetjük össze, amelyekkel szecessziós korszaka kezdődött, akkor mérhetjük igazán fel, milyen utat tett meg az író élete utolsó húsz esztendejében, milyen mértékben változott meg prózaideálja – az író világhoz és irodalomhoz való viszonyának közvetlen következményeként. Ha haladásként fogjuk fel a Krúdy világában lejátszódott metamorfózisokat, akkor irányát a tárgyiaság felé való útkereséseinek változataiként értelmezhetjük, minthogy a húszas évek végén és a harmincas évek elején frott legtöbb műve e tárgyias közlésmód egy-egy lehetséges formája. Ilyen formamegvalósulás a *Purgatórium* is. Az utolsó korszak Szindbád-novellái jelezték már a változásoknak az írónak mozduló igényét: ezeknek a novelláknak egy része már feljegyzés, vizsgáljuk csak meg például műfaji szempontból az 1925-ben keletkezett *Álomképek* darabjait, amelyekben az írói felfogás változásai csíráztak ki. Nemcsak szabálytalanoknak, befejezetleneknek látszanak a tízes évek Szindbád-novelláiban kialakult szabályosságok tükrében, hanem a „szabályosságnak” egy új rendszerét is felderengtetik, amelynek önelvűségét a Krúdy-kutatásnak nyilván a jövőben kell felfedeznie és leírnia, a Krúdy utáni korszak művészi tapasztalatainak a birtokában. Ezeket a novella-feljegyzéseket például nem is egy szempontból Déry Tibornak és Mészöly Miklósnak az írásai hitelesítik. A *Purgatórium* ilyen szempontból jelentésszerűnek minősül, bár a regénnyel foglalkozó szakmunkákban nyilván hiába keressük ezt a kifejezést. Típusát nem a romantikus fogantatású éregények körében leljük meg tehát, hanem a tudatregényeknek abban a csoportjában, amelyben az író mintegy áttételek nélkül tárja fel a személyiség gondolkodás-rendszerének logikáját – esetünkben megzavarodott voltát. Látszólag a regényíró és a regényhős közötti távolság felszámolása játszódik le a *Purgató-*

riumban, az író itt válik eggyé hősével, Szindbáddal, mintha a Szindbád-szerep most fagyna rá az író arcvonásaira, ám hogy a hosszabb-rövidebb monológokból felépített regényben az epikus hős énje ilyen olyan csalóka közvetlenséggel nyilatkozhasson meg, abban a legnagyobb szerepet az írói felfogásnak tárgyias, mindinkább objektívvá váló jellege játszotta. Nagyon messzire kellett kerülnie az írónak hőse személyiségétől, hogy a *Purgatórium* lapjain látható azonosulása megvalósulhasson, azaz hogy az író maradéktalanul birtokba vehesse hőse tudatvilágát és arról művészi szerepjátszó módszerrel első személyben valljon, a Szindbádot mintegy önmagával azonosítsa.

Mert nem a Szindbád-írásokból és általában a Krúdy-művekből ismert életterületekre ragadja most az olvasót Krúdy. Szindbád a pusztá lét tengődő hőse, aki az örültek házának pugatóriumában küzd elméje épségének visszاسzerzéséért, illogikus útvesztők, gondolkodásbeli vargabetűk nyomvonalát követve, közelebb a halálhoz, mint az élethez, félszemmél már abba a „másik” világba lesve, „ahová csak tátott szájjal nézhetnek az orvosok, ápolók, injekciós tűk, csonttá fogyott testrészek, kimenőt élvező gyomrok és belek, rendetlenkedő szívek, megkerült agyvelők és az élettől megiszonyodott érzések”. Krúdy valójában a „semmi ágán” láttatja hőseit, és ha ennek az állapotnak első állomását a *Jockey Club* első lapjain rögzítette Rudolf királyfi eszeveszett dobolását ábrázolva, a második stációt a *Mohács* utolsó lapjain örökítette meg, hiszen ilyen érzésekkel indult Lajos Mohács alá, az utolsó állomás Szindbádnak a belső monológot ostromló magánbeszéde a *Purgatórium* oldalain, „bolondos víziók” sorozataként. Krúdy Szindbádja még nem lépett a „szabad ötletek” területére, mint lépett pár esztendő múltán József Attila, nem is párosult pszichoanalízis és szürrealizmus regényfelfogásában, mint a drámai erejű József Attila-szövegben, a lélekelemzés tanításait azonban maradéktalanul felhasználta, és magas művészi szinten alkalmazva epikává változtatta – formateremtő készségének újabb példajaként. Nincs is maga elé tűzött feladat ezekben az esztendőkből, amelyeket Krúdy ne sikeresen, a nagy író szuverenitásával oldott volna meg, ám ezek között is a *Purgatórium* című regényét az első helyek egyike illeti meg.

Krúdy Gyula művészete harmadik korszakának törvényszerűségeit tehát nem érthetjük meg az író művei hozta regényelméleti, „formai” kérdések vizsgálata nélkül. S Krúdy-képünk is csonka marad az író formakultúrájának leírása hiányában.