

A város mint emlék és fikció

Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja* és más „pesti regények”

A város a modern irodalom egyik legjellegzetesebb toposza. Helyszíne különösképp figyelmeztet önnön megalkotottságára, „művi” létrehozásában való emberi részvétellel – szemben a természet „szervesnek” képzelhető eredendőségével. Ezért a város a létmódját az emberi rekvizitumokban szemlélő szubjektum környezete lehet. Persze nem arról van csupán szó, hogy az organikus jelkörnyezetet felcserélte a mesterséges, hanem arról, hogy a természeti párhuzamok antropomorfizmusai maguk is egyre tarthatatlanabbakká váltak. A város toposza így a természeti kód retorikus (szervetlenné dekonstruáló) olvasatát radikalizálhatja. Elsősorban azzal, hogy a terében megformált tárgyak nem egy szubjektum számára otthont kínáló eredetnek (vagy az eredet látszatának), hanem megalkotottságuknak a nyomait viselik magukon. E teremtett környezet így személytelenné vált tapasztalatokat jelez-közvetít, pontosabban formáinak szubjektív kötődései folyvást újraalkothatók, módosíthatók, átszemantizálhatók. Ezért a „mesterséges” alakzatok reflektálása, szabad kezelése – főleg a romantika óta – a beszélő önmeghatározásának és létértelmezésének a tárgyi világgal (szövegeivel) szembeálló metapozíciójára, egy ekként „kommentáló” (Genette) metatextuális viszony kialakítására nyújthat különösképp nagy lehetőséget.¹

De az innen kiinduló metafiktivitásnak – a város nyomaiba „véődött” (személytelen) jelentéseket kezelő poétikának – nemcsak kommentált-kommentálendő tárgya, hanem közege (magában foglalója) is a város. Tere nemcsak „nézőtér”, hanem „színpad” egyúttal. A színpadra lépés, a színre vitel pedig a reflektált szférába oldja, magába vonja és saját nyelve figurájává teremti át a metapozíció alanyát. Épp a metanarrativitás inszcenáló aktusai rajzolják ki azt az alakot, aki-ben és aki körül megelevenednek a rekvizitumok egyébként személytelen jelen-

¹ E metanarráció poétikáját vizsgálja: Csányi Erzsébet, *A regény mint műtárgy (Krúdy Gyula, Asszonyságok díja, 1919)* = Uő., *Szövegvilágok: a fikció fölénye*, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1992, 87–96.

tesei, s aki számára ez a megelevenedés elsősorban emlékezőként adott. A város-toposzhoz kötődő emlékezés tehát kiindulásként – főleg Krúdy műveit szem előtt tartva – úgy határozható meg, hogy elbeszélésében a tárgyi-személytelen alakzatok-jelentések strukturálódnak át egy újabb szinten fikcionálódó, ekként színre kerülő, ekkor már „személyhez” (archoz) kötődő jelentésekké. Vagyis az arculat, mely személyessé tesz, a múltban „készült”, a múltból érkezőnek felfogható vonásokból nyeri jelenbéli kontúrajait. Ezért már a körvonalazódása sem más, mint emlékezőművelet, hiszen emlékjelekből íródik-konstruálódik. Ami szubjektívnek nevezhető, az itt tehát színre vitelével létesül-figurálódik – a meta-fiktív és a fiktív, a tárgyi-személytelen és az alakhoz kötődő, a múltba utalt és a jelenben aktualizált jelentések összjátékában. A nyomolvasó így a nyomok birtokolta „játéktéren” belülré kerülve lesz részese a város „életének”.

Egy emlékező személyesség ekként való újraalkotása – mint a személytelen jelentések inszenáló reantropomorfizálása – természetesen nem jár együtt individuális autonómiájának megerősítésével. A városban, mint színpadként reorganizált játéktérben, a személytelen tapasztalás nyomai nem a néző individualitását, hanem a színpad, a játék nyelvvel pozicionált ént rajzolják elénk. S a városi környezet épp ezzel válik a reflektált tárgyak összességéből a kívülállást feloldó világgá mint nyelvvé. Tehát e kétirányú mozgásnak (reflektáló kívüllét és a fikcióba lépő belüllét oszcillációjának) elbeszélését is ösztönözheti. E kettősségben a szubjektumtól „elidegenedettnek” érzett nyelv izolálttá és bizalmatlan-ná tevő tapasztalata fordulhat át e szubjektum egyre inkább nyelvi eredetüként felismert újrafogalmazásává. A 20. században később – a modernség után – ez az oszcilláló jelleg is elhalványodik-eltűnik. Azaz nem a hasonlóképp szembeesítő (a nyelviség horizontjához ezen polarizálás kidomborításával majd annak feloldásával illeszkedő) poétikáról, hanem a metatextualitás radikális „felszámolásáról” lehet beszélni, gyakran szintén a város toposzával kapcsolatban.²

Rövid kitérőként megjegyzendő, hogy a kölcsönös „átfordulás” (metafikció és fikció egymásba csapása) a városelbeszélések során természetesen rendkívül gazdag történeti változatokban formálódik az európai irodalmakban. Az első fontos – a romantikában megfigyelhető, onnan folytatódó – sajátosság e tekintetben a környezet „mesterséges” művoltának mint elidegenedett, fantasztkumba hajló groteszk jelenségnek a hangsúlyozása. A 19. század német (E. T. A. Hoffmann, Jean Paul stb.) és orosz (Gogol, Dosztojevszkij stb.) irodalmi városleírásaiban egyaránt észrevehető e groteszk hangnem, a franciák inkább a labirintusjelleg

² Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kommentár helyeti „hymen”?* (A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében), Tiszatáj, 1999/6., 66–83.

hangsúlyozzák (Hugo, Sue, Balzac stb.). Az orosz prózában „a »Pétervár mint művészi szöveg« és »Pétervár mint metanyelv« közötti küzdelem kitöltötte a város egész szemiotikai történetét.³ Nálunk sem hiányzik a „természetes” létformával való szembeállítás „fekete humora” (Kuthy Lajos: *Hazai rejtelmek*),⁴ mely a groteszk elemek átfogó poétikájává Mikszáth Kálmánál bővül először (*A fekete város*). Hogy a későbbi modern recepció a 19. századi nagyvárosi „clidegenedettesség” formációiban mennyire a fantasztikus-groteszk vonásokra lett érzékeny elsősorban, arra pl. Franz Kafka egyik érdekes megjegyzése utal, mely az *Amerika* című regényt Dickens-utánzatnak minősíti.⁵ A naturalista poétika viszont határozottan egy metapozíció birtokosának mutatja narrátorát, szinte abszolutizálja a megfigyelő fölényét. Ez Zola Párizsát és Bródy Sándor vagy Kóbor Tamás és mások Budapestjét tematizáló szövegek kapcsán is elmondható. Legfeljebb (mint Bródynál) felismerszik a kívülállás kutató szándékainak kudarca (*Faust orvos*), nem jutván el a megismerés interszubjektivitásáig. Kosztolányi „kisvárosainak” elbeszélése (*Aranysárkány, Pacsirta*) éppen azzal tűnik ki, hogy egyre inkább feladja a szövegjelentések narratív birtoklásának a szándékát. E tendencia eredményezi a metatextus (a Flaubert-szövegre utaló kommentár) kétértelműségét Móricz Zsigmondnak *Az Isten háta mögött* című, hasonló környezetben játszódó alkotásában. S az sem véletlen, hogy a mítosz újrajátszása szintén egy városhoz kötheti a hagyomány önmagát körforgásszerűnek mutatott – akár „mítosztalánító” – ismétlődését, miként James Joyce dublini helyszínéin és másutt.

Az a sajátosság, hogy a fikcionalás a mondott értelemben „színrevitel”, azaz egy szövegeredet inszenzált újrajátszása, miáltal a textuális származás nyomai nem törölhetők el, Krúdynál nemegyszer már a narrátor beszédhelyzetében is megnyilvánul. Az *Asszonyágok díja* (1919) egy Byrontól vett mottóval szólít fel a „más lelkének titkos zugába” tekintésre, miközben beismeri annak lehetetlenségét. Eposzi felütést imitáló „előhangja” pedig egy eposzi „kellékkel”, a tárgy-megjelöléssel él: „Lakodalomról, torról és keresztelőről zeng a lantom, az életnek e hármás gyönyörűségéről...”⁶ E beszédhelyzet – a rapszodosz státusa – olyan

³ Jurij LOTMAN, *Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái*, ford. SZABÓ Rita = Uő., *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, JPTE, Pécs, 1994, 209.

⁴ Lásd IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996, 180.

⁵ Lásd SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Biedermeier and Realism = A kultúrákötéség dilemmái*, szerk. KÜRTÖSI Katalin – FRIED István, JATE, Szeged, 1999, 77.

⁶ KRÚDY Gyula: *Asszonyágok díja = Nyolc regény*, kiad. FÁBRI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 529. (A főszövegbeli idézetek – más Krúdy-művekből is – a továbbiakban ebből a kiadásból valók.)

szerepben mutatja a narrátort, mely egyébként a természeti organicitás eposzi világképéhez lenne rendelhető. A természeti organicitás és a beszélő jelenléte az eposzban mindvégig párhuzamosan fut egymás mellett: az énekmondó „múzsai” – azaz közvetítő – pozíciója sohasem válik kérdésessé. A Krúdy-szöveg második mondata azonban nyomatékosan áthúzza a valamiről tudósítás külső beszédhelyzetét és a narrátort magát is az általa elmondottak szereplőjeként, történetében benneállóként tünteti fel: „A lakodalmi tánc pirosarcú forgatagából elmegyünk és temetőkocsira ülünk, hogy meglátogassuk azokat, akik többé már nem táncolnak semmiféle lakodalomban...” Ezek a holtak is a „városban laknak, bár lakodalmi meghívót tévedésből nem küldenek nekik”. (Uo.) Vagyis a városlakókat nem különíti el aszerint, hogy élők-e avagy holtak, hiszen egyaránt az elbeszélés rekvizitumai: mindegyikük tőle független, személytelen tapasztalásokat hordoz. A halál ezért nem választja itt szét az embereket: az általuk mozgásba hozható jelentések felől indifferens, hogy életben vannak-e, vagy nem.

A narrátor továbbá szövegekhez, méghozzá leplezett szövegekhez hasonlítja mindazt, amit a szereplői tudatok titokban tartalmaznak, ezzel is megkérdőjelezi független individualitásukat. A freudi pszichoanalízis horizontján mindez annyiban mutat túl, hogy a „tudatalatti” réteget nyelvként, azaz szöveggként határozza meg. A felszíni papírréteg lekaparásához (!) hasonlítja a műveletet, mellyel e titkok nyomába férhetünk: az elrejtett tudattartalom akkor hozzáférhető, „mindön ujjhegyünkkel ledörzsöljük rólu a papirost.” S a regény e rejtett tartalomról szóló könyvként határozza meg magát, de a „ledörzsöléshez” hozzáérti a narrátor saját fikcionáló tudatműködését: „Egy kis elképzelés, egy kis tapasztalat, kevés álom: ez a könyv, amelyben valaki elgondolja, hogyan éltek polgártársai Pesten. [...] Tanulhatunk tehát ebből a könyvből, még magaviseletet is, valamint divatot és szokást. Hogyan élünk, hogy hosszú életűek legyünk ezen a földön.” (531.) A „valakinek” nevezett elbeszélő így egyszerre megfigyelő (elgondoló, tapasztaló) és egyszerre vallomástevő (képzelt, álmodó). A deixis („ez” a könyv) pedig mint írásban-szövegben létesülő megnyilvánulást magyarázza az „elgondolást”, az „elképzelést”. Az írás által, az írásban létesülő fikcióban tünedezik el a rapszodosz-pozícióhoz hasonlított, majd azzal szakító kiindulás.

A könyvtoposz egyébként maga is reflektál saját szövegelőzményére, pontosabban szövegszerű meghatározottságára. Célját, láttuk, abban jelöli meg, hogy „hosszú életűek legyünk a földön”. A fordulat biblikus eredete nemcsak egy írást, hanem az Írást (a Könyveket) ismeri el a „könyv” fenomenális mintájának. Ugyanakkor a keresztelő, a lakodalom, a temetés rítusai e könyv materialitásának metaforái lesznek, ahogy azt az „előhang” zárómondata felvezeti, az írásműveletet

jellemezvén: „A húrok már kifeszítve pattognak, recseg a kürt, a cimbalom a plafonig ugrik, kezdődik a víg lakodalmas zene...” (Uo.) Így válik lehetővé, hogy az előhang valóban előhang maradjon, s nem a Derrida-féle utóhang-funkció (irányítás) leplezője.

Itt jegyezzük meg, talán nem véletlen, hogy Krúdy életművén belül a „pesti regényekben” különösen nagy szerepet játszanak a különböző bevezetések, „előszófélék”.⁷ A *Pesti nőrabló* „előhangja” visszautal az *Aranykéz utcai szép napok* című novelláskötetre, sőt annak recepciójára (!), s innen vezet le az új szöveg születését. Vagyis az újabb alkotást (poézist) részben a másik (előző) mű befogadása függvényének mutatja. Az olvasat olvasása befolyásolja az újabb írást, mely így önmagát az olvasókkal folytatott párbeszéd terébe helyezi. S a fikcionálás maga e párbeszéd velejárója-következménye. A *vörös postakocsi* mottója pedig az *Anyeginből* idézve utal az alkotó beszédhelyzet utólagosságára: „A múza csak a szerelemnek / Tüntével jött meg.” Ez még a narrátori metapozíció hangsúlyozásának fogható fel, mely pozíció a regény bevezetésében, a Kiss Józsefhez írt levélben egyenesen a „pesti regény” egyik definitív elemévé válik: „Pesti regény! Mit lehet írni Pestről? Ordináré passzió, mint az állatkínzás. De megpróbáljuk. A magányban, amelyet a regényíráshoz választottam, talán érdekesebbnek látom az embereket, mint akkor, midőn közöttük éltem.” Ugyanakkor a következő mondatok – megint csak a fikció színterére utazással – éppen ezt a külső-utólagos beszédhelyzetet rombolják le: „Most mindenestre jegyet váltok a postakocsira és Budapestre utazom. A városban, mert minden embert ismerek, találok kvártélyt, hol nem lopják el mesélőkedvemem.” (7–11.) Írni, mesélni tehát ott látszik lehetségesnek, ahol az írás eseményei megtörténnek – együtt magának az írásnak a megtörténéssel. Az *Őszi utazások a vörös postakocsin* még összetettebben „csalja be” az olvasót a szöveg útvesztőibe. Az ismeretlen hölgynek szóló dedikáció *Előhang* követi, majd úgy tűnik, a narrátor rátér az utazások elbeszélésébe, de később inkább az *Előhangot* kommentálja (az intratextust teszi metatextussá), majd egy naplóbejegyzést közöl. S csak ezek után következik a négy részre tagolt mű első része (*Isten veled ifjúság*). A *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban?* előhangja pedig egyenesen „egy régi, elmúlt város emlékirata”-ként jellemzi a regényt. Vagyis olyan szövegként, melynek „szerzője” – nyomhagyója – maga a már „nem létező” (azaz mintegy múzeumi tárgyként létező) Budapest. A várost magát tehát múltbeliként lehet ekkor elképzelni, eleve emlékként létezésében, relikviáit („emlékiratát”) olvasva.

⁷ Lásd FÜLÖP László, *Elbeszélésmód a regényekben* = Uő., *Közelítések Krúdyhoz*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 272–276.

A biblikus minta egyébként az előhang és az első fejezet közötti váltás tekintetében is megfigyelhető az *Asszonyosságok díjában*. Hiszen e váltás a Genézis logikája szerint történik meg, azaz az előhangból a „törzsszövegbe”, a cselekménybe lépés a gonosz megjelenéseként megy végbe. Vagyis a metafikció–fikció átfordulás mint a mítoszból a rítusba (a Genézisből annak variatív újrajátszásába), egy ideából a szövegbe, az elképzelésből a szcénába, a szellemből a földi térre érkezés „bűnbeeséseként” beszélődik el. Ennek következtében uralkodik el egy „démon” a világon, azaz ebben a szövegvilágban: „Démon, aki az egész világ felett uralkodik, egy nap Pestre jött, és a temetésrendező házában lelt búvóhelyet.” (531.)

E démon „alakja”, megjelenésmódja tehát ezúttal az átváltozás mátrixa: a tériesülés, a helyszínrre kerülés, azaz a fikcióba lépés (a metatextualitással tükörjátékba kerülés). Átala vész el a metapozíció magabiztossága, önkényesen határoló ereje, előzetes narratív tudása. Ez az „alak” ezért inkább mint alaktalanság jelenik meg. Főleg fosztóképzőkkel jellemzi a szöveg: alaktalan, testetlen, szagtalan, megfoghatatlan. Metaforái többnyire e fosztóképzős jelzőkhöz járulnak – a „démon”, mint az elbeszélés „szelleme” az adott jelentések megfosztásával, a jelölővonatkozások („vésetek”) törlésével, azaz a tagadás figurációival írható le. A metaforák így a kifosztottság vagy a határoeltság hiányának következményei: a démon alaktalan, „mint a sírásó téli alkonyattal a megásott sír fenekén”; testetlen „mint a fájdalom és kín gőze, füstje a szobában, ahonnan a halottat kivitték”; szagtalan, „mint a szél, amely a szomorúfüzek bozontjait tépdesi”; megfoghatatlan, „mint az álom, amely elment férj testét és melegét hozza vissza az özvegy-asszony hideg ágyába”. A fosztóképzős alakokra utaló metaforikus mozgás lehetlenné teszi a jelölt (denotátum) bármilyen rögzítését-azonosíthatóságát, azaz a metafora „helyettesítő” olvasását, a jelölő és a jelölt „párhuzamán” alapuló befogadását. Túl azon, hogy a metafora intencionális karaktere is felerősödik, ezzel a nyelv valami nem-nyelvi jellegű képzetre utal – persze anélkül, hogy azt reprezentálni akarná. E nyelvalkalmazás nem „lefordítja” a dolgokat a nyelvi jelekre, hanem magán a jelölőfunkción lép túl, hogy figurálásával a „lefordíthatatlanra” rámutasson. Nem jelöl, hanem figurációja révén megnyitja az elképzelhetőséget abba az irányba, melyet megcéloz. A költői nyelv így metaforák soraként ösztönzi azon képzeletmozgást, mellyel egyébként nem lehet identikus. E figurativitás láthatóvá teszi a kétértelműséget, melyben a nyelv a képzelet analogonjaként és a képzelet lefordíthatatlanságának jelzéseként is működik.⁸

⁸ Vö. Wolfgang ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 33–34.

Az sem véletlen, hogy az idézett hasonlatok-metáforák éppen hogy nem a „városi”, hanem a természeti környezetre jellemzők. Vagyis a nyelv analogikus depotenciálása az esztétizmusnak azon klasszikus modern jelhasználatával áll szemben, mely egyébként szintén nagy nyomatékkel kötődik a város toposzához. Talán nem tévedés a regény fentebb idézett soraiban a szürrealizmuséhoz hasonló törekvésre bukkanni. Az alaktalanságot figuráló nyelv, bármennyire díszített is, itt nem a beszélő uralmát mutató szómágia révén képezi jelentéseit, sokkal inkább támaszkodik magára a szavak meghatározása asszociativitásra.

A regény szereplőinek (ön)meghatározásaiban szintén igen feltűnő (talán e téren a legfeltűnőbb) a metafikció–fikció mozgás kölcsönössége. Már a második fejezetben („melyben lakodalmak közé keveri a Gonosz a temetésrendezőt”) pl. egy olyan esettel találkozunk, melyben a szakrális éneket egy „tévedt nő” áriájával tévesztik össze. Olcsavszky kisasszony karzati énekéről a temetésrendező Cziffra János azt hiszi, hogy a *Traviatából* való. Miután tisztázzák a tévedést, a kisasszony bevallja neki, senki sem szerződteti őt Violetta szerepére, így a „tévedt nő” szerepét a magánéletben kénytelen végigjátszani. Eszerint Violetta, mint felidézett és mint szereplő alak is olvasható, sőt Olcsavszky kisasszony tud önmaga idézetvoltáról. E kettősség egyszerre mutatja „tévedtnek” és szűziesnek-elérhetetlennek az alakját, hiszen a kisasszony a látszat ellenére valójában megközelíthetetlen. Aki e játékszabályok figyelmen kívül hagyásával próbál közeledni hozzá, az e szemantika szerint kioltja önmagát, meghal. A művész nő csak egyszer volt randevún életében: „a Mátyás utcában, amikor is holtan, gutaütötten érkezett meg a bérkocsin a kiszemelt férfit a találka helyére.” (543.) E reláció ismerete pedig a Ferencváros sajátja, ahol Cziffra János „benszülött” volt, így nem mert udvarolni az énekesnőnek, noha „minden más budapesti ember homályos biztatást olvasott volna Olcsavszky szavaiban”. Az intertextus olvasása tehát szintén helyszíntfüggő. Másként reagálnak rá a ferencvárosiak, és másként a többi budapestiek, akik ugyancsak a *Traviata* biztató énekét hallhatják ki Olcsavszky kisasszony szólamából, de nem ismerik fel benne a templomi ének hangját – miként először a temetésrendező sem, akit viszont a hölgy felvilágosít az összefüggésről.

Krúdy szereplői általában véve is úgy tekinthetők, mint akik tudnak önnön fiktív eredetükről, vagyis emlékeznek intertextuális „gyökereikre”. Tudni erről az eredetről és továbbírni e fikciót: ez nyitja meg esetükben az esztétizmus horizontját, a művészi teremtés és önteremtés modern távlatát. A fikció intertextuális eredetéről való ilyen tudás (mely maga is metanarratív karakterű) belül marad az esztétizmus horizontján. De ha a szereplő önnön „mintáját” nem eredetként tételezi, vagyis ha szövegemléke saját létezésével felcserélhetővé válik – egyide-

jűsítvén múltat és jelent –, az már a modernség utáni horizont jellemzője lesz. Cziffra Jánost – avagy olvasóját – valamelyest megérinti ez a tapasztalat is, amikor a férfi találkozik *másik* énjével mint eredet nélküli (metatextuálisan meghatározhatatlan) figurával, Álommal. E másik énnel mint egy hasonmással találkozik, vagyis az esemény ugyanakkor nyíltan kötődik a romantikához is, a romantikus alteregóban meglátható másik énhhez. S a kettő viszonya modern jellegű pszichoanalitikus magyarázatot nyer: Álom a temetésrendező tudatalattijaként mutatja be magát.

Természetesen újabb játéklehetőséget nyújt a megkülönböztetés az intertextuális eredetre vonatkozó tudás vagy annak hiánya között.⁹ Mondani se kell, milyen érdekes értelmezőerő rejlik abban, hogy melyik szereplő melyik előképéről tud, s melyikről nem. *A vörös postaköcsi* anarchistája-nihilistája, Bonifác Béla például nyilván tud arról, hogy ő „Danton és Robespierre meghatalmazottja”, de csak a pesti (!) vámmőrök nézték Kohlhaas Mihálynak – vagyis a jövőben elbukó lázadónak. Bonifác Béla ugyanakkor költészetre oktatótt egy ügyvédnet, akinek „a bús és aranyópkhálás lelkű Reviczkyt, az esti harangszó hangú Tompát és Turgenyev Iván *Tavaszi hullámai*” ajánlotta, s óvta őt a „romlott” Pesttől. (107.) Ezek az érzelmesnek mondott szövegek a szereplőnek arra a belső ellenpontjára utalnak ironikusan, melyről ő maga sem tud.

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. Így függ össze az intertextusokra vonatkozó reflexió – mint a továbbfikcionáló színrevitel egyik esete – a szereplői horizontváltásokkal. Cziffra János például főszereplő volt *Az asszonyosságok díjának* első fejezetében, majd mellékszereplővé válik, minekutána nem ismerte fel a cselekmény *helyszínének* (Jella házának, ahová belépett) a szövegelőzményét. „Olyan volt a ház, mintha egy Dickens-regényből volna kivágva, de ő ezt nem tudta.” S ezután háttérbe szorul, egy másik figura nézőpontjának alárendeltje lesz. A rekvizitumok (szó szerinti) megelevenítésének szertartását ezt követően – nem véletlenül – immár alteregója, Álom végzi el. Ő az, aki az asztali üvegfigurákat és a faliképek alakjait mozgásba hozza és Cziffra Jánost végleg kívülállóvá-szemléltetővé teszi. Fölébe kerekedik, s irányítóként rábírra, lessen be a szomszéd szobába az ajtóhasadékon át: „Most megmutatom neked a háromezereztendőös nőt”. A következő jelenet így álomképnek is tartható, mely szintén az élettelennek vagy bábunak látszó testek ma-

⁹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 69.

rionettszerű mozgatóján alapul. Marica, a háromezer éves asszony szinte halot-taiból támad fel, vendége, a „háromlábnyi öreguracska” pedig bábuként szedi szét magát. (587–590.)

Krúdy egyik pesti regényének író-szereplője egyébként olyan kívülálló pozícióra vágyik, melyben függetlenítheti munkáját mind a „valóságbrázolás”, mind az esztétizmus programjától. A *Hét Bagoly* Józsiásának „műve” (az *Udvarlás könyve*) szembe akar szállni mind a visszatükrözés, mind a szövegelőzményeket tudatosító újraírás poétikájával. „Nagyon lenézem azokat az írókat, akik a való életet másolják. Rossz szaga van az életnek, tekintetes úr. [...] Nem puskázok sem régi francia könyvekből, sem egyéb írók kitalálásaiából. Hősömet magam mintáztam.” Ez a hős pedig nem más, mint egy elképzelt festmény egy borbélyműhely előtt. Józsiás elbeszélése tehát kísérletet tesz arra, hogy mind az „élettel”, mind a szöveg univerzummal szemben „eredeti” legyen. Felolvassa hőse, „Nagybotos” feljegyzéseit a nők szerelmi életéről. Nyilvánvaló célja, hogy ezzel a jelenlévő Áldáska figyelmét hívja fel magára. Közeledése azonban kudarcot vall, az udvarlás általa ekként megnyitott szituációját épp az a Szomjas Guszti zavarja meg, aki Józsiás egyéb nőügyeiben járt el küldöncként. E nőgyekek – melyek „szövegfüggő” értelmezése persze nyomatékos – képviselője éppen mint írás („betű”) tör be az „eredetinek” bemutatott történetbe. „Ebben a percben felnyílt az ajtó, és Szomjas Guszti úr macskaszőr-bundás, öreg betűhöz hasonlatos alakja nyomult be.” Hozta a hírt, Zsófia kinn várja Józsiást, aki feltűnő cserét hajt végre: az Áldáskára hatni kívánó „Nagybotos” perspektívája helyett Zsófiának már Kemény Zsigmondról, sőt Kemény Zsigmond írói státusára vágva kezd beszélni, miután hintóval a Svábhegyre hajtottak. Józsiás egy épület láttán – tehát újra csak térponthoz kötődve – emlékezni kezd: „Gyermekkoromban azt beszélték erről a házról, hogy itt lakott a bolond Kemény báró, aki éjnek idején, késő ősszel a regényeket írta. Már egészen örült volt, és rettegett az emberek társaságától. [...] Azt hiszem, én is meg fogok bolondulni. [...] Ó, mint szeretnék cserélni a bolond Keménnyel, ha olyan regényeket írhatnék, mint ő írt. Például a *Zord időket* [sic!]”. Zsófiának persze nem tetszik e megoldás: „Sohasem tudtam elolvasni egy Kemény-regényt. Kissé unalmas volt a báró.” (807.) Ez a Zsófia fog később a Duna jegén áriát énekelni *A sevillai borbélyból*, hogy szopránját segélykiáltásnak – az idézést illokuatív beszédcselekvésnek – használva kimencitse magát és Józsiást az életveszélyből.

Az inszenálás öntükröző művelete is gyakori a pesti regényekben: ahogy Álom eleveníti meg a képeket-alakokat, úgy vág ki különböző papirosfigurákat *A vörös postakocsi*ban Horváth Klára színművésznő, hogy eljátssza velük a budai

korzó eseményeit – ahonnan elüldözték őket. Egy újabb formát képvisel e téren Rezeda Kázmér alakja, mely a fejlődésregény és a textuális eredet ötvözetéből képződik a fejlődési műfaj ekként való ironizálásaként. Rezeda Kázmért ifjúkori szerelme, Berta „nevelte”, olvasmányok segítségével. Berta, aki egyébként „szép volt, mint Eszter és erényes, mint Zsuzsánna”, és kedvenc írója Maupassant, elhatározza, hogy könyvek segítségével taníttatja meg Rezedával a saját „életét” (mármint Rezedáét), azaz egy alakot teremt meg benne. (Miközben – láttuk – ő maga is hasonló „teremtmény”). Előbb az *Anyegint* adja neki kölcsön, ezután Dickens egy regényét (*Dombey és Fia*) majd Andersen meséit és Boccaccio novelláit. A fiatalember természetesen azonosul olvasmányaival – ez jelenti „fejlődésének” stádiumait. Végül úgy „inszenálja” a Boccaccio-novellákat, hogy az utcáról bemászik Berta szobájába, ahogy olvasta – a férj kis híján lelövi. Ezután válik elsőrendű cselekvésévé Rezedának a levélírás – vagyis a színre viteltől menekülve, a sokk után visszamenekül a jelenetezés forrásához és immár ellentétéhez, az írásművelethez. Az írás kultusza ekkor szembesül az inszenálás aktusával, szatirikusan kifordítván az esztétizmust mint írást. Rezeda rokokó lábazatú asztalon ír, aranyporral kevert tintával, borítékát lila színű pecsétviasszal zárja. Olykor lúdtollat használ, s piros iniciálékát rajzol a pergamenre. Intertextuális mintái is az írás aktusát idézik: „írt, mint Anyegin Tatjánához: írt, mint Szindbád ezeregyéjszakai kereskedő – ő volt Henry III. francia király és »navarrai Margitnak« írt poste restante a Vízivárosba.” (144.) Később persze újra megkísérli az írás átfordítását cselekvésbe-jelenetbe. A tizedik fejezet (*Estella*) kezdete lényegében nem más, mint írásos szövegelemek újrajátzása, csakúgy mint a tizenegyedik fejezet öngyilkossági kísérlete, a *Tosca* egyik főhősét, Cavaradossit utánozva. Megemlíthető, hogy Krúdy másik visszatérő szereplője, Alvinczi Eduárd úgy hozható kapcsolatba egyik előképével, hogy annak ellentétező tükörképeként is értelmezhető: a szakirodalom egy helyütt fordított Don Quijoténak nevezi.¹⁰

A textuális eredet inszenálása talán a *Boldogult úrfikoromban* fejezeteiben a legdominánsabb, legalapvetőbb poétikai eljárás. A regény egyetlen helyszínen játszódik (a *Bécs városához* címzett fogadóban), s ez nyomatékosítja az idői távlat helyhez illeszkedő elbeszélését. Az emlékek ugyanakkor egy másik térhez, a fogadó nevében jelölt másik városhoz, Bécshez kötődnek. A regényben Pest emlékezik Bécsre, hogy bécsi emlékképekkel beszélje el önmagát. A kilencedik fejezetben pl. Tokio lovag olyan zongoradarabokkal-átiratokkal szórakoztatja

¹⁰ FÁBRI Anna, *Ciprus és jegyenyé (Sors, haland és szerep Krúdy Gyula műveiben)*, Magvető, Budapest, 1978, 201.

a közönséget, melyek a régi bécsi zenés színpadok műsorára emlékeztetik a hallgatókat. S a zongorajáték alatt „varázslatos változás történt”. Tokio olyan keringőket is játszott, amelyekhez zöld bécsi kocsmákat lehetett elképzelni, „ahol még mindig petróleumlámpások világítanak esténként és kucséber várja, mikor kerül végre sor az ő kosarára is, amikor előléphet.” S a „varázslat” révén a képzelet áttűnik realitásba, a felidézett szöveg és hangulata a jelenetben folytatódik. „És a kucséber belépett a kocsmáján. – Teljes valóságában, amint a kucsébert a fantáziában el lehet képzelni.” Tehát az lett „valósággá”, amit a fantázia alkotott – relativizálva, felcserélhetővé téve a kettőt, az emléket beleírva a fikció jelenébe. Majd ezúttal is előkerül a Krúdynál gyakori *Rip van Winkle*-utalások egyike, a regénynek a „Slószteáterben” előadott daljáték-változata, melynek egyik szerepébe a fogadósné képzelte magát. (1252.)

Az *Asszonyosságok díjában* igen nyomatékos a „városi”, azaz a térbeli-művi-fikcionáló szervesülésnek (jelszerveződésnek) szembeállítását egy „vidéki”, azaz időtermészeti-mitikus organicitással. Ez utóbbi réteg főszereplője az a Natália lesz, aki ugyan teljes egészében képtelen az őt körülvevő városi világ metafiktv szemlélésére és annak színre vitelére (ezért annak áldozata lesz), de hazautazva falujába felerősödik benne – az anyaság átélése nyomán – lényének egyénfölötti ősképekből származtatott mítoszi meghatározása. Talán paradox módon, de a mitikus időiségnek ez a betörése a térbeli emlékezet városi kulisszái közé ekkor sok tekintetben közelebb áll a modernség utáni szubjektumfelfogáshoz („posztsubjektivitáshoz”), mint a városi világ esztétizmusa. Natália nem ismeri fel pl. a neki udvarló férfiak idézetait, így nem is képes azokat „esztétista” módon értelmezni. Henrik akitől gyermeke lesz, Tennyson sorait adja elő neki, s az idézet felismerhetőségét a narrátor a városi létformához köti: „a várkisasszony és hű komornája olyan járatlanok voltak a versek országában, mint a Bakonyból Pestre tévedt őzikék.” Dubli úr pedig Jókai „aranyemberéhez” hasonlítja magát, s kettejük kapcsolatát Noémi és Timár Mihály szerelmeként képzele el, mely eleve magában foglalja az ellenséges város-otthonos vidék szembeállítását. De Natália nem értette Dubli urat sem, mivel még nem olvasta *Az arany embert*. Ehelyett a szülőfalujába menekül, mely cselekedet interpretálása először még a szentimentalizmus ember-természet párhuzamát idézi. „Hová menekülhetett volna Natália, ha nem az erdőbe, a hegyek közé, ahová a megsebzett, bujdosó ember elvonul a vadmadarak és a szarvasok útján?” (675-704.)

De a szentimentális kiindulás, a természeti „otthon” világa távolról sem a lélek-természet pusztá megfeleltetése, kölcsönös értelmezése jegyében folytatódik, hanem az esztétizmuson túllépés említett irányja szerint. Hazaérkezvén, elő-

szőr a temetőbe látogat Natália és olvasni kezd. Nem irodalmi szövegeket, hanem neveket: a halottak fakeresztekre írt neveit. Olvasni kezdi az emlékül hagyott feliratokat, melyek korábbi történetek jeleként funkcionálnak. Lipkai, Mózer Pál, Morvai, Radics János nevei egy-egy régi eseményt, szokást idéznek meg a számára. A tulajdonnevek olvasása és a temető színtere egyaránt egyfajta jelmozgás leállításának, befagyásának (a mondott jellegű fikcionálás tagadásának) hatását kelti. A tulajdonnevek egy-egy halottra utalnak, ami jelentheti egyrészt a név szemantikai újramotiválásának lehetetlenségét, másrészt ellenkezőleg: elszakadását egy élő testtől, kiszabadulását egy jelöltre-utalástól, hogy helyette a rá vonatkozó emlékek sírfelirata legyen. Mindenesetre a tulajdonnevek olvasása (a halottak neveinek olvasása a temetőben) nem engedi meg a metafikció–fikció oszcillálást és radikalizálja a kettő szembenállását. Natália pedig úgy lép át a város toposzából a természet toposzába, hogy e szembenállást is maga mögött hagyja, elveszítvén az „olvasó”, a rekvizitumértelmező státusát. Belép a jelöletlen (itt: névtelen) sírdombok és fejfák világába, az olvashatatlan nyomok közé, ahol e nyomok – a fentebbiekkel ellentétben – nem őrzik immár történeteiket, nem utalnak textuális eredetükre. Natália a temetőkert végéhez érkezik, „ahol jeltelenek voltak már a sírok”. S ebben a pillanatban a rekvizitumok személytelen (s immár névtelen) tapasztalatai újraszubjektívalódnak, pontosabban helyükre a szereplő személyiségtörténete lép. Az emlékezés aktusa kilép a térből, hogy újratereítsen egy idői perspektívát: a személyiség történeti újrendezését. De olyan újrendezését, mely immár nem a vulgáris-lineáris egymásutániságon alapul, hanem az önmeghatározás jelen-horizontján: azokon a tapasztalatokon, melyek éppen hogy a mostidő függvényei. „Natália látta magát mezítlábas, csitrihajú, vadvirágos kisleánynak, amint ugyanczen sírhalom mellett álldogál. Azt mondták neki, itt alszik az anyja – tehát ő naphosszat a temetőben játszadozott, közel az anyja szoknyájához. Most már emlékezett, hogy néha, szellős őszi délutánokon, mikor senki sem járt a a temetőben, az anyja halkan, lágyan megszólongatta a sír mélyéről. »Édes-kedves, kis leányom!«- dudorászta a meleg hang. És ő oly kimondhatatlanul boldog volt ilyenkor. [...] S amint halkan üldögélné, egyszer csak megszólalt megint a régi hang mellette, vagy benne: – Édes-kedves, kisleányom!” (697–698.)

Először is feltűnő, hogy a korábbi írásos jellegű-eredetű nyomokat (inter-textus, sírfelirat) beszédnek minősített aktusok váltják fel („azt mondták neki”, az anyja meleg hangon „megszólongatta”). Natália tehát nem az írásra, hanem a hangra emlékszik, mely emlékezet egy időponthoz kötve lendül mozgásba, temporalizálva a térjeleket („most már”). És immár ez a hang inszcenálódik – válik jelenvalóvá – a továbbiakban, nem pedig egy írás („megszólalt a régi hang mel-

lette, vagy benne”). Ezt a hangot veszi át és folytatja a szereplő, szemben azzal – bár poétikailag ahhoz hasonlóan –, ahogy korábban a tárgyi-írási rekvizitumokat (szövegemlékeket) léptette át a fikcióba, hozta színre. Az intertextualitást (mint írási viszonyt) egyfajta „intervokalitás” váltja fel: „megmozdult” Natália szája, s a hang immár az ő „szívéből” szólalt meg ismételten: „Édes-kedves kisleányom!” A hangra való emlékezés adott tehát hangot a szereplőnek, ami azt is jelenti, hogy az emlékezés maga is a beszédhez kötődik ezúttal. Beszédhez, az édesanya beszédéhez, az anyanyelvhez. Az anyanyelv beszéde itt tehát ellentmond a „művi” (mint írásbeli) kiindulású fikcionálás modernségének, de olyképp, hogy az eredetet mondássá alakító mítoszi személyfölöttisége éppen hogy túllendül azon. Minden jelentés-összefüggés továbbá a beszédben koncentráldik és konkretizálódik: nem a narratíva határozza meg a szót, hanem a szó (mondás) a narratívát.

A város topográfijára (megalkotott-esztétista organizmusára) tehát a jeltelesen sírok, a temető „fonográfiája” válaszol, mint a beszédben élő emlékezés „természetessége”. De ez az időiség, ismételjük, nem a mechanikus linearitása, nem a múlt-jelen-jövő hármasság beosztású folyamatáé. Ebben a mitikus időiségben az a múlt tárul fel, amelyet a jövő nyit meg, s az az emlék, amely egy várakozásból érkezik. Natália a sírgödörben megpillantja a halott anyját, aki az ő megszületendő gyermekét tartja a karjaiban.

A regény poétikájában tehát a város toposza nyilvánvalóan az esztéta modernség horizontján belül értelmezhető, míg a vele szembesített „természet”-alakzat – tán meglepő módon – túllép ezen, s mint a hangban-beszédben adódó nem-szubjektívista (későmodern) éntörténet teremti újjá romantikus előzményeit. A város pedig e tapasztalat után válik még inkább „elidegenedetté” Natália számára: Pestet ekkor újra bibliai utalással nevezi Babilonnak a narrátor. „Megérkeztek Pestre, Babilonba, zajba, épületek közé, amelyek idegenkedve, ellenségesen, gögösen fogadták az utazót...” Natália nem éli túl a szülést. Cziffra János ekkor váratlanul újra előlép, kijelentvén, örökre fogadja a most született kislányt. Alteredgója, Álom, abban a pillanatban eltűnik mellőle: a temetésrendező a zárlatban újra főszereplővé vált – a két előkerülése között megnyíló horizont lezárójává. (717.)

Vázlatos megjegyzéseink inkább csak szemelgettek a Krúdy-próza e téren is igen gazdag poétikájának elemeiből. Jelezni kívánták, hogy Krúdy Gyula „pesti regényei” különös érdeklődésre tarthatnak számot a város toposzának irodalomtörténetében annak posztmodern alakzatából kiindulva – a Borgestől Ransmayrig sorolható szerzők művei felől való, a szöveg- és térlabirintusok összjátékának tapasztalatával rendelkező – újraolvasásuk tekintetében is.