

Pluralitás és anekdotaforma

(*Krúdy prózapoétikája*)

Krúdy prózapoétikájának elemzésekor elsősorban *Napraforgó* című regényére támaszkodom. *Választhattam volna* mást is, mert Krúdy írásai szerkesztésmódjukat tekintve teljesen *egyformák*: egy végtelen sorozat variációi. Ez az „egyformaság” szemléletmódjának és az ebből következő anekdotikus szövegformáló elvnek szükségszerű következménye. Különböző regényei, novellái pontosan ugyanolyan módon variációk, lehetőségek, egymás mellé rendelt szerkezetek, mint ahogyan az egyes regényeken belüli cselekvések, személyek, leírások, a legheterogénebb nyelvi-formai eljárások is teljesen azonos státuszúak: nivelláltak. Ahogy variációk a szereplők is: mindenkiből több van, illetve mindenki valakinek, valakiknek a variánsa, példánya, alteregója. Más szavakkal: Krúdy regényszerkesztési eljárása anekdotikus.

Az anekdotikus szövegformáló elv Krúdynál *variációk és variánsok végtelen sorozatát eredményezi*. Ez az elv írói technikájának minden elemét áthatja, illetve az összefüggést megfordítva: ebből a kiindulópontból technikájának minden jellegzetessége levezethető. Mindezt a későbbiekben részletesen elemezni és bizonyítani fogom.

Az anekdota, illetve az anekdotikus formálóelv fogalmához kialakulásától kezdve negatív előfeltevések és értékelések tartoznak (Tudjuk: az egyes irodalmi eljárások és műfajok általában értékeléseikkel együtt öröklődnek.) A leggyakoribb vád az anekdota ellen az, hogy lekerekített, kizárólag a történet érdekességére és a csattanóra épít (nem elég mély, nem elég modern), hazug módon megszépítő, illúziókeltő, feloldó és feloldozó műfaj.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy van, illetve volt (lehetne) ilyen anekdotatípus is. De nemcsak ilyen. Az anekdotának ez az értelmezése

és értékelése ugyanis a műfajt kizárólag tartalomként, tartalmi elemként kezeli. Nem tesz különbséget továbbá az anekdota szinkrón és diakrón változatai között sem. Pedig már a műfaj kialakulásakor többféle anekdotatípus létezett egymás mellett. Ezen túl az anekdota mást jelent önmagában: mint „egész”, mint szuverén prózaműfaj, és mást akkor, ha „rész”, ha egy nála nagyobb másik műfaj: a novella vagy a regény egyik, vagy éppen *meghatározó* szerkezeti, szerkesztési eleme, elve. Ez utóbbi esetben már végképp nem tartalom, hanem *forma*, *formálólév*. Az anekdota, az anekdotikus típusú novella és az anekdotikus regényszerkezet tehát nem azonos fogalmak, így az eredeti anekdota jelenléte, szerepe sem lehet bennük azonos. Különösen akkor nem, ha az már régen elszakadt eredeti alakjától, és formálólévvé vált.

Az anekdotaműfaj, illetve az anekdotikus forma időben is változhat; változott is. Kezdetben valóban a lekerekített, a sztori érdekességére alapozott és a csattanóval lezárt műfajt jelentette. Később tartalma különböző irányokban módosult: fokozatosan átalakult, majd elmaradt a kedélyesség (mint érzelmi-hangulati velejáró), a megszépítés szándéka, a történet érdekessége, sőt maga a történet is. Ilyen módon az anekdota „kiürült”, megszűnt önálló műfajként létezni. Megmaradt viszont *mint forma*, illetve *mint szövegszerkesztési elv*.

Az anekdotikus szerkesztésmód és regényszerkezet azt jelenti, hogy nincs egyívű, egyenesvonalú, teleologikusan kibontakozó, hierarchikusan rendezett eseménysor, ahol minden elem egyetlen végső célnak rendelődik alá, és ebben a vonatkozásban kap értelmet.

Ehelyett *sokféleség* van. A prózaszerkesztési eljárások és azok eredményei nincsenek egymással alá-fölérendeltségi (= függő) viszonyban, hanem egymás mellé kerülnek: nincsenek kitéüntetett pontok. Minden esemény, szereplő, hangulat, gondolat, érzület, leírás, tárgy, nyelvi kifejezés (hang, szó, mondat, bekezdés, stilisztikai alakzat, kép stb.) *egyenrangú lehet*. Egyformán fontos *vagy* nem fontos, súlyos *vagy* súlytalan, jelentős *vagy* jelentéktelen. Ilyen módon az anekdotikus formálólév egy *mozgó*, bármilyen módon összerakható-szétszedhető, bővíthető-szűkíthető, folytatható-abbahagyható, lezárható-lezárhatatlan

regényszerkezetet eredményezhet, amely így a „nyitott mű” egyik lehetséges korai magyar típusa.

Az anekdotikus formáléelv tehát éppen nem leegyszerűsít, egyértelműsít, megoldást erőltet, hanem ellenkezőleg: az össze-nem-tartozást, a szervesületlenséget, a *folyamatosság- és folytonossághiányt* reprezentálja a formák szintjén. Mivel lezáratlan, bizonytalanító, eltávolító és távolságtartó szerkezet, az egynemű és egyértelmű *érzésállapotok* (tragikum, komikum, pátosz stb.) helyett vagy mellett a *kevert típusú érzelmi viszonyulások* és viszonyíttató formák (írónia, groteszk stb.) megjelenésének a *lehetőségét* teremti meg. (Amely persze nem mindig realizálódik, de realizálódhat.) Általánosabban fogalmazva: a reflexió, a reflektáltság lehetőségét. A komikum és a tragikum ugyanis, mivel egyértelmű – bevezetett, lezárt érzésállapotok – megjeleníthetők saját szintjükön is. A groteszk vagy az írónia azonban, éppen mivel viszonykategóriák, csak egy metanyelvi szint bevezetésével ábrázolhatók. Azaz, létrejöttükhöz, létezésükhöz *távolság* szükséges.

Látható, hogy az anekdotikus szerkesztésmódot az a szemlélet hozta létre, motiválja és tartja fenn, mely szerint az események többféleképpen (végtelen sok tetszőleges módon) elrendezhetők, amely elrendezések közül egyik sem kitüntetett vagy a priori. Továbbá, hogy az események mindig csak *utólag* rendezhetők el és értelmezhetők egyáltalán valamilyen módon és sorrendben. Mindig máshogy. Ezért egymás mellé kerülésüknek és minősítésüknek *nincs és nem is lehet egyetlen indoka*.

Az eseménysorok elrendezésének, elmondásának, értékelésének az esetlegessége nem jelenti magának a regényformának az esetlegességét. Sőt. Az eseményelrendezés, eseménymondás stb. esetlegességének *felismerésével és tudatosulásával* egyenes arányban nő a *megformáltság mint megformáltság* indoklásának az igénye és szükségessége. Ezzel együtt természetesen a szerepe is. Röviden: a motiváltság igénye átvődik a formák szintjére.

A *tudatosulás* mindig a közvetettségi (absztrakciós) szintek és a közvetítő közegek („csomagolástechnikák”) számának és szerepének a

növekedését jelenti. Azt, hogy például a regénynek egyetlen összetevőjéhez sem lehet naiv, közvetlen módon viszonyulni, és hogy egyik sem magától értetődő, eleve adott. Így a leírásnak is minden lépését indokolni kell.

Az események hierarchikus elrendezettsége (a hagyományos értelemben vett cselekményesség) általában a formák és a választott formanyelv esetlegességével, megindokolatlanságával, eszköz-szerepével jár együtt. Illetve itt valójában nincs is értelme választott formanyelvekről beszélni, mert a formanyelv megválasztásának a lehetősége és megindokolásának a szükségessége eleve *fel sem merül* mint probléma. A szerzők a köznyelv irodalmi változatát használják. A nyelv itt a cselekmény menetét „követi”. Nincs önálló szerepe.

Az események nivellálása, esetlegességük tudatosulása viszont a formák és a formanyelvek szigorú megindokoltságát, a nyelv tárgy-szerepét eredményezi. Ez a két tendencia *mint tendencia* tehát egymást kizáró jellegű. A közvetlen események (cselekmény) motiváltsága és a megformáltság motiváltsága egymással fordítottan arányosak.

A cselekmény/tartalom-centrikus és a nyelv/forma-centrikus regények így a mindenkori regénytípológia két szélső pólusát alkotják. Az első esetben a nyelv és a forma „láthatatlan”, nem érzékelhető, rejtett, szerény eszköz csupán; a második esetben viszont hangsúlyos és hangsúlyozott, centrális helyzetű és szerepű, gyakran a mű témája.

Az anekdotikus szerkesztésmód, illetve eredménye: az anekdotikus regény fent elemzett sajátosságai miatt mindenképpen a második típusba tartozik, vagy legalábbis tendenciájában ehhez közelít.

Mint ilyen, felfogható lenne formabontásként is, azaz egy újfajta formaképzési elvként, ha időben nem előzné meg a hagyományos értelemben vett formaképzést, formaépítést. (Ami, mint láhattuk, elsősorban cselekményépítés.)

Az anekdotikus regényt szokás a regény ideáltípusához, a 19. századi nyugat-európai és orosz klasszikus regények reprezentánsaihoz mérni. Ebben az összehasonlításban a magyar anekdotikus regény szükségképpen alulmarad. Az értékelés ugyanis kimondva-kimondatlanul a cselekmény vonatkozásában történik. A nagyregény utáni avantgarde-

típusú idő-, cselekmény- és formabontás modernnek minősül, a nagyregény előtti anekdotikus-típusú viszont konzervatívnak.

Pedig különbségük nem a bontások meglétében/hiányában áll, hiszen a cselekmény (meglétével, hiányával, széttöredezettségével stb.) a regénynek elidegeníthetetlen konstituense, amely nem tűnhet el, legfeljebb módosulhat. A „forma előtti” és a „forma utáni” regényekből sem a cselekmény tűnt el, hanem elsősorban *a cselekmény folytonosságának az érzése, illúziója.*

Ez persze a klasszikus regényekben is csak illúzió volt. A folyamatossághiányt, az üröket korábban az leplezte el, hogy az írók az élet „nagy pillanataira”, az „ünnepekre”, és a körük szerveződött ritu-sokra, rutinokra koncentráltak. Ezek voltak a regények csomópontjai: születés és keresztelő, halál és temetés, udvarlás, szerelem, esküvő, estélyek, bálók, találkák stb. (Emögött megint csak a közvetlen, „valós” cselekvések közvetlen, való életbeli indoklásának, motiválásának az igénye munkált. Ilyenformán: egy esküvőt szükségszerűen megelőz egy udvarlási folyamat. Azaz nem a formai megoldások indoklását tartották fontosnak, hanem magukat a mindennapi életbeli cselekedeteket motiválták pszichológiailag, életrajzilag, a hagyományokra való hivatkozás alapján stb.)

A csomópontok közötti „üröket” ki lehetett tölteni ábrándozással, vágyakozással, reménykedéssel, emlékezéssel, képzelgéssel. Az egyes csomópont-eseményeknek tehát előre- és hátrafelé is hosszú kifutásuk volt.

A cselekmény viszont (amelynek megléte, hiánya, fel- és leépülése, széttördelése – úgy látszik – kulcsfontosságú a regényforma és az egyes regények megítélésében), a regénynek bizonyos értelemben valóban a legfontosabb konstituense. Az összes többi elemnek ugyanis a cselekmény a szubsztrátuma. Vegyük például az időt. Cselekmény és idő, ezért cselekmény- és időbontás között is kölcsönös összefüggés áll fenn. A cselekmény *csak* időben kibontakozó, időben ki-nem-bontakozó, időben széttöredezett stb. lehet. Tehát csak az *időhöz képest* ábrázolható egyáltalán valamilyennek. Az idő pedig csak a cselekményben (cselekvésekben) manifesztálódhat: időtlenítés, lassítás,

gyorsítás, pillanatok kiemelése, az idő „eltüntetése” – szóval mindaz, amit az idővel egyáltalán csinálni lehet – csak a cselekmény valamilyen formálásával érhető el.

Az egyes műfajokra jellemző(nek tartott) formák keletkezésük és fontosságuk sorrendjében bomlanak fel: a leépülés a (valamikori) felépülés sorredjét követi. Mivel a cselekmény a regény legfontosabb eleme (volt), a formabontás vele kezdődött. Ahogy a vers esetében is a leginkább meghatározónak *érezett* rimmel és ritmussal.

Krúdynál a cselekménybontás, -megszakítás, -eltüntetés, illetve a cselekmények, események nivellálása, indokolatlansága, motiválatlansága *és ezzel együtt* a forma indokoltasága, a nagyfokú stilizáltság egyszerre tűnik a klasszikus nagyregény *előtti* és a nagyregény *utáni* törekvésnek, illetve e törekvések összegzésének. Visszafelől nézve *regényei az anekdotikus-típusú és az avantgarde-típusú formabontás (formaképzés) metszéspontján helyezkednek el.* Az előbbi, „forma előtti” formaképzés végpontjának, és az utóbbi, „forma utáni” formaképzés kezdőpontjának tekinthetők. Mivel nálunk nem volt klasszikus, „a márkiz ötkor távozott” típusú nagyregény, az anekdotikus formabontás/formaképzés *közvetlenül*, a „forma” kihagyásával ment át avantgarde típusba. Így a ma legjelentősebb prózaújítók (Mészöly, Nádas, Esterházy, Hajnóczy) különböző módon és mértékben a magyar anekdotahagyományt folytatják. (Természetesen nemcsak ezt.)

A Mikszáth és Esterházy közötti kapcsolatokat nem kell különösebben bizonygatni, hiszen ehhez maga Esterházy ad szempontokat különböző regényeiben.

Meglepőbbnek tűnhet, de véleményem szerint lényeges hasonlóságok találhatók Krúdy és Mészöly bizonyos regényei (különösen a *Film* és a *Megbocsátás*) között is. A narrátor és a szereplők, illetve az egyes szereplők közötti *távolság* mindkét szerzőnél *konstans*: mindent és mindenkit végig azonos távolságra tartanak (el) maguktól, egymástól, és tőlünk olvasóktól. Nem engedik, hogy bárkivel is azonosuljunk, bárkibe is belelássunk. Nincsenek rokonszenves vagy ellenszenves szereplők. Hiányzik a részvétel és a részvét. Mindenki idegen, zárt,

megismerhetetlen marad. A megismerhetetlen szereplőkről szép, de egykedvű, hűvösen távolságtartó leírások szólnak.

Mészölynél erőteljesebb, filozófiailag tudatosabb az a Krúdynál inkább az érzület szintjén lévő, de mégis koherens ismeretelméleti alapállás, hogy az események sokféleképpen sorbarendezhetőek, hogy – Wittgensteint szabadon idézve – mindaz, amit látunk és leírunk, másképp is lehetne.

Pontosabban nem is eseményekről kellene beszélnünk, hanem „dolgokról” általában, ahogy Wittgenstein is teszi, mert Krúdynál az események, cselekvések olyan rejtettek, hogy *maga a cselekmény, a sztori az, amit rekonstruálni kell!* A szereplők nem csinálnak semmit. Nem is kommunikálnak; ha véletlenül mégis egymás mellé sodródnak, akkor monologizálnak, vagy „társalgásuk” teljesen inadekvát.

Krúdynál is (mint Mészölynél) *a lehetőségekkel való játék folyik*; a lehetőségek sokféleségének, végtelen sokaságának állandó számontartása, számbavétele, rendszerezése. Krúdy végig hangsúlyozza, hogy az, amit leír, nem biztos, hogy megtörtént, nem biztos, hogy *így* történt, vagy hogy *történhetne, történni lehetett volna* máshogy. Ezért viszonylag sok nála az explicit modális kifejezése, mint például a *talán, bizonyára, esetleg, lehetséges* szavak, meg a ható képzős igék.

A lehetőségek sokféleségére való állandó reflexió nyilvánvalóan az értékelhetetlenség, a viszonyíthatatlanság tényének ösztönös felismerésével (Krúdy) vagy tudatos átgondolásával (Mészöly) függ össze.

A szimbólumok is ezt hangsúlyozzák: a füst, az álom, a per: mind olyan *folyamatok*, amelyek folynak, folytatódnak, meg-megállnak, megszakadnak, időnként összegződnek, de mégis befejezetlenek, bizonytalan kimenetűek. Megfoghatatlanok, mint az egymásra fényképezett, egymásból előlépő, egymást folytató szereplők.

Mindkét szerző kifejezetten „szépen” ír, csak a *szép* fogalma természetesen Krúdy óta nagyot változott. Korunk példáu¹ már az érzelmi fogalmaknak azt a *puszta, üres említését* sem igen tűri meg, ami Krúdynál olyan gyakori és jellegzetes. Alapvető paradoxon, hogy a „szép” írásmód nála végül éppen a személyek és dolgok végső redukcióját, kiürülését eredményezi.

Érzelmi fogalmak: érzések, hangulatok *nevei* használhatók érzelmi érintettség, involváltság, átéltség nélkül is, mert nem feltétlenül jelentik az érzés meglétét. Pontosan ez a helyzet Krúdynál. Érzelmekről, álmokról, emlékekről való beszámolóí, vagy ezeknek a fogalmaknak a pusztá említése szinte soha nem jelenti azt, hogy ezek az érzések, állapotok ténylegesen, élményszerűen jelen is vannak.

Talán senki nem írta le annyiszor az *álom* vagy az *emlék* szót, mint Krúdy, paradox módon *szereplői mégis állandó álmatlanságban és amnéziában szenvednek*. Nem tudnak aludni, nem tudnak álmodni és nem tudnak emlékezni sem saját személyes múltjukra, sem a kollektív történelmi múltra. Egyiket sem tudják hasonítani, átélhetővé tenni, mert *valójában sohasem élték meg*. A múltat ugyanúgy nem, ahogy a jelent sem élik. Ezért számukra a múlt is jelentés nélküli, rossz közérzetként manifesztálódó hiány csupán. De még hiányérzetüket sem tudják megfogalmazni, mert nem, vagy alig tudnak beszélni. Így ők sem hasonulnak: mindenki külön vagy „őrült”.

Megintcsak paradox módon (mennyi paradoxon van Krúdynál!) *a távolságtartást, az elidegenítést, az érzelmi hatástalanítást a stilizáció nagyon magas fokával és végig azonos szinten tartásával éri el Krúdy*. Ebben különbözik leginkább összes elődjétől és utódjától, ebben utánozhatatlan: *ahogyan nála a felfokozás a lefokozás eszköze lesz, a felfokozottság a lefokozottság kifejezője*. Ahogyan a forma, a stílus, a nyelv túltelítettsége, túldíszítettsége a dolgok, emberek kiürülését, kiüresedését eredményezi és mutatja meg. Nála tehát az üresség, az idegenség, a semmi nem előfeltevés, nem a priori kiindulópont, hanem *végeredmény*. Egy olyan folyamat eredménye, amelynek minden lépését mi, olvasók is végigkövetjük regényeiben.

Stilizáltságának ezzel a nagyon sajátos és egyéni jellegével éri el azt, hogy mindent és mindenkit azonos módon kezel; azonos távolságra tart és *tárol*. Mondhatnám: *használja, működteti szereplőit, és a szereplők is egymást*. Szereplői *operációkhoz* keresnek színtereket és személyeket. (Az *operáció* Pistoli saját szava a *Napraforgóban*.)

Végül még a személyek és a tárgyak, az élők és a holtak közötti különbség is megszűnik, mert minden és mindenki azonos módon

működésekre redukálódik. Ezért nagyon gyakori motívum Krúdnyál az emberek és a tárgyak egymásba való átalakulása, vagy a tárgyak önmozgása, öntörvényűsége: „az üveg minden látható érintés nélkül eltörik”. Az pedig már egészen természetes ebben a közegben, hogy emberek többször meghalnak, feltámadnak, kísértetté változnak, újra meghalnak stb. Így szűnik meg végleg mindenfajta különbség, illetve a különbségtétel *elvi lehetősége* is. Mint látni fogjuk, még a hasonlat, a hasonlítás nyelvi művelete is ezt a végső nivellációt, az üres egyforma-ság megteremtését célozza. Krúdy hasonlatai nem hasonlítanak, nem megkülönböztetnek, nem besorolnak, nem viszonyítanak, hanem nivel-lálnak.

Végső soron tehát a stilizáltság magas foka és végig azonos jellege eredményezi azt, hogy Krúdnyál *minden és mindenki üres működésekre és üres jelenlétekre redukálódik.* Ezekon az üres, de működő tárgy-embereken üres műveletek folynak.

Jellemző például, hogy az emlékeknek, pontosabban *az emlékezésnek csak technikája van, nem tartalma.* Krúdy soha nem az emlékkép tartalmát, hanem mindig kialakulásának mechanizmusát írja meg: *lassú, gyors-gyors* ritmusban. Ez a táncritmusképlet az a folyamat, ahogyan az emlékkép, amely egy lassú, hosszú érlelődési folyamatnak, az emlékezésnek az eredménye, hirtelen *bekereteződik, zárul, formát kap.* Így véglegesül, és lesz tárolható, mint egy üres fényképkeret, amelyből hiányzik a fénykép, illetve amely *bármilyen fényképpel* kitölthető. Az emlékképnek nincs tartalma, illetve *technikája a tartalma,* hiszen a szereplők nem tudnak emlékezni, és nincs is mire. *Így ez a ritmus maga az emlékkép.*

Pontosan ugyanilyen mechanizmussal írható le az álmodásnak, vagyis az álomkép kialakulásának a folyamata is. Mivel nincsenek álomtartalnak, az álmodásnak is csak technikája van, és ez a technika maga az álomtartalom, a lassú, gyors-gyors ritmus pedig az álomkép.

Krúdy, mint Rilke is, szereti azokat a dolgokat, állapotokat, érzelmi és gondolkodási folyamatok végpontjait, amelyek egy lassú érlelődési folyamat eredményeképpen jönnek létre egy hirtelen-váratlan zárással.

Ezért gyakoriak nála a zárulás, a bekereteződés, a függés képei: akasztott emberek a fákon; képek formájában a falakon is.

A *lassú, gyors-gyors* nemcsak az emlékkép és az álmokép kialakulásának a ritmusa (és egyben maga az emlék-, illetve álmokép), hanem annak a szándékosan elnyújtott, késleltetett, lelassított haláltáncnak a ritmusa is, amely Krúdy regényeiben és regényei *között* is egyfolytában tart. Figyeljünk fel az újabb paradoxonra: hogy Krúdy az *egyik legérzékenyebb írói technikával, a ritmussal elevenít meg egy mechanizmust: hogy a ritmus egy redukció eredménye.*

A *lassú, gyors-gyors* ritmusképlettel egyben Krúdy lassító-gyorsító írói technikája is jellemezhető. Ez a technika elsősorban és alapvetően lassít: a szándékosan hosszított mondatokkal és a szándékosan hosszított, túlképzett szavakkal. Tudjuk, a mondat bármely nyelvben elvileg végtelen hosszú lehet. A szó pedig a magyarban bizonyos határok között tetszés szerint hosszítható – képzőkkel, illetve a képzés műveletének ismételt alkalmazásával. Krúdy bőven él ezekkel a lehetőségekkel, főleg az „üres szóképzésekkel”, mint például *aludgat, vacsoráztat*. Általában is rengeteg nála a gyakorító képzős ige, a kicsinyítő képzős főnév és melléknév. Ezek nagy része a köznyelvben is „üres képzés”. Krúdynál pedig különösen az: *magáért a képzés kedvéért történik a képzés*. Az az ige például, hogy *alszik*, már önmagában folyamatos, kifejezi, hogy itt egy lassú, hosszú folyamatról van szó; a *-gat* képző chhez pusztán annyit tesz hozzá, hogy még tovább lassítja.

A lassítást célozzák többek között a fölösleges szinonimák is: *némán, hangtalanul* – így együtt; és főleg a nagyon-nagyon sok hasonlat. Ezek között a lassító mechanizmusok között van elhelyezve egy-egy gyors, éles vágás, metszés, zárás. Az a bizonyos hirtelen-váratlan mozdulat. Például egy ilyen hasonlat, mint ez: „Állt a táj, mint egy álom.”

Miért a tájat hasonlítja Krúdy az álomhoz, és nem fordítva? Mondhatnánk például, hogy azért, mert ez így egy tipikus prózamondat. Ha viszont a hasonlat két oldalát felcseréljük, tipikus versmondatot kapunk: Állt az álom, mint a táj. Ez ugyan kicsit konvencionális, de hasonlatként, a hasonlóság alapján értelmezhető. Az eredeti viszont nem.

Az, hogy a táj áll, természetes, magától értetődő lenne, ha Krúdy nem emelné ki, ha nem hangsúlyozná és főleg, ha nem az álomhoz hasonlítaná. Nincs ugyanis mozgó táj, illetve csak akkor érzékeljük ilyennek, ha sokáig nézzük, vagy ha a fák, növények hullámmozgása kelti a mozgás képzetét, vagy ha emberek, állatok mozognak a tájban.

Az álom ugyanakkor éppen nem állhat, legfeljebb egy álomkép, ha azt valahogy kiemeljük, mint egy filmkockát, tehát ha megállítjuk és megkötjük, rögzítjük valamilyen módon. Így a hasonlat két pólusa nem megvilágítja, hanem megszünteti egymást. Első fele azt jelenti, hogy „nagyon állt” a táj. Az egész pedig ezt: úgy állt a táj, ahogy egy álom, azaz nem állt. A hasonló és a hasonlított (a *táj* és az *álom*) önmagukban is túl általános fogalmak, illetve szavak ahhoz, hogy érzékletessé tegyenek egy képet. Ráadásul elcsépeltek is, túlhasználtak.

Ez tehát egy *üres hasonlat*, Krúdy leggyakoribb és legjellegzetesebb hasonlattípusa, ahol a hasonlítás eljárása, *művelete* fontosabb az összehasonlított dolgoknál, illetve a hasonló vagy a hasonlított tartalmánál, sőt: magánál a hasonlóságnál is. Röviden: *a hasonlítás kedvéért van a hasonlat*. Tehát kizárólag a hasonlítás műveletének mint *műveletnek* van jelentősége: teljesen mindegy, hogy mi hasonlít mihez. Így a hasonlatnak, a hasonlításnak nála pontosan ugyanúgy *csak technikája* van, ahogy az emlékezésnek vagy az álomnak.

A hasonlat általában is bonyolult nyelvi-poétikai-gondolkodási-lelki művelet. Ráadásul elnevezése sem pontos, mert végeredménye, azaz egy folyamat (a hasonlítás) eredményeképpen létrejött állapot (a hasonlat) felől nevezi meg magát a műveletet, illetve az egész mechanizmust. Mindenesetre a hasonlítás úgy azonosít, hogy megkülönböztet (és fordítva); ezzel egyszerre kapcsol össze és választ szét, sorol be és emel ki két dolgot. Így el is helyezi őket a többi között. Krúdynál viszont a hasonlat „lebeg”, azaz semmilyen értelemben nem rögzített.

A hasonlatnak bármelyik eleme: a hasonló, a hasonlított vagy a hasonlóság lehet centrális, és közülük bármelyik önállósulhat is. Krúdynál viszont annak a nagyon ritka esetnek vagyunk tanúi, hogy ezen elemek mindegyike lényegtelen, meghatározatlan, és a hasonlatnak

a negyedik eleme, a szerkezete: *magu a hasonlítás művelete mint művelet önállósul: az „olyan mint”*.

Említettem már, hogy Krúdy üresen használja az érzéskifejezéseket is, mint ahogy az *álom*, az *emlék* szavakat, valamint a szó- és mondatképzés és a hasonlítás nyelvi műveleteit. Teszi ezt azért, mert maguk a szereplői üresek: *érzéseik szinte kizárólag külsődlegesek és reaktívak*. Az érzéstörténesek kizárólag a külvilág éppeni, esetleges állapotára adott válaszok, nem belső érzédiszpozíciók megfelelői, „folytatásai”, következményei. Mivel a szereplőknek nincsenek belső érzédiszpozícióik, mindig a környezet, a külvilág vált ki belőlük valamilyen közvetlen, azonnali, rövidrezárt érzéstörténetet. Ezek az érzéstörténesek csak addig állnak fenn, amíg az őket előhívó inger fennáll.

Röviden: *az érzelmi élet az inger-reakció sémára redukált*. Innen adódik az az érzésünk, hogy a szereplők „üresek”, hogy „nincs bennük semmi”. Mintha egyáltalán nem vennének részt abban, amit gondolnak, éreznek, csinálnak, helyesebben: amit gondoltatnak, éreztetnek, csináltatnak velük. Nemcsak amnéziások tehát, de anesztéziások is. *Nem tudnak sem érezni, sem élvezni*. Gondoljunk például Szindbádra, akit nem vigasztalt az a százhet nő, aki viszonszerette.

Az érzések így „külsődlegesek”, nem a személyekben vannak, hanem az író rendeli hozzájuk, tulajdonítja nekik. (Mondja róluk.) Ők maguk mindig a mindenkori környezet hangulatait veszik át, illetve a környezet az a háttér, amelynek alapján egyáltalán érzés tulajdonítható nekik. Ha az érzelmet közvetlenül indukáló közeg eltűnik, az érzés is megszűnik *nyomtalanul*. Álmos Andor például Evelint, aki miatt pedig minden évben meghal egyszer, *csak addig szereti, amíg látja is*.

Ezért van az, hogy a személyek teljesen érintetlenül, sértetlenül, változatlanul kerülnek ki minden helyzetből. Abszolút nincs közük ahhoz, ami velük történik. Mondhatnám úgy is, hogy nem érzik jól magukat a regényekben, még pontosabban: egyáltalán *nem érzik magukat*. Nem vesznek részt az életben; voyeurök csupán. Önmaguknak is voyeurjeik. Maszkerádi: „Úgy nézem minden cselekedetemet, mintha ötven év múlva olvasnám, látnám egy naplóban.” Álmos Andor „Lehet, hogy egy halott vagyok, aki lát, néz, semmin sem csodálko-

zik és mindent megvet, amit az élők csinálnak. Vagy talán pipás török voltam azelőtt Munkácson, egy boltcégére és most szabadságon vagyok.” Rizujlett férje, a kapitány: „Én úgy nézem, hogy mindenki részeg az országban, csak én vagyok vízió, mert sohasem szerettem senkit.”

Véleményem szerint a *Napraforgó* cím ezeket a tendenciákat sűríti egy szóba. Elsősorban az instabilitás, a *puszta reaktivitásra, mechanizmusokra redukált személyiség szimbóluma*. Mindig oda fordul, ahonnan fényt kap, és addig, amíg fény esik rá. A fénytörő közeg viszont hiányzik. Nincsenek közvetítők. Ez a nivelláció következménye.

Egy példa az érzések reaktív és redukált mivoltára. Maszkerádi kisasszony így jellemzi egyik alteregóját, a francia hercegnét: „Előkelő hölgy volt; lelketlen kultúrbestia; tevehajcsárokkal és piroskabátos tisztekkel szeretkezett; *csak annyiban volt szomorú, amennyiben a szállodai zenekar játéka a szomorúságra felhívta a figyelmét; csak annyira volt jókedvű, amennyire a kairói élet, a mindennapi táncestély, a különböző élettuntságok ellen való szórakozások, a díszruhában elköltött ebédek, a sivatagba való kirándulások kényszerítették azzal a szuggesztív erővel, amelynek aláveti magát minden jómódú céltalan utazó. Oly kegyetlen, lelketlen, bensőség nélkül való életet élt, mint többnyire a nagyvilági nők, akik ott a fehér hoteleket lakják és a papagáj csőrét ütögetik az ujjukkal, amelyről fiatal férfiak álmodoznak. Talán érzékei is csak akkor ébredtek fel, midőn telefalta magát fűszeres ételekkel, táncolt a bálon, a viasz-nyugalmú férfiak hideg szájával vérbeborító szavakat dörmögtek a fülébe. Egyébként oly közömbösen foglalt helyet a színházban, mint a kócsagtoll a gyémánthajtűben.*” (Kiemelések tőlem. F. K.)

Míndez nemcsak a francia hercegnére érvényes, hanem kivétel nélkül mindenkire, mert a *Napraforgó* című regényben mindenki (részben) Maszkerádi alteregója (is), azaz a regény összes szereplője variáció többek között a Maszkerádi-kisasszony-témára, illetve személyre. (Meg más személyekre is.) Még a két legtöbbet szereplő *férfi-figura*: Pistoli és Álmos Andor is a Maszkerádi-sorozat egy-egy tagja, variánsa!

Krúdynál minden szereplő több sorozatban, végtelen sok variánsként létezik. Ugyanis mindenki egyszerre tagja, variánsa az összes többi sorozatnak, és ugyanakkor egyben saját sorozatának, variánsainak a típusa is. Így egyszerre típus és példány. Erre utal az a tény, hogy egy személynek több különböző neve van (Rizujlett például minden szereplője számára más nevet és személy-variánst használ), illetve, hogy ugyanaz a név több különböző személyre illik (Álmos Andor anyját Evelinnek hívták, „szerelme” is Evelin). A szerelmeknek különben ezért nincs jelentősége: mindegy, hogy ki kit szeret, mert mindenkiben ugyanannak a típusnak egy példányát szereti. (És egyben önmagát.)

Ráadásul ezek a variánsok vagy példányok nemcsak egyidőben léteznek, hanem időben egymás után is. Egyszerre szinkrón és diakrón, szimultán és szukcesszív sorozatokban. Pistoli három, különböző időszakból származó örült felesége időnként egyszerre, egyidőben jelenik meg. *Aki egyszer létezett, az visszavonhatatlan.* Tudjuk: a halottak bármikor feltámadhatnak.

Így a Krúdy-regények potenciálisan végtelen sok szereplőt tartalmaznak: személyek keletkezésének, egy típus megsokszorozódásának a lehetősége minden oldalról nyitott. Ennyi szereplő természetesen nem fér el egy regényben. Így a szereplők (ahogy a témák, motívumok is) átnyúlnak az egyes regényeken, *megteremtve ezzel a végtelen regényt, a minden oldalról nyitott, végtelen sok lehetőséget magába foglaló szerkezetet. A Krúdy-regények „egyformasága” ezt jelenti.* A regény így lép túl saját formáján. Sokkal több van benne, mint amennyi keretei közé szorítható.

Álmos Andor például abból a szempontból variánsa Maszkerádinak, hogy ő is *kétnemű*, vagy legalábbis (meg)osztott nemű, akárcsak Maszkerádi. Mint minden őse, a jelenlegi Álmos Andor is fél-kedvvel és fél-nemmel született, mégpedig olyan osztásban, hogy férfiasságát hagyta a túlvilágon, ide csak nőiességét hozta magával. Bár férfiassága azért aktualizálható. Figyeljünk fel arra is, hogy a túlvilágról jön, kísértetként; ebben is Maszkerádira hasonlít.

Maszkerádi kisasszonyban viszont tagadhatatlanul vannak *maszkulin* vonások. A tipikusan szerelemre-használt Krúdy-hősnők mind

húsos, puha, lusta, lágy, kövér *asszonyok*. Maszkerádi viszont *kisasszony* és férfias nő: gyors, vékony, feszes, fürge. Nem akar férjet, nem akar gyereket. Nem emberek folytatása és nem emberként folytatódik. Kísértetektől származik, s végül kísértet lesz maga is.

Jellemző, hogy amikor egy éjjel éppen Pistolit kísérti, Pistoli férfi-kísértetnek nézi őt. „Termettem, mint a jégcsap az ereszen” – mondja magáról. Íróilag is hideg, kemény, fagyos, éles tárgyakkal jellemzett: teste acélrugóból való, arca dércsípte, szemei acélfényűek; máshol: pengeszemű, kés szeme penge módjára villan; szavai késélesek.

A regénynek két villanó, éles, pontos hasonlata is róla szól (összesen nem sok ilyen van, hiszen a legtöbb hasonlat üres): „Sugár volt a teste, mint egy magános kard, amelyet hegyénél fogva a vívóterem padlójába szúrtak.” „Fekete harisnyája feszült, mint a fiatal vágó.” Ez utóbbi a férfi-vágó asszociációját kelti. És valóban: Maszkerádi egy alkalommal női testtel, de *férfimódra* szeretkezik egy fával. (Érdemes megjegyezni, hogy a fával való szeretkezés motívuma Michel Tournier *Péntek vagy a Csendes-óceán végvidéke* című regényében is felbukkan, csak ott egyértelműen egy férfi az, aki egy nő-fát szeret.) Maszkerádi is szereti a fáját, mert mosolytalan, szenvedélytelen, emléktelen, közömbös, hideg. Befelé néz és befelé él, érzelmet kifele nem nyilvánít. Külső hidegsége abból fakad, hogy van belső élete. Az viszont ábrázolhatatlan.

Maszkerádi veszélyes alteregói a regényben sorra meghalnak. Először a francia hercegné. Őt Maszkerádi közvetve tünteti el. Legveszélyesebb alteregóját, Pistolit viszont személyesen öli meg egy csókkal. Pistoli volt az, aki valamennyire belelátott, aki Szonett kisasszonynak nevezte. Az is: saját formájának foglya, önmagára záruló csapda.

Maszkerádi és Pistoli kölcsönösen egymás és önmaguk csapdái, vagy hogy egy, a regényből vett szót használjak: patkányfogói. Ezért kölcsönösen tisztelik is egymást. Mindkettőjükhöz a patkány meg a kígyó képei társulnak.

Az írói motívumszervezés így hasonlóságukat hangsúlyozza. Ők azok, akikkel Krúdy észreveteti az ember, az emberi test vagy a nemi aktus gusztustalan vagy éppen undorító részleteit is. Amikor például

Evelin, a butuska, naiv lány hosszadalmasan ömleng Maszkerádinak közhelyes és készen-kapott ábrándjairól, Maszkerádi csak ennyit mond tömören, tárgyszerűen: „Rossz szaguk van a férfiaknak.” Erre a motívumra rímel egy későbbi, Pistoliról szóló leírásrészlet: „Annyi nőnek az illata maradt meg emlékezetében, mint egy nagyvárosi hímkutyának a szaglószervében, ...”.

Az inger-reakció sémára való redukció egy sajátos, még nem említett variánsa tükörkép és tárgy közvetlen és azonnali viszonya: az, ahogy a tárgy mindig *automatikusan* és rögtön előhívja tükörképét *a tükör, azaz a közvetítő közeg kihagyásával, kiiktatásával. Így a tárgy és a tükörkép mechanikus viszonya ugyanabba a sorba tartozik, mint az érzelmeknek, az emlékképnek, az álomképnek, a hasonlatnak, a képzésnek és maguknak a személyeknek technikai (üres) műveletekre való redukciója.* Láthatjuk, hogy még a technikákra való redukciók is variánsokban, sorozatokként léteznek.

A másik oldalról úgy fogalmazhatjuk meg a tárgy és a tükörkép közötti sematizált és redukált viszonyt, hogy a regény tele van tükörökkel, *amelyek nem tükröznek.* Ennek következménye az, hogy a szereplők léte is megkérdőjeleződik, hiszen nincsenek, nem lehetnek olvasataik.

Maszkerádinak és egyik sokat emlegetett alteregójának, a francia hercegnének a viszonylatában például nem tudni, hogy melyikük tükörképe a másiknak, azaz melyik az „eredeti”. Álmos Andor egyik meghalásakor pedig (tudjuk: minden évben meghal egyszer), ezt olvashatjuk: „A tükör elhalványul a falon, ...”. Így vész el végleg az önismeret lehetősége.

Az inger-reakció séma emberek és tárgyak, tárgyak és emberek viszonylatában egyaránt érvényes. Egy tárgy is csak „addig él”, amíg ránéznek. A következő, erre utaló hasonlat *A vörös postakocsi*-ban olvasható: „Az énekesnő kitartó, konok szomorúsággal függesztette rá a tekintetét, mint aki addig akar nézni egy képet, amíg az meg-elevenedik.”

Krúdy-elemzésemet azzal kezdtem, hogy prózája az anekdotikus-típusú és az avantgarde-típusú formálélv metszéspontján helyezkedik

el. Összegzésként ugyanezt mondhatom. Kibővítve azzal, hogy nála együtt, egységben van meg a későbbi „avantgarde” két szélsőségesen elkülönült típusa: a redukált és a túltelített, az alulbeszélt és a túlbeszélt, az aszketikusan szikár és a pompázatosan túldíszített leírás-mód, a lassító és a gyorsító tempó, dinamika. Később fog élesen elkülönülni egymástól az a két eset, hogy a szöveg vagy nem tölti ki a regény kereteit (túl kevés), vagy túllép, túlcsoordul rajta (túl sok).

Krúdy stílusa, nyelve túltelített, viszont ez a stilizáció, mint láthattuk, éppen a redukció és a távolságteremtés, -tájtás eszköze. Így technikája egyszerre a *túltelítés és a kiürítés együttes* folyamata, illetve a túltelítődés és a kiürülés együttesét eredményezi. Nevezhetném ezt *elidegenítő-visszacsalogató mechanizmusnak is*.

A túltelítettséget mindenekelőtt hasonlatai hordozzák: ezek a hasonlatok tele vannak képekkel, dallamokkal, fényekkel, ízekkel, szagokkal, színekkel. Önmagában mindez csupa érzékiség. Ám ezek a hangok, fények, illatok a semmiben keringenek: forrásukról leváltak, visszaverődni pedig nem tudnak. Így az érzéki benyomások eredményei a távolság, az eltávolodás, az érzéketlenedés megteremtői, megtartói.

Az anekdotikus-avantgarde formálólév, mint láthattuk, egyrészt a „lehetőségek filozófiájának”, a sokféleség tudatosulásának és állandó számontartásának adekvát leképezője és megfelelője a formák szintjén. De ugyanennyire adekvát megfelelője a nem-szervesült magyar valóságnak is: annak, hogy a történelem és az egyéni élettörténet össze-nem-függő, csak kívülről-felülről, mesterségesen összekapcsolt események sora, sorozata. Ezért az ilyen típusú regény nemcsak a formák fejlődése felől közelíthető meg, hanem szociálpszichiátriailag is értelmezhető. Láthattuk, hogy ez a formálólév, illetve szerkezet Krúdy esetében mennyi ambivalenciát, paradoxont sűrít, azaz a hasadásokat „fedí le”.

A társadalmi vagy egyéni szintű skízis véleményem szerint mindig egy kettős, de egymással ellentétes követelményeket támasztó szabályrendszerhez való sikertelen, mert eleve lehetetlen alkalmazkodási kísérlet szükségszerű következménye. Mint ilyen, elszenvedői vagy

elszenvedője részéről nem tekinthető „betegségnek” vagy „devianciának”. Az alkalmazkodás ugyanis nem deviáns vagy inadekvát reakció. Ezesetben azért eleve reménytelen mégis, mert két egymással ellentétes követelményrendszernek *egyszerre* nem lehet eleget tenni. A két szabályrendszer működése ugyanis a gyakorlatban annyit jelent, hogy amit az egyik explicit módon *előír vagy hangoztat* (elvár, kötelezővé tesz, javasol, parancsol stb.), azt a másik *hallgatólagosan* tiltja. A két szabályrendszer együttese tehát úgy támaszt követelményeket, hogy egyben azok teljesítését lehetetlenné teszi. Jellegükből (hogy az egyik explicit, a másik implicit) már következik, hogy ez a helyzet szubordinált személyek vagy társadalmak esetében áll elő.

Egy ilyen helyzetnek egyszerre okozója is, következménye is a személyi függőségek és a dologi függőségek felemás, kusza volta. Egyik sem tud megjelenni tiszta formában: emberek (egyes személyek) intézményesülnek, egyszemélyes intézményként, hatalomként funkcionálnak, az intézményeket pedig valójában személyes kapcsolatok működtetik. Általában is túl sok minden van a véletlenre, illetve a hallgatólagos konszenzusokra bízva.

Ugyanezért sem a valódi személyesség (autonóm szubjektum és szubjektivitás), sem a valódi objektivitás (tárgyszerűség, tárgyiasság, tárgyilagosság – a szó minden értelmében) nem alakulhat ki. Így az objektivációk sem képesek betölteni szerepüket. Valódi személyesség helyett a személyeskedés vagy a személyi függőségek torz formái jelennek meg: túlzott intimitás, bizalmaskodás, pletyka, belterjesség, bennfentesség, protekció stb. Valódi objektivitás helyett pedig egy bürokratikus gépezet. A személyes és a személytelen kialakulatlansága, felemássága, a kettő torz aránya, egyik vagy másik abszolutizálása stb. ezért a mindenkori magyar irodalomnak és az irodalom értékelésének is állandó problémája.

(1986)