

SZERELMES KALANDOROK  
ÉS IDŐSÖDŐ ÚRIEMBEREK

## A SZERELEM ELBESZÉLÉSÉNEK VÁLTOZATAI KRÚDY EPIKÁJÁBAN

A Krúdy-szövegek olvasója számára kézenfekvő tapasztalat, hogy e nagy terjedelmű életmű egyik fő tematikus szolamát a szerelem elbeszélésének variációi alkotják. Ez az egyszerű tény már önmagában is figyelmet érdemel, annál is inkább, mivel a közelmúltbeli recepció ugyan gyakran felsorolta a Krúdy-művek tematikus kategóriáit, mégsem időzött el hosszabban annál a kézenfekvő kérdésnél, hogy miért olvasható a Krúdy-életmű jelentős része a szerelem-elbeszélés megannyi változataként. A jelen dolgozat arra tesz kísérletet, hogy felvázolja a szerelem-elbeszélés néhány jellegzetes variációját, illetve ezek egy lehetséges olvasatát. Hipotézisként abból a feltevésből indul ki, hogy a recepció által többnyire oppozícióba állított szerelem-elbeszélések nem annyira egymás ellentétéként, mint inkább egymás variációiként értelmezhetők. A szakirodalom ezt a szerelmi tipológiát többnyire egy-egy Krúdy-hős alakjával összefüggésben írta le. E tradíció nyelvén fogalmazva: dolgozatom nem a Szindbád, Rezeda Kázmér és Alvinczi Eduárd stb. alakjához kapcsolható szerelem-elbeszélések különbségeire, hanem hasonlóságaira helyezi a hangsúlyt.

E néhány előzetes megfontolás jelzése után rátérek a dolgozat szűkebb értelemben vett tárgyára. Az alábbiakban arra a kérdésre igyekszem választ keresni, hogy miért irányítja a szerelem elbeszélésének poétikáját számos Krúdy-szöveg esetében a beteljesületlen szerelem vagy a megszakított szerelem története által meghatározott narratíva. A kérdés nem új keletű a Krúdy-recepcióban, több értelmezőnél is feltűnnek olyan megállapítások, melyek szerint egyes Krúdy-hősök (többnyire Szindbád és Rezeda Kázmér nevét említik) számára fontosabb az udvarlás vagy a hódítás szertartásszerű cselekvéssora, mint a szerelem beteljesülése. E narratív keret legrésztesebb értelmezésére mindmáig Fábri Anna vállalkozott,<sup>1</sup> aki a sze-

---

<sup>1</sup> FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye*, Bp., Magvető 1978, 53–273.

repjátás változatai felől közelített a problémához. Az ő értelmezése szerint Don Juan-i szerepet alakító Szindbádöt így jellemzi: „A rajongó hízelgő, fenyegető szavak mellett különösen fontos szerephez jut a fiatal Szindbád udvarlásaiban az első csók, amely a diadal, az eredménnyel egyenlő. A csókolózás azonban már csupán rutinnal elvégzendő feladat számára.”<sup>2</sup> Majd levonja a következtetést: „A képzelt kalandokból is kiviláglik, hogy Szindbád számára a hódítás a fontos, s nem a folytatás.”<sup>3</sup> A Szindbáddal némiképp elentétes karakterként olvasott Rezeda Kázmérral kapcsolatban hasonló megjegyzésre bukkanunk: „Az udvarlás, a hódítás fontosabb Rezeda számára, mint a szerelem beteljesülése.”<sup>4</sup> A szerelem elbeszélésének ezeket a jellegzetességeit Fábri Anna – továbbra is a főhősök lélektani motivációi felől közelítve – arra vezeti vissza, hogy Krúdy alakjainak többsége a valóság elől megalkotott szerepekbe menekül. Szindbád, Rezeda, Alvinczi és Pistoli, akárcsak a többi jelentékeny Krúdy-figura, abban hasonlítanak egymásra, hogy elérhetetlen személyekre vágnak,<sup>5</sup> s nem a valós személy, hanem a képzeletbeli alak fontos számukra.<sup>6</sup>

Bori Imre kisebb terjedelmet szentel a szerelem-elbeszélés sajátos jegyeinek értelmezésére, s megjegyzései többnyire kevésbé elmélyültek, mint Fábri Annáé, megelégszik a szerelem szertartásos jellegének megállapításával és néhány meglehetősen kétséges értékű moralizáló kijelentéssel.<sup>7</sup> Ugyanakkor Rezeda Kázmérról szólva egy

---

<sup>2</sup> *I. m.*, 64.

<sup>3</sup> *I. m.*, 74.

<sup>4</sup> *I. m.*, 125.

<sup>5</sup> *I. m.*, 202.

<sup>6</sup> *I. m.*, 122. (Rezedáról) és 202. (Alvincziról). – Itt érdemes megjegyezni, hogy az alapvetően eltérő hóstípusként felfogott három Krúdy-figura esetében Fábri Anna nagyon hasonló jegyeket észlel a szerelem-értelmezés tekintetében, ami alátámasztja annak indokoltságát, hogy ne a szerelem-elbeszélés különbségeit, hanem hasonlóságait hangsúlyozzuk.

<sup>7</sup> „A szindbádi szerelemben, amelyre jellemző, hogy vágy és félelem egyszerre színezi, testiség és »ars amatoria« van együtt – már-már az öncélúság fokán. Szerartás a szerelem Szindbád tudatában, az udvarlás éppúgy iratlan szabályok betartásával kezdődik, mint ahogy egy szokásrend írja elő a szakítások módját is, és itt a

helyen olyan megjegyzést tesz, amely érdemben viszi tovább a szerelem-elbeszélés sajátosságainak tárgyalását: „S bár »eleven nők ismeretére vágyott«, élete valójában egy vágy-síkra tevődik át, ábránd és valóság ellentétei sejlének fel, s egy beteges képzelet rajzolatai helyettesítik a való világ képeit.”<sup>8</sup> Ugyan nem osztom a szerző moralizáló álláspontját, s a valóság fogalmát sem látom olyan magától értetődően adottnak, mint a fenti idézet szerzője, a vágy és valóság ellentétének kiemelését mégis lényeges mozzanatnak érzem. Fábri Anna megállapításai is implikálnak ehhez hasonló következtetéseket, ugyanakkor a kiemelt szavak a romantika nyelvére visszautalva szélesebb összefüggésbe helyezik a problémát. Bár nem szeretnék csatlakozni a Krúdyt újromantikusként olvasó recepcióhoz, ugyanakkor a Krúdy-féle szerelem-elbeszélés poétikai sajátosságait mégis termékenynek tartom a romantikus szerelem-elbeszélés hagyományával összefüggésben értelmezni, de hangsúlyozottan abból az olvasói nézőpontból, amely szerint a Krúdy-szövegekre jellemző szerelem-elbeszélés túllép a romantika horizontján.<sup>9</sup> A rövid recepciótörténeti

---

szerelmi hazugságnak éppen úgy meg volt a helye, mint az őszinte vallomásnak, s elfért benne trubadúrmagatartás és pornográf képzelet (*Szindbád őszj útja*), és az a különös szenvedély, amely a kancsal nőkhöz vitte. Itt sejlik fel aberrációja, amely a való élettől, a szerelmi kalandtól csak impulzust várt.” (BORI Imre, *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum, 1976, 91–92.) Bori szerint a szertartásosságban „egy cselekvésre béna egyéniség talál otthonára.” (*I. m.*, 93.) Az ezután következő, erősen ideologikus kitételekkel, melyek szerint mindez a társadalmi cselekvést lehetetlenné tevő kor következménye lenne, a mai olvasónak nehéz mit kezdenie, ezért itt nem is foglalkozom sem ismertetésükkel, sem értékelésükkel.

<sup>8</sup> *I. m.*, 123.

<sup>9</sup> A romantikus hagyomány kifejezés persze megtévesztő lehet, mert olyan képzetet kelthet, mintha ezt a hagyományt homogén egyszólamúság jellemezné. A romantikus horizonton való túllépésről beszélni is vitatható eljárás, hiszen a romantika számos olyan nyelvi-poétikai problémát vetett fel, amely ma is érvényesnek tekinthető. Ugyanakkor aligha kétséges, hogy a romantikus hagyománynak számos olyan vetülete van, amely a romantika korszaka után elveszítette aktualitását. Témánk szempontjából ilyennek tekinthető a szerelemnek az az értelmezése, amely azt egy magasabb rendű, lényegében transzcendens létszféraként értelmezi. A romantikus hagyomány kifejezés fentiek szerinti, leszűkítő értelmű használata ugyanakkor összhangban van a Krúdy-szövegek romantika-olvasatával. A Krúdy-

áttekintést ezen a ponton akár le is zárhatjuk, mert a további értelmezők többsége vagy éppen csak érinti ezt a kérdéskört,<sup>10</sup> vagy csupán a korábbi megállapításokat ismétli, mint Czére Béla, aki kizárólag abban a tekintetben képvisel új álláspontot, hogy a szerelem-elbeszélés említett jellegzetességeinek jelentőségét kétségbe vonja, s csupán mint ritka kuriózumot értékeli.<sup>11</sup> Ezzel a nézőponttal nem tudok azonosulni, mert a szerelem elbeszélésének jelzett vonásai nagy mértékben meghatározzák a szövegek poétikáját. Ugyanakkor fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy e szerelem-elbeszélés elégi-kus-nosztalgikus regisztere mellett az ironikus modalitást meghatározó vonásnak tartom. Az elbeszélői hangnem összetettsége azonban nem teszi kérdéssé a szerelem-elbeszélés jelzett vonásainak az egész narratívát befolyásoló szerepét.

Bori Imre korábban idézett értelmezésének implikációihoz viszszatérve, érdemes némiképp tüzetesebben szemügyre venni a romantikus és a Krúdy-féle szerelem-elbeszélés kapcsolatát. Ez a megközelítés azért lehet termékeny, mert Krúdy epikája léptenyomon intertextuális kapcsolatot létesít közismert romantikus mű-

---

epikában gyakran feltűnő romantikus jelző ugyanis többnyire valami eredendően műlthoz tartozót jelöl. (Vö. pl. KRÚDY Gyula, *Utazások a vörös postakocsin*, I, Bp., Szépirodalmi, 1977, 61, 84, 115, 227, vagy *Pesti nőrabló*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 22, 97–98.)

<sup>10</sup> FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 334.

<sup>11</sup> A korábbi recepciót ismétlő értelmezői pozícióra példaként idézhető az alábbi részlet: „Az el nem ért, be nem teljesült szerelem felé utazott már a korábbi Szindbád-novellák hőse is a leggyakrabban, mert a sóvárgott, de birtokba nem vett szerelem a legizgalmasabb számára: a felajzott várakozás az érzékek és érzelmek még ismeretlen titkait ígéri.” (CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., Gondolat, 1987, 72.) A szerelem-elbeszélés jellegzetességeit bagatellizáló nézőpont egyik kifejtése így hangzik: „Persze nem a valóság ösvényein közeledik a lány [Horváth Klára] sem. Hiszen már szerelmes Alvincziba, de egyáltalán nem zavarja, hogy ez az érzés nem szembesül a valósággal, sosem teljesül be. Krúdy prózájában nem ritkán – de szerencsére csak mellékmotívumként – feltűnő gondolat ez: nem érdemes a szerelem eszményalakját a valóságban is megközelíteni, mert abban a pillanatban szétfoszlik az a varázs, amelyet az ábrándok szöttek köréje. Horváth Klára is az ábrándok birodalmában érzi jól magát, végül is ott nem csalódhat Alvincziban.” (*I. m.*, 83.)

vekkal s általában a romantika irodalmával. E poétikai jellegzetesség alapján e próza akár úgy is megközelíthető, mint a romantikának egy sajátos, összetett modalitású olvasata, amely önmaga is reflektál saját recepciós karakterére. A romantikus szerelem-elbeszélés közismert toposza a szerelem transzcendens irányultságú értelmezése. Ebben a narratívában a szerelem mint magasabb rendű létforma, mint a létezés új minősége értelmeződik.<sup>12</sup> A szerelem és a nő kultusza a transzcendenciában alapozódik meg, mert ebben a megközelítésben a szeretett nőn keresztül kapcsolat létesül a végtelenség, a teljesség és a szubjektum között. A szerelem-elbeszélés romantikus hagyományainak imitációja és ezek egyidejű kikezdése, demitologizálása Krúdy-prózáját az irodalom-értelmezésnek abba a fázisába helyezi, melyet a metafizikai kontextus megidézése és egyidejű ironikus elhárítása jellemez.

Az alábbiakban a be nem teljesült, illetve a megszakított szerelmi viszony toposza által alakított szerelem-elbeszélést a Kierkegaard műveiben fellelhető szerelem-értelmezések kontextusában kísérel meg értelmezni. (Természetesen nem tételezek föl konkrét hatást, pusztán arról van szó, hogy a Krúdy-művek olvasásába a mélyebb megértés reményében bevonom bizonyos Kierkegaard-szövegek kínálkozó párhuzamait.) Ha Krúdy szerelem-elbeszéléseit a be nem teljesült vagy a megszakított szerelmi kapcsolat narratív sémája alapján tartjuk értelmezhetőeknek, Kierkegaard *Vagy-vagyban* olvasható szövegei (elsősorban a Don Juan-tanulmány, *A csábító naplója* és *A házasság esztétikai érvényessége*), illetve *Az ismétlés* című műve szempontokat nyújthat az olvasáshoz, hiszen a dán filozófus ezekben a szövegekben éppen a szerelem temporalitásának és végtelenségének

---

<sup>12</sup> Friedrich SCHLEGEL a *Lucindában* például így ír: „A lelkesült Diotima csak a szerelem felét tárta oda Szókratészének. A szerelem nemcsak a végtelen iránt érzett csöndes sóvárgás; a szerelem a szép jelenlét szent élvezete is. Nemcsak keveréke, átmenete a halandónak s halhatatlannak, de a kettő egysége csak így. Létezik tiszta szerelem, oszthatatlan és egyszerű érzés, a nyugtalan törekvés legcsekélyebb zavarása nélkül. Ki-ki ugyanazt adja, amit kap, egyik mint a másik, mind egyforma és egész és önmagában teljes, akár az isteni gyermekek örök csókja.” (= August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 453.)

dialektikáját járta körül. *A csábító naplójában* olvasható gondolatmenetnél aligha találjuk alaposabb kifejtését a szerelmi kapcsolat szűkszerű megszakításának. A másik – a most említettel összefüggő – indok a két szövegvilág párbeszédbe állítására éppen a romantikához fűződő viszonyukban rejlik. Kierkegaard szövegei ugyanúgy olvashatóak a romantika sajátos recepciójaként is, mint Krúdy epikája. Az esztétikai stádium, valamint a rezignáció lovagjának alakja a romantikus költőszerepek értelmezéseként is felfogható.<sup>13</sup> Vizsgált kérdésünk szempontjából nagy jelentőséggel bír, hogy Kierkegaardnál az esztétikai életszemlélet paradigmatisztikus története éppen a megszakított szerelmi kapcsolat.<sup>14</sup> (Az esztétikai stádium elnevezése egybeesik a romantika bizonyos önértelmezéseivel. A Schlegel-testvérek romantikus költészetértelmezése is hangsúlyozza, hogy a szépség maga is transzcendens tény.<sup>15</sup> Az esztétikus ember ironikus

---

<sup>13</sup> A *Vagy-vagy* az esztétikai létstádiumot és a romantikus létértelmezést több helyen is megfelelően egymásnak, így az esztétikai, az erotikus és a romantikus szerelem is szinonim jelentésű fogalmak. (Vö. pl. Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, Bp., Osiris-Századvég, 1994<sup>2</sup>, 363.)

<sup>14</sup> „Én esztétikus vagyok, erotikus ember, aki megértette a szerelem lényegét és csattanóját, aki hisz a szerelemben és teljesen ismeri, s csupán azt a magánvéleményemet tartom fenn, hogy minden szerelmi történet legfeljebb fél évig tart, és hogy minden viszonynak vége, mihelyt a végsőkig kiélveztük.” (*I. m.*, 288.) – Számos olyan szöveghely idézhető Kierkegaard műveiből, amely a szerelmi kapcsolat megszakítása és a költői alkotóerő megnövekedése közötti kapcsolatot hangsúlyozza: „Közben érdekes változáson ment keresztül. A költői alkotóerő olyan mértékben éledt fel benne, melyet sohasem tartottam volna lehetségesnek. Most már világosan láttam mindent. A lány nem a kedvese volt, hanem csak az indíték, mely benne a poétikust felébresztette, és őt költővé tette. Ezért tudta kizárólag őt szeretni, ezért nem volt képes őt elfeledni, s nem is tudna soha mást szeretni, és mégis csak a vágy volt, ami állandóan hajtotta. A lány része lett a lényének, s emlékezetében örökre élő maradt. Sokat tett érte, költőt csinált belőle, s ezzel együtt viszont aláírta a saját halálos ítéletét is.” (Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, Szeged, Ictus, 1993, 14–15.) – Itt érdemes megjegyezni, hogy pl. Rezeda Kázmér alakjában is összefonódik a költő és a szerelmet csak álmaiban beteljesítő szerelmes szerepe.

<sup>15</sup> „A szofisztikus etika alapvető tévedése, hogy a szépséget pusztán adott tárgynak, pszichológiai jelenségnek tartja. A szépség, persze, nemcsak az üres gondolata valaminek, hanem egyszersmind maga a dolog, egyike az emberi szellem eredeti

személyiségként való meghatározása ugyancsak kapcsolatot létesít Kierkegaard szövegei és a romantika között. A kierkegaard-i irónia-fogalom a romantikus irónia kierkegaard-i értelmezésének is tekinthető.<sup>16</sup>) Véleményem szerint Krúdy és Kierkegaard romantika-olvasatát egyaránt olyan pozíció jellemzi, amely már eltávolodott a romantika horizontjától, ugyanakkor saját nézőpontjának bizonyos elemei a romantikából eredeztethetők. Ez persze nem jelenti azt, hogy egyformán viszonyulna a romantikához a két életmű, mint ahogy azt sem, hogy a szerelem-elbeszélés párhuzamait a transzcendens hagyományhoz fűződő kapcsolat megegyező volta alapozná meg.

A birtoklásról lemondó hódítás történetképző szerepét Szindbád alakja kapcsán többször is felvetette a Krúdy-recepció, s ez a mozzanat meghatározó jelentőségű eleme a csábítás kierkegaard-i fogalmának is.<sup>17</sup> *A csábító naplójában* a fiktív levelek és jegyzetek fiktív közreadója például így jellemzi a szövegek szerzőjét:

---

cselekvési módjainak; nem pusztán szükségszerű fikció, hanem tény is, jelesül örök transzcendentális tény.” (August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, i. m., 314–315.)

<sup>16</sup> Az irónia fogalmáról szóló tanulmány az ironikus személyiség leírásakor olyan jellemzést ad, amely megfelel az esztétikus szubjektum jellemzésének. (Vö. *Søren KIERKEGAARD írásaiból*, Bp., Gondolat, 1994<sup>3</sup>, 98–100.)

<sup>17</sup> Fábri Anna Szindbád alakja kapcsán az önmagáért való hódításról szólva a figura Don Juan-i szerepéről beszél, s a Krúdy-szövegek is többször említik a szerelmi hódítás e jelképes alakjának nevét. A csábító és a csábítás Kierkegaard-nál is gyakran feltűnő kifejezések, s Don Juan alakja ugyancsak nagy jelentőséget nyer, amit a Don Juan-tanulmány jelez a legvilágosabban. Krúdy és Kierkegaard szövegeinek összeolvasása során azonban óvatosan kell bánnunk a kínálkozó párhuzamokkal. A csábító hagyományosan Don Juan-inak tartott alakjával szemben ugyanis Kierkegaard tanulmánya Don Juant csalóként, nem pedig csábítóként határozza meg, s a csábító alakjának jelképes figurájaként Faustot mutatja fel. Kettejük között az érzékiség reflektáltsága tesz különbséget: „Don Juannal kapcsolatban igen óvatosan kell használnunk a csábító szót, ha számunkra az a fontosabb, hogy igaz dolgot mondjunk, s ne pedig bármit. Nem azért, mintha Don Juan túlságosan jó lenne, hanem mert egyáltalán nem esik esztétikai meghatározások alá. Ezért inkább csalónak nevezném, mert ebben mindig valami kétértelműség van. Ahhoz, hogy csábító legyen valaki, mindig bizonyos reflexióra és tudatosságra van szüksége, s



Értett ahhoz, hogy szellemi adottságainak segítségével meghódítson egy lányt, hogy magához édesgesse anélkül, hogy törődött volna a lány szorosabb értelemben vett birtoklásával. El tudom képzelni, hogy értett ahhoz, hogyan lehet egy lányt addig a pontig eljuttatni, ahol már biztos lehet abban, hogy mindenét feláldozná. S ha a dolog idáig jutott, félbeszakította anélkül, hogy akár a legcsekélyebb mértékben is közeledett volna hozzá, anélkül hogy akár csak egyetlen szó is esett volna a szerelemről, vagy hogy vallomást, ígéretet tett volna.”<sup>18</sup>

A megszakított szerelmi viszony mögött, melynek emblematikus alakja a csábító, a végtelenség iránti vágyra mutat rá a Don Juan-tanulmány, melynek gondolatmenete szerint a szerelem végtelensége nem tehető ki az időbeliség próbájának, mert a temporalitás szükségszerűen megsemmisítené. A szerelem végtelenségét tehát meg kell alkotni, s a szerelemesek éppen azzal biztosíthatják időtlenségét és teljességét, hogy szakítanak egymással:

Az erotikának is végtelennek kell lennie, ám költői végtelenséggel kell rendelkeznie, mely éppúgy korlátozódhat egy órára is, mint egy hónapra. Ha két

---

mihelyt ezek megvannak, csak akkor lehet helyénvaló hamisságról, intrikáról és mindenféle ravaszágról beszélni. Don Juanból hiányzik ez a tudatosság. Ezért ő nem csábít. Ő kíván, s ez a kívánás csábító módon hat, ennyiben csábít.” (Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m., 78–79.) Az esztétikai stádium jelképes alakjává emelt Faustot így jellemzi a tanulmány: „Don Juanhoz hasonlóan Faust is démon, de magasabb értelemben. Számára az érzékinek csak akkor lesz jelentősége, miután már egy egész előző világot elveszített, ám e veszteség tudata nincs kitörölve, hanem mindig jelen van, s ezért az érzékiben nem annyira élvezetet, mint inkább feledést keres. Kétkedő lelke semmit sem talál, ahol megnyugodhatna, s így megragadja a szerelmet, nem mintha hinne benne, hanem mert a szerelemben a jelennek olyan mozzanata van, amely egy pillanatra nyugalmat ad, és olyan törekvés is van benne, mely feledtet és eltereli a figyelmet a kétség semmiségéről. Vágyának ezért nincs meg az a derűs volta, mely Don Juanra jellemző.” (I. m., 162.) – Faust jellemzője tehát a kétkedés, s a szerelemben éppen a megkérdőjelezett abszolútum megalkotását kísérli meg. A szerelem menekülés a végesség tudata elől, a transzcendencia megköltött menedéke. Ez a reflektáltság a Krúdy hősoket is jellemzi, s nem csupán a bőséges szerelmi tapasztalatokkal rendelkező Szindbádot, Alvinczit vagy Pistolit, hanem a viszonylag tapasztalatlan Rezedát, Álmos Andort stb. is. A romantikus szerelem gesztusait ismétlő Rezeda a reflexió mozdulatait végzi, hiszen múltba vágyó magatartása éppen jelenbeli helyzetének reflexiója, akárcsak az aktív szerelmi kapcsolat létesítésétől való félelem.

<sup>18</sup> I. m., 242.

ember egymásba szeret és megsejtik, hogy egymásnak rendeltettek, akkor bátorság kell ahhoz, hogy szakítani tudjanak; mert ha folytatják, azzal minden csak elveszíthető, és semmi sem nyerhető meg.<sup>19</sup>

A végtelen célként való megjelölése világosan utal a csábítás transzcendens meghatározottságára, mesterséges megalkotottsága pedig a transzcendenciához fűződő ellentmondásos viszonyra. A házasság esztétikai érvényessége mellett érvelő *B* iratai éppen e végtelenség hamis voltát, kreáltságát hangsúlyozzák,<sup>20</sup> s a szerelem végtelenségének végesben megőrizhető volta mellett érvelnek. *A* iratai ezzel szemben a szerelem eltávolításában jelölik meg megőrzésének feltételét. Így válik mindaz értékessé, ami távolságot helyez a szerelmesek közé, végső megoldásként maga a szakítás ténye, melyet férfi és nő összetartozása alapoz meg.<sup>21</sup> A szerelem végtelenségét a viszony megszakítása révén megőrző szerelem-elbeszélés variációjaként olvasható a közvetlenül a halál előtt beteljesülő szerelem története, mely az élet sajátos betetőzéseként jelenik meg például Álmos Ákos és a hajdani Evelin, Pistoli és Maszkerádi, Vak Béla és Frimet kapcsolatában. A szerelmi viszony tényleges fennállása idején a magány keresése,<sup>22</sup> a levelezés – amely a szerelem elbeszélését azzal teszi felfokozottá, hogy a kedves távollétében nem zavarja a végtelenítés műveleteit<sup>23</sup> – lesznek a szerelem megalkotásának, megköltésének jellegzetes kellékei. A Krúdy-szövegekben szintén gyakran felbukkannak a szerelem-elbeszélésnek ezek a történetelemei. Az *Utazás éjjel* Szindbádja számára a jelentéktelen kis Mimit éppen az teszi évek múltán is vonzóvá, hogy a furcsa szöktetés ideje alatt nem történt közöttük semmi, s végül a lányt még hajnal előtt visszacsempészte a szülői házba. Rezeda Kázmér nem akar találkozni ifjúkori reménytelen szerelmével, Bertával, s kedvenc időtöltése, hogy képzeletbeli szerelemeinek ír hosszú leveleket egy bolthajtásos, ódon szobában. Madame Louise, a híres barátságos ház tulajdonosa tíz éve levelez egy testőrkapitány-

---

<sup>19</sup> *I. m.*, 233. (Hasonló érvelés olvasható *Az ismétlés* 83–84. oldalán is.)

<sup>20</sup> Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m., 404, 509.

<sup>21</sup> *I. m.*, 328–329.

<sup>22</sup> *I. m.*, 283.

<sup>23</sup> *I. m.*, 302.

nyal, érzékeny viszonyukat nem zavarja meg semmilyen kellemetlen körülmény, mert soha nem találkoznak egymással. A szerelem tárgya valójában nem is a szeretett nő, hanem az alakja köré megköltendő végtelen, a szubjektum és a végtelen közötti kapcsolatban a másik csak az indíték szerepét tölti be. Ezért lesznek gyakran Krúdy műveiben a szerelmes férfiak ideáljai olyan már elhunyt történelmi személyek, mint például Navarrai Margit vagy Montmorency Clarence, akiknek véges jelenléte nem fenyegeti a szerelem transzcendenciájának megköltését.

A Krúdy-szövegek Kierkegaard-ral való összeolvasása olyan sokat emlegetett poétikai jellegzetesség vonatkozásában is új megközelítés lehetőségét veti fel, mint a hangulatszerűség kitüntetett szerepe. Az esztétikai létstádiumnak, az erotikus ember szerepkörének fontos eleme a hangulat kitüntetett jelentősége:

Ha önmagába néz, akkor tragikus, éppúgy mint amikor a kedvesét más vonatkozásban idealitásában képzelte el. Mondjon róla bármit, az egész szerelmi kapcsolatból az idealitást őrizte meg, ámde mindig mint hangulatot, mert az mentes minden tényszerű valóságtól (Facticitet). Így tehát tudatban létező ténnyel (Bevidstheds-Faktum) rendelkezik, vagy helyesebben nem is ezzel, hanem egy dialektikus rugalmassággal (Elasticitet), s ez hoz létre számára produktív hangulatot.<sup>24</sup>

A Kierkegaard-ral való összevetés még az olyan összetett elbeszélés-poétikai jelenség jobb megértéséhez is hozzájárulhat, mint az emlékezés. E bonyolult kérdéskör alaposabb értelmezésére jelen dolgozat keretei között nem térek ki, azonban röviden annyit mégis jelezhetek, hogy a recepciónak az emlékezést elsősorban reprodukálásként, visszaidézősként olvasó fő szólamával szemben magam inkább megalkotó, létrehozó szerepére helyezném a hangsúlyt. Ehhez az értelmezői stratégiához hasonló emlékezet-értelmezést jelző sorokat találunk *A csábító naplójában* is:

---

<sup>24</sup> Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, i. m., 109–110. – Hasonló megjegyzés olvasható a *Vagy-vagy* egyik levelében is: „Meglehet, kedves Kordélia, hogy van valami királyi a lényemben, de nem sejtet, hogy miféle birodalom felett uralkodom. Én a hangulatok viharai fölött uralkodom. Mint Aiolosz, személyiségem hegyében tartom őket bezárva, hol az egyiket, hol a másikat engedem szabadjára.” (I. m., 312.)

Az emlékezés olyan szer, mely nemcsak konzerválásra, de a megsokszorozásra is alkalmas; amit emlékezés itat át, az kétszeresen hat. – Könyvekben, különösen zsoltároskönyvekben találunk egy szál virágot – egy szép pillanat adott alkalmat arra, hogy ide kerüljön, ám az emlékezés mélyebb.<sup>25</sup>

Az emlékezés ebben az összefüggésben nem elsősorban visszaidézés, hanem a végtelen, a szerelem transzcendenciájának teremtő aktusa. A megsokszorozó emlékezet nem az egykori állapotot idézi fel, hanem intenzitásával új minőséget teremt, nem egyszerűen felidézi tárgyát, hanem bizonyos értelemben megalkotja azt. Az emlékezés lényegében eltávolításként is olvasható, akárcsak a korábban említett történetképző elemek. (Ez a kapcsolat különösen akkor válik jól érzékelhetővé, ha a szerelmi viszony megszakítását a jelen azonnali múltba helyezéseként, az emlékezet tárgyává alakításként értelmezzük.) A múltba helyezett szerelemről ugyanúgy megalkotható a végtelenség mítosza, akárcsak a megszakított szerelmi viszonyról, annál is inkább, mert egymás variációiként is felfoghatók.

A recepcióban gyakran eltérő szerepeket alakító hősökként értékelt Krúdy-figurákhoz kapcsolódó szerelem-elbeszélések közös sajátossága, hogy bár eltérő módon, de mégis többnyire ugyanazt a célt igyekeznek elérni: elhíttetni magukkal a szerelem lényegi transzcendenciáját. Szindbád többnyire a Kierkegaard-nál leírt csábító szerepköréhez közelít. Rezeda Kázmér egy fokkal túllép rajta a szerelem megalkotottsága terén: többnyire nem alakul ki tényleges szerelmi viszony közte és a választott hölgy között, napközbeni téblábolását a nők körül csak éjszakai álmaiban váltják fel a szerelem beteljesülésének vágyképei. A nőket a barátságos házakból is ismerő, rezignált Alvinczi sem élhet a szerelem transzcendenciájának mítosza nélkül: Stümmer Lottiból megalkotja Montmorency Clarence-t, akit rövidre szabott rituális sétáikon menyasszonyi fátyolba öltözötten állít az örökre vágyott hölgy szerepkörének pozíciójába – egy-egy félóra erejéig.

---

<sup>25</sup> Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m., 270.

Az alábbiakban azt a kétféle modalitást igyekszem értelmezni, amellyel a Kierkegaard-szövegek, illetve a Krúdy-próza a transzcendens irányultságú szerelem megköltésének folyamatához viszonyul. A *Vagy-vagy* lapjain *A* és *B* ellentétes nézőpontot képvisel, *A* a beteljesült szerelem szükségszerű időbeli végessége, *B* az időben megőrizhető végtelensége mellett érvel. *B* szavai, melyekkel *A* magatartását minősíti, igyekeznek leleplezni *A* szerelmi élményének mesterkéltséget és tartalom nélküli voltát. Ugyan egyik értelmezés sem azonosítható a szerző nézőpontjaként, filológiai tény, hogy a későbbi összefoglaló művek szintén téveszmeként határozzák meg a szerelem végtelenségének mesterséges megalkotását. Az önmaga szintézis voltát, a benne megtestesülő véges és végtelen szintézisét megtagadó, csak végtelen részét vállaló ember démonikus figuráját látják benne.<sup>26</sup> A maga végességéről tudomást venni nem akaró teremtmény egy teljességgel fiktív végtelent alkot a maga számára, melynek azonban nincs valódi tartalma. A Kierkegaard-szövegek az etikai vagy vallási, illetve magasabb fokon a hit stádiumát jelölik meg mint olyan létállapotot, melyben az ember kinyilvánítja önmaga szintézis voltának elfogadását. Az esztétikai stádiumot a Kierkegaard-művek alacsonyabb rendűként értelmezik, mint az etikai stádiumot vagy a hit stádiumát. A szövegek nyelvében megjelenő, az esztétikus embert érintő gúnyos modalitás éle tehát a szerelem transzcendenciájának hamis módja, s nem pedig belátott lehetetlensége miatt fordul e létstádium ellen. Kierkegaard szövegei éppen az esztétikai létstádiumra, az erotikus emberre vonatkoztatva vezették be az ironia fogalmát. Ezzel a kategória a kierkegaard-i bölcséleten belül foglalttá vált, mégis joggal beszélhetünk az esztétikai létstádiumra vonatkoztatott kritika kapcsán az ironia ironiájáról.

A Krúdy-epika szerelem-elbeszéléseiben is gyakran feltűnik a romantikus szerelem pózait gyakorló hősöket érintő ironikus narráció. Azonban ebben az esetben nem a szerelem transzcendenciájának hamis volta válik ironia tárgyává, hanem a szerelem bárminemű

---

<sup>26</sup> Vö. Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, Bp., Göncöl, 1993, 80–81.

transzcendens értelmezése. A Krúdy-szövegek nem rajzolnak ki olyan vonatkoztatási pontot, amelyben megalapozva a szerelem transzcendenssé, végtelenné tehető.<sup>27</sup> Kierkegaard szövegei fönn tartják a transzcendens szerelem-értelmezést, s éppen abban a vonatkozásban bírálják az esztétikus ember szerelem-fogalmát, hogy szerelmének transzcendenciában való megalapozása és transzcendenciára vonatkoztatása nem következetes, ezzel szemben a Krúdy-féle szerelem-elbeszélés megvonja a szerelem transzcendens státusát, amit a szerelem-elbeszélés ironikus hangoltsága jelez. A Krúdy-hősök múltat idéző nosztalgiája, elfordulásuk a jelentől a világ megvetéseként olvasott romantikus irónia imitációja. Ebben a tekintetben tehát Krúdy művei kapcsán is felvethető az irónia ironizálása, akár csak Kierkegaard esetében, de a romantikus iróniát kikezdő ironikus reflexió éppen ellentétes irányú. Az ironikus személyiségre vonatkoztatott irónia Kierkegaard-nál a véges és a végtelen szintézisének lehetőségét állító narráció sajátja, míg Krúdynál a romantikus irónia gesztusaira vonatkoztatott irónia inkább az irónia abszolútumot tagadó, Richard Rorty által leírt formájával rokonítható.<sup>28</sup> Ezt az irónia fogalmat nem a végtelenség tudata alapozza meg, mint Kierkegaard szövegeiben, hanem az időbeliség, a végesség, a részlegesség bizonyossága, amely a végtelenre vonatkozó vágyakat teszi irónia tárgyává. Az irónia Krúdy-féle hatványra emelése tehát szembefordul a szerelem-elbeszélés romantikus hagyományával, ugyanakkor a narráció ironikus szólama nem válik kizárólagossá, hanem átszínezi egy másik, rezignált, akár nosztalgikusnak is nevezhető modalitás. Aligha nem e kettő sajátos, szétszálazhatatlan összefonódása a Krúdy-próza egyik legsajátabb jelensége, egyik olyan vonása, amely hangjának összetettségét biztosítja.<sup>29</sup> Ez a kettősség azért figyelemre méltó

---

<sup>27</sup> A szerelem-elbeszélés demitizálását alaposan tárgyalja Fülöp László, aki Krúdy mélyvilágáról szólva felhívja a figyelmet a szerelem-értelmezés romantikával ellentétes tendenciáira, bár kétségtelen, hogy ezt többnyire a realiztikus ábrázolás bizonyítása érdekében teszi. (Vö. FÜLÖP László, i. m., 20, 28, 33–34.)

<sup>28</sup> Richard RORTY, *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*, Pécs, Jelenkor, 1994 (Dianoia), 89.

<sup>29</sup> A korszak epikájában a megszakadt szerelmi viszonyra épülő szerelem-elbeszélés akár toposznak is tekinthető, hiszen számos prózáirónál felbukkan e narratív sé-

jelenség, mert az egymást kizáró ellentétek mellérendelő viszonya arra figyelmeztet, hogy a Krúdy-próza ellentétes nézőpontok találkozásának színtere.

Az egészelvűség megbomlása a szerelem-elbeszélés esetében más vonatkozásban is jelentkezik. Túl azon, hogy a transzcendencia tételezése maga után vonja az egész képzetének előfeltevését, Kierkegaardnál a csábító magatartásában reflektált módon is tematizálódik az egész megragadásának vágya:

Nem az egyes szép köt le, hanem a totalitás, álomkép vonul el előttem, melyben mindezek a női lények együtt egységet igyekeznek alkotni, és mindcsek a mozgások keresnek valamit – nyugalmat egyetlen képben, mely nem látható.<sup>30</sup>

Az idézett szöveghely a sokféleség és az egy fogalma között létesít kapcsolatot oly módon, hogy a sokféleséget a totális egész megalkotásának lehetőségeként értelmezik. A látszólag ellentétes karakterű Krúdy-hősökhöz kapcsolódó szerelem-elbeszélések közvetíthetősége itt ismét beláthatóvá válik. Szindbád és Rezeda vagy Pistoli és Álmos Andor szerelemhez való viszonya csupán abban különbözik, hogy a szerelem totalitásához, transzcendenciájához másképp igyekeznek eljutni. Szindbád és Pistoli a sokféleségből igyekeznek megkölneni az egyet, míg Rezeda vagy Álmos Andor közvetlenül az egyetlent

---

mának valamilyen változata. Krúdy szövegeit éppen az különbözteti meg ezektől a művektől, hogy az ironikus és elégikus regiszter együtt jelentkezik bennük, s a kettő mindvégig érvényben marad, nem rendelődnek egymás alá, míg a korszak prózájában többnyire csupán az egyik modalitás válik dominánssá. Vagy úgy, hogy kizárólag az egyik jelentkezik a narratívában, vagy oly módon, hogy az egyik regiszter korlátozott érvényűnek hat. (Kosztolányi *Hrusz Krisztina csodálatos látogatása* című novellájában szinte kizárólag az ironikus modalitás jut szerephez. Karinthy *Bán*, illetve *Reménytelen szerelem* című műveiben az ironikus regiszter mellett megjelenik az elégikus tónus is, de az előbbi egyértelműen fölülrja az utóbbit. A másik tendenciára Szomoró Dezső *Az isteni kert* című novellája említhető példaként, amelyben az irónia csak nagyon korlátozott szerephez jut, míg pl. *A Grosvenor-ostorban* meg sem jelenik. Hasonló mondható el Csáth Géza *Kék csónak* című művéről is. A példák sora folytatható lenne, de a jelenség érzékeltetésére talán ennyi is elegendő.)

<sup>30</sup> Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, i. m., 260.

hiszi szemlélni az ideál szerepkörére kijelölt nő alakjában. Más kérdés, hogy nem csupán a narráció veti föl e magatartással kapcsolatban az ironikus perspektíva lehetőségét, de maguk a szereplők is hajlamot mutatnak romantikus gesztusaik ironizálására.

*(2001)*



## A KOMPARATISZTIKA MAI LEHETŐSÉGEI A KRÚDY-OLVASÁSBAN

Krúdy Gyula a modern magyar epika egyik legjelentősebb megújítója. Ez az akár közhelyszerűnek is nevezhető mondat – hiszen hány-szor és hány szerzővel kapcsolatban hangozott már el – Krúdy életművének értékelésében korántsem nyugszik széles körű konszenzuson. Egy ünnepi tudományos ülés alkalmával bizonyára kevesen szállnának vele vitába, hiszen nem illik elrontani az emelkedett hangulatot, egy irodalomtörténeti kézikönyvben azonban már az irodalomtörténészeknek csak egy szűkebb köre merné megkockáztatni, hogy Krúdy jelentőségét például Kosztolányiéhoz mérje. A magyar elbeszélőpróza kivételes tehetségű alakja ugyanis mindmáig nem kapta meg rangjához illő helyét az irodalmi kánonban és a szélesebben értett irodalmi köztudatban. A jelenség okainak vizsgálata messzire vezetne, de annyi minden bizonyonnyal kijelenthető, hogy Krúdy „szabálytalan”, nem típuszerű modernsége az egyik számottevő tényező. A hagyományos elbeszélésmódok, műfajok megidézésére és átértelmezésére épülő Krúdy-epika a modernség követelményét hangoztatóknak bizonyos tekintetben túlzottan is hagyományosnak, múlthoz kötődőnek mutatkozott, míg az a szélesebb olvasóközönség, amelynek befogadói elvárásait a 19. századi nagyregények és a történetlevű próza poétikája formálta, zavaróan szabálytalannak, túlságosan modernnek találta. Ezért Krúdy csupán néhány esztendeig – az első *Szindbád*-kötet megjelenésétől körülbelül az első világháború végéig – volt igazán népszerű szerző. Nyugatbeli megítélése sem mondható egyértelműnek, néhányan – mint Kosztolányi, Füst Milán, Márai és Szerb Antal – a legnagyobbak között tartották számon, mások azonban nem is tekintették a Nyugathoz tartozó írónak, s így vagy úgy, csendesen vagy határozottabban a viszonylagos maradiság gyanújának adtak hangot vele kapcsolatban. Abba a modernség-felfogásba, mely e meghatározó jelentőségű folyóirat szemléletmódját jellemezte, Krúdy írásművészete

valóban nem illeszkedett zavarmentesen. A Nyugat kritikusai a modern epikát – némi leegyszerűsítéssel élve – a valószerűséget preferáló realista indíttatású próza és a lélektani elbeszélés kategóriáihoz kapcsolták. E kettő mellett – a folyóirat esztétista irodalomértelmezéséből fakadóan – még a művészi megalkotottságot előtérbe helyező, stilizáltan artisztikus narráció számíthatott szélesebb körű olvasói-kritikusi helyeslésre. A realizmus, valamint a lélektani elbeszélés hagyománya kevésbé inspirálta Krúdy poétikáját, ezen a téren tehát nem felelt meg a nyugatos esztétika elvárásainak. Aligha tévedek, ha úgy vélem, a legtöbb elismerő értékelést a stilizált-dekoratív nyelvhasználat, Krúdy prózájának úgynevezett szecessziós rétege váltotta ki az egykorú kritikából. Kosztolányi, Füst, Hatvany, Márai és Szerb Krúdy-képe ebből a szempontból is elűt a szinte általánosnak tekinthető kritikai vélekedésektől, elsősorban ők hozzák szóba ugyanis az irónia, a bonyolult időkezelés, az asszociatív szerkesztés meghatározó tulajdonságait.

A nyugatos kánon Krúdy esetében is maradandó hatásúnak bizonyult, a későbbi irodalomtörténeti értékelések többnyire szintén a fontos, de nem meghatározó jelentőségű írók között jelölték ki Krúdy helyét. Ezt az egyszerű képletet csak néhány olyan időszak tette változatosabbá, amikor ideig-óráig megélenkült Krúdy befogadása. Ezek között kiemelkedő szerep tulajdonítható a már-már kultuszformáló Huszárík-filmnek és a centenáriumi idején felpezsdült tudományos érdeklődésnek. Az elmúlt néhány évben Krúdy prózája ismét elevenebb hatást látszik gyakorolni a kutatókra és a kortárs irodalomra egyaránt. Az új évezredben több könyvnyi terjedelmű tanulmány is napvilágot látott, s Krúdy beszédmódjának megidézése egyre többször tűnik fel a kortárs próza nyelvében. (Tarján Tamás egyik írásában például úgy vélekedik, hogy manapság Krúdy tekinthető Kosztolányi mellett a legtöbbször evokált nyugatos szerzőnek.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> „Olyan Krúdy- (és Szindbád-) invázió mutatkozik a jelen honi irodalmában, hogy ha a Kosztolányi- (és az Esti Kornél-) hatásvadázat nem lenne, akkor az irodalomtörténetészi, a filológusi – és részben a kritikusai – erők nyolcvan százalékát ön-

Nincs szó tehát arról, hogy Krúdy életműve bármikor is elfeledett örökséggé vált volna az elmúlt évtizedek során, hiszen jelentőségének tudatát akkor is fenntartotta néhány avatott kutató, amikor az életmű iránti érdeklődés lanyhulása volt tapasztalható. Elégedettségére azonban mindaddig nincsen ok, amíg a szaktudomány és a szélesebb olvasóközönség számára egyaránt nem válik evidenciává Krúdy megkerülhetetlen jelentősége a modern magyar próza alakulástörténetében. Érdemes emlékeztetni rá, hogy a középiskolai tanítási gyakorlatban magától értetődik legalább egy Móricz-regény és két-három elbeszélés tárgyalása, míg a prózapoétikai innováció terén kétségtelenül jelentősebb teljesítményt nyújtó Krúdy jobb esetben is csupán egy-két Szindbád-elbeszéléssel szerepel, ha szerepel egyáltalán.

Mit tehet a Krúdy-kutatás annak érdekében, hogy a szerző életművének meghatározó jelentősége minél szélesebb körben nyilvánvalóvá váljék? Az alábbiakban erre a kérdésre igyekszem néhány lehetséges válasszal szolgálni. Az utóbbi évtizedekben az intertextualitás problémaköre az irodalomtudomány egyik legdinamikusabb kutatási területévé vált, melyet olykor akkor is unos-untalan szóba hoztak az irodalomtörténészek, amikor az kevésbé mutatkozott indokoltnak az adott mű vagy életmű értelmezése során. Éppen ezért meglehetősen furcsa, hogy az a szerző, akinek narrációja korábbi műfajok, beszédmódok, történetsémák imitációjára épül, nem vált az intertextualitás kutatóinak kedvelt témájává. A pikareszk, a kaland- és ponyvaregény narratív eljárásainak imitációja, a romantikus irodalom megidézése, az anekdota és a mese műfajának felhasználása és átértelmezése – hogy csupán a legközismertebb jelenségeket említsem – Krúdy poétikájának meghatározó vonásai. Ezekről természetesen a Krúdy-recepció is tudomással bír, mégsem jelent meg olyan átfogó monográfia vagy tanulmánykötet, amely a kérdést egyedüli tárgyának választva azt alaposabban megvizsgálta volna. A korábbi elbeszélésmódok megidezésének poétikáját feldel-

---

magában is lekötne.” (TARJÁN TAMÁS, *Vagy ki tudja. Kiss László: Szindbád nem megy haza* = T. T., *Esti Szindbád*, Bp., Pont, 2005, 131.)

rítve könnyűszerrel és hatékonyan lehetne cáfolni az olyan típusú vélekedéseket, melyek Krúdy beszédmódjának kissé avított, túlságosan is a hagyományhoz kötődő jellegét vetik fel. A poétikai innovációt ugyanis nyilvánvalóan téves elképzelés a teremtés analógiájára elgondolni, illetve a múlttal való szakítás erősen retorikus sémája szerint felfogni. A hagyomány átértelmezése, a tradicionális elemek új kontextusba helyezése során megvalósuló poétikai újítás lehetősége a hermeneutika elméletének hazai térnyerése után aligha tekinthető újszerű belátásnak. Ennek ellenére tapasztalatom szerint az irodalomtörténeti közvélekedés mind a mai napig alig vesz tudomást a tradíció elsajátítása és átformálása révén megvalósuló innovációról, melyet a múlt meghaladásának elve még napjainkban is kiszorítani látszik, akárcsak a nyugatos kritika idején. Pedig a „korszerűtlen” műfaj modern átértelmezésének lehetőségét a Krúdy-recepció már viszonylag korán érzékelték többek között az anekdota funkcióváltását konstatálva.

Egy szerző jelentőségének belátásához az is nagymértékben hozzájárulhat, ha a rá jellemző narratív eljárások párhuzamait saját kortársainak poétikájában is felfedezzük, különösen akkor, ha az adott alkotó másokat inspiráló hatása is feltételezhető. Krúdy és kortársainak prózáját mindeddig nem vették módszeres, következetesen narratológiai szempontokat érvényesítő összehasonlító elemzés alá, holott ezen a téren jelentős eredmények várhatók. A műfajimitáció terén Cholnoky Viktor poétikája sajátos vonásai ellenére is látható rokonságot mutat Krúdy megidéző prózatechnikájával. A pikareszk hagyomány átértelmezése terén ugyancsak Cholnoky neve említhető, de Kosztolányi *Esti Kornéhá*ban is megjelennek a műfaj bizonyos elemei, a kóperegény műfaját megteremtő Tersánszky epikájának rokon vonásai pedig egyenesen kézenfekvőnek nevezhetők. Az anekdota és az élőbeszédszerűséget imitáló narráció modern poétikai kontextusba helyezése szintén megfigyelhető az említett szerzők műveiben. Az elégikus hangoltság és az ironikus regiszter egymást kiegészítő működésének vizsgálata ugyancsak számos párhuzam lehetőségét veti fel. De számos más terület is érdemesnek

mutatkozik a közelebbi vizsgálatra: novella és publicisztika határainak elmosódása, a magas kultúra és a szórakoztató irodalom elválasztásának megkérdőjelezése vagy a fikcionalitás hangsúlyozásának eljárásai.

A legnagyobb lehetőségeket a magam részéről mégis azokban a narratív szempontú komparatistikai vizsgálatokban látom, amelyek Krúdy poétikáját a klasszikus modern próza világirodalmi rangú szerzőinek műveivel vetné össze. A paralelizmusok meggyőző bemutatása ugyanis alapjaiban változtathatná meg a közkeletű Krúdy-képet. Olyan íróként mutathatná fel, akinek prózája számos analóg vonást mutat a korabeli európai epikával. Ennél hatékonyabban aligha lehetne semlegesíteni a korszerűtlenség hallgatólagos vagy éppen óvatosan meg is fogalmazott vádját. Mivel a vizsgálat strukturális párhuzamokra vonatkozna, nem szükséges azokra a szerzőkre és művekre korlátozni, akiket/amelyeket Krúdy bizonyíthatóan vagy feltételezhetően ismert. E kutatási területen számottevő eredményként mindeddig csupán a Prousttal vonható párhuzamok felmutatása említhető. Az önkéntelen emlékezés, az emlékképek asszociatív összefüggései, a pillanatnyi érzéki benyomás megragadásának igénye, a hangulat megjelenítésének előtérbe kerülése valóban megalapozottá teszik a poétikai összevetést. Ugyanakkor a recepció a paralelizmusok felvetése mellett ritkában emlékezik meg a két szerző elbeszélésmódja között mutatkozó alapvető különbségekről.<sup>2</sup> Míg Proust regényének narrációja szinte bölcseletinek nevezhető elmélyültséget mutat, mely a differenciált analízis révén az egészen

---

<sup>2</sup> A Proust és Krúdy elbeszélésmódja között mutatkozó eltéréseket mindeddig legalaposabban BARÁNSZKY-JÓB László vizsgálta meg, *Szempontok a Krúdy-jelenség megközelítéséhez* című tanulmányában (B.-J. L., *Élmény és gondolat*, Bp., Magvető, 1978, 359–383, különösen: 368–380.) számos meggyőző megállapítást tesz. A narratív eljárások fontosabb eltéréseit az analízis és élményszerű megelevenítés, a fenomenológiai lényegelemzés és a képzelet, a tudatos figyelem és a rögtönzés ellentétpárjainak felállításával igyekszik meghatározni. Megjegyzéseinek többsége ma is érdeklődésre tarthat számot, ugyanakkor a két szerző között egyfajta érték-rangsort felállító szemlélete – mely szinte minden vonatkozásban Krúdynak juttatja az elsőbbséget – igencsak elfogultnak tűnik.

egyszerűnek tetsző jelenségekben is bonyolult összetettséget ismer fel, addig Krúdy prózáját korántsem jellemzi ilyen jellegű intellektuális hajlam. Az egy jelenségnél hosszan elidőző, a részleteket aprólékosan elemző elbeszélésmóddal szemben inkább a folyton más tárgyra terelődő fókusz jellemzi narrációját. Talán azt sem érdektelen megjegyezni, hogy *Az eltűnt idő nyomában* alkotója egyetlen hatalmas kompozíciót hozott létre többkötetes művével, míg Krúdy regényeinek átlagos terjedelme nem haladja meg a 150–200 oldalt. A nagy ívű struktúra és a rövidebb formákat létrehozó kompozíció közötti eltérés a narratív eljárások jelentős különbségeit vonja maga után. Megjegyezhető az is, hogy Proust a vallomás műfajának inspirációja nyomán a lélektani elbeszélésmódnak egy sajátos változatát alakította ki, míg Krúdy narratív struktúráit nehéz lenne a lélektaniség kategóriája mentén értelmezni. Mindezt azért tartottam szükségesnek megjegyezni, mert a Krúdy-recepció a Prousttal vont párhuzammal mintha le is tudta volna a modern európai epika és Krúdy kapcsolatainak kutatását. Ha a Krúdy-szövegek nemzeti irodalomnál tágabb kontextusának kérdése merül fel, nyomban rendelkezésre áll a magától értetődőnek tetsző felelet: Proust. Természetesen nem elképzelhetetlen, hogy éppen a francia szerző poétikája kínálja fel a legtöbb termékeny szempontot a Krúdyval való összevetésre. A Krúdy–Proust kapcsolat automatikus irodalomtörténeti reflexszé kondicionálása azonban bizonyos értelemben foglyul is ejtette a magyar szerző prózáját azzal, hogy elfedi az értelmezői tekintet elől a kínálkozó további analógiákat.

Ezek alább következő felvetése előtt szükségesnek tartom hangsúlyozni, hogy e paralelizmusoknak is megvannak a maguk korlátai, valószínűsíthető, hogy a hasonlóknak mutatkozó eljárások körét még szűkebbre kell vonni, mint a Prousttal való összevetés esetében. Mindez azonban mit sem változtat a strukturális párhuzam tényén, csupán arra kell ügyelni, hogy elkerüljük a párhuzamok megalapozatlan kiterjesztését.

Krúdy művei rendre megidéznek a romantikus hősöket, történet-sémákat és műfajokat. Számos szereplője regényeskedő módon

igyekeznek visszaidézni a letűnt korszak gesztusait, azzal az elhatározott szándékkal, hogy valóra váltja mindazt, amit a régi regények lapjain olvasott. A romantika narratív sémáinak ironizálása és a modern epika története kezdettől fogva összekapcsolódott egymással: Flaubert *Bovarynéja* a romantikus létszemlélet és a romantika kíméletlen iróniáját nyújtja egy olyan asszony élettörténetének elbeszélése révén, aki mindenáron a regényhősök életét igyekszik lemásolni. Az *Érzelmeik iskolájából* sem hiányoznak a romantikát parodizáló megoldások, igaz, ez a regény már Balzac epikáját is ehhez a hagyományához sorolja. A romantika ironikus megidézése megítélésem szerint kellő alapot kínál egy olyan szisztematikus komparatiztikai vizsgálat számára, amely a két életmű strukturális vizsgálatát, a narratív technikák összehasonlító elemzését választja tárgyául. Persze jól láthatóak az analógia határai is: a Krúdy-szövegek nemcsak az irónia, hanem egyszersmind a nosztalgia modalitásával is viszonyulnak a romantika örökségéhez, narrációjukat sokkal személyesebb hangütés jellemzi, mint az impassibilité elvét megvalósító Flaubert regényekét, s a kíméletlen irónia mellett a komikum játékos változatait is gyakran mozgósítják.

Krúdy és Thomas Mann összeolvasásának lehetőségét már Bori Imre is felvetette,<sup>3</sup> s bár vannak, akik vitatják e párhuzam relevanciáját,<sup>4</sup> sietek leszögezni, hogy magam is megfontolandó javaslatnak tartom. Visszatérő olvasói tapasztalatom, hogy számos Krúdy-regény olvasása közben a befogadót cserbenhagyja az a talán „empirikusnak” nevezhető időérzés, amely az elbeszélte időben való tájékozódás képességeként határozható meg. Természetesen nem azt értem e kifejezés alatt, hogy az olvasó mindig tisztában lenne a fiktív világbeli „pontos idővel”, hanem azt az érzetet, hogy képes az időbeli orientációra. A *Boldogult úrfikoromban* olvasása során gyakran tapasztalom, hogy a narratív szerkezet időtlenítő eljárásainak<sup>5</sup> kö-

---

<sup>3</sup> BORI Imre, *Krúdy Gyula*, Újvidék, Fórum, 1978, 230.

<sup>4</sup> Vö. FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka*, Bp., Új Palatinus, 2006, 249–250.

<sup>5</sup> Az időtlenítés narratív eljárásainak a regénnyel kapcsolatban megbízható leírását adja FÜLÖP László, *Közéltételek Krúdyhoz*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 358.

vetkezményeként a meghatározott időpontban megszólaló harangszó említése ellenére cserbenhagy az időbeli tájékozódás képessége. Hasonló jelenségről van itt szó, mint a *Varázshegy* esetében, ahol a Hans Castorp látogatásának elején minden esemény időpontja határozottan érzékelhető, míg hosszúra nyúló ott-tartózkodása során az idő elveszti strukturáló, tagoló szerepét – nemcsak Hans Castorp tudatában, hanem a narratív szerkezetben is.

Peeperkorn és a Falstaff-szerű Krúdy-hősök összevetése sem lenne érdektelen. Krúdy prózájának tulajdonítható egyfajta furcsán meditatív jelleg, amelyet azonban nehéz megragadni, mivel nem intellektuális narráció révén nyilvánul meg. Peeperkorn akkor tűnik fel a *Varázshegy* cselekményében, amikor Settembrini és Naphta hosszas bölcsész fejtegetéseit kissé már unni kezdi a főhős. A két tanítómester előadásaiba belefáradt Hans Castorpot azonban a dadogó, érthető beszédre szinte képtelen figura bámulatba ejti. Valami olyan életöröm és életbölcesség birtokosának tűnik fel előtte, amely nagyívű, retorikus előadásokkal nem közvetíthető, talán csak a hallgatás által. Valamiképpen Krúdy Falstaff-szerű hősei is így hallgatnak élet és halál dolgairól a férfierő elmúlása idején, a halál közvetlen közelében. Életöröm és titkolt melankólia határán hallgatnak jelentőségteljesen – vagy ami ugyanaz: túlságosan is sokat beszélnek érdektelennek tűnő semmiségekről –, s nem tudni, hogy az életbölcesség vagy a részegség irányítja inkább magatartásukat. Egyszerre tekintélyes és nevetséges figurák, akik rálátnak élet és halál viszonyára, de belátásaikat nem sietnek megosztani velünk. Mintha úgy éreznék, csak átélni lehet ezt a léthelyzetet. Nincs mit beszélni róla, hiszen egyszerű, mélysége a megtapasztalásában és nem az értelmezésében rejlik.

Magától értetődik, hogy ebben az esetben is szem előtt kell tartani az alapvető eltéréseket: Thomas Mann elbeszélője önreflexív módon maga is szóba hozza az időtlenítés narratív technikáit, míg Krúdy műveiben ez nem tekinthető jellemző megoldásnak. Az észszerűség és ennek következményei szintén olyan elválasztó elemek, melyekről hiba lenne elfeledkezni.



A kínálkozó párhuzamok köre az eddig említett szerzőkkel még korántsem tekinthető lezártnak. Krúdy tradícióból táplálkozó poétikai innovációjának megértését, illetve teljesítményének elismerését az is előmozdíthatja, ha a kutatás rámutat: hasonló jelenséget az európai irodalomtörténet is ismer. E megfontolás nyomán kézenfekvőnek tűnik, hogy a sokak szemében avíttnak tetsző anekdotikus elbeszélsmódot a modernség kontextusába illesztő Hašek narratív eljárásait Krúdy sajátos anekdota-kezelésével összevessük. A komparatistikai megközelítés határai természetesen itt is jól érzékelhetőek, hiszen a *Svejk* elbeszélsmódjától igencsak távol áll az esztétizáló hajlam és az artisztikus nyelvi stilizáltság.

A pikareszk hagyomány feleledése nemcsak a magyar irodalom kontextusában érdemel figyelmet. Hasznos lenne például összevetni a műfaj célline-i életre keltésének poétikai tanulságait a pikareszk elemek Krúdy-féle felhasználásával. A lényegi különbségek mellett – amilyen például a nyelvben is testet öltő lepusztultság, leromlás, illetve a szépséget önértékként tételező nyelvszemlélet ellentéte, vagy a brutalitás megjelenítése és a humorba hajló szemléletmód között mutatkozó oppozíció – közös vonásnak tűnik, hogy a pikareszk mindkét szerző esetében a létben való otthontalanság narratívájává értelmeződik át. A konkrét – társadalmi, morális – kívülállás tehát általános, az egzisztencia egészét átfogó jelentéssé tárgult.

A vázlatosan felvetett lehetőségek felsorolását itt megszakítom, a Krúdy-életmű kontextusának kitágítására vonatkozó lehetőségek érzékeltetésére talán ennyi is elegendő. Bár Krúdy azok közé a magyar írók közé tartozott, akik nem kísérték figyelemmel a kortárs európai próza legfrissebb fejleményeit, s világirodalmi olvasottsága jobbára nem terjedt túl a 19. század második felének határán, ne gondoljuk, hogy csupán az általa olvasott és emlegett szerzők szövegeivel érdemes összevetni munkáit. (Jóllehet ezen a téren is sok még a teendő, ha arra gondolunk, hogy még a Dickens-párhuzamok alapos tárgyalásával is adós a recepció, holott az angol szerző hatásának jelentősége közismert.)

(2008)

## SZENT HERMANDAD TISZTELŐI

A recepció már régen figyelte rá, hogy Krúdy poétikájának egyik meghatározó jellegzetessége a művek és műfajok állandó megidézése. Beszédmódjának legfontosabb hatástényezői közé tartozik az evokált szövegvilágokkal kiépített változatos viszony, amely az imitáció azonosulást sugalló formáitól az irónián át egészen a paródiáig terjed. A Krúdy-prózában kirajzolódó intertextuális vonatkozás-rendszernek számos elemével foglalkozott már a szakirodalom, jelentős eredményeket is felmutatva, azonban szisztematikus áttekintésére még nem került sor. Közben bizonyos alkotások, műfajok és életművek megidézése még a szélesebb olvasóközönség előtt is közismert (pl. *Az ezeregy éjszaka meséi*, *Anyegin*, *A három testőr*, *A kaméliás hölgy*, illetve: mese, kalandregény, anekdota, operett, valamint: Jókai, Mikszáth, Andersen, Dickens, Dumas, Turgenyev stb.), az intertextuális utalásrendszert a kutatás csak részben tárta fel, olykor meglegedett a felidőzés pusztá konstataálásával.

Az imitáción alapuló narratív játéktér szisztematikus feltérképezésének elmaradása ugyanakkor bizonyos szempontból érthető. Közismert, hogy Krúdy életműve igen nagy terjedelmű, ami bármiféle áttekintő vizsgálat számára leküzdendő akadályt jelent. Másrészt az egyes Krúdy-művekben számos műfaj és mű megidézése kontaminálódik, azaz nehézségekbe ütközik egy-egy imitációs utalás elszigetelt vizsgálata, nyomon követése az életműben, ugyanakkor kétes eredményre vezet, ha az interpretáció során az evokáción alapuló megoldások egymásra hatásától eltekintünk. Szót kell ejteni ezen utalások sporadikus, illetve áttételes jellegéről is. Krúdy művei az esetek többségében ötletszerűen és lokális jelleggel utalnak más szövegekre, azaz a fölillantott kapcsolatot nem vezetük végig a szövegen, hamar elejtük a fölvetett fonalat, hogy rögtön egy másikhoz nyúljanak. További nehézséget jelent, hogy az utalások általában nem konkrét szöveghelyekre vonatkoznak, inkább átfogóan utalnak rá egy-egy műre, műfajra vagy egy-egy író elbeszélői modorára.

Ráadásul az ilyen szövegbeli utalások gyakran olyan vonásokat emelnek ki, amelyek mintegy „folklorizálódtak”, közkeletűvé váltak. (*A vörös postakocsi* előszavában, a Kiss Józsefhez címzett levélben említett „pesti vásár” például ilyen módon idézi fel a *Hiúság vására* szövegét.) Az ilyen szállóigére emlékeztető szerepű utalások esetében, amelyek már-már locus communisokká váltak, az a kérdés is felmerülhet, hogy milyen mértékben képes bővíteni a szöveg jelentéspotenciálját egy-egy ilyen kapcsolat felfejtése. Ebből a perspektívából tekintve akár az is felvethető, hogy az egyes konkrét szerzőkre, művekre, műfajokra koncentrálnó vizsgálat helyett nem célszerűbb-e az utalások létének tudatosításánál megállni, azaz annak ismeretében olvasni Krúdy műveit, hogy mindenütt érződik az irodalmi szövegekre való rájátszás, de nem várni sokat az egyes utalások módszeres nyomon követésétől. Vajon nem fenyeget-e az a veszély, hogy a nagy energiát kívánó feltárás nagyon szerény eredményt hoz, ha hasznosságát azon mérjük, mennyiben olvassuk másként Krúdy műveit az imitáció konkrét utalásainak számbavétele után?

A magam részéről úgy vélem, hogy nem tekinthetünk el a megidézés gesztusainak szisztematikus vizsgálatától, ugyanakkor óvatosan kell eljárunk a feltárt kapcsolatok jelentőségének értékelésekor. Érdemes szem előtt tartanunk a túlinterpertálás veszélyét mind az imitációs gesztus adott szövegben megvalósuló jelentésmódosító hatásának felmérése, mind a Krúdy-olvasásra vonatkozó általánosabb következményeinek számbavétele során. Azaz érdemes tudatosítani magunkban, mielőtt egy ilyen részfeladat elvégzésére vállalkoznánk, hogy a filológiai kutatás eredményeként legfeljebb néhány árnyalattal gazdagodhat a Krúdy elbeszélésmódjáról kialakult kép.

Az alábbiakban a fenti megfontolások szem előtt tartásával térek rá közelebbi témámra, a pikareszk regény megidézésnek tárgyalására. Természetesen nem vállalkozom az életmű egészének ilyen szempontú áttekintésére, de igyekszem olyan műveket a vizsgálat körébe vonni, melyeket a Krúdy-recepció a jelentős alkotások között tart számon. Megítélésem szerint a pikareszk elemek megidézésének a Krúdy-életműben két változata különböztethető meg. Az egyik a

spanyol pikareszk hagyományhoz szorosabban kapcsolódó változat, amely elsősorban Le Sage két művén, *A sánta ördög* és *Gil Blas de Santillana históriája* című regényén keresztül éri el Krúdy epikáját. Mindkét szövegre találunk utalást az író műveiben, *A vörös postakocsiban* például mindkettő előfordul. További szövegszerű kapcsolat a Szent Hermandadnak a rendőrség körülírására szolgáló emlegetése. A rendőri feladatokat ellátó spanyol Szent Hermandad Testvériség Le Sage *Gil Blas*-jának is állandó szereplője. Már a 19. századi magyar irodalomban megjelent a rendőrség Szent Hermandad-ként történő megnevezése, Jókai több regényében is találunk rá példát. Az alábbiakban egy olyan novellától indulva igyekszem a pikareszk hatás nyomába eredni, amely Szent Hermandad „neve”<sup>1</sup> mellett a pikareszk regények helyszínét, jellegzetes alakjait és bizonyos cselekményelemeit is megidézi. Ezt követően az említett narratív elemek nyomán olyan műveket is bevonok a pikareszk regényeket imitációját nyomon követő vizsgálatba, melyekben már kizárólag ez utóbbiak révén valósul meg az intertextuális kapcsolat.

A Krúdy-művek pikareszket idéző másik vonulata távolabbról, a simplicissimáda műfaján keresztül kapcsolódik a spanyol pikareszk hagyományhoz. Grimmshausen *Kalando Simplicissimusa*, illetve ennek folytatásai ugyan a spanyol pikareszkből merítettek ösztönzést, mégis önálló műfajt, műfajváltozatot képviselnek. A harmincéves háború időszakában játszódó regény, illetve a Grimmshausen művét követő Daniel Speer által írt *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* elsősorban Krúdy zsoldos történeteire gyakorolt hatást. Mivel az említett regényeknek Krúdy idejében még nem készült magyar fordítása, ebben az esetben a közvetett átvétel szinte bizonyosra vehető. A Jókai-filológia már régen megállapította, hogy a *Szép Mikhál* című regény legfontosabb forrása a *Magyar Simplicissimus*

---

<sup>1</sup> Krúdy műveiben többször is előfordul Szent Hermandad említése. Ilyen nevű szentről azonban nincs tudomásunk, ugyanis a Szent Hermandad kifejezés jelentése: 'Szent Testvériség'. A rendőrségi feladatok ellátására szakosodott társaságot tehát nem egy szentről neveztek el, a 'szent' ebben az esetben a társaság jelzőjeként funkcionál.

szövege volt, s azt is tisztázta, hogy a simplicissíada műfaja több Jókai-regényre is jelentős hatást gyakorolt. Mindezek alapján valószínű, hogy a simplicissíada a Jókai-művek közvetítésével jutott el Krúdyhoz. A pikareszknak ezt a változatát a zsoldos-történeteken túl olyan jelentős regények is megidézik, mint a *Napraforgó* – amely Pistoli alakjával kapcsolatban számos más irodalmi utalás mellett a zsoldos képét is felvillantja –, valamint a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánáiban*, amely a Móz városában lejátszódó eseménysor révén utal vissza a simplicissíada elemeire. Az alábbiakban a pikareszk simplicissíada vonulatának nyomon követésétől eltekintek, s csupán a szűkebb értelemben vett pikareszkre vonatkozó intertextusok vizsgálatára térek ki.

A pikareszk hagyományt leginkább explicit módon a *Navarrai Margit* (1913) című novella idézi fel. A címszereplő neve arra a korábban már említett sajátosságra hívja fel a figyelmet, hogy a Krúdy-művekben többféle intertextuális nyom rétegződik egymásra. A *Heptameron* novelláiban ugyanis nem kapnak fontos szerepet a pikareszk elemek, s a történeteknek csak elenyésző hányada játszódik Spanyolországban. A novella egyik főszereplőjének, a szívtipró Eszkamillónak neve a *Carment* juttathatja az olvasó eszébe, ami – akár Mérimée regényére, akár Bizet operájára gondolunk – a romantikus irodalom kontextusát nyitja meg. A pikareszk nyomokhoz visszatérve elsősorban a helyszínt, a cselekményidőre és az alakok pozícionálására érdemes figyelmet fordítani. A történet Madridban játszódik Fülöp király uralkodásának idején, a szereplők tetteinek – gyakran ironikusan ábrázolt – motivációját pedig a szerelem, a féltékenység és a bosszúvágy adja. A pikareszk hagyományra történő rájátszás meglehetősen kézenfekvőnek tűnik, ha figyelembe vesszük, hogy a műfaj legismertebb darabjának Le Sage *Gil Blas*-jának története például III. és IV. Fülöp uralkodásának időszakára esik, s a regényben szereplő helyszínek közül a legfontosabb éppen Madrid. A kétes figurák egyik jellegzetes körét a kitartott színésznők és előkelő kurtizánok alkotják. Ennek párhuzamaként Navarrai Margitról – akit az elbeszélő az egyik szöveghelyen csak „a navarrai

nő”-ként<sup>2</sup> említ – azt sejteti Krúdy narrátora, hogy foglalkozását tekintve bordélytulajdonos egy olyan „mély utcácskában”, ahol „gyakran csillantak meg a kardok és a kések”. Az Izaura gyilkos tőrre elől menekülő Eszkamilló a madame-nál keres menedéket, „mint annyi másszor, midőn St. Hermandad vagy Ámor akadályokat gördített élete folyása elé.” Az idősödő hölgy mellett tehát a novella másik főhőse egy szerelmes természetű csirkefogó, aki gyakran kerül összeütközésbe a törvénnyel.

A *Navarrai Margit* szövege számos ponton párhuzamot mutat a *Szindbád utazásai* ciklus *Szindbád álma* (1911) című, méltán közismert darabjával. Feltételezésem szerint a *Navarrai Margit* a *Szindbád álma* egyik szakaszának újraírásaként értelmezhető. Ha a fenti állítás mellett meggyőző érvek sorakoztathatók föl, az egyben azt is jelentené, hogy a Szindbád-novellában is felismerhetővé válnak a pikareszk hagyomány nyomai, melyeket a később született novella csupán kifejtettebbé tesz. Ha a szereplők megformálásának párhuzamait vizsgáljuk, szembeűnik a két férfialak nőcsábász természete: Szindbád „két-három nőnek volt a csillaga egyszerre”,<sup>3</sup> „Eszkamillónak négy kedvese volt állandóan – törvényes feleségét is beleszámolván”. Navarrai Margit „harsány, parancsoló hangon” kiáltott le az ablakból az utcán egymást öldöső férfiaknak. Majmunka „mint valami jókedvű fiákeros, lekiáltott a negyedik emeletről” Szindbád-nak, aki „nyomban megismerte Majmunka hangját, mert Magyarországon csak neki volt olyan hangja, amely félig a vadászkürt, félig meg a kereplő hangjához hasonlított.” Szindbád barátnéja visszavonult orfeumi énekesnő, aki már nem él aktív szerelmi életet, csak gondolatban „vétkezik” Paul de Kock regényeinek olvasása közben. Navarrai Margitról megtudjuk, hogy „már tíz év óta csak a parancsnoklásnak élt, szerelmi bűvésztalt többé már nem főzött”. Majmunka saját bevallása szerint abból él, hogy a mulatók táncosnőit

---

<sup>2</sup> A novellát az alábbi kiadásból idézem: KRÚDY Gyula, *Szerenáda. Válogatott elbeszélések 1912–1915*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1979.

<sup>3</sup> Az idézetek az alábbi szövegkiadásból származnak: KRÚDY Gyula, *Az álombeli lovag. Válogatott elbeszélések 1909–1911*, szerk. BARTA András, Bp., Szépirodalmi, 1979.

étkezteti, de lehetséges, hogy tevékenysége más területre is kiterjed. Erre következtetünk alábbi szavaiból, melyek egy madame szájából is elhangozhatnának: „Rongyosan, szegényen kerülnek hozzám [ti. a táncosnők], és meggazdagodva, kiöltözködve távoznak.” A navarrai nőről pedig azt közli a narrátor, hogy „ő parancsolt a hegyeken kanyargó, régi utcácskában az aransarkú táncosnőknek, a buján éneklő andalúziai lányoknak és a fátyolukat libegtető mór nőknek.” A cselekmény dramaturgiája mindkét szövegben azon alapszik, hogy a régi barátnő szemrehányásokkal illeti a férfit csalásai miatt, míg a hűtlen szerető rutinosan tagad: „Szindbád esküre emelte kezét”, míg Eszkamilló így hártja el a gyanúsítást: „Esküszöm, hogy egy szó sem igaz.” Majmunka jelenetet rendez egy közös ebéd alatt, mert rajtakapja Szindbádot, hogy az asztal alatt intenzíven ismerkedik az egyik táncosnővel. Navarrai Margit „éppen ebédet főzött”, amikor Eszkamilló megjelent nála, „és a bográcsot csaknem Eszkamilló fejéhez vágta.” Majmunka és Margit viselkedésének további közös vonása, hogy előszeretettel szólítják régi szerelmüket „gazember”-nek. A felsorolt hasonlóságok alapján úgy tűnik, nem indokolatlan a Szindbád-történet pikareszket idéző elemeiről beszélni. Mindebből az a következtetés vonható le, hogy Szindbád figurájának megalkotásában az úriember, a bohém, a kalandor és a hősszerelmes vonásai mellett a kétes egzisztenciájú csavargó, sőt a „makró”<sup>4</sup> típusa is szerephez jut.

Szindbád figurájának ezt az oldalát domborítja ki a *Szindbád titka* (1911) című novella. Nem is elsősorban a cselekményvezetés, hanem Morvainé alakjának szerepeltetése révén. A mozaikos eseménysor által kirajzolt történet szerint Szindbád egyik felvidéki utazása során színésznői ábrándokat ébreszt a helyi fogadós lányában, aki aztán naiv bizalommal egy napon felkeresi Budapesten. Szindbád ugyan nem segíti elindulni a színházi karrier útján, de a szeretőjévé teszi, majd lassan ráun, mígnem a lány megmérgezi

---

<sup>4</sup> A bűnöző, a gazember egykori argó megnevezése, alkalmanként stricit és selyemfűt is jelenthet Krúdy szövegeiben.

magát. Szindbád a lány felügyeletét Morvainéra bízta, akinek alakját így jellemzi az elbeszélő:

A hajós [...] lakást bérelt a »kismadár«-nak, és egy öregasszony felügyeletére bízta, aki valamikor Szindbádot dajkálta, és már többször Pestre jött a meszezi kis faluból Szindbád hívására, amikor nőket kellett lesni, őrizni, esetleg tetten érni... Morvainé [...] odahaza, a kis nyírségi faluban cseléd lányok elszereződtetésével foglalkozott. Néha megesett, hogy nem a legpolgárabb házakhoz adta el a falubeli fiatal lányokat, de ez többnyire a szülők beleegyezésével történt.<sup>5</sup>

Mint látható, Morvainé alakjára kétes árnyékok vetődnek, Szindbád szolgálatában egy személyben tölti be a spicli, a börtönőr és a magánymozó szerepkörét, ami megbízójának személyét is sajátos megvilágításba helyezi. Azt is sejteni enged a narrátor, hogy cseléd-szerzés ürügyén Morvainé nyilvánosházakba közvetíti a falubeli lányokat. Majmunka és Morvainé alakja között a két novella több vonatkozásban is kapcsolatot létesít. Majmunka azt mondja, hogy úgy szereti Szindbádot, mintha nem is „az eldobott, elhagyott, elfelejtett kedvese”, hanem az édesanyja lenne. Szindbád egykori dajkája később a felserdült fiú egyik első szeretője volt, azaz a szerelem és az anyai szeretet az ő alakjában is egymásra íródik. Mindketten beszámoltatják Szindbádot szerelmi viszonyaikról, s igyekeznek meggyőzni egy-egy imádott nő csalfaságáról, s a szóba hozott nőszemélyek kapcsán mindegyikük fontolóra veszi a mérgezés lehetőségét. A most bemutatott ismétlődések egy további példát szolgáltatnak arra, hogy a Krúdy-szövegek a gyakori belső variációk nyomán miként szórják szét az intertextuális nyomokat az életműben.

A *Szindbád* álmában megrajzolt jelenetnek nemcsak a *Navarrai Margit* adja egy változatát, hanem az *Asszonyosságok díja* (1919) hetedik fejezete is. A temetésrendező bepillantást nyer – akárcsak *A sánta ördög* főszereplője – az emberek zárt ajtók mögött zajló, rejtett magánéletébe. Így tárul eléje az a jelenet, mely a bordélyház konyhájában játszódik le a madame, Jella asszony és fiatal, kirtartott szeretője között. Bár a szöveg azzal, hogy a narrátor a kétes alak fölött a

---

<sup>5</sup> KRÚDY Gyula, *Az álombeli lovag*, i. m., 453.



„*Waverly*-regények” többszöri említésével ironizál, egy másik intertextuális összefüggésrendszert is mozgósít, nem törlődik nyomtalanul a pikareszkre való rájátszás. A bölényfejű fiatalember ugyanis tipikus csibész, bajkeverő csavargó, „aki gondolkodás nélkül elegyedett tüntető körmenetekbe a kormány mellett vagy a kormány ellen, nyomban beleavatkozott a verekedésekbe, segített a rendőröknek a duhajok megfékezésében, vagy ostromolta az őrszobát egy soha nem látott ember kiszabadítása érdekében.”<sup>6</sup> A *Szindbád álma*hoz fűződő kapcsolat ebben a novellában is jól érzékelhető marad – márpedig éppen a *Szindbád álma* szövegében azonosítottuk az imént a *Navarrai Margit* előképét, az ott látványosan kifejtett pikareszk vonatkozások eredeti forrását. Az összefüggést még szemléletesebbé teszi, hogy a Jella asszony és kegyeltje között lejátszódó jelenet vegyíti azokat az elemeket, amelyek a *Szindbád álma*ra, illetve amelyek a *Navarrai Margit*ra utalnak vissza közvetlen előzményükként. Előbbiben Majmunka amiatt panaszkodik Szindbádnak, hogy évek óta nem viszi sehová, tíz éve kéti, hogy menjenek el a cirkuszba. A szemrehányásoknak Szindbád azzal vet véget, hogy felveti egy tavaszi kirándulás tervét a János-hegyre. Jella asszony szemrehányásai hosszabbra nyúlnak, a bölényfejű fiatalember bűnlajstromán a hiába kért állatkerti látogatás és az elmaradt zugligeti, budai, cinkotai, nagytitcei kirándulások szerepelnek. Végül itt is egy ígéret rekeszti be a panaszok áradatát: „Éjfélkor elme gyünk sétálni a Stefánia útra. De csak a Rudolf-szoborig, s egy tapodtat sem tovább.” A húsleves elfogyasztása mindhárom novellának közös eleme, ugyanakkor az összetevőkkel kapcsolatban emelt kifogás csak a *Navarrai Margit* és *Az asszonyságok díja* szövegében szerepel. Mindkét esetben a férfi hozza szóba a problémát: „A majoránát, rózsaszál, természetesen kifelejtetted a levesből.”, illetve: „Mit ér ez az egész beszéd! Nem találom a kalarábét a levesben.”<sup>7</sup>

A *Navarrai Margit* mellett az ugyancsak 1913-ban született *A vörös postakocsi* Krúdynak az a műve, melyben a pikareszk utalások a

---

<sup>6</sup> KRÚDY Gyula, *Asszonyságok díja* = K. Gy., *Pesti nőrabló. Regények, kisregények*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 403.

<sup>7</sup> *I. m.*, 405.

legexplicitebben jelennek meg. A Kiss Józsefnek címzett levél mintegy a regényhez írt előszó szerepét tölti be, ezért önértelmező funkcióval bír. Ebből fakadóan magát az elbeszélői vállalkozást jellemzi a Le Sage regényére vonatkozó utalás: „Az urak és hölgyek ruha nélkül közlekednek, a sánta ördög benéz a háztetőkön, a holtak igen jól tették, hogy elszöktek a városból.” Az itt megütött kissé moralizáló hang – jóllehet a 19. századi realista regények leleplezés-retorikájával is kapcsolatba hozható – nem áll távol a pikareszk regényektől, melyeknek állandósuló sémája szerint az immár jó útra tért picaro adja elő visszatekintő elbeszélés keretében egykori tetteit. A szórakoztató kalandokat tehát meg-megszakítják hosszabb-rövidebb moralizáló elmélkedések. Krúdy regényeiben az erkölcsi kritika némiképp hasonló pozícióban jelenik meg, mint a pikareszk regényekben, amennyiben nem válik következetesen végigvitt szólammá. A Krúdy-szövegek olykor moralizáló futamokra ragadtatják magukat, mindez azonban nem fedi el azt az eredendően relativista nézőpontot, amely koránt sincs meggyőződve az értékek egyértelmű voltáról. Ahogy a pikareszk regények általában nem tudják feloldani a hirdetett erkölcsi elvek és a gyakran cseppet sem erkölcsös kalandok szórakoztató volta közötti ellentétet, úgy Krúdy műveiben is izolált pozícióba kerülnek a moralizáló futamok. Az értékeknek az a hasadása, amely a pikareszkben többnyire reflektálatlan marad, Krúdy elbeszélésmódjában gyakran tematizálódik, így az egyértelmű értékeket feltételező erkölcsi bírálat legfeljebb lokális szerephez jut, mivel a részlegesség tapasztalata elbizonytalanítja/eltörli az egyértelmű ítéletalkotás alapjait. Éppen ezért nem meglepő, hogy az előszóban megütött erkölcsi kritika határozottsága hamar elbizonytalanodik. A szerelmi élet elfajulásának tanújaként megidézett visszavonult kurtizán alakjában vegyülnek egymással a vonzó és a komikus vonások, ráadásul utóbbiak éppen a hölgy morális felháborodásával hozhatók összefüggésbe:

»Csodálom, hogyan nőszülhetnek meg a férfiak, mikor én vagyok az egyetlen tisztességes nő Pesten« – mondotta egyszer éjszakai kihallgatáson egy még elég csinos és kívánatos, de szerelemtől visszavonult asszonyság, akinek éppen az volt a mestersége, hogy szerelmet vessen és arasson. Budapesten úgy

nézett végig, mint a birtokán, és St. Hermandadon kívül a többi szenteket törölte a naptárból.<sup>8</sup>

A regény egyik központi alakja Madame Louise, híres demimonde, a legelőkelőbb „barátságos ház” tulajdonosa. Az ő figurája kapcsán az elbeszélés egyértelműen a pozitív vonásokat hangsúlyozza erősebben, jóllehet az ironia is érinti alakját. Ez azt jelzi, hogy maga a regényszöveg sokkal kevésbé érvényesíti a morális nézőpontot, mint a bevezetés. Érdemes megemlíteni, hogy Madame Louise alakja körül építi ki a regény szövege a pikareszk elemek másik látványos evokatív szálát. Az előkelő félvilági hölgy zártkörű estéjén egy jelenet előadására készül, melyet Szilveszter, Alvinczi familiárisa írt. Jóllehet a szövegben a *Gil Blas* mint cím egy pikáns francia lapot jelöl, s ezzel összhangban az említett jelenet egy omnibuszra várakozó párizsi grizette színrelépésével indul, a pikareszk jelenléte érzékelhető marad. Részben mert az erotikus lap címe mégiscsak visszautal Le Sage regényére, részben mert a könnyűvéru nő típusát a francia író pikareszkjében szinte kizárólag a gazdag kitartott színésznők és előkelő kurtizánok képviselik. Madame Louise egy személyben testesíti meg a két típust. A szöveg ugyanakkor egy másik intertextuális játékteret is felkínál azzal, hogy Alvinczi Eduárd barátnéját gyakran „fehér kaméliás hölgy”-ként említi. Az ifjabb Alexandre Dumas regénye mind a helyszín, mind a szereplő vonatkozásában közelebb áll a jelenetben kirajzolódó szituációhoz, mint Le Sage műve. Madame Louise Navarrai Margithoz hasonlóan maga is a variáció-sorozat egyik eleme. Mintha Jella asszony előkelő párja lenne, ő is tart egy fiatal szeretőt – a beszédes nevű Gyokót – háza nem nyilvános termeiben. A variáció-sorozat egy újabb alakját a *Velszi herceg*ben szereplő Róza nényben fedezhetjük fel, aki fiatal kedvesével, Bimyyvel a Madame Louise–Gyokó páros közeli rokonának mutatkozik.

---

<sup>8</sup> KRÚDY Gyula, *A vörös postakocsi* = K. Gy., *Utazások a vörös postakocsin*, I, Bp., Szépirodalmi, 1977, 10.

Majmunka, Navarrai Margit és Madame Louise további rokona-  
inak felsorolása helyett utolsóként egy olyan férfialakról tesz említést,  
akire Szindbádhoz hasonlóan rávetül a picaro árnyéka. A *De Ronch kapitány csodálatos kalandjai* (1913) egyik kulcsfigurájáról, Hermanról van szó, aki egyesíti magában a romantikus szerelmes, a kalandor, a művész és a csibész vonásait. Bűvész, táncmester, műkedvelő színházi előadások rendezője és elmebeteg urak mulattatója, „ám legelső sorban költő”. Kétes figura, aki „a női uszoda falába lyukat fúrt”, de otthonukban is meglesi a vetkőző nőket. Vívóleckét ad, úgy forgatja a kardot, „mint egy brávó”, ismeri a titkos cselvágásokat. Nem egyszer arra kényszerül, hogy szökve távozzon állomáshelyéről, mert „megtanította a lányokat, hogyan kell a kerítésen át elszökni otthonról, valamint oktatással volt az ajtózárak felnyitásához”. Ökölharcba bonyolódik a kerékgyártóval, romantikus leányszöktetést tervez, de a szerelmet a beteljesüléstől tartva ábrándként igyekszik megőrizni. Korábbi szerelmeinek elbeszélése során több olyan mozzanatról számol be barátjának, De Ronch kapitánynak, amelyek a fent vizsgált szöveghelyekkel mutatnak párhuzamot. Első feleségével, Immakulátával – aki a Henry cirkusznál lépett fel – azt tervezték, hogy falura költöznek. Később Henriettel élt együtt, aki „lányokkal kereskedett, keletre szállított táncosnőket és énekeslányokat Moszkvába”.<sup>9</sup> Herman a fentieket figyelembe véve Szindbád parodisztikus alakváltozataként is felfogható, erre a lehetőségre egy szöveghely közvetlen módon is felhívja a figyelmet. Herman arról számol be, milyen szavakkal udvarolt szerelmének: „Én azt mondtam neki, hogy gróf Monte Cristo [sic!] vagyok, hogy én vagyok Szindbád az ezeregyéjszakából, Julián vagyok, a híres költő, vívó, zenész, bűvész, elátkozott herceg.”<sup>10</sup> Megemlíthetjük, hogy Monte Christo Alvinczi Eduárd álneve Madame Louise estélyein, így Herman két emblematikus Krúdy-alakkal is összefüggésbe hozható.

---

<sup>9</sup> KRÚDY Gyula, *De Ronch kapitány csodálatos kalandjai* = K. Gy., *Szerenád*. Bp., Szépirodalmi, 1979, 24.

<sup>10</sup> *I. m.*, 17.

A pikareszk nyomok néhány jellegzetes példájának felvillantása után, röviden válaszolnom kell arra a kérdésre, mennyiben gazdagítja Krúdy epikáját az intertextuális utalásoknak ez a típusa. Egyik jelentős hozadéka minden bizonnyal a groteszk effektusok hatókörének bővítése. Elmosódnak a határok a romantikus szerelmes és a kitartott selyemfiú, az úriember és a csibész, valamint a bohém, a művész és a csavargó között. Az alakok, a helyzetek és értékek elveszítik egyértelmű megítélhetőségüket, bonyolulttá és szövevényessé válnak. Azzal, hogy a művész-bohém romantikus mítoszához ironikus indexek kapcsolódnak, az irodalom emelkedett koncepciója, romantikus eredetű pátosza is érvénytelenné válik. Krúdy mellett Cholnoky Viktor és az *Esti Kornél* író Kosztolányi is élt az irodalom profanizálásának ezzel az eljárásával.

(2011)

## EGY ANAGRAMMA NYOMÁBAN

Krúdy Gyula kulináris elbeszéléseiről

*Az életfilozófiának vajmi kevés köze van az ételek ízéhez. Eppen azok az emberek esznek a legpompásabb étvággyal, akik oda sem gondolnak az életre, az ételre.*

(Krúdy Gyula: *A kidobott vendég*)

Hogy Krúdy prózája az étkezést nem az önfelelt öröm vagy a kedélyes kwaterkázás helyzeteként ábrázolja, régóta hangsúlyozza a recepció.<sup>1</sup> Az életmű jellegzetes étkező figurái olyan középkorú vagy idősödő, magányos úriemberek, akik számára az étel „kellő étvágyassággal” (*Isten veletek, ti boldog Vendelínek!*) történő elfogyasztása már nem természetes képesség, nem magától értetődő adottság, hanem bizonyos értelemben elszánás eredménye. A fogások leírását és a szereplők ízekhez, illatokhoz társított emlékezését összekapcsoló kulináris elbeszélésmód egyik legkorábbi képviselője a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regénytörredék (1921) második részének harmadik fejezete, melyben egy halotti tor leírása olvasható. Az a sajátosság, hogy az evés azon figurák számára válik kiemelt jelentőségűvé, akik mintegy az elmúlás gondolatától megérintve élnek, általánosan jellemzi Krúdy kulináris elbeszéléseit.<sup>2</sup> Akár az ötvenéves pincér álmodik arról, hogy a kedvére való, régi vágású pasasér személyében egy temetésrendezőt lát vendégül (*A pincér álma*), akár az öregedő Szindbád indul fia társaságában egy ígértes-

---

<sup>1</sup> Néhány, e tárgy körben megjelent fontosabb publikáció: FÁBRI Anna, *A kocsmálovagjai* = F. A., *Ciprus és jegénye*, Bp., Magvető, 1978, 275–346; FÜLÖP László, *Változatok gasztronómiai témára* = F. L., *Közéltékek Krúdyhoz*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 175–212; EISEMANN György, *Az emlékezés ízei. Krúdy Gyula mnemotechnikájáról*, Pannonhalmi szemle, 1996/4, 97–105, KEMÉNY GÁBOR, *Erotika és gasztronómia egy kései Krúdy novellában* = K. G., *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*, Bp., Tinta, 2002, 184–190, DÉRCZY Péter, *A „nagy zabálás” mitológiája. Krúdy Gyula gasztronómiai tárgyú műveiről*, Alföld, 2007/9, 97–104.

<sup>2</sup> Hasonló belátásra jutott FÁBRI Anna (*I. m.*, 321.) és FÜLÖP László is (*I. m.*, 209.)

nek tűnő sült kacsa felkutatására (*Útnak, szónak, házasságról való tanácskozásnak nincs vége*), akár a szívbillentyűivel küzdő P. E. ezredes fogyasztja el utolsó ebédjét az Arabs Szürkénél (*Utolsó szivar az Arabs szürkénél*), mindenütt megjelenik a halálra vonatkoztatott szereplői reflexió. Az elmúlás reflektáltságának mélysége ugyan szereplőkként változó, de a halál-értelmezés általában nem nyer meditatív színezetet, ahogy Krúdy elbeszélői modorától is idegen az értekező nyelv, a beszédmód fogalmi elvontsága. Jóllehet sem a szereplői szólások, sem az elbeszélői hangot nem jellemzi a reflexió kifejtettsége, elmélyült összetettsége vagy egyedisége, jelenléte aligha vonható kétségbe. A reflektálás azonban többnyire nem gondolatfutásokban, hanem magában az evés rituális cselekvéssorában s talán még inkább az ételekhez fűzött kommentárokból nyilvánul meg. Ami az élet és a halál dolgairól tematikusan elhangzik, alig haladja meg a közkeletű életbölcsesek szintjét: az elmúlás megélése nem a szereplők (nem létező) bölcséleti rétegzettségű eszmefuttatásaiban, hanem az étel (az élet) ízeihez fűződő gazdag viszonyokban fejeződik ki.

Krúdy étkező figurái többnyire nem különleges személyiségek, s általában az elfogyasztott ételek sem ínycenc ritkaságok. Ezek a középkorú úriemberek kissé közönségesek: szürcsölik a levest, zsebből veszik elő a bicskát és az erős paprikát, kedvtelve turkálnak szájukban hatalmas tölgyfa fogpiszkálójukkal. Alakjukat tehát – ahogy az Krúdy prózájában megszokott – a komikus és elégikus nézőpont egyaránt érinti, gyakran groteszk módon kiélezett formában. A figurák szájából elhangzó életbölcsesek közhelyszerű jellege tehát részben ennek a humor és irónia között egyensúlyozó látásmódnak tudható be. Ugyanakkor aligha véletlen, hogy az elbeszélések narrátori szólásai sem lépnek túl a reflexiónak ezen a szintjén az élet és a halál természetéről beszélve. Az olvasó akár azzal a magyarázattal is beérheti, hogy Krúdy poétikája nem mutat affinitást az esszészerű beszédmód iránt. Az okokat kereshetjük azokban az irodalmi hagyományokban, amelyekhez Krúdy poétikája kapcsolódott, vagy akár összefüggésbe hozhatjuk a kortárs európai próza iránti szerzői

érdeklődés hiányával is. Lehetséges, hogy az ilyen és ehhez hasonló okok felemlítésekor nem járunk nagyon távol az igazságtól, ugyanakkor Krúdy írásművészetének mélyebb megértésére törekedve talán mégsem érhetjük be ennyivel. Feltűnő ugyanis, hogy ez a korántsem szófukar írói nyelv milyen gyorsan elhallgat annak közelébe érve, ami az életmű egyik középpontját alkotja. Ha Kosztolányi némi túlzással elmondhatta önmagáról, hogy egész művészete egyetlen dologról szól, a halál eseményéről, e mondat valamely parafrázisát akár Krúdy szájába is adhatnánk. Talán kevésbé a tapasztalás személyessége kapna hangsúlyt egy ilyen képzeletbeli önértelmező mondatban, mint Kosztolányi esetében, s vélhetőleg a megismerésvágy, a titokfejtés sem tartozna e halálra függesztett tekintet jellemzői közé, a végesség tudata azonban nagy hangsúlyt kap az életműben. A kulináris elbeszélések haláltudata nem igazán a személyes önreflexió szintjén mozog, inkább egyfajta kollektív jelleget hordoz. A halálnak nem az egyedisége domborodik ki, hanem a pusztta ténye, amely alapjaiban határozza meg az élethez való viszony jellegét. Krúdynál az elmúlás olyan történés, amelynek nincs jelentése, értelme vagy tartalma, olyan – alapvetően interpretálhatatlan tény, amelynek tudata a létezés értelmetlenségének s minden érték eredendő relativitásának gondolatát hívja elő. A Krúdy-próza viszonya a halálhoz talán úgy foglalható össze, hogy miközben a narráció mérhetetlen jelentőségét hangsúlyozza, egyszerre jelzi: nincs mit beszélni róla. Tényét nem tudja eltörölni semmiféle róla folytatott beszéd, ezért valójában értelme sincs az ilyen próbálkozásnak. A halál feladványának nincs megoldása, a faggató tekintet nem juthat semmiféle eredményre. Mintha azt sugallná a kollektív bölcsességek enyhén ironikus újrafelhasználása az elbeszélések szövegében, hogy bátran adjuk át magunkat a közhelyek fordulatainak, hiszen többet az emberi gondolkodás legnagyobb erőfeszítései sem nyújthatnak e tárgyban, mivel magáról a halálról emberi nézőpontból semmi értelmes nem mondható. Az elmúlás közhelyes, unalmas, nevetséges ténye még csak nem is titok, nincs mit szóra bírni benne.



A kulináris elbeszélések „hősei” mégsem a végérvényesen kiábrándultak, a gyógyíthatatlan gyomorbetegek, a cinikus kibicek, akik megeszik a többi vendég étvágját. Privát úrnál sokkal vonzóbb alakként állítja be a mindenkori elbeszélő a Vendelin pincér gondoskodását élvező vidéki úriembert (*Isten veletek, ti boldog Vendelinek!*), ahogy Szortiment szerkesztő úrnál is többre becsüli a kerületi kémenyseprőt (*Böske, a szerkesztőség pesztonkájá*), s ahogy Stranzkit is lényegesen kisebb empátiával kezeli, mint Pista urat (*Boldogult úrfikoromban*). A cinikus kiábrándultak valójában nincsenek igazán ott-hon a vendéglőkben, mások étkezését figyelve élőködő vagy ünneprontó szerepben jelennek meg. Loncsosnak, *A kidobott vendég* című novella címszereplőjének a rokonai ők, akiknek hozzá hasonlóan kevés keresnivalójuk van a kiskocsmákban. Az igazi vendégek azok, akiket az elmúlás tudata nem foszt meg teljesen étvágyuktól, életvágyuktól. Ezek az időződő úriemberek szertartásos cselekvéssorok segítségével ébresztgetik gyomoridegeiket. Rituális mozdulatok és a pincérrel a beavatottak nyelvén folytatott párbeszéd révén igyekeznek új lendületet adni lanyhuló életkedvüknek. Megfontolt módszerességgel próbálják az evést az étellel való találkozás kivétel-les ünnepévé formálni. Az étel mintegy alkalmat jelent számukra, hogy a haláltudat és a vele rokon „életunalom” állapotából az életkedv felé mozduljanak. Az étkezés az emlékezés és a fantázia létesítő ereje révén<sup>3</sup> az élet sokszínűségének képzetét teremti meg. A mulandóság perspektívájából mutatkozó egyformaságra az élet változatoságának látványa/illúziója rajzolódik rá. Minden étel új ízt, új színt, új élményt és hangulatot hoz magával. Valószínűleg ez az oka annak, hogy a kulináris elbeszélések hősei rendszerint annyi fogást kebeleznek be, amennyi egy kisebb társas összejövetel számára is elengedő volna. Ezek a rituális szertartásossággal étkező vendégek azonban nem csupán sokat esznek, hanem gyakran még többet beszélnek. Az egyes fogások elkészítésére vonatkozó megjegyzéseik,

---

<sup>3</sup> Az étkezés az emlékezés és a fantázia összefüggéséről részletesebben lásd. GINTLI TIBOR, „Valaki van, aki nincs”. *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Bp., Akadémiai, 2005, 92–99.

az ételek változatos, színgazdag leírása és történetekké kerekedő emlékképek előadása során beszéd módjuk gyakran költőivé válik, akárcsak a narrátor nyelvhasználata. A szereplők tehát másodlagos elbeszélőkként lépnek fel, s színes „mesemondásuk” arra hivatott, hogy elterelje figyelmüket az elmúlásról. Az étkezésbe és az elbeszélésbe való belefeledkezés, illetve a kissé mesterkelt szertartásosság az életkedv és a halálfélelem metaforái.

Ha a szereplők viselkedését és elbeszélői stratégiáit valóban a most leírt módon jellemezhetjük, kézenfekvőnek tűnik az a megállapítás, miszerint az elsődleges és a beékelt elbeszélés között rendszerint analógiák mutatkoznak. Nemcsak az időződő úriemberek beszéd módját jellemzi a mulandóság tudatának időleges elfedése, hanem Krúdy narratív technikáját is. Az életunalom rezignált monotóniájának hátterére a fantázia játéka, az erőteljes képiségű, meglepő hasonlatok, regényes cselekmény-fragmentumok, műfaj-imitációk tarka mintázata rajzolódik rá.

Az utóbbi évek Krúdy-recepciójában gyakran megkérdőjeleződött a hangulat fogalmának alkalmassága e próza értelmezésére. Voltak, akik elméleti tisztázatlanságát kifogásolták, mások pusztán az egykorú kritika kliséjének reflektálatlan átvételét látták benne. Magam úgy vélem, hogy aligha mondhatunk le a hangulat fogalmáról Krúdy poétikájának interpretálásakor. Nemcsak azért, mert az elbeszélői szólam a szövegekben rendre e fogalom segítségével jellemzi a szereplőket, helyzeteket, emlékképeket, sokkal inkább azért, mert a haláltudattól, az életunalomtól az életkedvig (és megfordítva) tartó mozgás a hangulat segítségével írható le. E kettő állandó váltakozásának nincs kirajzolódó folyamata vagy alakulástörténete sem az életmű egészében, sem az egyes szövegekben, csupán szabálytalan ritmusa. Nem egymásra következő, egymásra rétegződő belátások vezetnek egyiktől a másikig, hanem véletlen impulzusok, a „kósza kedv” ingadozásai szabják meg váltakozásukat. Krúdy prózájában a halál szimpla evidenciája meghaladhatatlan határvonal, e belátás unalmától az életöröm – vagy az életöröm iránti nosztalgia – irányába lendül ki az elbeszélés érzelmi ingája. Ez az oszcilláló mozgás

hívja létre a monotonía és változatosság nyelvi alakzatainak váltakozását. Krúdy impresszionizmusának ez a létezését izolált szakaszokra, hangulatokra bontó, a folyamatszerű átalakulást mellőző szemléletmódja a legjellegzetesebb sajátossága.

Ezen a ponton egy újabb párhuzam kínálkozik a kulináris elbeszélések narratív technikái és a Krúdy-életmű poétikai jellegzetességei között: az ismétlődésre, a szöveg látványosan repetitív jellegére gondolok. Amikor a fentiekben monotoníáról írtam, nem csupán a szövegekben megjelenített állapotszerű helyzetek egy változatát értettem ez alatt, hanem a szövegek önismétlő jellegéből fakadó olvasói tapasztalatot is. Miért válik Krúdy életművének egyik leglátványosabb vonásává az állandó ismétlés? Csupán az író és az újságíró szerepkörének speciális összefonódása miatt? A századelő sajátos profizmusa, illetve a költséges életmód finanszírozásának szükségéből fakadó teljesítménykényszer nyilván nem kis szerepet játszott abban, hogy Krúdy műveit akár parafrázisok soraként is értelmezhetjük. A probléma azonban aligha írható le csupán a sorozatgyártással óhatatlanul együtt járó önismétlés kategóriájával. Ha szemügyre vesszük a kulináris elbeszéléseket, azt tapasztalhatjuk, hogy az ismétlődés több szinten érvényesül bennük. Egyrészt a szövegek között mutatkozó iterációkra figyelhetünk fel: cselekményelemek, szituációk, alakok és szófordulatok toposzszerűen térnek vissza. Másrészt az ismétlés az egyes elbeszéléseknek is jellegzetes poétikai alakzata: az ételek gyakran hosszúra nyúló sora az ismétlés és a variáció elve szerint szerveződik. A fogások rendelésekor általában hasonló párbeszédnek zajlanak vendég és pincér között (figyelmeztetés a helyes elkészítés módjára, gyanakvó kérdések a nyersanyag minőségéről, származási helyéről, beszerzésének idejéről stb.),<sup>4</sup> amit minden egyes fogás esetében részletező leírás követ, míg az ételek szemléléséhez, elfogyasztásához rendre emlékképek felidézése kapcsolódik. Ugyanakkor a mozdulatok, a szereplői beszéd, az evés rituális jelle-

---

<sup>4</sup> A rendelési játékokról lásd FÜLÖP László, *Változatok gasztronómiai témára*, i. m., 189–190.

ge minden egyes mozzanatot már önmagában is ismétlésként állít elénk. A szertartás jellemzője, hogy éppen változatlansága hivatott szavatolni ünnepélyességét.<sup>5</sup> Ezt a ceremoniális jelleget a narráció – a Krúdy-szövegek ismert, nézőpontokat ütköztető poétikájának megfelelően – gyakran ironikus perspektívába helyezi. Nemcsak az életből való rituális részesülés komolyságának, hanem a túlzott fontoskodás komikumának látószögét is felkínálja. A szertartásosság így az ünnep mesterséges kreálásaként is megközelíthetővé válik. Pista úr asztaltársasága a Dorottya napot önhatalmúlag félhivatalos ünnepé emeli, s rituális veszekedések sorával igyekszik kitölteni az időt (*Boldogult úrfiákoromban*); a kulináris elbeszélések hősei valamenynyien ilyen mesterséges gesztusokkal igyekeznek tartalmat adni az időnek. A rituális gesztusok ebben az összefüggésben olyan pótcselekvéseként foghatók föl, melyek a hiányt igyekeznek elfedni. Az ismétlés másfelől az állandóság, az időtlenség illúzióját hivatott kelteni. Az elmúlástól megérintett szereplők igyekeznek megállítani az időt, amint ez a Pista úr asztaltársaságához tartozó Burg báró sajátos mutatványában is kifejeződik, amikor is hipnotikus álomba delejezi az idő múlását, az új nap érkezését jelezni hivatott kakast. Az időtlenség illúziójának ez a felkeltése azonban csak átmenetileg, izolált hangulatok erejéig terelheti el az elmúlásra irányuló figyelmet. Burg báró kakasa a regény végén felébred, és csőrével véresre veri az idő megállításával próbálkozó úriember homlokát.

A Krúdy-próza önisméltó jellege tehát egyfelől maga is az állandóság, a változatlanság, egyfajta időn kívüliség képzetét kelti, amit éppen az időbeliség, a mulandóság hangsúlyozása ellenpontos. Másrészt az életunalom, a haláltudat és a vele szembehelyezett életöröm állapota között nincs folyamszerű átjárás, csak egymásra következők. A halál unalmas tény, amelyről elterelődhet a figyelem, de e másik állapot nem értelmezi át az előbbit, nem teszi tartalmasabbá, pontosabban nem szünteti meg tartalom nélküli voltát. Rögzített állapotok váltakoznak egymással, melyben az alakulásra, változásra nincs (vagy

---

<sup>5</sup> Vö. DÉRCZY Péter, *A „nagy szabálás” mitológiája*, i. m., 102.

alig van) mód. Marad tehát az ismétlődés, nemcsak mint szövegalkotó alakzat, hanem úgy is mint az életmű szerveződésének módja.

Az Ady-féle létprobléma ismertében úgy tűnik, bizonyos összefüggés mutatkozik a két szerző életművének látványosan önismétlő jellege között. Ady a látnokköltői szerepet úgy igyekezett érvényre juttatni, hogy eközben eredendő kétely érintette műveiben a transzcendencia létét. Ez a feladványt ugyanúgy nem lehet megoldani, mint a mulandóság érzete által keltett életunalom és az életöröm ellentmondását Krúdy műveiben. E két életmű tehát bizonyos mértékben körbe jár, ami ugyan nem szükségszerűen jár együtt esztétikai hiányosságokkal, de az adott két szerző esetében aligha vonható kétségbe, hogy az önismétlésnek negatív vonatkozásai is vannak. Műveik nagy dózisban történő fogyasztása az olvasói érdeklődés érzékelhető lanyhulását idézi elő. Bár Krúdy prózájának nyelvi bravúrjai és iróniára való hajlama miatt önismétlő szövegei elfogadóbb olvasói magatartásra számíthatnak, mint a pátosz beszédmódját erőltető Ady-versek, némely sztereotip megoldásába olykor mégis belefáradunk. Az ismétlődés monotoniját talán mindkét életmű estében enyhíthette volna a szövegek poétikai önreflexiója, amely egyik lehetséges útja annak, hogy az állandósult létprobléma ne automatikusan hívjon elő rögzült poétikai eljárásokat, de erre az esztétikai öntükrözésre sem Ady lírai beszédmódja, sem Krúdy narrációja nem mutatott nagy hajlandóságot.

(2012)

## ANEKDOTA ÉS MODERNSÉG

Írásom címének leghangsúlyosabb eleme – némiképp talán szokatlan módon – a látszólag jellegtelen és kötőszó, amelynek jelentősége azonban nyomban szemléletessé válik, ha szerepeltetését olyan tudatos döntésként fogjuk fel, amely szándékosan kerül a *vagy* – esetleg a *versus* szó – használatát. Az anekdotikus beszédmód és a modern magyar próza viszonyát többnyire ellentétként, olykor egymást kizáró ellentétként szokás felfogni. Az alábbiakban azonban amellett az álláspont mellett szeretnék érvelni, amely nem csupán elképzelhetőnek tartja az anekdotikus elbeszélésmód és a modern próza-poétika együttélését, hanem azt is feltételezi, hogy az anekdota akár kifejezetten modern narratív eljárások alapjául is szolgálhat. E megközelítésmód szerint tehát leegyszerűsítő elképzelés az anekdotikus elbeszélésmód és a modernség viszonyának csupán az oppozíció hangsúlyozó beállítása. Az anekdotizmus 19. századi változataiban persze számos olyan mozzanatra lehet rámutatni, amely a 20. század felől tekintve avultnak tetszhet, ugyanakkor Mikszáth prózájában az anekdotikus beszédmód már a 19. század végén megmutatta, hogy képes a megújulásra, s olyan összetett látásmód kialakítására is alkalmas, amely nem írható le a problémátlan kedélyesség, a kérdések nélkül is rendelkezésre álló, készen kapott válaszok műformájaként.

Bár az anekdota műfajának alakulástörténetét értelmező megközelítések nem csupán a negatív kritika hangján szólaltak meg, ez a régi keletű megközelítés mindmáig elterjedtnek tekinthető. Annak érzékeltetésére, hogy mennyire a jelenig ér ennek a megítélésnek a hagyománya, elegendő Dobos Istvánnak az anekdotikus novellahagyományról szóló, 1993-ban megjelent tanulmányára utalni.<sup>1</sup> Bár a szerző körültekintően veszi szemügyre a műfaj narratív sajátosságait

---

<sup>1</sup> DOBOS István, *Az anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség. A századforduló öröksége = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR Szabó Ernő, Pécs, 1993, 265–284; különösen 269–277.

– így például a linearitás megszakításának eljárásait, valamint a narratív és metanarratív szintek közötti metaleptikus váltásokat – az összkép mégis inkább leértékelő marad. Az anekdota az univerzális konszenzus beszédmódjaként, s a fordulatra épülő szerkesztésmód ellenére is zárt történetként értelmeződik, amely a szereplők közötti viszonyokat egyszerű sémákba rendezi, s alapvetően alkalmatlan az összetett alakteremtésre. Jóllehet nem kétséges, hogy az anekdotikus novellák többsége leírható ilyen módon, a műfaj poétikai potenciálja mégsem mondható ennyire szűkösnek. Már Rónay György felhívta a figyelmet arra, hogy a történetelvű elbeszélésmódot felszámoló modern magyar regény kezdetei Mikszáth élőbeszédet imitáló narrációjában keresendők, akárcsak az asszociatív szerkesztésmód előzményei, melyek később Krúdy prózájában bontakoznak ki.<sup>2</sup> Rónay megállapításaihoz kapcsolódva Bodnár György igyekezett leírni az anekdota két arcát *Az anekdotavita és elméleti tanulságai* című tanulmányában, amely világosan vázolja fel a műfaj századforduló idején kialakult eltérő változatait: „A modern próza eredettörténetében [...] az anekdota szerepe legalábbis kétértelmű; a történelmi mellébeszélést éppúgy kifejezhette, mint a kételyt az eszményi teljesség iránt, ami mögött viszont már a korézés két meghatározó motívuma munkált: a filozófiai szkepszis és a szubjektivizmus.”<sup>3</sup> Az egészelvűség megkérdőjelezésével összefüggésben Bodnár György szóba hozza az igazság-elv megrendülését, valamint az elbeszélői illetékesség kérdéskörét is. Megállapítja, hogy az ezekhez kapcsolódó belátások a századforduló magyar epikájában alapvetően megingatják a mindentudó elbeszélő pozícióját. Az anekdota műfaját az olvasóval társalkodó, feltétlen elbeszélői tekintélyre számot nem tartó narrátori hangütése és elbeszélésmódjának egységes világértelmezést elbizonytalanító kitérői alkalmassá tették arra, hogy a „modern magyar elbeszélés előtörténete”<sup>4</sup> visszanyúljon hozzá, mint olyan narra-

---

<sup>2</sup> RÓNAY György, *Az idő forradalma. Fejezet a modern magyar irodalom életrajzából*, Magyarok, 1947/6, 425.

<sup>3</sup> BODNÁR György, *Az anekdotavita és elméleti távlatai* = B. Gy. A „mese” lélekévándorlása, Bp., Szépirodalmi, 1988, 21.

<sup>4</sup> *I. m.*, 26.

tív szerkezethez, amely távolságot tart az egységes és zárt, mimézis-  
elvű nagyelbeszéléssel szemben. Az anekdotikus elbeszélésmód tehát  
ebben a kulturális szituációban újszerű jelentésekkel telítődik, az  
egykor talán valóban kérdések nélküli műfaj a valóság problémátlan  
megragadhatóságát hirdető narratívákkal szembeforduló poétikai ön-  
reflexió hordozójává válik. A régi, egykor naivnak tartott műfajok  
újralfelfedezése és átértelmezése a modernségben korántsem tekint-  
hető ritka jelenségnek. A pikareszk sorrendiséget és jellemfejlődést  
nem ismerő, kalandokat egymásra halmozó narratívája – ahogy erre  
Tersánszky *Kakuk Marci*a kapcsán Angyalosi Gergely rámutatott<sup>5</sup> –  
az anekdotához hasonló módon vált az egységes világmagyarázatot  
és centrált szubjektumot feltételező narratíva megkérdőjelezőjévé  
pusztán azzal, hogy az új irodalomtörténeti szituációban ismét meg-  
jelent. Az elfeledett műfaj elevenné válása a realista nagyelbeszélés  
paradigmájának időszakában aligha olvasható másként, mint a ké-  
tely gesztusaként, amely e diskurzus előfeltevéseit idegenkedéssel,  
de legalábbis távolságtartással szemléli.

Az anekdotikus elbeszélésmód tehát rendelkezik olyan narratív  
sajátságokkal, melyek a műfajt a modernség horizontja felől újraér-  
telmezhetővé teszik. Bodnár György gondolatmenetéhez azonban  
érdemes hozzáfűzni, hogy az anekdota prózapoétikát inspiráló ha-  
tása nem korlátozódik az általa premodernnek nevezett időszakra.  
Megítélésem szerint az anekdotikus beszédmód öröksége a nyuga-  
tosok prózáján is érezteti hatását, s leginkább újszerű poétikai meg-  
oldásaik egyik forrása nem ritkán éppen az anekdotikus elemek  
felhasználása. Az anekdota műfaji sajátosságainak továbbélése a  
Nyugat korszakában túlságosan átfogó, ezért a kérdést most nem  
vizsgálom összefoglaló igénnyel, csupán két általam választott szer-  
zőre térek ki. A téma kényszerű leszűkítése miatt el kell tekintenem  
olyan – az alaposabb tárgyalás során aligha mellőzhető – szerzőktől  
is, mint Tersánszky vagy Cholnoky Viktor. A szükségszerű töredék-  
esség tudatában csak Krúdy Gyuláról és Kosztolányi Dezsőről

---

<sup>5</sup> Vö. ANGYALOSI Gergely, *Kakuk Marci: a picaro és a buddhista*, Irodalomtörténeti  
Közlemények, 1989, 465–472.



ejtek szót. Választásom azért esett rájuk, mert a magam részéről az első nemzedék – s talán az egész korszak – két legjelentősebb prózáírójának tartom őket, továbbá mindketten olyan alkotók, akiknek meghatározó jelentőségű műveiben tűnik fel az anekdotikus beszédmód megidézése. Azaz nem pusztán arról van szó, hogy szövegekben anekdotikus elemek is megjelennek olykor, hanem arról, hogy leginvenciózusabb műveik – mint például a *Boldogult úrfikóromban* vagy az *Esti Kornél* – részben éppen az anekdotából építkezve hozzák létre újszerű poétikájukat. Első pillantásra talán némiképp furcsa párost alkot az archaizáló Krúdy és a nyugatos modernségértelmezéshez lényegesen közelebb álló Kosztolányi. Krúdy műveivel kapcsolatban nem meglepő az anekdotikusság hangoztatása, míg Kosztolányi esetében e megközelítésmód jogosultsága nem ennyire kézenfekvő. Az *Esti Kornél* és a *Tengerszem* kötetek olvasóját azonban az egykorú kritikák és méltatások is megerősítik abban a befogadói tapasztalatban, amely az anekdotikus elbeszélésmód hagyományának felhasználását érzékeli. A bírálatok gyakran olyan kategóriákat mozgósítanak, melyek megfeleltethetők a Krúdyról szóló egykorú kritikai beszéd toposzainak. Mindkét szerzőt érintő kritikai megjegyzés a jelentéktelen tárgyak felemlegetése, a mély tartalmakkal szemben az „elbeszélői modor”, a „hang” vagy a „forma” szerepének eltolozására vonatkozó vád hangoztatása.

A párhuzam felvetésének rövid indoklása után térjünk rá az egyes szerzők részletesebb tárgyalására! Krúdy műveit értékelve már a kortárs kritika is gyakran emlegeti az anekdota műfaját. Az értekezők által felállított genealógia szerint Krúdy Jókai, illetve Mikszáth örököse. Mivel a Nyugat egykorú publicistáinak regényre vonatkozó műfaji elvárásait elsősorban a realista epika hagyománya határozta meg, az anekdotikusság szóba hozása többnyire nem a feltétlen elismerés jegyében történt. A Nyugat retorikája a modernséget hajlamos volt a tegnap magyar irodalmával szemben meghatározni, ezért a 19. század epikáját megidéző Krúdy nem számított a nyugatos esztétika mintaképének. A kortársak közül többen is beszámoltak róla (pl. Cholnoky Viktor, Szerb Antal, Hevesi András), hogy furcsa,

sehova sem tartozó szerzőnek tekintették, akire nem voltak érvényesek a kritika előre felállított kategóriái. Nem lehetett a konzervatív irodalomhoz sorolni, mert nyelvének képszerűsége, prózájának asszociatív szerveződése, bonyolult időkezelése ehhez túlságosan is modernnek mutatta, a modernség emblematikus figurájaként sem lehetett értékelni, hiszen archaizáló nyelve, régi regényeket idéző beszédmód-imitációi, a megjelenített világ referenciális értelemben vett korszerűtlensége, az úgynevezett „aktuális témák” iránti érdektelensége kissé régimódi színben tűntette föl. A kortárs kritika elsősorban a Balzactól eredeztetett, társadalmi kérdésekre is nyitott regényformát, illetve a lélektani elbeszélés mód tudatfolyam előtti változatait tekintette korszerűnek. Ebből a befogadói horizontból tekintve Krúdy nagyepikája kevésbé látszott regényszerűnek, hiszen sem a társadalomkritikai attitűd, sem a lélektani elbeszélés motivációs láncolata nem kényszerítette rá az egységes nagyelbeszélés lineáris rendjét. Adynak *A vörös postakocsiról* írott kritikája ugyan paradoxonokat mozgósítva, de mégis a könyv regényszerűségét tagadja: „íródott egy regény, mely sehogy sem regény”,<sup>6</sup> s egyebek mellett a valószerűséget is számon kéri a szerzőn. Még Szerb Antal szerint is – aki pedig az elsők között állította meggyőző világirodalmi kontextusba Krúdy poétikájának jellegzetességeit, s mutatott rá a szálelvésztes technika működési elvére – leginkább a novella felel meg Krúdy írói alkatának.<sup>7</sup>

Az anekdotikus kitérő a nagyelbeszélés elvárásai felől tekintve hiba a történet szétaprózása. Az alapvetően kisepikához szokott elbeszélő képtelensége az egységes, organikus forma megteremtésére. A Krúdy lírizmusára tett hol elnéző, hol számon kérő megjegyzések többsége arra enged következtetni, hogy a bírálók alapvetően a történetelvű próza elvárásai felől értelmezték elbeszélés módját. Erre utalnak azok a megállapítások is, amelyek különféle változatokban azt konstatálják, hogy „a mesemondó Krúdynak – nincs meséje”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> ADY Endre, *Krúdy Gyula könyve*, Nyugat, 1913, II, 393.

<sup>7</sup> SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1982, 480.

<sup>8</sup> ZILAHY Lajos, *Krúdy Gyula: N. N.*, Nyugat, 1922, I, 363.

Ezzel a kijelentéssel rokon a gordonkahang jól ismert kliséje, amely az elbeszélői hang történettel szembeni elsőbbségét ugyan helyesen érzékelté, de mindezt nem poétikai újításként, hanem megbocsátható gyengeségként, megnyerő formátlanságként fogta fel. A történet háttérbe szorulása persze nem egészen olyan módon valósul meg Krúdy regényeiben, mint az európai regénypoétika legismertebb megújítóinak műveiben. Gyakori az a változat – *A vörös postakocsi* is erre kínál példát –, melyben akár kalandos cselekményelemek is feltűnnek, a történettöredékek azonban nem szerveződnek egységes cselekménnyé, s az elbeszélés láthatóan nem is törekszik ilyen szerkezet létrehozására. Az elbeszéltség hangsúlyozása és a töredékeség mellett az anekdotikus beszédmód egy másik következménye a hierarchikus struktúrák megbomlása. Krúdy műveiben valóban elmosódik az előtér és a háttér megkülönböztethetősége, a lényeges és a mellékes egyértelmű elhatárolhatósága. Mindez azonban nem alkotói szertelenség, hanem az áttekinthető, egységes struktúrákkal szembeni kétely narratív megnyilvánulása. Az anekdotát kedélyes szemléletmódja miatt is sok bírálat érte, holott Krúdy sajátos iróniája aligha független a komikumra való nyitottság műfaji sajátosságtól. Ez az irónia Kosztolányiéhoz hasonlóan nem a fölény megnyilvánulása, nem a magasabb rendű tudás pozíciójából szólal meg; az igazság birtokosának számon kérő attitűdje helyett a belátás megengedő gesztusa jellemzi, amely tisztában van a végső bizonyosságok kérdéses voltával. Az anekdotikus hagyomány Krúdy műveiben is hozzájárult a mindentudó elbeszélő pozíciójának megingatásához, bár kétségtelen, hogy ezen a téren a 18–19. századi angol regények önmagát kommentáló elbeszélője is ösztönzést jelentett számára. Krúdy poétikájának vázlatos értelmezése arra enged következtetni, hogy elbeszélésmódjának újszerű vonásai jórészt hagyományos formák újszerű elrendezése, új kontextusba helyezése révén jöttek létre.

A Nyugat modernség-konceptiójának korlátait Kenyeres Zoltán,<sup>9</sup> illetve legújabbban Szegedy-Maszák Mihály<sup>10</sup> is meggyőző elemzésben tárta fel. Ismert a lap tartózkodása az avantgárrdal szemben, világirodalmi tájékozódásának esetenkénti egyoldalúságai szintén köztudomásúvá váltak az említett publikációk nyomán. Ma már tudjuk, hogy a Nyugat modernsége nem egészen az európai irodalom szinkron fejleményeit tekintette mércének, hanem a közelmúlt európai irodalmát. Krúdy példája nyomán ehhez az alaposan feltárt kérdéskörhöz kapcsolódva egy újabb szempont is felvethető. A modernség követelményére hivatkozva ugyanis egy olyan íróra vetült az ódivatúság halvány árnyéka, akinek poétikája messze modernebb jegyeket mutat, mint például a Nyugat által is favorizált Móriczé. Úgy tűnik, hogy a realizmus előtti elbeszélés módok és műfajok megidézése sokak előtt elfedte a poétikai újítás tényét. A kritikusok többsége jobban figyelt a hagyományos alkotóelemekre, mint az ezekből létrehívott szerkezet újszerűségére. A modernséget ebben a megközelítésben elsősorban a félmúlt európai irodalmával analóg fejlemények szavatolták. Bár kétségtelen, hogy ez a nyugatra tekintő szemlélet a hazai irodalom egyik legnagyobb korszakát hívta létre, a korábbi hagyományok átértelmezésére ez a beállítódás kevésbé volt fogékony.

A most vázolt felvetéshez természetesen számos kiegészítés és megszorítás kívánkozik. Nem áll szándékomban sem egy külső hatás – belső fejlődés szembesítésére építő narratíva létrehozása, sem pedig a meg nem értett újító történetiségének felelevenítése. Hiszen nyilvánvaló leegyszerűsítés lenne azt állítani, hogy a Nyugat kritikusai ne értékelték volna Krúdy írásművészetét. Még csak az sem jelenthető ki, hogy ne tettek volna olyan megfigyeléseket, amelyek ma is relevánsnak tekinthetők (vö. ironia, képszerűség stb.). Továb-

---

<sup>9</sup> KENYERES Zoltán, *Nyugat-legendák és az etikai esztétizmus* = K. Z., *Etika és esztétizmus*, Bp., Anonymus, 2001, 149–154.

<sup>10</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A világirodalmi távlat megteremtése = A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*, III, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 704–722.

bá az is kétségtelen, hogy Krúdy műveiben nem csupán a poétikai-lag indokolt dekomponálás érvényesült, hanem olykor az ötletszerű megoldások és klisék alkalmazása valóban művészi kudarchoz vezetett. A korszak egyik legkiemelkedőbb epikusának jelentőségen aluli kezelése mégis arra utal, hogy a hagyományra alapozó újítás lehetőségét, mint a modernség megvalósulásának egyik útját a kortárs kritika nem vette kellően figyelembe. Ez az értelmezési tradíció napjainkig érezteti hatását, valószínűleg ez az egyik oka annak, hogy a magyar irodalomtörténet-írás az újabban örvendetesen megélnkülő érdeklődés ellenére még mindig nem értékeli kellő mértékben Krúdy poétikai invencióit.

Kosztolányi regényeit a nyugatos kritika lényegesen könnyebben értelmezhetette a maga elvárásai felől, mint Krúdy műveit. A lélektani érdeklődés lehetőséget nyújtott arra, hogy a pszichológiai folyamatok megjelenítésére fogékony olvasásmód megtalálja azokat a narratív jellegzetességeket, amelyek megfeleltek igényeinek. Korántsem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy ebben a problémátlannak tetsző viszonyban éppen akkor állt be zavar, amikor Kosztolányi poétikájában a lélektani elbeszélésmód jelentősége látványosan visszaszorult, s ezzel párhuzamosan a szerző tudatosan szembefordult a regényszerűség hagyomány által szentesített követelményeivel. A töredékesség hangsúlyozása és a lélektaniség relatív háttérbe szorítása mellett – ahogy azt Szegedy-Maszák Mihály is kiemelte – az *Esti Kornél* szövegében erőteljesen érezteti hatását az élőbeszédszerű narráció is,<sup>11</sup> amely a jelentőségteljes témák helyett gyakran jelentéktelennek tetsző tárgyakat beszél el. Az egységes szerkezet és a határozottan megfogalmazott, egyértelmű világnézet hiánya, az élőszóra emlékeztető előadás, a semmiségek körül forgó történések, a játékos komikum, a látszólagos felszínesség, a szórakoztatás igénye mind olyan jellegzetességek, melyek kapcsolatba hozhatók az anekdota műfaji jellegzetességeivel. Babits egykorú kritikája tehát korántsem

---

<sup>11</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 173.

indokolatlanul említette a kötet jellemzésekor az anekdota fogalmát, amelyet értelmezése összekapcsolt a regényszerűség megkérdőjelezésével:

Voltaképp nem regény ez; még csak nem is novellák sorozata, amiket a hős személye fűz össze. Igazi novella talán csak kettő van a kötetben, azok közül is az egyik lírává olvad át. A könyv többi darabja tiszta líra vagy ötlet vagy csevegés vagy humoreszk vagy értekezés, novellaformában. Bevallom nem ez a tartalom az, amely megragadott. Sőt külön és rövid szavakkal elmondva, az ötleteket kisé üresnek tartanám. A humort avultnak sejténém, és nyakatekertnek [...]. Például a kleptomániás műfordító esetére célzok, vagy hasonlókra. Mind e témák érdekessége és súlya nem terjed túl egy-egy anekdotáén.<sup>12</sup>

Ebben a leírásban egymás mellé kerülnek a kritika nyelvén azok a jól ismert toposzok, amelyek a századforduló óta az anekdota műfajának elmarasztalására szolgáltak. Az is jellemzőnek tekinthető, hogy Babits recenziójának utolsó bekezdésében mintegy ellenpéldaként a harmadik fejezetet emeli ki, amelyben úgymond „a pszichológiai átélés mélysége és gazdagsága”<sup>13</sup> fogta meg. A kötet újszerűségét tehát, mely részben éppen az anekdotikus elbeszélésmód funkcióváltásával hozható összefüggésbe, nem poétikai invencióként, hanem hibaként értékeli Babits, s a ma paradigmaváltó jelentőségűnek tetsző narratív eljárásokra az avultság vádját olvassa rá. Megítélésem szerint itt ugyanazzal a jelenséggel állunk szemben, amelyről Krúdy esetében már szó esett: a meghaladott múlthoz utalt műfaj narratív jellegzetességeinek felismerése elfedi az elbeszélőformák funkcióváltásának tényét. E nézőpont szerint az a mű, amelyben jelentéktelennek tetsző dolgokat a csevegő hang közvetlenségével ad elő az elbeszélő – nem lehet korszerű. Persze nem minden kortársat riasztott el az anekdota gyanús műfajának megidézése: Németh Andor A Toll-beli cikkében ugyancsak „anekdotákká köszörlött ábrázolás”-ról beszél,<sup>14</sup> de egyáltalán nem elítélő hangsúllyal. Schöpflin Aladár pedig

---

<sup>12</sup> BABITS Mihály, *Könyvről könyvre. Esti Kornél*, Nyugat, 1933, I, 688.

<sup>13</sup> *I. m.*, 689.

<sup>14</sup> NÉMETH Andor, *Kosztolányi Dezsőről = Hajnali részegség. In memoriam Kosztolányi Dezső*, szerk. RÉZ Pál, [Bp.], Nap, 2002, 212.

a *Tengerszem* kötet egyik novellájával kapcsolatban említi meg az anekdota műfaját, majd hozzáfűzi, hogy a történet egy másik jelentéssel is rendelkezik.<sup>15</sup> Ami arra enged következtetni, hogy szerinte az anekdotikus és a modernség legalábbis megfér egymással.

Az anekdotikus sajátosságok az *Esti Kornél* elbeszélésmódjának fontos alkotóelemei, ezért megítélésem szerint az anekdotát érdemes fölvenni azon műfajok katalógusába, melyek részt vesznek e kiemelkedő jelentőségű regény sajátos műfajiságának kialakításában. A nagy örökség vagy az ifjúkori tréfák történetének elbeszélésében ugyanúgy felfedezhetők az anekdota cselekményvezetésének jellegzetes megoldásai, mint Zsuzsika históriájában, de Baron Wilhelm Eduard von Wüstenfeld alakjának megrajzolása, Gallus viselt dolgainak előadása, valamint a szegény özvegy, illetve Elinger történetének csattanója is felidéri a műfaj közismert vonásait. Bár nyilván nem állítható, hogy a regény valamennyi sajátos vonása összefüggésbe hozható az anekdotikus hagyomány megidézésével, annyi véleményem szerint mégis megalapozottan kijelenthető, hogy az újszerű megoldások egy részének megvalósulásához az anekdota műfaja is ösztönzést adott. Poétikai reflexióval párosuló megidézésének szerepe van a töredékesség vállalásában, az esetlegesség tapasztalatának megjelenítésében, az igazság-elv megkérdőjelezésében. A gyakran felszínességgel vádolt műfaj imitációja hozzájárult Kosztolányi esztétikai elvének szemléletessé formálásához, amely a sekély mélységét és a mélység sekélyességét vallja. Az elbeszéltséget hangsúlyozó előadásmód ugyancsak saját előzményeként tekinthetett az élőbeszédszerűséget imitáló anekdotikus modorra. Az elbeszélőkedv 19. századi hagyománya – ahogy arra Tersánszky epikája kapcsán Kulcsár Szabó Ernő rámutatott – alkalmas volt arra, hogy az irodalmi szöveg tartalmi vonatkozásairól annak nyelvi megalkotottságára irányítsa a figyelmet.<sup>16</sup> Végül az anekdota megidézése fontos szerepet játszott abban is, hogy Kosztolányi regénye a modern magyar irodalom viszonyla-

---

<sup>15</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *Kosztolányi Dezső novellái*, Nyugat, 1936, I, 464.

<sup>16</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A literarizált eszköztelenség. Személyiség és felhasználás Tersánszky regényírásában*, Kortárs, 1990/3, 133–144.

tában minden korábbi kísérletnél határozottabban és sikeresebben törölte el a szórakoztató és a magas irodalom merev elhatárolását, olyan több szinten olvasható prózát teremtve ezzel, amely a jelen kor magyar irodalmában talált méltó követőkre.

(2008)



## KRÚDY-PÁRHUZAMOK MÁRAI NARRÁCIÓS TECHNIKÁJÁBAN

Anekdotikusság és kalandszerűség *A Garrenek műve* ciklusban

Márai és Krúdy narratív technikáinak összevetése jelen dolgozat keretein belül meglehetősen nagyralátó vállalkozás lenne. A két szerző nagy terjedelmű életműve, valamint a poétikai eljárások párhuzamainak sokfélesége lehetetlenné teszi ebben a terjedelemben a hasonlóságok módszeres és részletes számbavételét. Éppen ezért az alábbiakban e problémakörnek csupán néhány területét érintem, ugyanakkor olyan kérdésekre szeretnék kitérni, melyek a két szerző összeolvasásának általam legérdekesebbnek tartott vonatkozásait érintik. Ennyiben tehát mégsem teljesen jogosulatlan dolgozatom címe.

Krúdy írásművészetének alapvető poétikai vonása, hogy a modernség jegyeit felmutató elbeszélésmódját jelentős részben a kalandszerűség és az anekdotikusság 19. századi magyar poétikai hagyományainak átértelmezése révén alakította ki.<sup>1</sup> Értelmezői pozícióját az a beállítódás határozza meg, amely szerint a hagyományos műfajok átértelmezése lehetőséget kínál a jelentős poétikai invencióra. Éppen ezért nem osztom sem a századforduló kritikusaiknak, sem a hazai irodalomtörténet-írás egykori marxista tekintélyeinek véleményét, sem a mai hallgatóságos szakmai közvélekedést, amely az anekdotikusságot vagy a kalandszerűséget a 20. század első felének irodalma kapcsán alapvetően idejétmúlt narratív formaként kezeli. Márai esetében is az a kérdés foglalkoztat, hogy ezek a hagyományból öröklött – jelentős részben éppen Krúdy közvetítésével elsajátított – elbeszélésformák milyen funkcióváltáson mennek keresztül az író műveiben, s hogyan épülnek be egy modern narratív struktúra keretei közé. A kalandszerűség és az anekdotikusság

---

<sup>1</sup> Vö. FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye*, Bp., Magvető, 1978, 7–53; különösen: 18–20. és 39–45.

formáit szándékosan nem a *Szindbád hazamegy* vagy a *San Gennaro vére* című kötetek alapján vizsgálom. Az előbbi esetében ugyanis a szöveg pastiche-szerű vonásai azt sugallhatják, hogy az imitáció csupán a megemlékező tiszteletadás egyszeri gesztusa. A *San Gennaro vérével* kapcsolatban pedig erősen megoszlik a recepció véleménye a regény esztétikai értékét illetően. Éppen ezért egy olyan ciklusra – *A Garrenek művére* – esett a választásom, amelyet a szakmai közvélemény Márai legjelentősebb alkotásai között tart számon.<sup>2</sup> E cikluson belül elsősorban a *Féltékenyek* című regényre fogok koncentrálni, melyet a regénysorozat legsikerültebb alkotásának vélek.

A kalandszerűség és az anekdotikusság felhasználásának alapvető párhuzamát abban látom Krúdy és Márai művei között, hogy mindkét szerző esetében szembevető a megidézés kettős modalitása, azaz a parodisztikus jelleg és a komolyság együttélése.<sup>3</sup> További paralel vonás, hogy – különösen a kalandos regényesség atmoszférájának narratív megidezésben – meghatározó szerephez jutnak a hasonlatok.<sup>4</sup> Közismert, hogy Krúdy stílusának egyik legszembevető-

---

<sup>2</sup> Így látja ezt többek között Szegedy-Maszák Mihály is: „*A Garrenek műve* [...] megkülönböztetett figyelmet érdemel. Nemcsak jelentős művészi értékei miatt, de úgy is, mint a magyar polgárság átfogó igényű regénye s egy öntörvényű alkotó legnagyobb szabású vállalkozása.” (SZEGEDY–MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 1991, 148.)

<sup>3</sup> A kaland érvényben hagyott, nem ironizált jelentéstartalmait Fried István így írja le: „Márai [...] olyanképpen volt a »kaland« írója, hogy a kalandot igyekezett megfosztani az eseményességtől, s a világra csodálkozás, s a világban-lét látszólagos eseménytelenségét szintén kalandként próbálta elfogadtatni. A *Vendéjáték Bolzánóban* Casanovájának szinte negatív szerelmi történetét helyezi a középpontba, retorikájával pályafordulatát, íróságát készíti elő, azt sugallván, hogy a nevéhez tapadó kalandosságnak készül hátat fordítani. Másutt azt jegyzi meg Márai, hogy egy palma élhet olyan kalandosan, mint egy tigris, a szerves növekedés érdekesebb lehet, mint a kockázatokkal járó zsákmányszerzés, a rejtőzködés az őserdőben, hiszen a hétköznapi életben is jócskán van őserdő.” (FRIED István, *Író esőköpönyében*, Bp., Helikon, 2007, 155.)

<sup>4</sup> A *Féltékenyek* beszédmódja kapcsán már Rónay László is kiemelte a hasonlatok jelentőségét: „A stílushatás eszközei közül külön figyelmet érdemelnek a hasonlatok. Hatalmasra növeszti őket, s mögéjük olykor ellentétes jelentésárnyalatokból rajzol holdudvart.” (RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 2005, 231.)

nőbb vonása a szóképek, s ezen belül elsősorban a hasonlatok előfordulásának rendkívüli gyakorisága.<sup>5</sup> E trópus Krúdyra jellemző változatait a részletezés, az enyhe – gyakran iróniával párosuló – archaizálás, a romantikus regényesség melankolikus-humoros evokálása jellemzi. (Egyéb fontos sajátosságaira, mint például a kép szerkezetének asszociatív struktúrája, dolgozatomban nem térek ki, mert a vizsgált regény narrációját ez a sajátosság kevésbé jellemzi.)

A *Féltékenyek* szövegében meglehetősen nagy számban fordulnak elő olyan hasonlatok, melyekben a hasonlító kifejezetten regényes, kalandos atmoszférát teremt, amit az elbeszélés gyakran komikus, ritkábban melankolikus modalitással kapcsol össze. E kalandos regényesség nem mindig a Krúdy által imitált regényes toposzokat követi. A detektívregény, a sivatagi történet, a tengerészhistória nem tartozik a leggyakrabban megidézett műfajok közé Krúdy írásaiban. Az intertextuális utalások egy része Verne Gyula regényvilágát idézi, akinek művei olyasfajta pozícióba kerülnek, mint Krúdynál a Dumas-k művei. Ugyanakkor a hasonlat részletező tendenciája, olykor önálló történetté kerekedő volta, mely mintegy kitérőt iktat az elbeszélés menetébe, ezekben az esetekben sem fedí el a strukturális hasonlóságot.<sup>6</sup> A Krúdyra jellemző hasonlat evokálása természetesen látványosabb azokban az esetekben, amikor a trópus Krúdy toposzait variálja. A történelmi kalandregényt, az orientális világ mesés miliójét és a vidéki magyar életet idéző hasonlatok igen látványosan utalnak vissza Krúdy narratív nyelvére.<sup>7</sup>

A kaland ugyanakkor nemcsak a hasonlatok szintjén képezi fontos alkotóelemét a regényciklus szövegének. Szembetűnő, hogy Tamás alakját az elbeszélés mindvégig a kalandor és az ál-kalandor pozíciójának határán tartja (akárcsak Krúdy vagy Cholnoky Viktor némely műve az életmű egy-egy jellegzetes figuráját: például Her-

---

<sup>5</sup> Vö. KEMÉNY Gábor, *Szindbád nyomában*, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 1991, 67–69.

<sup>6</sup> A *Féltékenyek* szövegéből kigyűjtött ilyen jellegű hasonlatokat a dolgozat végén függelékben közlöm.

<sup>7</sup> Az ilyen típusú hasonlatok a függelék második részében olvashatók.

mant – *De Ronch kapitány csodálatos kalandjai* – vagy Trivulziót), s ebben a minőségében a komikum és a Garrenek művész voltának hangsúlyozásából fakadó, gyakran pátoszra hajló hangnem egyaránt érinti figuráját. A kaland a Garrenek művész létének egyik bizonyosságaként jelenik meg a ciklusban. *Az idegenek* egyik részletében arról olvashatunk, hogy Anna „kezeibe fogta az apa finom, kalandban és művelt, céltalan munkában megneemesedett kezét”.<sup>8</sup> Ez a szöveg hely arra utal, hogy Garren Gábor identitásának és művének a kaland ugyanolyan fontos része, mint az Aiolos kereskedelmi cég sajátos tevékenysége. E kalandos életfelfogás elsősorban abban nyilvánul meg, hogy egy igazi Garren végül mindig „megcsinálta vagy elkövette azt, amihez igazán kedve volt, s amiről mindig is tudta, hogy hasztalan tér ki előle.”<sup>9</sup>

Ez a kalandvágy nyilvánult meg az apa Lucyvel kötött házasságában, amely úgy fejeződött be, mint egy ironikus Krúdy-novella: a vörös hajú és kissé közönséges Lucy egy téli napon megszökött egy vándorszínésszel. Ennek az apai kalandváagnak nem éppen emelkedett változata az a Krúdy-művekben is gyakran feltűnő cselekménymozzanat, amikor az időződő úriember igénybe veszi a barátságos házak szolgáltatásait. A szerelmi kalandvágy első megnyilvánulása Garren Gábor életében az első vizit, amely – akárcsak az ifjú Szindbád esetében<sup>10</sup> – egy színésznőhöz vezetett. Az érzékeny látogatásról adott szereplői beszámoló ugyancsak Krúdy-műbe illő jelenetet vázol: „Azt mondtam, ő Ernesztin, számomra. De nem tudott semmiféle Ernesztinről. A cipőjét nézte, és tudomásomra adta, hogy ő Erzsike, egyszerűen Erzsike. Csak a művészneve Kamilla. Aztán csak ültünk és hallgattunk.”<sup>11</sup>

Ezt a szerelmi kalandvágyat örökli Péter, akit Karnakban Edithez, a színésznőhöz és Lához, a prostituálthoz egyaránt erotikus

---

<sup>8</sup> MÁRAI Sándor, *Az idegenek*, [Bp.], Helikon, 2006, 224. (A továbbiakban: *Az idegenek*.)

<sup>9</sup> *I. m.*, 183.

<sup>10</sup> *Az első virág* (1911) című elbeszélésben.

<sup>11</sup> *Az idegenek*, 17.

kapcsolat fűz. Utóbbival folytatott szerelmi viszonyát a szereplő nézőpontját magára öltő elbeszélő úgy jellemzi, hogy az „jóízű volt és kalandszerű”.<sup>12</sup> Az egykori banda ugyanezt a kalandot jelentette Tamás és Péter számára, így részben éppen a kaland motívuma az, amely a *Zendülőket* hozzákapcsolja az évtizedekkel a regény megjelenése után konstruált ciklushoz. S ugyancsak ez a kalandvagy vezeteti Tamást a *Jelvény és jelentés* lapjain a nácik közé, akiknek világnézetét Berten, a házi őrizetben élő író egy sajátos kalandregényforma, a May Károly műveiben megjelenő stílus életre keléseként értelmezi.

A kalandregény bizonyos értelemben tehát az irodalmi öntükrözés alakzatává válik, az elbeszélés nem csupán a May-féle kalandregénytől való elhatárolódásával értelmezi önmagát, hanem e tagadó formájú önmeghatározás mellé állító változatokat is illeszt. A *Féltékenyek* retrospektív narratívája felidézi Tamás és Péter gyermekkorának két fontos olvasmányát, a *Grant kapitány gyermekei* és *A bégum ötszáz milliója* című regényt. Az utóbbi Verne-mű különösen fontos szerephez jut, hiszen az elsőszülöttségért, az apai örökség folytatójának szerepéért vívott egykori küzdelemben *A bégum ötszáz milliója*nak birtoklása jelezte az aktuális rangsort Péter és Tamás között, s ez a generációról generációra hagyományozódó kötet az, melynek elolvasását használt volta miatt a családban talált gyerekként viselkedő Edgár finnyásan elhárítja. A *Féltékenyek* narratív szerkezete némi leegyszerűsítéssel a testvérek jellemképeinek egymást követő soraként vázolható. A ciklus az apa művének lezárulta előtt mintegy sorra veszi a lehetséges örökösöket, (nem Grant kapitány, hanem) Garren Gábor gyermekeit. *A bégum ötszázmilliójának* cselekményét két város és a bennük testet öltő szellemiség oppozíciója szervezi, ennek az ellentétnek párhuzamaként kézenfekvően kínálkozik Emmanuel és Garren Gábor alakjának, valamint a két város értékrendjének regénybeli szembeállítás. A Verne-párhuzamok ugyanakkor a kettős modalitás, a komikum és komolyság határán egyensúlyozó beszédmód megteremtéséhez is hozzájárulnak, hiszen e regények

---

<sup>12</sup> MÁRAI Sándor, *Féltékenyek*, [Bp.], Helikon, 2006, 29. (A továbbiakban: *Féltékenyek*.)

kissé naiv szemléletmódja, s enyhén idejétmúlt jellege humoros-ironikus fényt vet a Garrenek kalandképzeteire és városfogalmára is.

A kalandszerűség aspektusainak vázlatos számbavétele után ráterek az anekdotikus vonatkozások tárgyalására, melyek egyébként sok szállal kötődnek a kalandos elemekhez. Milyen értelemben lehetséges egyáltalán anekdotikusságról beszélni egy olyan narratíva esetében, amely több olyan szembeötlő vonást is mutat, amely távol esik az anekdota műfajára jellemző sajátosságoktól? Márai regényciklusa vonzódik az esszészzerű beszédmóddhoz, s ez az intellektuális karakterű nyelvhasználat idegen az anekdotikus elbeszélés 19. századi magyar hagyományától. Míg az anekdotikus előadásmód általában az élőbeszéd spontaneitásának képzetét igyekszik kelteni, Márai műveinek beszédmódja gyakran erősen retorizált.<sup>13</sup> E jogosan felmerülő ellenvetésekre azt válaszolhatom, hogy az anekdotikusságot átszajátított, átformált, nem pedig változatlanul megőrzött poétikai kategóriaként fogom fel. Örkeny egypercesei vagy Esterházy Péter regényei egyértelműen megmutatták, hogy az anekdotikus vonások jól megférnek a próza intellektuális karakterével, míg a retorikus mondat szerkesztés terén éppen Krúdy művei kínálhatnak kézenfekvő példát az anekdotikusság és a beszélt nyelvre egyáltalán nem jellemző, többsoros mondatokat is alkalmazó, hangsúlyozottan artisztikus beszédmód együttélésére. Ugyanakkor a Márai-művek köznyelvhez közel álló stíluszinten megszólaló nyelvét nem választja el áthidalhatatlan távolság a társalgó modor beszélt nyelvi formáitól.

A *Féltékenyek* és *Az idegenek* szövegét elsősorban a komikum és a kollektivitás familiáris formáinak összekapcsolása köti az anekdotikus hagyományhoz.<sup>14</sup> Az előadásmód humora – bár ez az utóbbi regény esetében némiképp visszaszorul – mindkét műben meghatározó szerephez jut, ami annál is inkább feltűnő, mert a cselekmény-

---

<sup>13</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, i. m., 90.

<sup>14</sup> Vö. például: „Mosolyogva emlékeztek a művészi hajlamú családról; ez a mosoly kissé fölényes volt, ahogy csak egymás családi titkaiba beavatott emberek tudnak mosolyogni egy kedves családtag különöségein; fölényes mosoly volt, s nem éppen szeretetlen. Mindez hozzátartozott a köztudathoz [...]” (*Féltékenyek*, 132.)

idő kereteit az apa haldoklásának híre, illetve halála jelöli ki. A Garren-családot művészi hajlamai a város különceivé teszik, akiket megmosolyog, de akikre egyben büszke is a közösség, mivel kimondatlan vágyait látja megtestesülni bennük.<sup>15</sup> A Garren-család életének szinte valamennyi mozzanata társadalmi esemény: az volt az apa első találkája, házasságai s végül halála is, ahogy az idegenbe szakadt Garrenek hazatérése és viselkedése is közfigyelem tárgya. A kettős nézőpontból szemlélt különzők történetének előadása határozottan a 19. századi anekdotikus elbeszélő hagyományhoz kapcsolja a „művészcsalád” megjelenítését.

Érdemes hangsúlyozni, hogy az egyszerre humoros-ironikus és elismerő szemlélet nem korlátozódik a közösség fókuszát mintegy átélt-beszédszerűen megidéző szakaszokra, hanem a narrátori szöveget is jellemzi, noha az elbeszélői horizont soha nem azonosul maradéktalanul a közösségi nézőponttal. Jóllehet, *A legenda* című fejezetnek már pusztán a címe is arra vall, hogy az elbeszélés némiképp ironikus-humoros távolságtartással szemléli a városiakok mítoszalkotó hajlamát, ez azonban nem jelenti azt, hogy kétségbe vonná a közösségnek a családra vonatkozó legfőbb megállapítását, a Garrenek művész voltát. Ezt a meggyőződést a narrátor is osztani látszik, igaz e sajátos művészlélet az elbeszélő némiképp eltérő optikán át szemléli. Míg a közösség Garrenekhez fűződő viszonyának jellemzésekor kitér rá, hogy a városiakok nagyon furcsán néznének

---

<sup>15</sup> A Garrenek életformájának közösségi funkciójáról SZEGEDY-MASZÁK Mihály is megemlékezik: „Mi is a Garrenek műve? Többféle válasz is adható erre a kérdésre. Talán az a legmegfelelőbb, amelyik »szertartás és gyakorlat« egységére, olyan polgári hagyományra vonatkozik, amely céllal és értelemmel látja el a közösséget [...]» (*Márai Sándor*, i. m., 150.) – A Garrenek és a város szoros kapcsolatát RÓNAY László szintén szóba hozza: „A Garrenek adják a városnak az arcot, a tartást.” Illetve: „[Az apa] művészetének épp az a lényege, hogy nemcsak a családot tudja formálni, nemcsak a családnak ad tartást, hanem a városnak is, mely megérti művésze lényegét, és készségesen követi útmutatásait, ha azok végső jelentése nem is tudatosodik polgáraiban.” (*Márai Sándor*, i. m., 221, 241.) – FRIED István az apa „közösségteremtő viselkedésformáját” jelöli meg a regényben ábrázolt polgári életforma lényegéként. (*Író esőköpenyben*, i. m., 153–154.)

arra az idegenre, aki feltenné a kérdést, hogy miben is áll a család művész volta, ha egyszer nem alkottak semmiféle kézzelfogható művet, addig a narratíva egésze mindvégig ébren tartja ezt a kérdést. A Garrennek művész mivolta ugyan nem válik kérdésessé, hiszen az arány- és formaérzék, a kaland igénye stb. mind e művészlét tartalmasságát jelzi, ugyanakkor az elbeszélés folyamatosan fenntartja azt a humoros feszültséget, amely a mű nélküli művész paradoxonából adódik. A Garren család művész alakjai ezen a ponton jól érzékelhető szállal kapcsolódnak a Krúdy-hagyományhoz, olyan alakokat idézve az olvasó emlékezetébe, mint Rezeda Kázmér, Józsiás, Herman vagy akár Szindbád. A narrátor egy ízben arról tudósít, hogy Garren Gábor a Lucy-korszak idején a kávéházakban „álhírlapírók” társaságában szokott időzni, márpedig ezt a kifejezést véleményem szerint a virtuális Krúdy-szótár alapszókincséhez kell sorolnunk.

A művészlét egyik regénybeli metaforája, a szökőkút, szintén egyszerre komikus és tartalmas „műalkotás”. Meglehetősen szegényes kivitele, programszerű felállítása s e cselekedet jelentőségének túlbecsülése a humoros-ironikus regisztert képviseli, másfelől éppen oda nem illő volta testesíti meg a művészlélek kalandos elvagyódását az adott viszonyok közül, s így a „garrenség” jelképeként valóban értékeket testesít meg. A művészléthez hasonlóan a polgárlét is a komikum és a komolyság kettős perspektívájában válik láthatóvá. Az Aiolos cég furcsa üzleti filozófiája, melynek lényege, hogy kereskedelmi vállalkozás létére óvakodik attól, hogy bármit is eladjon, ugyancsak anekdotába illővé teszi e vállalkozást a pincében elhelyezkedő hangjegynyomdával együtt, amelyben soha egyetlen lapot sem nyomtattak ki.<sup>16</sup> Bár az elbeszélés jól érzékelhető törekvése e komikusnak tetsző ügyvitelben feltárni a rejtett mentalitásbeli értékeket, mindez aligha törli el a humoros-anekdotikus perspektíva egyidejű érvényességét.

---

<sup>16</sup> *Féltékenyek*, 139–143, 255–256.



*Az idegenek* szövegében a bál megrendezése lesz az a közép-pontba állított mozzanat, amelyet hasonlóan kettős nézőpontból láttat az elbeszélés. A bál – mint az ellenállás leghatékonyabb eszköze – annak ellenére is megőriz némi humoros vonatkozást, hogy az ellenállás lelki színterén az elbeszélő és a hipotetikus szerző egyaránt nagyon is jelentős eseményként tekint rá. Bár *Az idegenek* szövegében a pátoasz előtérbe kerülése megbontja a komikum és komolyság kényes egyensúlyát – ami nem válik javára a szövegnek –, a műalkotás nélküli művész szerepének humoros különcszerűsége mindvégig az olvasó emlékezetébe idéződik. Az utolsó előtti fejezetben például így közvetíti az elbeszélés az apa gondolatait Edgár születendő fiáról: „ház és bunda helyett talán a művészetet öröklí, a Garrenek művészi hajlamát, s talán – gondolta reménykedve – ő lesz majd az első, aki rögzíteni tudja valamilyen látható formában ezt a hajlamot.”<sup>17</sup> E művészlét paradox komikumára tehát az utolsó lapok is felhívják a figyelmet. Ugyanakkor aligha kétséges, hogy a *Féltékenyek* utolsó fejezete ennél lényegesen explicitebbé teszi a maga humoros nézőpontját. Arról a részletről van szó, amely a Garrenek egyetlen irodalmi alkotását, a Garren-anyák receptkönyvét mutatja be. Az étkezés, a művészet és a rítus fogalmainak társítása aligha független Krúdy inspiráló hatásától, akinek kulináris elbeszéléseit ugyancsak a komolyság és a komikum összekapcsolása jellemzi:

Péter rajtakapta Annát, hogy elmerülten olvasgatja a receptkönyvet – nem azt a gyanús füzetet, melybe az orvosok írták napi rendelvényeiket, s amely, mint valami vizsgái dolgozat, ábrákkal, számokkal és kétes végeredménnyel, megfejtésre várt –, hanem a bőrze kötött, vastag könyvet, melybe a Garren-anyák, ezek a nagyasszonyok és szakácsnék, évszázada rótták tapasztalataikat, özcombos vagy piskótatekerceses képzelődéseiket, ábrándozásaikat a fácánról és a malacaprólékokról s a borban pácolt sonka egyik farsangi változatának lehetőségeiről. Péter szerette azt a könyvet. Olyan volt, mint egy klasszikus mű, bőrze kötve, egy könyv, amelyet többen írtak, nem is eszméletükkel és értelmükkel, hanem gyomoridegeikkel. Néha fellapozta, s az elsárgult lapokon fakult írással apró verseket olvasott, egy-egy Garren ősanya kis szonettjét prózában. A vers így kezdődött: »Végy nyolc tojást, ha-

---

<sup>17</sup> *Az idegenek*, 250.

bard el...« S a zöngemény vége néha tragikusan csattant, valahogy így: »levélben sülni hagyjuk, nyáron tálaljuk.« Az apró találmányok, képzelődések, változatok irálya áhítatos és szakszerű. Sehol egy pajzán, felületes fordulat, gondolta meghatva Péter. A marhahúst tanácsos három órán át főzni. Ez a családi szertartáskönyv, egy bevált életmód és igény szertartáskönyve, melyet most Anna őrzött, mint a legidősebb Garren női ágon, csak ünnepek előtt került elő Anna fiókos szekrényéből.<sup>18</sup>

Az anekdotikus jelleg az eddig érintett területeken túl a szereplők jellemzésében is gyakran tetten érhető. A testvéreket többször is olyan cselekedeteik elbeszélésével jellemzi a narrátor, amelyek anekdotaszerűek, s maga az előadásmód is poénra hangolt. Tamás gyöngédségigénye – amely abban nyilvánul meg, hogy boldog-boldogtalantól folyton kölcsön kér –, a mutatóban hordott egyszázforintos bankjegy,<sup>19</sup> Albert furcsa felfedezései, melynek során „rábukkan” – és rá is teszi a kezét – olyan tárgyakra, amelyek pontosan rendeltetésszerű helyükön vannak,<sup>20</sup> vagy éppen Edgár sajátos követelése mind ilyen mozzanatai az elbeszélésnek. Egyes családtagok megjelenítése (például Albert, Edgár, Erzsébet) éppen ezért meg is marad a humoros zsánerkép keretei között. A narráció olykor mintegy kitérőt képezve iktatja be egy-egy anekdotikus alak megjelenítését az elbeszélés menetébe. A különös zenésznek, Josuának,<sup>21</sup> valamint az angol táncmesternek és korszakos találmányának bemutatása<sup>22</sup> vagy a hamiskártyás márki alakjának fölillantása<sup>23</sup> egyaránt epizódyszerűen szakítja meg az egyébként igen eseménytelen cselekmény szórványos történéseit. Klasszikus anekdota a helytartó öreg szeretőjéről Péter emlékeiben felidéződő történet:

Megismert néhány házat, a csúcsos, magas háztető alatt szendergett a helytartó, szeretőjével, az öreg Júliával, a közös, széles ágyban, melyben egy német herceg szeretkezett és halt meg a múlt század vége felé; a helytartó minden bizalmas látogatójának megmutatta az ágyat, mint egy hódító az el-

---

<sup>18</sup> *Féltékenyek*, 147–148.

<sup>19</sup> *I. m.*, 173–174.

<sup>20</sup> *I. m.*, 201.

<sup>21</sup> *I. m.*, 49–51.

<sup>22</sup> *I. m.*, 76–77.

<sup>23</sup> *I. m.*, 82–83.

foglalt területet, ahol a maga módján, önkényesen uralkodik; az öreg Júlia ilyenkor mögötte állt, aggályosan és ünnepélyesen, talpig lila selyemben, vén, okos szemei alatt lila festékekkel, mint egy jelenés az északi fényben, s mély, férfias hangján dörmögve mondta: »Ágoston szereti a történelmi emlékhelyeket.« S nevetett dörgő hangon, mintha egy hadimozsár kezdene nevetni.<sup>24</sup>

A Garren család különbségét nemcsak a városlakók emlegetik folyton, hanem a családi hagyománynak is fontos részét képezi az a „családi mondanakör”, mely az egykori és az élő családtagok különös tetteit, szokásait kedvtelve és humoros árnyalattal idézi fel. Ez a szinte rituálisan ismétlődő felemlítés és megemlékezés nem más, mint maga az anekdotaképződés folyamata, melyben tehát a várossal együtt a család is aktívan részt vesz. S nyomban hozzátehetjük: akárcsak maga az elbeszélő, aki ugyan kevesebb hajlamot mutat a mítoszképző elbeszélésre, mint a szereplők többsége, de abban a tekintetben mégis csatlakozik hozzájuk, hogy az adott szereplőről beszélve rendre megemlíti a sajátos gyengédségigényt, az egydolláros bankjegyet, a csodálatos megtalálásokat, Erzsébet asszony „én csak megülök itt a konyhában” fordulatát, s az ehhez hasonló mozzanatokat. Ami azt jelzi, hogy bármilyen gesztussal határolódik is el a városlakóknak és számos szereplőnek tulajdonított legendásító eljárásoktól, maga is használja az anekdotaképzés narratív eljárásait, s az előadásmód egyes anekdotikus megoldásait, miközben nézőpontja összetettebbnek mutatkozik a városlakók vagy a családtagok fókuszánál, jóllehet ezek sem tekinthetők egyneműnek.

Az anekdotikusság egyik sarkalatos vonása, a közösségi jelleg, ebben az értelemben is érvényre jut. A családtörténet elbeszélésében a tágabb közösség, a család és a narrátor olyan módon vesz részt, hogy e történet színrevitele során részben egymáshoz kapcsolódó, egymás variációjaként értelmezhető eljárásokat alkalmaz, jóllehet sem a család, sem az elbeszélő identitása nem oldódik fel valamiféle kollektív szövegben. A kollektivitás vonatkozásában érdekes röviden *Az idegenek* címadására, illetve a cím és a cselekmény kapcsolatára kitérni. A könyv születése aligha független a trianoni

---

<sup>24</sup> I. m., 118.

határok meghúzásával előidézett nemzeti traumától. A ciklus harmadik darabja azonban korántsem a nemzeti sors elbeszélésére koncentrál, mivel az idegen megszállást nem annyira az események okaként, mint inkább egyik szimptomájaként kezeli. Az az egymásra tekintés, amely összekapcsolta a várost és a Garreket, már korábban meglazult. A művészhajlamokat öröklő családtagok, mint Péter vagy Tamás, már rég elhagyták a várost, s idegen helyeken éltek, ami azt jelzi, hogy az apai mű, melyben az individualitás megőrzése mellett a közösség vágyainak kifejezése egyenrangú elem volt, már régen megbomlott. Az az életmód, amelyet az apa képviselt, nem folytatható, s így a kollektivitásba annak szerves részeként beépülő külön művész szerepe sem tartható fenn. A familiaritással, a bensőségesen ismerőssel szemben egyre nagyobb teret nyer az idegen-ség, amely e szerepkör közösségi funkciójának felbomlását jelzi.

### *Függelék*

#### *1. Azok a hasonlatok, amelyeknek struktúrája Krúdy hasonlattechnikáját idézi:*

Míntha ékírással vagy képlekkel írta volna Anna a levelét. Olyan messziről érkezett a hír, mint egy történelmi felfedezés híre, valamilyen évezredekkel ezelőtt lezajlott, különösen véres ókori ütközet híre, amely tele van sebesültekkel, hőstettekkel, ármánnyal és diadalmenettel; s lehet, hogy egy ősről ott harcolt ez ütközetben, irtózatos régen, a gyermekkor előtt; talán hegyes szakállat hordott és kék tunikát, homlokát arany abronccsal övezte, gögösen és komoran haladt a diadalmenetben. Erről az ősről érkezett most hír.

*(Féltékenyek, 20.)*

Nézte a párnákat, a dunyhát, a finom, csipkés fejpárnát, melyet La önkényesen és önfeledt mozdulattal hajított az ágy elé, s egy pillanatra az afrikai sivatagban, kiásott városban érezte magát, ahol pogány és erkölcstelen ókori szobor darabkáit illesztik össze hatvanfokos, krémizzású napsütésben régész és a napszámos. (25.)

Ebben a szobában, ahová Péter mindig érdeklődő, tartózkodó mosollyal lépett be, kissé szertartásosan, mint egy nagyvilági magánnyomozó, aki min-

denesetre ellátogat ide is, beszél a lakás úrnőjével, kesztyűjét és kalapját fél kézzel tartja, bókol és mosolyog, s nem gyanakszik határozottan senkire, de kegyetlenül szemügyre vesz minden apró részletet – ebben a szobában Péter megismert valamit, ami valóságosabb volt, mint amit az eddigi nők adtak neki, valóságosabb, mint Edit szerelme, jóízű volt és kalandszerű, s amellett mégsem lehetett biztosan számítani rá. Mindegyre párologt ez a megismerés. A szoba nem bírta biztosan és maradéktalanul magába zárni, veszedelmesen párologt és elillant, mint a nagyon nemes illatszerek a gondosan zárt kristályüvegekből, azok a keleti illatszerek, melyeket tevék és hajók hoznak a nyugati városokba, s egy napon az üveg dugón is átpárolognak, valahogy hazatérnek napkeletre, mint egy érzés vagy mese. (29–30.)

Mіндеzt elzárta s gondosan kulcsra rakta szekrényében; lelkében is oly mélyen és aggályosan rejtegette, mint egy vidéki menyasszony a vágycat, melynek alanya nem a vőlegény, hanem a szakállas, selyemfényű porköpenybe öltözött úr, aki egyszer bőgő gépkocsival átrohant a városon. (30.)

Az elébb még itt élt, La karjai között, s most már úgy álldogál a szekrény előtt, mint hatósági becsüs, aki unalmában, szabad órájában meg akarja becsülni Nagy Károly koronáját; künn esik az eső és alkonyodik, mindjárt becsukják a gyűjteményt. (33.)

Míntha valamilyen háremet tartana Emmánuel, ahol az odaliskokkat és kéjfiúkat vegyzészek és könyvelők helyettesítették; s e láthatatlan háremben, melynek Emmánuel volt a pasája és parancsolója, a kegyencek és örök rabságban éltek. (72.)

A bárónó kisírt szemekkel állott, vörös köpenyben, mint egy érzelmes hóhér, aki letérdel az elítélt előtt. (84.)

A sötét tavon át csónak haladt, vörös lámpással, s a tó véres volt körülötte, mintha megöltek és vízbe dobtak volna valakit. (87.)

A szoba olyan volt, mintha Péter kinötte volna; szigorú és féltékeny anyák járatják ilyen kinőtt ruhában, kinőtt gyerekszobában fiúgyermkeiket, akiktől nem bírnak elszakadni, akiket féltenek a könyvektől, a sportoktól, a nőktől, a nemibetegségtől és a politikától, s mintegy fazékban nevelik, mint az afrikai törpe törzsek asszonyai a férfiakat. (94.)

[...] Edit is ritkán tért csak be ide, éjjel, lefekvés előtt, kopogás nélkül; soha nem ült le, gyors léptekkel haladt el a tárgyak és bútorok között, ahogy finnyás emberek veszedelmes síkátorokon lépdelnek át, ujjhegyvel érintett tárgyakat és könyveket, mintegy kesztyűben és kalapban lépett be a szobába, sietős nagyvilági látogató módjára, aki csak éppen benézett egy pillanatra, hogy meglátogasson egy beteg és különök rokont. (94.)

A szobát nem »rendezte be« senki; ezek a bútorok valahogy összeálltak a szobában, mintha idemenekültek volna, mint szegény rokonok, akik a padlásszobában tanyáznak és élnek a maguk óvatos, sértődött életét, míg a gazdag és előkelő családtagok az alsó termekben gótikus tárgyakat gyűjtenek, vagy reggelenként lovagolni járnak, s az elfajzott házikisasszonynak viszonya van a levélhordóval. (95.)

Ezek a tárgyak már húzták vissza, lefelé, egy másik világ mély vizébe, mint a zsebekben felejtett apró nehezekek a hajótöröttet. (103.)

A mező ébredt és libabőrösen pihegett a hideg fényben, mint egy fiatal leány, aki meztelenül aludt el az áprilisi éjszakában, álmában lerúgta a takarót, s most arra ébred, hogy hideg a bőre; s félni kezd. (115.)

A szag, amely a jövevény göndör hajából és vastag, vörös nyakából áradt, emlékeztetett a déli vizeken kóborló hajók fedélzetének szagára; hajók, melyek gyömbéret, cukornádat, árnádat és rabszolgákat visznek, párologhatnak így a melegben. (149.)

Eljött, mert mi mást is tehetett? – a kötelesség szólította. De nem evett a közös ételből, szemöldökrántással, pipafüst-eregetéssel, sértően nyájas mosolyokkal, »eh!«-ekkel és idegen, többnyire indián hangzású indulatszavakkal társalgott csak, mint egy jóindulatú, kissé különc, napbarnított és hatvanéves hajóskapitány, kinek hajója lenn horgonyoz valamely déli kikötőben, s ő maga csak éppen hazaruccant egy kis időre. Kissé már elszokott a városi, szárazföldi társalgástól – legalább így mutatta. Krokodilbőr poggyászát nem is meri beállítani a család tiszta szobáiba, de hozott ajándékba egy font aranyport, cápafogát és néhány liter rumot; csak még nem csomagolt ki, s ezért nem adhatja át az ajándékokat... »Igen, én már csak ilyen mogorva, ügyetlen, öreg tengeri farkas vagyok!« – ezt hirdette a viselkedése. – »Különc agglégény! Szelektől és forráságtól cserzett vén kapitány! Csak megülök itt, az asztal végiben, pőfékelek öreg pipámból, hallgatom a városi társalgást, igénytelen, egyszerű, világi élettől elszokott ember vagyok! A magam módján, persze, sokat gondolok a családra, de az ételekből nem kérek, isten ments! – az ételeket csak egyék meg Péter, Albert, Edgár és Anna meg a kedves sógorasszonyok – én el nem eszem előlük, nem én! Bízatok bennem, végrendeletemben megemlékeztem mindenkiről! Szerencsére gyűjtöttem néhány lat aranyport odakünn, a rézbőrűek között – ne féljete, nem szorulok senkire. Sajnos, kissé már öreg és törődött vagyok ahhoz, hogy részt vehessek afféle családi bohóságokban, mint a keresztelő, halál vagy közös ebédek! Éppen csak benéztem hozzátok, egy pillanatra, Peruból!« Így hallgatott. (172–173.)

Mintha nem is pénzt kért volna; csak az a fontos, hogy ezek a holmik, a bankjegyek feltétlenül és szigorúan belföldiek legyenek; mint ahogy a szen-

vedélyes gyűjtő és kutató kérhet egy bennszülöttől valamilyen értéktelen népművészeti holmit, amelynek tárgyi jelentősége csekély, de a műgyűjtő számára mégis van bizonyos néprajzi érdekessége. Így kért pénzt. (173–174.)

Valakinek vállalni kellett a családban ezt a szerepet. A családi tájképben voltak sivatagok, s ebben a sivatagban Anna volt a teve. Mindenki árulta Annát, mint egy csontos, nem nagyon tetszetős, de házimunkára még értékesen használható rabnót a régi szmürnai piacon. (220.)

Most már értette Anna: Márta tisztátalan, mint a hitetlen a hívők között, mint egy gyaur a muzulmánok templomában. Márta nem húzott filcpapucskokat cipőjére, mikor belépett a Garren-imaházba. (235–236.)

Kissé olyan volt homlokán a varázskendővel, mint egy sebesült dalmát harcos, aki nemes, de idegen ügyért vérzett el a tengerparton, sziklák között. Így állt a parton, vörös kendővel a homlokán, csípőre tett kezekkel, s volt benne valami a vérbosszúból. (236–237.)

Nem. Edgár soha nem tette le az esküt, gondolta Anna. Már a pólyában úgy feküdt, olyan tartózkodó és szemlélődő előkelőséggel, mint az elcserélt gyermek, akinek ízlése ellen való, hogy kényszerű helyzete ellen tiltakozzon; de soha, egyetlen pillantással, mozdulattal sem egyezik bele idegen környezete szokásaiba. (241.)

S mint ahogy száműzetésből hazatért, előkelő származású kivándoroltak ödöngenek az ősök szobáiban, ahol éltek egykor, mintha minden szavukkal a régi ütemet és illemet keresnék, mintha egy fájdalmasan szétzüllött, hajdan jó hírű zenekar újból összeverődött, kissé megkopott és elfáradt tagjai hangolnának, készülve az alkalmi hangversenyre szülővárosukban: így ültek délen és este, a kerek asztal körül, így beszéltek éjjel, Sebestyén óvatos és tapintatos vezénylete mellett, a zöld szobában. (258.)

Egy üvegszekrényben knikebájnt is talált Péter; s mint a régész, aki fáradtságos kutatás közben végre megleli egy elsüllyedt kor csalhatatlan bizonyítékát, egy kősöntyút vagy csörgőt, melynek anyaga és díszítése vitathatatlanul bizonyítja a tárgy származási idejét, diadalmasan mutatta az egybegyűlt család-nak, s mind felkiáltottak a lelet láttára, még a botfűlű és színvak Albert is:  
– Ó, Lucy! (258–259.)

Jártak a lakásban, mint felfedező úton egy régen porrá omlott városban, melynek oszlopait, használati tárgyait, köntösmaradékait egyenként ássák ki a mélyből a kutatók, s óvatos kézzel illesztik össze a törmelékeket. (259.)

2. Azok a hasonlatok, amelyek a szerkezeti hasonlóság mellett a megidézés direktebb formáit is alkalmazzák:

Péter úgy érezte, hogy itt a pillanat, mikor ő is »ki meri mondani«, s a hazaúton, a kocsiban, mely téli erdőn át gurította őket, a behavazott fák között, melyek dermedt és tehetetlen szomorúsággal silbakoltak az út mentén, mint egy régi orosz képen a zsarnok kocsiját őrző testőrök, megragadta az ellágyult, szipogó és nyögdecseelő Emmánuel kezét, s halkán kérte:

– Kérem, mondja meg, Emmánuel: mi a célja az egésznek? (70.)

Mintha Péter hűtlenségre készülne, s Emmánuel már tud az összeesküvésről, de úgy viselkedik, mint a zsarnok, aki a tervezett merénylet estéjén is megjelenik az összeesküvők között, s különösen nyájas és kegyes azokhoz, akik vacsora után hurkot készülnek nyakába vetni. (74–76.)

Ebben a pillanatban megszólalt Jósua. Fuvoláját villámgyorsan emelte ajkához, mint egy bérgyilkos a tört. Péter nem emlékezett reá, hogy valaha is ilyen mérgesen szólt volna. Három erős, rikácsoló trillát hallatott, mint a vadmadarak alkonyatkor, mikor köd száll a rétek fölé, a világot nem lehet tisztán látni, sem érteni többé, s félelem és düh érzete lepi meg őket a sziklák között. (90.)

[Edit] Péter ágyába úgy feküdt be, mintha kalandra érkezne, messziről, palotájából, lenn az utcasarkon várja a csukott batár, fekete lovakkal és malaclopó köpenybe burkolt, kürtőkalapos, hűséges kocsissal. Olyan halkán sugdosott e szobában, mintha tartani kellene attól, hogy szavát meghallja valaki, ittlétét felfedezi a cselédség, s reggelre kitör a lapokban is a botrány. (95–96.)

[...] ez a belülről előkelő, csendes ember [ti. Emmánuel] olyan alázatosan takarta be pokróccal Edit lábát, mint egy kivándorolt katonatiszt a száműzött hercegnőt, aki külföldön varróműhelyt nyitott, és szolgálatába fogadta apja háziezredének egykori főhadnagyát [...]. (97.)

Péter szeretett hajnalban lábujjhegyen átmenni az ilyen üres társalgón, ahol a bútorok selyemszövetét át pácolta az éjszaka a finom dohányfüst s a nők testének és ruháinak nyers illata; az aranyozott lábú márványsztalokon félig üres, talpas poharak állottak, s a levegőben a pezsgő és a hideg füst fanyar szaga úszott, mint egy megzavart dorbézolás után, mikor filozófusok, forradalmárok, bankárok és nők rebbennek szét valamilyen nagyon finom összeesküvésből, a reggel első, figyelmeztető csöngetésére. (118.)

Ő maga, Júlia is olyan lehet az ágyban, mint mohos és dohos várrom egy történelmi táj közepén, gondolta Péter. (118.)



Anna érezte, hogy körülötte mindig egy kissé hideg van. De szürke szemei ködben úsztak; s ez a köd fénylett, mintha messze valahol elkallódott ibolyántúli sugarak, fények, meleg tájak lángolnának mögötte. (219.)

A világ tele van újdonságokkal. A nők, így hallotta Mártától, hajukat csigába göndörítik, mint az erkölcstelen keleti táncosnők kétezer év előtt. (225.)

Úgy élt és növekedett közöttük, mint dajkaságba adott gyermek, akiről csak öreg, száműzött államférfiak tudják, hogy eredete államtitok, és származásának rejtélye a francia udvar nyírott lugasainak homályába vész. (241–242.)

(2010)