

„Valaki van, aki nincs”

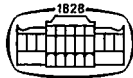
Philosophiae Doctores

A sorozatban megjelent kötetek listája a kötet végén található

Gintli Tibor

„Valaki van, aki nincs”

**Személyiségbeszélés és identitás
Krúdy Gyula regényeiben**



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

Megjelent a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma –
Magyar Könyv Alapítvány támogatásával



ISBN 963 05 8302 X
ISSN 1587-7930

Kiadja az Akadémiai Kiadó,
az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadókés Könyvterjesztők Egyesülésének tagja
1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19.
www.akkrt.hu

Első magyar nyelvű kiadás: 2005

© Gintli Tibor, 2005

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítást, a nyilvános előadás,
a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát,
az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary

TARTALOM

Bevezetés	7
Név és identitás	11
Olvasás és önértelmezés	37
Emlékezetmodellek és személyiségbeszélés	67
Élettörténet és narratív identitás	101
Metafora és önazonosság	131
Az eredet iróniája	147
Szerelembeszélés és szubsztancialitás	165
Felhasznált irodalom	189

BEVEZETÉS

A Krúdy-regényeket nehéz lenne a lélektani regény hagyományának kontextusába illeszteni, hiszen sem a Stendhal névvel jellemezhető hagyományosabb, sem a mélylélektan által inspirált modernebb lélektani elbeszélés jellemző poétikai eljárásai nem gyakoroltak számottevő befolyást e szövegek elbeszélésmódjára, mint ahogy a tudatfolyam elbeszélés-poétikai újítása sem érintette meg Krúdy epikáját. Kérdéses azonban, hogy ebből a megállapításból magától értetődően adódik-e az a következtetés is, hogy a Krúdy-regények értelmezése során a személyiség elbeszélésének kérdéseit eleve irrelevánsnak kell minősítenünk mint olyanokat, amelyek nem alkalmasak arra, hogy a művel termékeny dialógust kezdeményezzünk. Véleményünk szerint a személyiség elbeszélésének problémáját nem kell kizárni a lehetséges interpretációs horizontok közül csupán azért, mert a szövegek nem követik azokat a narratív sémákat, melyeket a lélektani elbeszélés hagyománya alakított ki, illetve örökölt tovább. Még csak azt sem állítható, hogy a Krúdy-próza nem járult hozzá számottevő eredményekkel a 20. századi magyar elbeszélő hagyomány megújulásához a személyiségelbeszélés vonatkozásában. A Krúdy-recepcióban már korábban is felbukkantak olyan figyelmet érdemlő megjegyzések, amelyek a személyiségértelmezés legjelentősebb hazai megújítói között említi Krúdyt. Szegedy-Maszák Mihály például *A vörös postakocsi* kapcsán jegyezte meg, hogy Krúdy az elsők közé tartozott, aki regényeiben megkérdőjelezte a személyiség egységét, szubsztanciális voltát.¹ Bezeiczky Gábor ugyancsak utalt rá, hogy az azonosság–önazonosság kérdései gyakran merülnek fel Krúdy műveinek befogadása során.² Újabban Fried István szintén úgy foglalt állást az *N. N.* és *A tegnapiak ködlovagjai* értelmezésekor, hogy a személyiség osztoztóságának tapasztalata áthatja e szövegek poétikáját.³

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi irodalom a magyar irodalomban* = Uő, „Minta a szényegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 151–161, i. h. 152.

² BEZECZKY Gábor, *Krúdy és a Szindbád = Mives semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. ITTÉZS Gábor, KISÉRY András, Piliscsaba, 2002, 357–371, i. h. 367.

³ Vö. FRIED István, *Ki beszél a „regényké”-ben?*, Tiszatáj, 2002/5, 48–61, különösen 58–60, valamint Uő., *A tegnapiak ködlovagjai*, Tiszatáj, 2003/5, 63–78, különösen 64, 68–71.

Miképpen oldható föl az a látszólagos ellentmondás, amely a között a két állítás között feszül, miszerint bár Krúdy nem művelt úgynevezett lélektani prózát, mégis számottevő módon újította meg a személyiség elbeszélésének hagyományos eljárásait a magyar irodalomban? Az alábbiakban erre a kérdésre igyekszünk egy lehetséges válasszal szolgálni azoknak a narratív eljárásoknak a számbavételével, amelyek segítségével a Krúdy-regények a szubjektumot – a korabeli magyar epikai hagyomány kontextusában tekintve – újszerű módon jelenítik meg. Vizsgálódásaink azoknak a narratív eljárásoknak a körére terjednek ki, melyeknek közös jellemzője a szubjektum önidentikus konstrukciójának elbizonytalanítása a megjelenített alakok vonatkozásában. Nem állítjuk azt, hogy Krúdy regényeiben a személyiség elbeszélésének kizárólag ilyen eljárásai érvényesülnek, s még azt sem tartjuk bizonyosnak, hogy a szubjektum megjelenítésének ez lenne a domináns iránya Krúdy epikájában. Már csak azért sem, mert az életmű egyik alapvető poétikai sajátosságának éppen a hagyományos és az újszerű elbeszélésmódok sajátos együttélését tekintjük, s úgy véljük, hogy olykor a szövegek kezdeményező jellegű poétikai eljárásai is a 19. századi magyar próza örökölt elbeszélésmódjainak sajátos átalakítása révén jönnek létre. Elsősorban azért esett választásunk az önidentikus szubjektum képzetét elbizonytalanító narratív eljárások vizsgálatára, mert a Krúdy-próza olyan jelenségeit igyekeztünk hangsúlyossá tenni, amelyek a posztmodern befogadói horizont által meghatározott kortárs olvasói érdeklődésre is számot tarthatnak.

A kötet fejezetei között szándékunk szerint az teremt kapcsolatot, hogy azok mindegyike egy-egy olyan elbeszéléspoétikai megoldást igyekszik körüljárni, melyeknek közös jellemzője az elbeszélő alakok szubjektuma szubsztancialitásának megkérdőjelezése, illetve a személyiség szóródásának felvetése. Az első fejezet a nevekkel folytatott játék értelmezése során a név jelölői funkciójában mutatkozó zavarokat és ezek következményeit veszi szemügyre. Míg a Krúdy-művek esetében mindaddig elsősorban a beszélő neveket tették hangsúlyossá a szórványos onomasztikai megközelítések, addig a mi fejtegetéseink az összefüggéstelenség és véletlenszerűség jelenségeit járják körül, s ezért elsősorban a poétikai onomasztika újramotiváló névadási hagyományától eltérő megoldásokat érintik. A második fejezet az önidentitás létesítésének azt a Krúdy-szövegekben gyakran tapasztalható változatát értelmezi, melynek során az elbeszélő alakok az olvasmányélményeikből származó regényhősök nevei révén igyekeznek önazonosságukat megteremtteni, illetve a szubjektum természetét megérteni. A névadások és az olvasástörténetek háttérben rendre felbukkan a múlt

megidézése, illetve a múlthoz való viszonyban megalkotódó önértelmezés. A történelmi családnevek, a divatjamúlt keresztnevek és a régi regények olvasása ugyanúgy a múlt és jelen összefüggésébe állítja az identitás kérdését, mint az emlékezés megjelenítése. A harmadik fejezet a Krúdy-epika általunk jellegzetesnek tekintett emlékezetmodelljeit és ezeknek a személyiségértelmezésre vonatkozó következményeit tárgyalja. Az emlékezetet tárházként, folytonos elsajátításként, valamint szakadások, törések lineáris rendbe nem illeszthető sorozataként értelmező megközelítések egyben három szubjektumfelfogást is felrajzolnak, melyek a változatlan önazonosság, a dinamikus szintézis és a decentráltág mintázataként azonosíthatók. A jelenbeli önértelmezés másik hangsúlyossá tett eljárását, az élettörténet narratív összefoglalását a negyedik fejezet vizsgálja, elsősorban azoknak a gyakran „áriáknak” nevezett szereplői monológoknak a kapcsán, melyek leginkább a tízes évek második felében keletkezett Krúdy-regények poétikáját jellemzik. Az ötödik fejezet az élettörténet, a név és az allegória pozíciójába helyezett metafora összjátékában kibomló személyiségbeszélés sajátosságait értelmezi. A hatodik a Krúdy-regények önértelmező hőseinek identitásképzésében kitüntetett szerepű múltat mint történelmet közelíti meg. A Krúdy-regények hőseinek önazonosságteremtő gesztusaiban rendre a középkorig nyúló visszautalások jelennek meg, melyek többnyire a lovagi magatartás és a lovagi szerelem toposzainak működtetése révén kerülnek játékba. A középkor ebben a vonatkozásban mint a személyiséget megalapozó mintakép, mint eredet értelmeződik, míg másfelől a történelemnek ez az abszolútum rangjára igényt tartó elbeszélése mint előállított narratíva, mint esetleges konstrukció mutatkozik meg. A mitikus eredet dekonstruktív lebontásának nyomon követése után a szerelemben érvényre jutó szubjektív belső lényeg megkérdőjelezésének, illetve a szerelem vállalt temporalitásában megmutatkozó önértelmezésnek változatait kísérjük figyelemmel. A szerelem elbeszélésének azokat a narratív sémáit tesszük vizsgálat tárgyává, melyek a platonizáló szerelemfelfogás ironizálásától a véletlenszerűség és a kontingencia konstitutív szerepének hangsúlyozásáig terjednek. A személyiség elbeszélésének valamennyi említett narratív eljárása kapcsán igyekeztük kiemelni a Krúdy-szövegeknek azt a sajátosságát, hogy az önidentikus szubjektum elbizonytalanítása során gyakran ezzel ellentétes tendenciájú elbeszélismódokat is mozgósítanak. A szubsztanciális személyiség megbontása mellett olyan poétikai eljárásokat is működtetnek, melyek az önazonosság helyreállításának kísérleteiként értelmezhetők, hogy azután ezeket ismét lebontsák a decentráltág felé mozdító tendenciák. A szövegek megközelítésünk szerint állandó mozgást mutat-

nak e két irány között, s bár a magunk részéről a megbontó stratégiákat érezzük hangsúlyosabbnak, ezek végső érvényre jutásáról megítélésünk szerint nem beszélhetünk.

Mint arra fent már utaltunk, az identitásproblémát elsősorban a regényalakok elbeszélésének összefüggésében vizsgáltuk, azaz az önazonosság kérdéskörének értelmezését erre a jelenségcsoportra korlátoztuk. Ezért például az elbeszélői hang azonosságának vagy a művek identikusságának kérdéseire csak azokban az esetekben tértünk ki, amikor az a vizsgálat választott tárgya szempontjából elengedhetetlennek tűnt.

Nem törekedtünk arra, hogy Krúdy életművének egy korszakát vagy valamely meghatározott szövegcsoportját monográfiászerűen értékeljük. Sem a kronológiának, sem a szorosabb értelemben vett műfajkategóriának nem juttattunk érdemi szerepet a dolgozat szerkezetében. De az sem állt szándékunkban, hogy valamiféle totalizáló igényű feldolgozás jegyében egy-egy jellegzetes poétikai eljárást, illetve annak különböző változatait művek hosszú során át nyomon kövessünk, illetve folytonos jelenlétüket az életmű különböző időszakokban részletesen dokumentáljuk. Az értelmezett narratív eljárásokat többnyire egy-egy jellemzőnek tartott szöveg segítségével vizsgáltuk meg. Mivel a kötet szövegének koherenciáját szándékunk szerint egy adott probléma körüljárása hivatott biztosítani, ezért a fejezetek sorrendjét a narratív eljárások példáiaként kiválasztott szövegek keletkezési ideje nem befolyásolta.

NÉV ÉS IDENTITÁS

Krúdy regénypoétikája több olyan jellegzetességet mutat, melyek a klasszikus modernség hagyományos elbeszélismódokat megújító törekvéseivel hozhatók összefüggésbe. Ezek között olyan meghatározó vonásokat említhetünk, mint a cselekmény kauzális összefüggéseinek erőteljes fellazítása, a történet visszaszorulása, sőt eltűnése, a metonimikus kapcsolókat felváltó metaforikus szövegkohézió, az időkezelés linearitásának felbontása, a történettel szemben az elbeszéltség hangsúlyozása stb. Bár a Krúdy-régények poétikai innovációja nem annyira következetes, mint például Prousté vagy Virginia Woolfé, s gyakran a modernség előtti próza elbeszélismódjaival is szoros összefüggést mutat, az említett jelenségek alapján mégis inkább Krúdy epikájának újszerűsége tekinthető dominánsnak. Ugyanakkor feltűnő, hogy a Krúdy-szövegek mennyire gyakran hagyatkoznak az omnipotens elbeszélői pozíció hagyományára, s látszólag milyen kevésbé mutatnak hajlandóságot a regényszöveg e kitüntetett szövegemelésének relativizálására. A narrációnak¹ ez a realizmus poétikájában uralkodóvá vált jellegzetessége a szövegek értelmezési lehetőségeire döntő befolyást látszik gyakorolni, ugyanis az önidentikus elbeszélői hang a maga erősen meghatározott, rögzítettségre törekvő narratori nézőpontjával leszűkít(het)ti az olvasói jelentéstulajdonítás lehetőségeit. Azaz a szövegvilág interpretációját a mindentudó elbeszélő mint a szöveg birtokosa, mint a szöveg fölé emelt tekintély határozottan egy adott irányba mozdítja el, s egyben számot tart arra is, hogy az olvasóval szemben ugyancsak fenntartsa autoritását. A jelentésképzést meghatározó karaktere miatt tehát a mindentudó elbeszélői pozíció fenntartása vagy elbizonytalanítása a regényszövegek poétikájának és értelmezhetőségének kiemelten fontos kérdése. Ennek megfelelően azt tapasztaljuk, hogy a klasszikus modernség jelentős alkotói többnyire igyekeztek eltávolodni az omnipotens elbeszélő által meghatározott narrációtól. E törekvésnek sok változata ismert: ilyen például a Henry James által bevezetett szereplői nézőpontból megszólaló tudatregény vagy a harmadik személyű elbeszélői hang nézőpont nélkülsége,

¹ A narráció, elbeszélés, történet fogalmakat a Genette által meghatározott értelemben használjuk. (Vö. Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzus – Az irodalom elméleti 1.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 61–99, i. h. 61–63.

mely a szöveg koordinátori szerepként való értelmezése révén valósul meg – utóbbira a *Mrs. Dalloway* lehet közkeletű példa – ilyen a tudatfolyam alkalmazása, vagy a mindentudó elbeszélői hangra vonatkoztatott irónia, melynek többek között a *József és testvéreiben* lehetünk tanúi, hogy csak néhány közismert példát említsünk. Ebbe az összefüggésbe helyezve Krúdy epikáját még inkább kitűnik, hogy a Krúdy-regények viszonylag kevésbé aknázzák ki az elbeszélői hang autoritása megbontásának ezeket a lehetőségeit. A szereplői elbeszélés a mintegy 80 regényből alig néhányban foglalja el az elsődleges elbeszélő pozícióját.

Ugyanakkor az árnyaltabb megközelítés érdekében fontos megjegyezni, hogy a szereplők másodlagos elbeszélőként való felléptetése, a Krúdy-recepcióban gyakran említett ún. áriák, ha kevésbé látványosan is – mintegy korlátozott érvénnyel – de finoman mégis kikezdik az omnipotens elbeszélő tekintélyét. A hosszabb szereplői elbeszélések ugyanis már önmagukban is alkalmasak arra, hogy a megszólalás idejére felfüggeszék a narrátor elbeszélői jelenlétét. Az elbeszélők számának megszorodása elindíthat egy olyan folyamatot, melynek eredményeként a befogadó az elsődleges elbeszélőt egyre inkább az elbeszélők egyikeként s nem az elbeszélőként tartja számon. Nem arról van szó, hogy az omnipotens elbeszélő elveszítené kivételes státusát, amely a többi elbeszélő fölé emeli, hanem arról, hogy a sok elbeszélő jelenléte folytonosan annak lehetőségére emlékeztet, hogy mindez másként is elbeszélhető lenne. Folytonosan ébren tartja azt a belátást, hogy a mindenkori elbeszélés személyhez kötött, s így természetéből következik az alternatív elbeszélések lehetősége. Hogy ebből az olvasói emlékezetbe idézett lehetőségből mi válik valóra, nyilván attól függ, hogy a szereplői elbeszélések mennyire függetlenednek a föléjük rendelt narrátori hangtól, nézőpontjuk, horizontjuk, beszédmódjuk mennyiben képes azzal szemben alternatívaként működni. De ha nem élnek a függetlenedés látványos lehetőségeivel, pusztán létük miatt már akkor is gyengébb ilyen esetben az omnipotens elbeszélő pozíciója, mint egy másodlagos elbeszélőket nem ismerő narratívában.

Persze az elsődleges vagy kizárólagos elbeszélővé emelt szereplői hang sem feltétlenül aknázza ki a szereplői elbeszélés nyújtotta lehetőségeket, hiszen ha nem reflektál helyzetére, viselkedhet akár mindentudóként is.² A egyes szám első személyű elbeszélést megvalósító Krúdy-regények (pl.

² A mindentudó harmadik személyű elbeszélés és az ön-narráció lehetséges hasonlóságait jelzi Dorrit COHN is *Áttetsző tudatok* című művében (= *Az irodalom elméletei II*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 81–194, i. h. 103–115). A disszonáns ön-narráció fogalmán olyan

Az utitárs) sem élnek következetesen a mindentudó elbeszélő hang megbontásának ilyen alkalmával.³ Ez a jelenség különösen akkor válik szembevetővé, ha Füst Milán olyan regényeivel vetjük őket össze, mint a *Nevetők* vagy *A feleségem története*.

Az onnipotens elbeszélő pozíciót fellazító poétikai eljárásokról szólva érdemes szót ejteni arról is, hogy számos Krúdy-szövegben megfigyelhető a megszólaló hang identitásának sajátos meghatározatlansága, narrátor és szereplő közötti lebegtetése. Az ilyen szöveghelyek olvasásakor nem dönthető el egyértelműen, hogy a megszólalás a regénynek mely szólamához kapcsolható. A *Mit látott Vak Béla Szerelében és Bánatban* című regényben például a címszereplő hangja és az elbeszélő szólama gyakran nem választható el egymástól, különösen a második rész egyes szakaszaiban erősödik fel ez a tendencia.⁴ De itt említhető a Szindbád-novellákból is jól ismert poétikai megoldás is, amelynek lényege, hogy az elhangzó szöveget – melyet az olvasó elsőként elbeszélő megszólalásként értékel –

elbeszélésmódot ért, amelyet a tapasztaló és az elbeszélő én távolsága jellemez. Az elbeszélő én itt „[e]gy világos gondolkodású narrátor, aki visszafordul tudatlan, összezavart, csalódott múltbeli énjéhez” (uo., 107). A két én között létrejött különbség „megfelel annak a távolságnak, mely a harmadik személyű regények narrátorát és főszereplőjét választja szét” (uo., 104). A „megvilágosodott” önelbeszélő narrátort tehát mindentudó pozíció jellemzi. (A bemutatott narrációs jelenség létében egyetértünk Cohn elemzésével, megközelítésének fő iránnyaival azonban nem tudunk azonosulni. Értelmezésében ugyanis e típus mellett az ön-narrációnak csupán egyetlen domináns változatát különbözteti meg, az egybehangzó ön-narrációt, melyben az elbeszélő és a tapasztaló én távolsága lényegében megszűnik, az elbeszélő én újra hatása alá kerül az egykori történéseknek, és semmivel sem tud többet, semmit sem lát világosabban, mint egykori énje. Az a lehetőség fel sem merül, hogy az elbeszélő én nem jobban, hanem másként látja az egykor történeteket, mivel mindenkori jelenbeli és retrospektív (ön)értelmezése temporális jellegű. Cohn a két meghatározó elbeszélőszerep mellett csupán egy kevésbé jelentősnek tekintett harmadikat említ, amelyet az önmagát becsapó elbeszélő kategóriájával jelöl, ennek a narrációnak fő jellemvonása, hogy elbeszélője félreérti egykori önmagát (uo. 122). Mint látható, a cohni megközelítés a tudás és az ismeret által meghatározott diskurzusban mozog, s távol áll tőle a megértést középpontba helyező hermeneutikai álláspont. Ez a magyarázata annak, hogy szükségszerűen a jobban tudni, s nem a másként tudni, másként érteni fogalmi között mozog. A mi Krúdy-olvasatunk szempontjából éppen az a narráció nyer jelentőséget, amely az időben egymásra következő önértelmezések természetes különbözőségét hangsúlyozza, belátva, hogy az értelmezés az értelmező situációja által meghatározott, s az értelmező szubjektum nem fogható fel szubsztanciális, változatlan lényegű létezőnek.

³ Az is nagyon jellemzőnek tekinthető, hogy az ilyen, nagyrészt első személyű elbeszélésre épülő szövegek szinte kivétel nélkül megőrzik a keretes elbeszélés konvenciójának valamely jelzésszerű elemét.

⁴ A hang meghatározatlan identitását itt nem az ún. lírai elbeszélésmód kontextusában értelmezzük, melynek problematikusságára Dobos István meggyőzően mutatott rá (vö. DOBOS

a következő bekezdés egy hátra vetett idéző mondatral szereplői monológ-gá minősíti át.⁵ Ebben az esetben a későbbi szövegrészlet ugyan a megszólaló hangot egyértelműen a szereplőhöz kapcsolja, ugyanakkor ez a gesztus mégsem törli el teljesen a narrátorhoz kötöttség emlékét.

Az elbeszélői omnipotencia feltétlen tekintélyének megbontásához járul hozzá a Krúdy regényeknek az a jellegzetes poétikai eljárása is, hogy többnyire nem a realizmus mindentudó narratori hangjának hagyományához, hanem az omnipotens elbeszélői magatartás 18. századi angol regényekben kialakult változatához kapcsolódnak. A mindentudó elbeszélő pozíciónak ez a változata, melyet Victor Zmegac az önmagát kommentáló elbeszélő terminussal jelöl,⁶ lényeges pontokon tér el a mindentudó narrátor realizmus idején elterjedt típusától. Az önmagát kommentáló elbeszélő poétikai kérdéseket tárgyal, saját tevékenységét értelmezi, illetve fölhívja a figyelmet az elbeszélés megalkotottságára, irodalmi produktum voltára. Mindez folytonosan ébren tartja az olvasóban azt a belátást, hogy az elbeszélés megfontolások, döntések és sorozatos választások színtere, s nem valamely személytelen, objektív nézőpontból adódó látvány lejegyzése. A 18. századi angol epika a realizmussal ellentétben a regényt nem a világ tükréként pozicionálta, nem igyekezett mindáron eltüntetni az irodalmi szöveg megalkotottságának nyomait. A narrátor nem a valóság vagy a megcáfolhatatlan igazság személytelen kinyilatkoztatója, akit tekintélye messze az olvasó fölé emel, hanem olyan hang, amely önmagát értelmező jellege miatt láthatóvá teszi saját szólamának esetlegességeit, az olvasó által kétségessé tehető megfontolásait, előfeltevéseit. Nem rendelkezik emberfeletti tulajdonságokkal, tévedhetetlenségére sincs garancia. Kinyilatkoztatás helyett társalog a befogadóval, akitől nem vonja meg az eltérő nézőpont, az egyetnemértés lehetőségét. A mindentudó elbeszélői magatartás legfontosabb tartalma 18. századi kialakulása idején tehát nem a kétségek

István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, 1995, 106–125). Nem a szereplővel azonosuló elbeszélői modalitás jeleként tekintjük, nem egy értelemadó szubsztanciális szubjektum kivetüléseként olvassuk, hanem éppen ellenkezőleg, az identitás rögzíthetőségét kétségessé tevő eljárás-ként közelítjük meg.

⁵ Pl. *Pénzzel járják a búcsút*. Egyébként nemcsak a novellákban, hanem a regényekben is előfordul ennek alkalmazása. A *Napraforgó* IX. fejezetét indító elmélkedés a narrátor szövegének tűnik, utólag azonban Pistolihoz kapcsolja a megszólalást az elbeszélő. A *vörös postakocsiban* is csupán utólag értesülünk arról, hogy az Alvinczit bemutató történekes elbeszélője Rezeda Kázmér volt, nem pedig a narrátor.

⁶ Victor ZMEGAC, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, 1991², 51–55.

felett álló tudás birtoklásában rejlett, mint később a realizmus idején, hanem annak többnyire játékos vagy önironikus jelzésében, hogy az elbeszélő a maga teremtette fiktív világban kivételes hatalommal rendelkezik, belátása szerint formálhatja az elbeszélést (a kauzalitás elvének tiszteletben tartása mellett).

Krúdy regényei elsősorban az elbeszéltetés, illetve a fiktitivás hangsúlyozása révén kapcsolódnak a jelzett narrátori magatartáshoz. E beszédmód követésének jellegzetes példáival találkozhatunk a *Francia kastély* című regényben. Az önmagát kommentáló, olvasóval társalkodó elbeszélői modor mellett⁷ a mindentudás feletti ironizálás is fellelhető a regény szövegében.⁸ Még a Krúdynál viszonylag ritka, regénypoétikát értelmező szakasz beiktatására is találunk példát a műben: „Nagyon nehéz meghatározni, hogy mennyi idő múlik el a regényben egyik fejezettől a másikig, olvastam már olyan regényt is, ahol a nagyanyák a várkertben még bujdosít játszanak egy helyen, míg a második oldalon már a templomba falazzák be a koporsójukat. Scott Walter tudná csak megmondani, hogy mi történt eközben. De ne ijedjünk meg, Szindbád még mindig a régi rajongó szerelmes, midőn egy napon aranyporzóval behintett, zöld pecsétetes levelet hozott számára az őrmester a »Francia kastély«-ba”.⁹ Az elbeszélt alakok fiktitivitását meglehetősen gyakran jelzik a Krúdy-regények, az alábbi fordulat-hoz hasonló módokon: „Szindbád, e regény alázatos szolgálja”.¹⁰

⁷ Az alábbi kiadásra hivatkozunk: KRÚDY Gyula, *Palotai álmok. Kisregények (A magyar jakobinusok, Francia kastély, Mákvirágok kertje, Palotai álmok, Bukfenc)*, szerk., BARTA András, Bp., 1976. A megalkotottság dialógusszerű jelzése az alábbi részletben látszik a legjellegzetesebbnek: „(Regényekben, színdarabokban számtalanszor le vannak írva a Pálháziékhöz hasonló szalonok. Ezeket egy divat szülte, és egy divat tartotta életben, a biedermeier. [...] Régen letűnt szalonélet ez, amelynek felelevenítéséért most bocsánatot kérek az olvasótól, aki a múlt században unos-untalan megtalálta regényeiben a muzsikáló órát, valamint Metternich hercegnő arcképét. És ha csodálkozna az olvasó, hogy ilyen régi szalonba merészelem vezetni, gondoljuk meg, hogy mennyire csodálkozott Szindbád e helyen, aki ugyancsak azt hitte már, hogy az utolsó biedermeier szalont a múzeumba rakták, lakóival együtt. [...])” *Uo.*, 104.

⁸ Az ötödik fejezet alcímét említjük példaként: „Ötödik FEJEZET melynek végét az író sem tudja teljes bizonyossággal” *Uo.*, 108.

⁹ *Uo.*, 124.

¹⁰ *Uo.*, 131. A *Palotai álmok* főhősét erre a rövid kommentárra erősen emlékeztető módon állítja az olvasó elé az elbeszélői szólam: „Péter Pál, akivel a következő lapokon még gyakran találkozok az olvasó, foglalkozására nézve semmittevő volt. [...] Foglalkozása alapján tehát pontosan beválik ideális regényhősnek, hivatalba nem kell mennie, mindig rendelkezésünkre áll.” *Uo.*, 236.

Mint az már az eddig mondottakból is kitűnt, Krúdy prózája, jóllehet őrzi a mindentudó elbeszélői szerep számos jellegzetes elemét, rejtettebb utakon mégis kikezdi annak feltétlen tekintélyét. Az eddig említett példák mellé állítható az elbeszélői megbízhatatlanság gyakori jelensége, melyet az újabb recepció is nemegyszer konstatált.¹¹ Az alábbiakban az elbeszélői tekintély, a szövegvilág fölé emelt elbeszélői státusz megingatásának két újabb, eddig még nem tárgyalt lehetőségét vizsgáljuk meg a *Boldogult úrfikoromban* című regény kapcsán. Az a sajátos mozgás, melyben az említett jelenség megvalósul, úgy írható le, hogy egyes szereplők elbeszélői – sőt akár íróinak nevezhető – pozíció felé mozdulnak el, miközben a narrátori hang úgy veszíti el kitüntettségét, hogy modalitása révén besorolódik a szereplői megszólalások közé, valamint – s ez a leginkább újszerű a többi Krúdy-regényhez képest – észrevétlenül betagozódik az éppen elbeszélő történet olyan egyéb, utólagos elbeszélőinek sorába, akiről a regény szövege lépten-nyomon megemlékezik.

Előrevetített állításaink kibontását a szereplői státus megemelésénél kezdve Kacskovics úr alakjáról kell néhány szót ejtenünk.¹² Már az is figyelmet érdemel, hogy a regény felütésének kiemelt szöveghelyét az elbeszélő szinte teljesen átengedi ennek az alaknak, aki később a vendégfogadóbeli események ideje alatt látszólag teljesen háttérbe szorul, jelentéktelenné válik. Ez is része annak az ironikus játéknak, amely abban az ellentétes mozgásban ragadható meg, hogy miközben a szöveg szinte a történet írójának rangjára emeli a szereplőt, ugyanakkor minden lehetséges módon igyekszik – legalábbis a regény legerjedelmesebb, középső szakaszában – ezt az elmozdulást éppen ellenkező irányú jelenségként beállítani, s a szereplői

¹¹ Vö. PÁL Marianna, *Evelin tükre = Változtok a modernítésra*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2001, 41–72, illetve a legfrissebb *Boldogult úrfikoromban-értelmezés*: FRIED István, *Boldogult úrfikor mint allegorikus térítő*, It, 2001, 359–381.

¹² A szereplő kvázi-íróvá előlépésének problémáját eddig többnyire Pista úr vonatkozásában vetették fel, legutóbb SEPREGHY Boldizsár tért ki erre a kérdésre („*Félig tréfásan, félig komoly hangsúllyal*”). Az *ironia alakzatai Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében*, Lit, 1999, 95–104, i. h. 102). E megközelítés lehetséges voltát nem vitatva, mégis inkább Kacskovics úr alakját állítanánk ilyen irányú vizsgálódásunk középpontjába. Kacskovics szerepét már csak azért is jellegzetesebbnek érezzük, mert kvázi-írói státusa nemcsak a regény középső részében, hanem az egész szövegben érvényesül. Másrészt a mindentudó elbeszélői szerepkörhöz hasonlóan némiképp kívül áll a regényvilágon, mintegy felette áll a történéseknek. Nem vonódik be olyan mértékben az eseményekbe, mint az Elnök, s arra sem találunk példát, hogy kínos meglepetés érné, vagy számára előre nem látható fordulat következne be, ami Pista úrról nem mondható el (Plac esete, a borbély viselkedése).

státuszban bekövetkezett változást leplezni. A regény első két oldalát tehát a narrátor gyakorlatilag teljesen átadja Kacs Kovics úrnak, aki hosszas monológban emlékezik meg a Ferenc József uralma alatt tapasztalt általános rendről. Az elbeszélői hang csupán egyetlen mondat erejéig kap szót, amikor bevezeti Kacs Kovics úr monológját: „Egy középkorú úriember így szólt a Duna-parton:” Ez a megoldás az egyik korábban említett poétikai jelenség inverziójaként is interpretálható: ott a szereplői szöveget érzékelték az olvasó időlegesen elbeszélői hangként, itt a bevezető mondat által jelzett státusú, azonosított szereplői monológ közelít a regényszöveg erős szövegmintaként értett narratori hanghoz, amit a szövegkezdetnek hagyományosan tulajdonított tekintély alapoz meg.

Kacs Kovics úr szereplői státusának felfedezése leginkább a cselekmény szervezésében mutatkozik meg. A regény vége felől olvasva ilyen mozzanatok látszik az első fejezetnek az a részlete, melyben Podolini Lajost arról kérdezi, hogy valójában milyen viszony van közte és Vilmosi Vilma között.¹³ A *Végző* ismeretében arra lehet következtetni, hogy a házasság lehetőségét Kacs Kovics úr már a szövegnek ezen a pontján mérlegeli. Ezt az értelmezési lehetőséget követve Podolini és Vilma vendéglőbeli meghívása akár „próbatételként” is olvasható, amely azt hivatott eldönteni, hogy alkalmasak-e a fogadás és fogadósné szerepének betöltésére. Ha ez így van, akkor a regénynek ezen a korai pontján Kacs Kovics úrnak a majdani eseményekre vonatkozóan olyan előzetes tudás tulajdonítható, amely kiemeli alakját a többi szereplő közül, s a történet megalkotójának, szerzőjének pozíciója felé mozdítja el. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy Kacs Kovics ezzel olyan események ismerőjeként áll az olvasó elé, amelyeket a mindentudónak tetsző elbeszélői hang – persze nem minden ironia nélkül – rendkívülinek és hihetetlennek minősít. A vendéglői szerepkörre való alkalmasságot vizsgáló próbatétel ugyanis feltételezi annak előzetes tudását, hogy Vájsz és neje éppen a vendéglő átadását tervezik. Az elbeszélő által hihetetlen fordulatként kommentált táncjelent, melyben a vendéglős és neje is táncra peredül, Kacs Kovics számára tehát nem lehet meglepetés. Azaz a regénynek ezen a pontján a szereplő többet tud, mint amennyit az elbeszélő tudni látszik, aki ezekről a jövőbeli eseményekről nem árul el, s nem is anticipál semmit. Ebbe az értelmezési sorba illeszthető egyebek között Kacs Kovics úr válasza Vilmosi Vilma szavaira, me-

¹³ Az alábbiakban a következő szövegkiadásra hivatkozunk: KRÚDY Gyula, *Etel király kincse. Regények (Valakit elvisz az ördög, Boldogult úrfikoromban, Etel király kincse, Purgatórium)*, szerk. BARTA András, Bp., 1981, i. h. 121.

lyekkel „*azt indítványozta, hogy vegyék át a kocsmárossgot a fentebb említett Vájsz úrtól, ha netán az unná magát*”. Az ekkor elhangzó kijelentés a „próbatétel” reflektálásaként is értelmezhető: „*Más itt a bökkenő [...] Nem lehet akárki vendéglős a »Bécs városá«-ban.*”¹⁴ Kacs Kovics tehát a vendéglőben a podolini szupplikánsok alkalmasságát vizsgálja. Ezt az értelmezést támogatja az a szöveghely is, amely Podolini évés előtti viselkedését és Kacs Kovics úr reakcióját beszéli el: „*[Podolini Lajos] Keresztül-nézett a villa fokán, ám Vilma kisasszonyt választotta ki látványosságul, megfelelően csóválta a fejét, mikor a késpenge fekete foltokat hagyott a fehér asztalkendőn, a tányér repedéseiben kitaróan kereste azt a hajszálat, amely ott alattomban elrejtőzött, s ugyanezt a műveletet végezte el Vilma kisasszony felszerelésével is, amire Kacs Kovics úr önkéntelenül, csendes mélabúval megcsóválta a fejét.*”¹⁵ (Kiemelés – G. T.) Kacs Kovics lemondó gesztusa Podolini alkalmatlanságának lehetőségével hozható összefüggésbe, hiszen olyan vendégként viselkedik, aki nem sokat törődik az étkezés Krúdy-szövegekben megszokott szertartásszerűségével. Ezzel szemben lelkesen kiált fel, amikor Vilma kisasszony azzal az ötlettel áll elő, hogy az elfogyasztott étel receptjét elkéri a vendéglősnétől.¹⁶ Kacs Kovics úr „mindenhatósága” más vonatkozásokban is megnyilvánul. A vendéglős és Pista úr asztaltársasága között zajló rituális veszekedés „legkiélezettebb” pillanatában, amikor a saját csapolás jogának kivívása után az elnök azzal a „képtelen” követeléssel áll elő, hogy a kenyérből is maguk szeljenek, a kétségbeesett Vájsz Kacs Kovicsra pillant, majd annak beleegyező bólintása után megnyugodva teljesíti Pista úr kérését.¹⁷ Ugyancsak Kacs Kovics úr

¹⁴ *Uo.*, 131–132

¹⁵ *Uo.*, 134.

¹⁶ *Uo.*, 135.

¹⁷ *Uo.*, 143. Kacs Kovics úr mindenható szerepére a szöveg fordulatot kiélező, rejtélyeskedő, „regényes” modalitása még inkább ráerősít: „Am könnyes, elkényszeredett tekintete ekkor találkozott Kacs Kovics úr nyugodt, bátorító, megértő tekintetével – mint ahogy a keresztire feszített vértanúnak jólesik a részvét. *Kacs Kovics úr valamely titokzatos okból, alig észrevehetőleg biccentett fejével, Vájsz úr, mintha lidércnyomástól szabadult volna meg: vizszatérőben lévő nyugalommal így szólt az öregpincérhez:*

– Vigye oda a nagyságos úrnak az egész kenyeret és hagyja ott az asztalán.” (Kiemelés – G. T.) A szenvedései között Krisztus megjelenő arcában vigaszt találó szent a keresztény ikonográfia toposza. Olvasatunk erre való utalásként érti a kiemelt részletet. A látomásában megnyugvó szent figuratív megjelenítése akár Krisztus alakját is rávetítheti Kacs Kovicsra, akinek mindenhatósága így egy ironikus ráértéses, zeugmaszerű hasonlatban is megnyilvánul. A mindenhatóvá válni látszó szereplő ily módon látványosan közeledik az omnipotens elbeszélő státusához.

többi szereplőtől elütő, hihetetlen regényvilágbeli képességeit mutatja, hogy előkeríti azokat a legendás butéliákat, melyeknek eltűnését a szereplők közül többen a világ megromlásának mitikus pillanataként beszélnek el. (Teljesítménye annál is figyelemre méltóbb, mert a regény befogadója a butéliák nevezetes történetét úgy is olvashatja, mint merő legendát, amelynek tehát semmiféle referenciális vonatkozása nincs. A butéliák megjelenése ezt az olvasói megközelítést nem feltétlenül érvényteleníti, ha annál a befogadói stratégiánál maradunk, amelyet korábban körvonalaztunk, melynek tehát legfontosabb jellemzője az elbeszélő lefokozódásának és a szereplői státus megemeléseinek ellentétes mozgása. Innen nézve ugyanis a butéliák megjelenése nem a múlt egy részletének visszatéréseként válik jelentéssé, hanem a lehetetlenre képes szereplőnek az elbeszélő világ törvényeit átrendező, szuverén módon alakító képessége ironikus bizonyoságként, amely a hagyományos omnipotens elbeszélőhöz teszi hasonlóvá.)

Az olvasatunkban kiemelt ellentétes irányú mozgás másik kérdéskörére rátérve vizsgáljuk most meg az elbeszélői autoritást csökkentő, lefokozó poétikai elemeket! Elsőként arra a jelenségre térünk ki, amely a múltidézés ironikus modalitása kapcsán válik megközelíthetővé. A másodlagos elbeszélői pozícióban megszólaló szereplők nosztalgikus múltidézéséhez erőteljes ironikus indexeket kapcsol az elbeszélői szólam. Az elégikus hangoltságú szereplői megszólalások olyan eseményeket neveznek meg a romlás okaiként, mint a már említett butéliák esete, a félcilinder viselésének elterjedése vagy a császárszakáll hétköznapivá váló divatja,¹⁸ mely mintegy örökre eltörölte a hétköznapi halandók és rendkívüli emberek közötti különbséget. Az egyes emlékezések révén maga a múltidéző, nosztalgikus beszéd válik ironia tárgyává, melynek explicit elbeszélői minősítésére is találunk példát.¹⁹ Ugyanakkor ez az ironia tárgyává tett, elégikusba játszó modalitású, önmagát történetírói hitelességűnek tekintő beszéd nem csupán a szereplők sajátja. A regény szövege tartalmaz olyan részletet is, melyben a narrátor üt meg ilyen karakterű hangot: „(Volt egy időszak Pest

¹⁸ *Uo.*, 189.

¹⁹ Az egyik leggyakrabban idézett szöveghely: „Ha »boldogult úrfikoromra« gondolok (mintha ez a kifejezés e társaságban a magyar históriának a legszebb lapjait jelentené, amely lapokra aranybetűkkel van felírva mindazoknak a neve, akik ebben a korban szerencsések voltak élni), ha »boldogult úrfikoromra« gondolok – ismételte az elnök némi merengő hangrezgéssel emlékeimben azt kell látnom, hogy a legszebb volt az élet, amikor karcsú, hétdecis butéliákból, körülbelül egy decit tartalmazó sima, egyszerű poharakból iddogáltuk borainkat.” *Uo.*, 162

éjféli életében, amikor az ilyen könyvcsomaggal érkezett vendégeket az éjféli órában a pincérek »doktor úrnak« szőlítették, a legkényelmesebb asztalokat kínálták nekik, amelyeket egyébként disznóságig lerészegedett bácskai náboboknak tartogattak, tintát és tollat tettek az asztalra, megelégedtek annyival, hogy a vendég csak feketekávé-t rendelt, amelynek árát nem várták pontosan a fogyasztás után, a kávé messziről köszönt, mert tisztelője volt ő is a tudománynak, költészetnek, kultúrának. Egy-egy Ady Endrét, Bányai Elemért sejtene még akkor is a könyves vendégekben, amikor a nevezettek már régen halottak, és életrajzuk közkezen forog: hol és mikor, mely bormérőhelyen fordultak meg.)” Az egykori irodalmi élet, illetve ennek kávéházi-kocsmái közege több Krúdy-regény narratívájában felbukkan.²⁰ A múltidézés a citált szöveghelyen nem vagy alig kap ironikus felhangot, s inkább csak a pincérek túlságos buzgalmát érinti némi elnéző humor, de az írók és irodalom általános megbecsültségének elbeszélése mindentől érintetlen marad. Az elbeszélői hang ezen a ponton ugyan csak történetírói hitelre tart igényt – akárcsak a Magyarország romlásáról szóló szereplői monológok –, s állításait referenciális igazságokként igyekeznek elfogadtatni. (A szakasz zárójelbe helyezését értelmezhetjük annak jeleként is, hogy az elbeszélő mintegy megszakítva az eddigi narrátori szólam folytonosságát, mintha fölfüggesztené a fiktív regényvilág elbeszélését, s a hipotetikus szerző pozíciójához közelítve nem a regényvilágról, hanem a történeti „valóságról” tenne kijelentéseket. Ha ezt a feltételezést el is fogadjuk, ez még nem jelenti azt, hogy az elbeszélői tekintély lefokozásáról mondottak érvénytelenné váltak. Az elbeszélői hang tekintélyét az itt jelentkező „szerzői” színezet nem erősíti meg, hitelét nem állítja helyre. Pusztán az történik, hogy a mindentudó elbeszélő pozíciójából megszólaló hang itt radikálisabban mutatja meg azt a másutt is érvényesülő törekvését, hogy önmagát a hipotetikus szerzőhöz – melyet valamennyi regény-szólam összegeként értelmezzünk – minden regénybeli szólamnál közelebb helyezze el. A zárójeles közbevetés tehát, ha meg is szakítja a regényvilág elbeszélését, valójában csak radikális formában fejezi ki az omnipotens elbeszélői szólam szövegbeli dominancia-igényét. Nem a szerző szól tehát ki az alakon keresztül, hanem a mindentudó szerepre igényt formáló elbeszélő ölt szerzői (ál)arcot.)

²⁰ Legnagyobb teret talán a *Hét Bagolyban* kap, de például a *Vörös postakocsiban*, az *Ál-Petőfiben* is többször feltűnik.

Meglehet, a narráció igyekezne a múltidézés elégikus moduszával szembeni iróniát kizárólag a szereplői beszédre lokalizálni, ugyanakkor ennek megvalósítása nem áll hatalmában. A befogadó érzékeli a szereplői monológok és az elbeszélői szöveg között mutatkozó azonosságokat, s ezért lehetősége van olvasatában az ironikus indexálást ez utóbbira ugyancsak kiterjeszteni, még abban az esetben is, ha a narrátori szövegnek tulajdonítható törekvés ezzel ellentétes. A szöveg egészét ugyanis az önmagát mindentudóként értelmező elbeszélő sem képes birtokolni, mivel az kisiklik minden uralmi szándék alól. A vázolt megközelítésben az elbeszélő beíródik az általa elbeszélte szereplők sorába, s emlékezésének megbízhatóságát ugyanolyan kételyek érinthetik, mint az iróniával (is) illetett szereplőkét. Egy, a mondottakkal összefüggésbe hozható jelenségre Fried István alapos értelmezésének a regénycím birtokos személyjelét körüljáró gondolatmenete már fölhívta a figyelmet.²¹ A személyjel elbeszélőre és szereplőkre egyaránt vonatkoztatható jelentése ugyanis szintén eltörölni látszik az elbeszélő kiemelt státusát.

Végül az olvasatunkban alapvető jellegzetességként kiemelt ellentétes irányú mozgás legsajátosabb összetevőjéhez érkeve fordítsuk figyelmünket az utólagos – a szövegben gyakran majdaniként említett – elbeszélések állandósult narrátori idézésére!²² A regény időszerkezetét vizsgálva ugyanis egy sajátos időréteg tűnik az olvasó szemébe. Most nem az elbeszélte idő széttöröttségének, illetve indázásának jelenségére gondolunk, mely úgy jön létre, hogy az elbeszélés egymásra következő kitérői az elbeszélte idő újabb és újabb rétegeit nyitják meg, hanem arról a – nemcsak Krúdy prózájában – szokatlan jelenségről, hogy az elbeszélés ideje és az elbeszélte idő(k) közé a történet más elbeszéléseinek ideje iktatódik. Azaz az elbeszélő rendre megemlíti az események olyan utóidejű elbeszéléseit, melyek saját elbeszélésének jelenét megelőzték, s melyek ismeretének a narrátor birtokában van. Ez a poétikai eljárás már pusztán előfordulásának

²¹ FRIED, *I. m.*, 363.

²² Az említett jelenségre Kompolthy Zsigmond és Fried István is felhívja a figyelmet. Kompolthy a későbbi elbeszéléseket a szereplők egymással vetélkedő monológjainak párhuzamaként fogja föl, mely utóbbi versengés a saját történet elfogadtatásáért s ezáltal az élettörténet érvényességének bizonyításáért folyik. (Vö. KOMPOLTHY, *A rejtőzködő fõmû*, Életünk, 1986/2, 159–170, i. h. 165–166.) Ez a megközelítés tehát az idézett utóidejű elbeszéléseket is a szerep–valódi személyiség problémakörbe utalja. Fried István részint a legendává válás folyamatának részeként, részint a jelenben megosztott elbeszélői funkció jövőbeli kiterjesztéseként értékeli a jelenséget. (Vö. FRIED, *I. m.*, 374.) Leginkább ez utóbbi megállapítás áll közel ahhoz a szemléletmódhoz, mely alább következő fejtegetéseinket jellemzi.

gyakorisága miatt is feltűnő. Az idézett kiadásban 165 oldal terjedelmű regényszövegben mintegy 18 alkalommal²³ fordul elő ilyen utalás az elbeszélői szólalm szövegében. S ez a szám még tovább növekszik, ha az elbeszélő történet szereplőinek utólagos elbeszéléseire tett utalásokat is ide számítjuk, egy-egy alkalommal ugyanis Pista úr és Vájsz is feltűnik ilyen utólagos elbeszélői szerepkörben.²⁴ Első megközelítésben talán a narrátor autoritását látszik megerősíteni ez a megoldás, hiszen az utólagos elbeszélések ismerőjének helyzetében mutatja, akinek mindentudása így nem csupán az elbeszélő világra, hanem annak utólagos elbeszéléseire is kiterjed. Ráadásul a narrátori hang nemegyszer tesz gúnyos vagy ironikus célzást az elbeszélés jelenét megelőző elbeszélésekre, többnyire megbízhatatlanságukat jelezve, ami szintén a hiteles történetmondó pozíciójába látszik őt helyezni. A későbbi elbeszélések ilyen leértékelésének egyik jellegzetes példája így hangzik: „*(De hiszen éppen azért vagyunk itt, hogy [...] szigorúan ítélkezhessünk az évek múlva keletkezett legendák felett, amelyeket Hermin vagy Alisz kisasszony mesélget azoknak a Király utcai és környékbeli hölgyeknek, akik régi kalapjaikat hordták, hogy azokat divatossá formálja Hermin vagy Alisz.*”²⁵ Az elbeszélő vagy az idézetben is szereplő legenda²⁶ vagy a hasonlóan csodás elemekre épülő mese műfaj (illetve a szó származékainak) említésével,²⁷ valamint a két műfaj jellegzetes szereplőinek,²⁸ cselekményelemeinek²⁹ felidézésével vitatja el a többi elbeszélőtől az autentikus elbeszélés lehetőségét. Ugyanakkor a mindentudó elbeszélő és az általa hivatkozott elbeszélők közötti viszony az eltávolítás látványos gesztusai ellenére ennél mégis összetettebbnek tűnik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az irónia elszabadul a szövegben, és a magát minden elbeszélőtől megkülönböztetni igyekvő narrátori hang ellen fordul. Persze valószínűsíthető, hogy az iróniának ilyen áttételes narrátorra vonatkoztatása egyáltalán nem e hangnak tulajdonítható intenció ellenére történik. Az omnipotencia akár a narráció olyan álarcként is felfogható, amelyet az elbeszélői hang azért ölt magára, hogy folytonos megbontása révén érvénytelenítse, hitel-

²³ A következő szöveghelyekre gondolunk: KRÚDY, *I. m.*, 158, 161, 178, 187, 188, 189, 200, 212, 214, 216, 218, 221, 235, 238, 248, 257, 258, 263.

²⁴ *Uo.*, 216 és 219.

²⁵ *Uo.*, 200.

²⁶ *Uo.*, 235.

²⁷ *Uo.*, 188, 212, 258.

²⁸ *Uo.*, 221, 248.

²⁹ *Uo.*, 218.

telenné tegye. A fent citált szöveghellyel több vonatkozásban egybecsengő szakaszban már több erre utaló mozzanatot találunk: „*(Természetes, hogy utólag, évek múltán a hagyományokból, mesemondásokból és más léha, könnyűszerű teendőkből éledgelő emberek különböző megjegyzéseket fűztek az eseményekhez, amelyek ezen a napon a »Bécs városá«-hoz címzett vendégfogadóban történtek. Minden vendéglőnek vannak legendái: a legtöbb fogadóban befalazott emberek, utasok, lókupecsek, kereskedők hallgatónak, de a vendégek hazugságaiba bele nem szólhatnak. Tehát mi se sokat törődjünk azzal, hogy mit beszélt erről a farsang végi, böjt előtti napról évek múltán a fekete, kemény öklű szijgyártó, aki társaságával vasárnaponként idejárt sörözni, és jókedvében még a pádimentumot is megdönggette, hogy a régi vendégek után tudakozódjon. Mi csak maradjunk az egyszerű tényeknél, amelyek egymás után következnek.)*” Első olvasásra a narrátor idézett kommentárja saját omnipotens szerepét látszik megerősíteni. Erre utal a hazugság vs. tényszerűség fogalompárja, mely az elbeszélések elhatároló értékmérőjének tűnik. Ugyanakkor a sajátos egzisztenciákat leíró első mondat nem csupán a felsorolásban és az azt követő életképszerű jelenetben szereplő alakok összefoglaló jellemzéseként olvasható, hanem egy sajátos írói szerep körülírásaként is.³⁰ A művész szerep szövegbe hívásától pedig már csupán egy lépés a jellemzés elbeszélőre vonatkoztatása. Az ironia tehát ebben az esetben is kiterjesztődik, az elbeszélő – bár önmagát elhatárolni látszik az általa megbízhatatlanként beállított, megidézett elbeszélőktől – magát is gyanúba keveri. Ugyanez állítható annak a részletnek a kapcsán is, amelyben a narrátor azzal vonja kétségbe az elbeszélések autentikusságát, hogy az elbeszélők motivációira világít rá: „*nők és férfiak, akik a jelen szenvedései elől a múlt idők képzelt örömein vigasztalódnak.*”³¹ A részletben a nosztalgikus beszédmód okainak megjelölésével a későbbi elbeszélők tudatát is átvilágítani képes mindentudó autoritásként állítja be magát az elbeszélő, ugyanakkor elhatároló gesztusa nem lehet igazán eredményes, mert – mint azt korábban láttuk – maga is beíró-

³⁰ A mesemondás egyfajta írószerepként való értelmezése kapcsán nem érdektelen megemlíteni, hogy Krúdy egyik művének, a *Szent Margit*nak alcíméül a mesemondás „műfajmegjelölést” választotta. (KRÚDY Gyula, *Szent Margit: mesemondás*, s. a. r. SZÖRÉNYI László, Bp., Pesti Szalon, 1996.) Ebből is kitűnik, hogy a Krúdy-életmű szövegei között nem egy olyan található, amely a mesemondást érvényes elbeszélésmódként reflektálja. (Ennek alátámasztására néhány műcím a 20-as évek prózájából: *Mese Petőfről*, *Mesemondások Jókai Mórról*, *Mesemondó ház*.)

³¹ *Boldogult úrfikoromban*, 221.

dott a nosztalgikus szereplői elbeszélők közé, s ezzel egyben az ironikusan kezelt későbbi elbeszélők közé is. Ezen a tényen nem változtat az sem, hogy az asztaltársaság fölbomlásának eseményeit elbeszélve, a szereplők otthoni világának rövid jelzések az elbeszélő mintegy „leleplező akcióba” kezd, eltávolítva saját szövegét a vendéglőbeli eseményeket és alakokat legendaként elbeszélő későbbi emlékezőktől. Az elbeszélői autoritás megingása ugyanis nem tehető utólagosan meg nem történtté. Másrészt az elszakadásnak ez a kísérlete azért sem vezethet eredményre, mert a megidézett elbeszélők sem mindenütt szólalnak meg a nosztalgikus múltidézés hangján, és beszédmódjuk, illetve hangjuk modalitása sem válik el mindenütt élesen a narrátor szövegétől, azaz a mindentudó elbeszélő és a megidézett elbeszélők között a távolítás és közeledés kettős játéka érvényesül. A megidézett elbeszélések nem-legendás, nem-nosztalgikus modalitású változatára az alábbi részlet is példát szolgáltat, mely az asztaltársaság szétszéledése után is az ülve maradó Pista úrra vonatkozik: „(Mint következő években a mesemondók megállapították: az elnök ez alkalommal nem bírt felkelni székéről, olyan mértékben tört ki rajta a részegség.)”³² A részlet abból a szempontból is figyelemre méltó, hogy a megidézett elbeszélőkre vonatkoztatott ironia gyakran éppen a mese, mesemondás, mesemondó szavakhoz kapcsolva bontakozott ki. Pista úr állapotának meglehetősen hitelesnek ható jellemzése ezért az idézett szöveghelyen megfordítja az ironia irányát, s a mesemondói minősítés gesztusa lesz tárgya. Tehát az elbeszélő és az általa megidézett elbeszélők eltávolításának elve, illetve az ennek alapjául szolgáló szempont törlődik el a szövegnek ezen a pontján. Meglehet, nem az egész szövegre kiterjeszhető érvénnyel, de annyi mégis megállapítható, hogy az elváltatás gesztusa ebben a vonatkozásban sem érvényesül következetesen.

A mindentudó elbeszélő beszédmódja és a megidézett elbeszélések tónusa olykor nagyon közeli, egymásba játszó regisztereket szolgált meg: „Az elnök darab ideig úgy ült helyén, mintha megszólalni se tudna... (»Mintha hirtelen befelé nőtt volna a bajsza azoktól a lélegzetvételektől, amelyekkel önmagát szabályozta«, mondták évek múlva a »Bécs városá«-hoz címzett vendéglőben a megfeketedett és megnémult madárkalitka alatt, amikor a kalitkából senki sem válaszolt az ismerkedésekre [...]).”³³ Pedig a beszédmód karaktere ugyancsak azok között az elhatároló jegyek között

³² Uo., 257.

³³ Uo., 189.

szerepel, melyeket az elbeszélő saját előadása és a többi elbeszélés választóvonalaként jelöl meg. Az alábbi részlet a beszédmód különbségeit azzal jelzi, hogy a megidézett elbeszélések bombasztikus előadásmódját teszi ironia tárgyává, amit az idézőjel még inkább hangsúlyoz: „*Csak Burg kapitány ült nyugodtan a helyén; ő katonatiszt létére nem tudta megérteni, hogy miféle sérelmet követett el a borbély, amikor ama végzetes szavakat kimondta (»arcába vágta a társaságnak«, mint később, évek múlva emlegették).*”³⁴ A szólamok és regiszterek összemosódásának jellegzetessége még határozottabban érvényesül az alábbi szakaszban: „*Az Andrassy úti trafikos némi szünetet tartott előadásában, de miután meggyőződött arról, hogy »Palkonyainé öngagságához« már nem lesz »szerencséje«, mégis csak folytatta előadását (holott ennyit abban az időben sem beszélhetett, amikor Vázsonyi Vilmos volt a polgármester Pesten, és minden utcasarkon népgyűlést lehetett tartani, mondták évek múlva a »Bécs városá«-hoz címzett vendégfogadó vendégei).*”³⁵ A citált részletben azért kerül még közelebb az elbeszélői hang és a megidézett elbeszélések szólama, mint a fenti idézetben, mert míg ott az idézőjel a regiszterek azonossága mellett is jelezte, hogy nem az elbeszélői hang szólal meg, addig itt az idézőjel is hiányzik. Az olvasó ezért nem eleve úgy olvassa a szöveget, mint idézetet, hanem akár a narrátor szövegeként, s ezt a várakozását csak az utólagosan elhangzó „idéző mondat” ismeretében kényszerül fölülvizsgálni. Ahhoz a poétikai megoldáshoz áll közel ez a jelenség, melyet korábban már érintettünk, s amelyet akkor a narrátor és szereplő között lebetgetett, kettős identitású hangként írtunk le. Itt is csupán utólagosan köti a narráció a beidézett elbeszélőkhöz a szövegrészletet, miközben a beszédmód hasonlóságának/azonosságának emléke az olvasóban ennek ellenére sem törlődik el.

Az eddig mondottakon túl, az is kérdésessé teszi az elbeszélői szólam és az általa szövegbe idézett elbeszélők kompetenciájának radikális elhatárolását, hogy a legendásító modalitástól maga az elbeszélő sem mentes az elbeszélte események vonatkozásában. Az a neki tulajdonítható szándék, hogy a második hercegi társaságról szólván az ugyancsak tisztázatlan kilétű személyiséget mint az igazi herceget fogadtassa el,³⁶ szintén a többi emlékezőshöz közelíti. (Még akkor is, ha az elbeszélő e tekintetben is ellentmondásokba bonyolódik, vagy inkább kettős játékot űz. Ugyanis – mint azt a későbbiekben látni fogjuk – a herceg valódiságának állítását szintén

³⁴ *Uo.*, 238.

³⁵ *Uo.*, 214

³⁶ *Uo.*, 222.

több vonatkozásban elbizonytalanítja, nem beszélve arról, hogy az események rendkívüli fordulatának hihetetlen voltát is – pl. a táncjelenet elbeszélésekor – önironikusan reflektálja.)³⁷

A beidézett elbeszélésekről szóló fejtegetéseink összegzéseként megállapíthatjuk: a mindentudó elbeszélői szólám azon törekvése, hogy önmagát elhatárolja az általa kétes autentikusságának tekintett elbeszélésektől, nem vezet eredményre, sőt az idézett elbeszélések megbízhatóságának folytonos megkérdőjelezése a narrátori hangot is egyre inkább hatókörébe vonja, melynek következményeként az omnipotens elbeszélő autoritása s ezzel együtt mindentudó elbeszélői státusa is meginog, illetve megszűnik. Csábítóan tűnik egy olyan értelmezés, mely az elbeszélői tekintély kikezdését a narrátori szólám törekvésével korántsem ellentétes folyamatként fogja föl, még akkor sem, ha az elbeszélő a regény zárlatában arra látszik törekedni, hogy ismét mindentudóként fogadtassa el magát. Ha nem is állítható, hogy az elbeszélői hang saját mindentudását olyan radikálisan tené ironia tárgyává, mint az a *József és testvérei* narrátori szólama esetében elmondható,³⁸ annyit talán mégis megkockáztathatunk, hogy az identikusnak éppen nem mondható szerzői szólám egyik jellegzetes vonása az autoritás igényének és ironizálásának ellentétes mozgásában jelölhető meg. Az elbeszélői szólamban megjelenő ellentétes narrációs eljárások tehát megkérdőjelezik a szólám egységét. A vázolt, egymás ellenében ható tendenciák a narrátori nézőpont változékonyságát jelzik, ami arra utal, hogy az elbeszélői hangnak nem tulajdonítható valamiféle állandó lényegszerűség, hanem különböző narrációs modalitások változékony halmazaként fogható fel, azaz bizonyos nyelvi megnyilvánulások állandó módosulásnak kitett találkozási pontja.

A következőkben az elbeszélői autoritás fent tárgyalt elvesztésének következményeit az elbeszélt alakok identitásának vonatkozásban vizsgáljuk meg. Az identitás megképzésében, mint ismeretes, egyfelől a személyiség történetének elbeszélése, másrészt a név identitást teremtő erejének tulajdonítható nagy jelentőség. A narratív identitás kérdéseit – amely megközeleltés a Krúdy-próza esetében kifejezetten termékenynek tűnik – és az emlékezés problémáját külön fejezetekben tárgyaljuk, most figyelmünket ki-

³⁷ „Ámde a váratlan elcsendesedésben most ismét olyan dolog történt, amelyre senki sem volt elkészülve, mint általában ez a nap a meglepetések és ördögösségek napja volt [...]” *Uo.*, 247.

³⁸ GYÖRFFY Miklós, *Thomas Mann: József és testvérei* = *Uő, Művészek és polgárok*, Bp., Korona Nova, 1997², 116–139, i. h., 135.

zárólag a nevekkal folytatott játéokra irányítjuk. A poétikai onomasztika elterjedt eljárása a név és denotátuma közötti viszony motiválttá változtatása.³⁹ Az antroponímia ebben a hagyományban a személyiség tartalmának kifejezőjévé válik, mely mintegy megragadja és transzparenssé teszi a szubjektum lényegét, „*akinek identitását tulajdonnévének biztosra vett olvashatósága határozza meg*”.⁴⁰ A mitikus gondolkodásra,⁴¹ a kratüloszi nyelvfelfogásra vagy a középkor szimbolikus megfeleltetéseire⁴² emlékeztető módon tehát a név és a személyiség kapcsolata lényegivé válik. Ez a poétikai eljárás legvilágosabban az úgynevezett beszélő nevek esetében érvényesül, amikor az antroponímia az alak egy jellegzetes vonását emeli a tulajdonnév pozíciójába. Ebben az esetben a személyiség áttetszővé válik, hiszen lényege mintegy neve által kinyilvánítódik. A név és az alak közötti jelölő viszony azonban nem mutatkozik mindig ennyire problémamentesen áttekinthetőnek. Ismert olyan poétikai eljárás is, melynek keretében a figura és neve közötti kapcsolatban éppen az összefüggéstelenség, a megzavart jelölőviszony válik szemlélhetővé. Az úgynevezett kontrasztnevek⁴³ esetében az alak és neve éppen ellentétes kapcsolatukkal indítják el az olvasói jelentéstudajdonítást. A kontrasztnév elterjedt komikus változata még nem kezdi ki számottevően a szubjektum szubsztanciális képzetét, amennyiben gúnynévként egy jellemhibára, az alak valamely hiányosságára irányítja rá a figyelmet.⁴⁴ A szubjektum ebben az esetben is áttetszőnek mutatkozik, csupán egy negatív személyiségjegyet alkotja lényegét. Amennyiben a kontrasztnév terminust kiterjesztjük arra a változatra is, amikor nem a gúnynév pozíciójában szerepel az adott antroponímia, ebben az esetben már lényegesen bonyolultabb mintázathoz jutunk. Közismert a Krúdy-szövegek névadásának az a jellegzetessége, hogy gyakran a másik nemből származó nevet kapnak a különböző alakok, mégpedig nem azon egyszerű oknál fogva, hogy férfias nőknek vagy nőies férfiaknak mutatkoznának. Más esetben még csak az ellentét alakzatát sem kínálja föl a névadás ori-

³⁹ Vö. François RIGOLOT, *Poétika és onomasztika*, Helikon, 1992, 348–361, i. h. 348–349.

⁴⁰ Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2-3, 93–107.

⁴¹ Vö. Ernst CASSIRER, *Nyelv és mítosz*, Helikon, 1992, 435–446, különösen 443–444.

⁴² Vö. SZABICS Imre, *A nevek szimbolikus jelentései a középkorban*, Helikon, 1992, 362–368, különösen 365.

⁴³ A kifejezést Kovalovszky Miklóst követve, bár jelentését némiképp kiterjesztve használjuk. KOVALOVSZKY Miklós, *Az irodalmi névadás*, Helikon, 1992, 504–522, i. h. 513.

⁴⁴ Kovalovszky a szubjektum egységének diskurzusában maradvá csak a komikus hatású kontrasztnevek használatát helyesli. (Vö. *Uo.*)

entációs pontként, hanem teljes (és termékeny) zavart idéz elő a név és a személyiség jelölői viszonyában. Számos Krúdy-név úgy beszédes, hogy az, amit mond, nem esik egybe a személyiség narrátori jellemzésével, illetve a szereplő elbeszélő cselekvéseivel. Máskor pedig egy alakhoz nevek sokaságát kapcsolja az elbeszélés, melyeket mellérendelő pozícióba helyez, felszámolva az igazi név vs. álnév elv mentén történő hierarchikus elrendezés lehetőségét. Az értelmezők már régen felhívták a figyelmet a beszélő nevek jelenlétére a Krúdy-művekben. Éppen a névadásnak ez a kontextusa irányítja rá a figyelmet az ettől a sémától eltérő szerkezetű antroponimiák jelentőségére. Ebben az összefüggésben a beszélő név poétikai eljárása olyan háttérként is felfogható, melynek szerepe éppen abban jelölhető meg, hogy a tőle elütő névadási gyakorlatot feltűnővé tegye. Ha e beszélő nevet a személyiség szubsztancialitásának, lényegi önazonosságának eljárásaként olvassuk, akkor az „érthetetlenül” beszélő neveket akár a személyiség áttekinthetlenségének, megragadhatatlanságának, folytonos elkülönböződésének jeleként is interpretálhatjuk.⁴⁵

Aligha tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a Krúdy-művekben gyakran megfigyelhető játékos névadás éppen a *Boldogult úrfikoromban* szövegében teljesebb ki leginkább.⁴⁶ A név és a személyiség összefüggésének

⁴⁵ Az általunk képviselt befogadói horizonttal több vonatkozásban rokonítható nézőpontot képvisel MAGYAR Miklós *Hős, név, névmás* című tanulmánya (Helikon, 1992, 421–431), melyben a szerző a személyiség elhalványulásának folyamatával összefüggésben vizsgálja meg a név narratológiai szerepének átalakulását a francia regény történetében a 19. századtól az újregényig. Megállapítja, hogy a személyiség egységét feltételező hagyományos regények névadását az anyakönyvek mintáját követő teljes név jellemzi, s ez a gyakorlat a személyiség felbomlásának reflektáltságával összhangban adja át a helyét más névformáknak. Az identikus szubjektum felbomlásának jelzéseként említi Faulkner, Butor és Robbe-Grillet regényeinek névadását. Faulkner ugyanazzal a keresztnévvel jelöl különböző szereplőket, Butor azonos vezetékneven szerepeltet egymással semmiféle kapcsolatban nem álló regényalakokat, míg Robbe-Grillet a neveknek a paronomázia elvén működő hasonlóságával bizonytalanítja el a szereplők önazonos identitását. A névazonosságban és a nevek felcserélhetőségében értelmezhető megzavart név-regényalak viszony tehát a szubsztanciális szubjektumelbeszélés elutasításaként értelmeződik.

⁴⁶ A nevekkel folytatott kiterjedt játék – mint ahogy azt Pethő József kimutatta – az első Szindbád-kötet után indul meg Krúdy műveiben. (PETHŐ József, *Krúdy Gyula névadása első Szindbád-kötetében*, Névtani Értesítő, 1999, 299–304). Ugyanakkor Bezeczy Gábor felhívja a figyelmet rá, hogy a Szindbád név maga is olyan névjátékként fogható föl, amely az alak önazonosságának elbizonytalanítását eredményezi. (BEZECZY Gábor, *Krúdy és a Szindbád = Míves semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. IRTZÉS Gábor, KISÉRY András, Piliscsaba, 2002, 357–371, i. h. 370, valamint UÓ, *Az elbeszélés-ciklus poétikája*, Helikon, 2003, 186–198, i. h. 196.

Krúdy prózájában felbukkanó kérdéseit a recepció már régóta vizsgálja. A szövegek névadásának sajátosságait módszeresen elsőként Kovalszky Miklós tárgyalta.⁴⁷ Ugyancsak Krúdy névadását tárgyalja J. Soltész Katalin tanulmánya,⁴⁸ melynek érdeméül tudható be, hogy ráirányította a figyelmet az olyan furcsa névadási gyakorlatra, mint például amikor nő férfi-, illetve férfi nőnevet visel Krúdy szövegeiben – igaz, a konkrét előfordulásokat vizsgálva nemegyszer megelégszik azzal, hogy a jelenséget megmagyarázhatatlannak minősíti, s lemond a további értelmezésről. A jelenséghez a nyelvtudomány felől közelítő hivatkozott tanulmányok Kovalszky ígéretes kezdeményezése ellenére véleményünk szerint mind- eddig nem vizsgálták az irodalomtudományi megközelítés számára is megfelelően tág kontextusban név és személyiség összefüggéseinek kérdését. Ilyen tágabb kitekintésű megközelítést – éppen a *Boldogult úrfikoromban* értelmezése kapcsán – Kompolthy Zsigmond tanulmányában⁴⁹ olvashatunk, aki a szöveg értelmezésének egyik kulcskérdéseként foglalkozik név és személyiség összefüggéseinek problémáival. Megjegyzi, hogy a regényben szinte mindenki álnevet visel vagy olyan nevet, mely jellegtelenségével, csonkaságával hívja fel magára a figyelmet. A név furcsa működését számos regényalak kapcsán meg is vizsgálja, e téren olyan alapos gyűjtőmunkát végzett, hogy elegendő csupán eredményeire utalnunk, illetve néhány apró kiegészítést tennünk a név és alak kapcsolatának egyetemes káoszát szemléltetendő. Kompolthy meggyőzően érvel Podolini Lajos nevének tautologikus, semmitmondó volta s alakjának marionettszerű jellege mellett. Vilmosi Vilma nevében felhívja a figyelmet a töisméltésre, s a név maszkyszerű funkciójára. Ehhez annyit fűznénk hozzá, hogy a mi megközelítésünk nem annyira az álarc- és az inkognitószerűség nézőpontja felől kö-

⁴⁷ KOVALSZKY Miklós, *Krúdy és a nevek. Pais-émlékkönyv*, szerk. BÁRCZI Géza és BENKŐ Loránd 1956, 526–533. Kezdeményező munkája számos érdekes megállapítást tartalmaz. Többek között utal arra, hogy név és személyiség között belső megfelelést tételez fel a gondolkodás, melyet ő „az ősi állapot” örökségének tart (528). Még érdekesebbek azok az észrevételei, amelyek a név Krúdynál tapasztalható identitásteremtő szerepére irányítják a figyelmet. Utal arra a jelenségre, hogy „a nők önfeledt pillanataikban gyakran régi szerelmük nevén szólítanak meg egy férfit, mintegy azonosítván őt amazzal a szerelem perceiben. [...] Minden új szerelem érzelmi közösségébe szinte új emberként lépnek be Krúdy hősei, azáltal is, hogy kedvesüktől új nevet kapnak [...]” (528.) Másik érzékeny megjegyzése így hangzik: „Arra a ritkább esetre is látunk példát Krúdynál, hogy önmagát szüli újjá valaki a nom de guerre mintájára fevett nom d’amourban [...]” (528–529.)

⁴⁸ J. SOLTÉSZ Katalin, *Krúdy Gyula névadása*, Magyar Nyelvőr, 1989, 452–464.

⁴⁹ KOMPOLTHY, I. m., 159–170.

zélít a problémához, hanem inkább az alakok identitásának radikálisabban értett kérdéssége felől. Ezért Podolini Lajos mozgásában sem annyira a bábszerűséget látjuk, hanem a mozgáskoordináció hiányait, a végtagok önállósuló életét a centrált személyiség megbontásának jeleként olvassuk.⁵⁰ Az önidentikus szubjektum ilyen elbizonytalanítását látjuk Vilmosi Vilma alakjában is, aki egy név férfi és női változatát egyszerre viseli. Erre a nemekkel folytatott játékra a regény azzal is ráerősít, hogy Vilma olyan „merényt” hajt végre a regény első fejezetének egyik jelenetében, amely a kalandregények férfihőseinek alakját idézi. (A zajló Dunán való átkelést akár a *Kárpáthy Zoltánra* tett szövegközi utalásként is felfoghatjuk.) Öltözetének leírásában is tovább folytatódik az oszthatatlanságot megkérdőjelező tendencia, hiszen szinte három alakból tevődik össze: színésznő, postáskisasszony és tanítónő.⁵¹ Kompolthy a kocsmabéli alakok nevei esetében is konstatálja a név és az alak között mutatkozó távolságot, melyet következetesen személyiség és szerep kettősségeként értékel. Felsorolja a töredékneveket és álneveket, melyek között megemlíti a Pista úr, Irma úr, Lorsi Emilné (szintén férfi), Jenőke, Nikodémi úr, Kriptai, Burg báró, Kesthelyi nevek estében mutatkozó névadásbeli furcsaságokat, de kitér a Szerkesztő (avagy Polkásiné Nagy Edit, Gerolsteini nagyhercegnő, Szonett Zsanett, Zlotényi Lenke, Villeroy grófnő, Bácskai gyógyszerészné, Palkonyiné), az Esperes (avagy Jobrincs), Jancsi (Vájszné), lovag Tokió és Irma úr zenész édesapja (Balatoni, Badacsonyi) alakjához kapcsolódó névjátéokra is. A jelenség jelzésére természetesen ennyi is elég, nem is a példák szaporításának szándékával idéznénk néhány újabb nevet, hanem

⁵⁰ A személyiség egységének Krúdy-művekben tapasztalható megkérdőjelezésére már több értelmező felhívta a figyelmet. (Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban* = „Minta a szönyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 151–161, i. h. 152. Sepeghy is említést tesz a szereplők elbizonytalanított identitásáról, de ezt a megkérdőzött azonosságot a társasági maszkokra szűkítve értelmezi, s ennyiben inkább szerep és személyiség kettősségeként érti (SEPEGHY, *I. m.*, 96–97). Fried István tanulmánya ugyancsak említést tesz a magatartásformák rögzíthetetlenségéről és az elbizonytalanodott egzisztencia állandó bizonyossághiányáról. Vö. Fried, *Boldogult úrfi-kor mint allegorikus téridő*, 369.

⁵¹ Ezt az olvasatot nem érvényteleníti, hogy az elbeszélő a regény végéhez közeledve Vilma esetében is egy erősen rövidre zárt értelmezést ajánl fel: „Csak egy utcai ruhába öltözött kis tanítónő volt, aki a kassai apácáknál végzett.” Az identitás elbeszélésének, illetve struktúrájának tekintetében ugyanis – mint ahogy arról még szót ejtünk a későbbiekben – az elbeszélő ugyanúgy kettős játékot űz, mint elbeszélői pozíciójának megóvása, illetve kikezdése vonatkozásában.

inkább abbéli meggyőződésünk alátámasztására, hogy a nevek és alakok kapcsolatában mutatkozó megzavart jelölő–jelölt viszony olyan fokúvá válik, olyan kaotikus látványt mutat, melyet nem kielégítő a valódi név–álnév, tulajdonképpeni személyiség–felvett szerep ellentétpár mentén elgondolni. Olyan elbizonytalanítást tehát, amely a személyiség struktúráját érinti, s ezért kételyeket táplál a valódi arc–álarc összefüggésben történő értelmezéssel szemben. Úgy véljük, hogy a nevek világában tapasztalható elcsúszások, jelentéshalasztódások sokasága kikezdi a centrált szubjektum elképzelését, s ezért értelmezésünk szerint a probléma leegyszerűsítő megközelítéséhez vezet Kompolthy kérdése: „kik ezek az emberek valójában?” A név és a személyiség kapcsolatában mutatkozó zavar minden egyes esete abba az irányba mozdítja az olvasót, hogy ne fogadja el a név és személyiség szubverzív összefüggéstelenségét megszelídíteni igyekvő olvasókat. Ennyiben bírnak tehát jelentőséggel a név és a személyiség egyértelmű megfeleltethetőségét kikezdő újabb példák. Ezért érdemes megemlíteni Görgei A.-t „az igazi Görgeyek közül”, Csáki körorvost „az igazi Csákyak, közül”⁵² a beszélő nevű Löffelmann⁵³ (aki nem rokona a híres pesti vendéglős Löffelmann-nak), Mattoni Henrik Erzsébet urat, Holcwart Edét, aki „nagyon távoli rokona ama Holcwart familiának, mely itt, Pesten a »Continental« szállodát »bírja«”. A hercegeként emlegetett alaknak Pádúai Antal névre szólnak iratai, míg az ál-adjutánst Esterházyként mutatják be.

Ez utóbbi két példával az értelmezésnek fontos kérdéséhez érkeztünk. A név és személyiség problémáját érintő olvasatok ugyanis véleményünk szerint nem mutattak rá kellőképpen arra az összefüggésre, mely az ismeretlen vendégek rangjának említései és a nevek között fennáll. Megítélésünk szerint a király, a herceg, az adjutáns megjelölések ebben az összefüggésben a személynevekhez hasonlóan funkcionálnak már csak azért is, mert a személy és a megnevezését szolgáló rangjelölés összefüggése ugyanúgy kétséges, mint név és személyiség kapcsolata. Az ismeretlen társaság megjelenése egy fokozásos szerkezet megvalósulásaként és kiteljesedéseként értelmezhető, melyben a szubjektum és a hozzá kapcsolt név

⁵² Podolini keresztnevével is hasonló játékot űz a szöveg: „A fiatalember [...] Podolini Lajos névre hallgatott volna, ha valaki megszólítaná. Nem Alajos, se Szent Lajos, hanem Kossuthi Lajos – mondogatta a fiatalember, ha valahol sikerült bemutatkoznia, hogy nevét emlékebe átadja.” (Uo., 107.)

⁵³ Plac neve is olvasható ilyen (rosszul) beszélő névként. O az egyetlen az asztaltársaság tagjai közül, akinek el kell hagynia a helyét, mert az elnök számúzi a söntésbe.

összefüggésének zavarai betetőződnek. (A szövegegységek ilyen összekapcsolásának lehetőségét erősíti pl. a borbély által elbeszélte történet is, hiszen ott már feltűnik egy rangrejtve megjelenő hercegnő, míg maga a borbély egy arisztokrata hasonmásáról tudósít, akivel mintegy identitást cserélt.⁵⁴ A név és személyiség egyértelmű megfeleltethetőségét bomlasztotta a Pista úrhoz kapcsolható szereplők köre esetében az egy személy–több név reláció. Ezzel paralel jelenségként értékelhető a Vájszné által bevezetett sajátos megszólítások és megnevezések rendszere, melyben a Herr Baron, a trónörökös vagy a királyfi egyformán előfordul. Ugyancsak itt említhető meg, hogy az egyszer már kiosztott címeket később visszavonja az elbeszélés, s egy másik társaság tagjainak juttatja.)

Ezen a ponton olyan momentumhoz érkeztünk, ahol ismét határozottan elválnak egymástól a fent már jelzett befogadási stratégiák megközelítésmódjai. A szerep–személyiség kettősségének paradigmája mellett elkötelezett olvasat nem táplál kételyeket a második társaságban megjelenő herceg kilétével szemben. Egy ilyen értelmezés azt kívánja meg, hogy végül „helyre álljon a rend”, s egyértelműen megválaszolható legyen a ki kicsoda kérdése. Az idegen vendégek második társaságában tehát az ilyen típusú megközelítés a személyiség rögzítésének lehetőségét látja, hiszen végül mégis adódik egy alak a regény szövegében, akiről ugyan nem lehet tudni pontosan, hogy ki is valójában, azaz milyen név jelöli, de azonosnak látszik (ismeretlen) önmagával. Az így megkezdett értelmezési sor ezután úgy folytatható, hogy az asztaltársaság felbomlása egyfajta lelepleződési folyamatba torkollik, melynek során helyre állítódik valamennyi szereplő identitása, kiderül, melyik az ő „igazi” neve, melyik az „igazi” önmaga. Ezzel szemben az általunk választott interpretációs lehetőség szerint a herceg herceg volta több mint kétséges. Az olvasói gyanakvást számos megfontolás indokolhatja. A hercegi vendégek első köre után a második társaság már pusztán az első csoport leleplez(őd)ése miatt is gyanússá válik. A Pádúai Antal név még álnévként is olyan valószínűtlennek hat, hogy önmagában is az ironikus olvasás lehetőségét valószínűsíti. Gondolatmenetünk ezen a pontján ismét az elbeszélői omnipotencia kérdésével szembesülünk. Egyrészt a miatt – az egyébként nagyon lényeges – megfontolás miatt, hogy az autoriter státusát elvesztő elbeszélői szólam szövegvilágra

⁵⁴ Az elbeszélői hang szerint Irma urat megjelenése miatt „bátran lehetett volna »Gráf fon Pejácsovicsnak«, vagy»Gráf fon Bombelesznek« szólítani [...]” (Uo 201.) A grófnak látszó személy tehát ebben az esetben sem gróf, ami előkészítheti a herceggént prezentált alak herceg voltát illető olvasói kételyeket.

vonatkozó értelmezései már nem tűnnek olvasatunkban kiemelt helyzetű befogadási ajánlatnak. (Erre a kérdésre később még visszatérünk.) Másrészt, ha most kifejezetten azokra az elbeszélői megnyilvánulásokra összpontosítunk, melyek a második társaság, illetve a herceg identitásával hozhatók összefüggésbe, azt tapasztaljuk, hogy a megerősítésnek és elbizonytalanításnak ugyanazzal a játékválalattal találkozunk, mint amellyel az elbeszélő kiemelt helyzetének megerősítése és kikezdése ellentétes mozgásai kapcsán szembe-sülhettünk. A herceg megjelenéséről a következő részletben értesülünk: „*A herceg lépett be a kocsmába. Az igazi herceg, amint őt a világon mindenfelé elképzelték.*”⁵⁵ Az első mondat és a második első tagmondata látszólag egyértelművé teszi, hogy ezen a szöveghelyen az elbeszélői hang a herceg önazonosságát állítja, ugyanakkor azonban a második tagmondat ironikus olvasása kézenfekvő lehetőségnek tűnik, hiszen a herceg „népmesei” vagy inkább ponyvahosszerű alakja, túlzottan is hercegi hercegsége komikusnak tűnik. Olyan a belépő alak, amilyenek azok képzelik a hercegeket, akik sohasem találkoztak még igazi herceggel.⁵⁶ Ugyanakkor a narrátor szövegének az a jellegzetessége, hogy az első társaság rangjának megjelölését rendre idézőjelek közé helyezi, míg a (második) herceg esetében nem él ezzel a megoldással, arra utal, hogy lemond az idézőjelben rejlő hitel-tenítő, megkérdőjelező, ironizáló modalitás lehetőségéről, ami úgy is interpretálható, hogy a herceg kilétét nem teszi kérdésessé. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy ebben a tekintetben sem következetes az elbeszélői szöveg. Az idézett részlet utáni harmadik és negyedik bekezdésben előfordul az idézőjeles forma is,⁵⁷ bár az idézőjel nélküli kétségtelenül gyakoribb. Az elbeszélő tehát fönntartja azt a beszédhelyzetet, melyben a herceg

⁵⁵ *Uo.*, 222

⁵⁶ Az ironikus olvasat lehetőségét egy hasonló szöveghely még inkább kiemeli, amennyiben ott nem egy arisztokrata szereplőről, hanem egy kucsébről esik szó, s amely akár a fent idézett mondat variációjaként is olvasható: „És a kucséber belépett a kocsmáján. Teljes valóságában, amint a kucsébert a fantáziában elképzelték.” (*Uo.*, 240.) Így azonban a herceg és a kucséber alakja egymásra olvasódik, ami a ki kicsoda probléma további elbizonytalanításával jár.

⁵⁷ „Szinte természetes dolog, hogy [Dallosi] a »herceg« pesti kíséretéhez tartozott.

– Nézd csak. A főtanácsmester – szólalt meg a hosszabb idő óta hallgató elnök, és mutatóujjával a »herceg« háta mögött lépkedő Dallosi D. Adolfra, az ismert éjjeli pincérré mutatott

!.”
Az idézőjeles írásmód az általunk használt kiadásban az első kiadás szövegét követi. Vö. Bp., Athenaeum [1930], 226. Megjegyzendő, hogy a regény valamennyi kiadása az idézőjeles írást követi az adott szöveghelyen. Néhány közismert kiadást említve példaként: Bp., [1935], Athenaeum, 266.; [Bp.], [1944], 166.; Buenos Aires, Magyarok Útja, 1952, 193.; Bp., Szépirodalmi, 1954, 408.; Bp., Szépirodalmi, 1963, 435.; Kolozsvár — Napoca, Dacia, 1979, 200.

valódiságát látszólag nem kérdőjelezi meg. Sőt a valcer-jelenet alkalmával explicit kijelentés formájában is állítja a herceg „valódi” mivoltát.⁵⁸ Úgy tűnik tehát, hogy az elbeszélői tekintély a második herceg valódisága mellett kötelezi el magát. Ezzel a maga autoritását fenntartó elbeszélői magatartással szemben azonban tovább él a megosztott elbeszélői szólamnak az a regisztere is, amelyik ezt a beszédmódot folyamatosan bomlasztja, kikezdi. Ebben a vonatkozásban különösen két, egymáshoz közeli szöveghely érdemel figyelmet. A kevésbé látványosan destruktív szerepű a borbélynak kiosztott pofon elbeszélésében kap szerepet: „(És talán ez az idejében eldőrdült pofon volt az előidézője annak, hogy a »Bécs városá«-hoz címzett vendégelőben, a királyok és hercegek jelenlétében nem kezdődött nyomban olyan verekedés, amelyről évekig beszéltek volna.)”⁵⁹ Az idézett részletben a király szó már önmagában is utal a hiteltelenítő, kétségbe vonó gesztusra, hiszen az elbeszélő ezt a rangot korábban még látszólagosan sem tulajdonította egyetlen jelenlévő úriembernek sem. A *hercegek* többes számú alak modalitása hasonlóan minősíthető, hiszen a korábban valódiként, illetve ál-herceggként elbeszéltek alakok közötti különbségről mit sem tudva, azonos státuszt juttat nekik, ami a valódi herceg herceg voltát megkérdőjelező, elbizonytalanító gesztusként értelmezhető.⁶⁰ A néhány oldallal korábban olvasható szakasz még látványosabban kezdi ki az elbeszélői szólam egységét: „*Amde Dallosi* [...] *ekkor valamely különös meglepetéssel kedveskedett a királyoknak, hercegeknek és »a többi grófoknak«.* (Pesten ez idő tájt arra az utcai kérdésre, melyet az emberek legtöbbször intéztek egymáshoz: »Hogy vagy?« – akkoriban így feleltek: »Mint a többi grófok.«”⁶¹ Itt a szófordulathoz illesztett anekdotikus kommentár egészen nyílt utalással teszi kétségessé az idegen társaság valamennyi tagjának kilétét. Annyi talán a mondottakból beláthatóvá vált, hogy leegyszerűsítő az olyan értelmezés, amely a vendégek utolsó körét kivénné az elbizonytalanított identitású alakok közül, s mintegy problémátlanul identikus szubjektumokként láttatná őket.

Az identitásprobléma vizsgálatakor különös figyelmet érdemel az a tény, hogy a regény zárlatában az elbeszélő – ismét latba vetve (saját ma-

⁵⁸ *Boldogult úrfikoromban*, 248.

⁵⁹ *Uo.*, 238.

⁶⁰ A kiemelt fordulat egy másik szöveghelyen némi fokozással ismét előfordul: „A kívánt dolgokat a népszerű lovag akkor is megkapta volna, ha a jelenlévő egy-két király helyett egy fél tucat időzött volna a »Bécs városá«-hoz címzett fogadóban.” (*Uo.*, 233.)

⁶¹ *Uo.*, 234.

ga által) megtépzott tekintélyét – határozottan igyekszik a személyiség-szerep, illetve az ennek szinonimájaként kezelt valóság-álmó séma mentén értelmezni a vendéglőbeli történéseket. Utóbbi megközelítés Vilma kisasszonnyal összefüggésben érvényesül a leghatározottabban, majd rá vonatkozó megjegyzés – mindentudó elbeszélőhöz méltóan – általános érvényű kijelentésbe torkollik.⁶² A személyiség és szerep kettősségének horizontjából történő értelmezés abban az ismétlésre épülő alakzatban ölt testet, melyben a jelképszerű alakká emelt Stranzski⁶³ kedélytelen viselkedését leíró és a társaság szétszéledését elbeszélő szakaszok váltják egymást. Utóbbiakban egyébként rendre feltűnik a vendég kocsmán kívüli életének jelzése is. Az elbeszélői szólám explicit értelmezési ajánlataival jól láthatóan esik egybe Kompolthy Zsigmond interpretációja, aki szerint a regény vége a szerepek összeomlásának folyamataként ragadható meg.⁶⁴ Kérdéses azonban, hogy a jól artikulált, elbeszélői hanghoz köthető megközelítés olyan magától értetődően sajátítandó-e el a befogadó által. Mint láttuk, a narrátor nem őrzi meg csorbíthatatlanul sem omnipotens szerepét, sem kiemelt tekintélyét a szövegben, ezért értelmezési ajánlatát pusztán egy lehetséges megközelítésként tartjuk helyesnek felfogni. Olyan megközelítésként, amely a szöveg zárlatában a jelentéstulajdonításnak a regény korábbi részeiben erőteljesen felszabadított lehetőségeit most rövidre zárni igyekszik. Úgy véljük, a korábban osztott, ellentétes regisztereket hordozó elbeszélői szólám zárlatbeli hirtelen támadt identikussága olyan szét-tartó szövegvilág egységes (és leegyszerűsítő) olvasatát adja, amelyet nehezen lehet autentikus megközelítésként elfogadni. A szöveg birtoklásának lehetetlenségét korábban megtapasztaló (demonstráló) elbeszélői hang

⁶² „Vilma kisasszony az űrben lebegett, mint egy mennyország felé közelgő lélek, és ebben a percben csak a magasba nézett, mert ugyan kinek volna kedve ilyenkor visszatekinteni a földre, a múltba? Mindenkinek van külön mennyországa, amelyet valaha valamely álmában talán láthatott is egy pillanatra. Vilma kisasszony ébrenlétében is úgy érezte, hogy azt a mennyországot látja, amely végre eljött érte, hogy most mindörökké ölébe fogadja. Mi van a mennyországban? Dal a daltalanoknak. Látás a vakoknak. Boldogság azoknak, akik örökké szenvednek. Otthon azoknak, akik örökké bujdosnak. Hit a szerencsétlen hitetleneknek. Az Isten csókja azoknak, akiket sohasem csókolt meg senki.” (Uo., 249.)

⁶³ „Stranzski megitta a jókedvét mindenkinek. O volt a végzet embere. Ő volt a balsors, a bánat, a kiábrándulás. Okozója mindennek, ami ezután történt.” (Uo., 252.)

⁶⁴ „A regény egyik legkövetkezetesebb és káprázatos eljárása az, hogy amikor az inkognitó lelepleződik, a szereplő hanyatlásának története is mélypontjára ér. Ha az inkognitó lelepleződik — akkor a kocsmában felvett szerep is érvényét veszti. Az elnök egyszerűen megnevezi az »Esperest«, mitől az kezesbáránnyá szelődül.” Kompolthy, *I. m.*, 168.

egyszer csak a szöveg minden kétségen fölül álló tulajdonosaként kíván megjelenni. Ez utóbbi fordulat végrehajtására azonban véleményünk szerint már nem képes. Bármennyire is igyekszik autoritását visszaállítani, a felszabadított jelentéspotenciál ellenáll ennek a szándéknak. A névadások vonatkozásában azért olvasatunk paradigmaticus figuraként a Szerkesztőt jelöli meg, aki ellentétben a „valódi” nevükön is megszólított alakokkal, mindvégig nevei sokféleségében van jelen, s aki az igazi nevét firtató kérdésre így válaszol: „Az igazi nevemet már régen elfelejtettem, pedig három diplomát is szereztem valaha arra nézve, hogy a nevemet e hazában felejtethetlenné tegyem. Doktora vagyok az egyháznak, a technikának és a filozófiának.”⁶⁵ Az egységes, önmagával azonos szubjektum ilyen fokú elbizonytalanítása után az interpretáció nem térhet vissza problémamentesen a vágy és valóság, szerep és személyiség ellentétére épülő megközelítéshez. A szubjektum utóbbi típusú (én – teljesülhetetlen vágyai) osztottságának egyoldalú hangsúlyozása elfedi azokat a szubjektum egységének a lényegesen radikálisabb megbontására utaló poétikai jelenségeket, melyek a decentralt szubjektum elbeszélésének irányába mutatnak. Egy ilyen megközelítés létjogosultságát nem teszi kérdésessé az elbeszélői szöveg erős interpretációs ajánlata sem. A mindentudó elbeszélő intencióival ellentétes olvasást magától értetődő lehetőségnek tartjuk olyan regények esetében is, ahol ez a pozíció a realista regényekben tapasztalható érintetlenségében szerepel, lévén az elbeszélői szöveg csupán a szöveg szövegeinek egyike – bármennyire is igyekszik önmagát egyedülként feltüntetni. Még kézenfekvőbb azonban az elbeszélői tekintéllyel szembe forduló olvasat lehetősége olyan szöveg estén, ahol ez a feltétlen tekintélyt követelő státusz a regény folyamán kikezdődik, irónia tárgyává válik. Olvasatunkban a *Boldogult úrfikoromban* ilyen szövegnek bizonyult.

⁶⁵ *Boldogult úrfikoromban*, 196.

OLVASÁS ÉS ÖNÉRTELMEZÉS

A Krúdy-recepció már régen felfigyelt arra, hogy az életműben kifejezetten nagy szerepet kap az irodalom mint az elbeszélések tárgya. A szövegek irodalomra vonatkoztatható rétegei közül a kutatás mindeddig leginkább az irodalom olyan tematikus megjelenéseit vizsgálta, melyekben a múlt – kevésbé gyakran az elbeszélés jelene, félmúltja – irodalmi életének felidézését, meghatározó vagy jellegzetes íróalakjainak megjelenítését vélte felfedezni. Ez a megközelítés az ilyen narratívák elbeszélőjét lényegében a történetíró, a krónikás pozíciójába helyezte. Bár a Krúdy-szövegek nem mentesek az olyan elbeszélői gesztusoktól, amelyek e realizmusból eredeztethető elbeszélői magatartásra vezethetők vissza, mégsem merül ki ennyiben a művek irodalmat értelmező karaktere.¹ Saját értelmezői horizontunk szempontjából tekintve fontosabbnak tűnik az a kutatási irány, amely a művek által beidézett szövegek kiterjedtségére, az irodalom ilyen módon értett kultuszára hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor a szövegközi kapcsolatok feltárása eleddig főként az elbeszélőt krónikásként meghatározó előfeltevéssel kapcsolódott össze, s ennek következményeként, ha halványan is, de magán viseli egyfajta pozitivistá jellegű megközelítés nyomait.² Az irodalmi szövegekkel létesített kapcsolat feltárása így nemritkán egyfajta katalógus összeállítására szűkült le, melyet azután a Krúdy-szövegek legfontosabb mintáiként azonosítottak. (Rosszabb esetben életrajzi vonatkozások után kutatva Krúdy legkedvesebb olvasmányaiként értékelték őket.) A szövegek közötti kapcsolat feltárása tehát inkább a hagyományos értelemben vett irodalmi hatás, illetve szövegfilializáció jegyében állt. A szövegköziséget érvényesítő nézőponttól a Krúdy-recepciónak ez az iránya abban a tekintetben is eltér, hogy meghatározott, véges számú szöveggel hozza kapcsolatba a Krúdy-műveket, s nem pedig egy végtelen hálózat teljesen soha fel nem tárható összefüggésrendszerébe helyezi. Arról nem is beszélve, hogy a szövegközi kapcsolatok azért sem írhatók le ob-

¹ Az említett recepciós hagyományon belül még kevésbé tekintjük a kérdéskör releváns megközelítésének azt a diskurzust, amely nem vet számot a szövegek fikcionális jellegével, s mintegy „hiteles” irodalomtörténetként olvassa az irodalmat tematizáló Krúdy-szövegeket.

² Vö. FÁBRI Anna, „Egykor regényhős voltam...”. *Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben*, Holmi, 2000, 651–657.

jektíven, mert az intertextuális kapcsolat létesülése nem a befogadótól függetlenül történik meg, nem választható le az értelmezésről, s ezért nem is rögzíthető. (A szövegek párbeszéde még abban az esetben is az olvasón keresztül történik, ha olyan egyértelmű utalást találunk a szövegben, mint egy másik mű címe, valamelyik szereplőjének neve stb. A másik szöveggel létesített kapcsolat ugyanis akkor kezd működni, amikor annak olvasatát mozgósítja az olvasó. Ez lényegében egyfajta újraolvasás, melyben egykori olvasatát értelmezi a befogadó. Ha nincs ilyen visszaidézhető olvasat birtokában, akkor az intertextuális vonatkozás nem vagy nagyon korlátozott érvennyel léphet működésbe. Ha az olvasó semmiféle ismerettel nem rendelkezik a címmel megjelölt műről, akkor az utalást legfeljebb felszólításként értékelheti, amit azonban nem képes jelentéssé tenni. Ha bizonyos tudásnak birtokában van – ki a szerző, milyen korban keletkezett a szöveg, az adott kornak melyek a kanonizált szerzői és művei –, akkor innen eredeztethető előfeltevései alapján kialakulhat a szöveghelyek között egyfajta korlátozott értékű dialógus. Bármelyik szituáció áll is fenn, a létrejött kapcsolat egyik esetben sem függetleníthető a jelzett működéstől, az olvasás folyamata nem helyettesíthető egy adatszerű kapcsolat feltárással. Könnyen belátható, hogy az olvasói aktivitást még inkább megköveteli az olyan utalás, amely kevésbé egyértelmű, hiszen ebben az esetben az utalásként való elfogadás maga is olvasói döntés függvénye. Hasonló a helyzet, amikor nem egy adott szövegre tett utalásom keresztül fejlődik ki a szövegek közti viszony, hanem jellegzetes beszédmódok, elbeszéléselemek imitálását tulajdonítja a műnek az olvasó, s ennek révén születik meg az éppen olvasott szöveg és egy elmosódó körvonalú szövegcsoporthoz való kapcsolat. Az olvasói aktivitásnak tág teret nyit az imitált beszédmódok, poétikai elemek „meghatározásán”, a létrejött kapcsolat értelmezésén túl az is, hogy milyen olvasati előzmények, milyen olvasati tapasztalatok munkálnak a szövegek összevillantásában, milyen hangsúlyok jellemzik azt a saját (látens) kánont, amely meghatározza az imitált elbeszélés módok értelmezését, melyek azok a művek, amelyek létrehozták a most újramozgósított olvasói tapasztalatokat.) Bár jelen fejezet nem tartja feladatának, hogy az intertextualitás kérdését állítsa a vizsgálat középpontjába, ugyanakkor azokon a pontokon, ahol választott problémánkhoz a szövegköziség kérdése kapcsolódik, értelmezésünk során igyekszünk a fent jelzett szempontokat szem előtt tartani.

Ugyancsak a Krúdy-szövegek irodalomra vonatkoztatható rétegeit vizsgálja a recepciónak az az újabb iránya, amely nem az irodalmi élet történeti elbeszélését kutatja, hanem az elbeszélés metanarratív önreflexióit

vizsgálja. Nem az irodalmi élet krónikási gesztusait keresi, hanem az elbeszéléstől szóló elbeszélést³ interpretálja, azt a metanyelvet értelmezi, amelyet a szövegek öntükröző, önértelmező vonásai hoznak létre. Ez a kutatási irány tehát nem az irodalmi életet, irodalmi alakokat érintő történeteket, hanem a szövegek irodalmiságának metanyelvét és ennek implikációit tárja fel.⁴ Ezzel megítélésünk szerint az irodalom külsődleges, témaként értett vizsgálatáról az irodalmiság belső problémájának szentelve figyelmet, lényeges fordulatot hajtott végre a Krúdy-szövegek irodalomfogalmának értékelésében. Igaz ugyan, hogy az irodalmi élet elbeszélése már önmagában is az irodalom egyfajta öntükröző gesztusaként értelmezhető, hiszen a realizmus instrumentális szerepet kijelölő irodalomfelfogásával szemben az irodalom ebben az összefüggésben többnek mutatkozik, mint egy rajta kívüli „valóság” elbeszéléseinek pusztá eszköze. Ebből a másodlagos pozícióból fölemelkedve maga is az elbeszélés tárgyává válhat, ugyanakkor ez az elbeszélés nem szabadult fel még teljesen a magát krónikaként meghatározó realista narratíva hatása alól. Az irodalom öntükröző hajlandósága akkor teljesezhet ki, ha a szövegek irodalmisága válik az elbeszélés, illetve az értelmezés horizontjának meghatározó elemévé. Az alábbi fejtegetések is a recepciónak ehhez az irányhoz kötődnek annyiban, amennyiben nem az irodalom eseménytörténetét, hanem az irodalmiság problémáját tekintik releváns kérdésnek. Gondolatmenetünk abban a tekintetben mégis eltérő kérdésirányt képvisel, hogy nem a metanarratív elemekből igyekszik megalkotni és értelmezni egyfajta irodalomfogalmat, hanem az olvasás szövegben elbeszélés módjait értelmezve törekszik az irodalmiság problémáját körüljárni. Ez a kérdés feltételezésünk szerint az identitás értelmezését is alapvető módon befolyásolja. Az értelmezésre kiválasztott regény, *A vörös postakocsi* tanúsága szerint ugyanis az olvasói tapasztalat az olvasó személyiség önértelmezését alapvetően meghatározza.

Megközelítésünk szerint tehát *A vörös postakocsi* az irodalom, illetve az irodalmiság regénye. Ezzel a minősítéssel a korábbi Krúdy-recepció leginkább a *Hét Bagolyt* szokta illetni, értelmezésünk tárgyául mi mégsem ezt a művet választottuk, mert az irodalmi élet krónikási elbeszéléseinek

³ Csányi Erzsébet idézi Viktor ZMEGACOT. (CSÁNYI Erzsébet, *Szövegvilágok: a fikció fölénye*, Újvidék, 1992, 89.)

⁴ E megközelítésmód legfigyelemreméltóbb eredményeit Csányi Erzsébet fent hivatkozott tanulmánya mellett Eisemann György és Fried István írásai mutatják fel. (Vö. például EISEMANN György, *A város mint fikció és emlék*, Budapesti Negyed 2001/4, 141–157.; FRIED István, *Ki csinálja a regényeket?*, Budapesti Negyed, 2001/4, 129–140.)

narratíváját ott meghatározóbbnak tartjuk, mint *A vörös postakocsi* esetében. A korábbi, realista poétikát preferáló recepció éppen azért tette hangsúlyossá a *Hét Bagolyt*, mert a maga irodalmi diskurzusához legközelebb állónak érezte. *A vörös postakocsi* melletti döntésünk tehát ennyiben az értelmezői horizontok elhatárolásának gesztusaként is értelmezhető.

Mielőtt gondolatmenetünk érdemi tárgyalásába belefognánk, talán nem felesleges azoknak a jelenségeknek a rövid fölemlítése, amelyek indokoltatják a műnek az irodalom regényeként történő megközelítését. Mint korábban utaltunk rá, az irodalmiság kérdésének vizsgálatakor leginkább az olvasás mikéntjére leszünk figyelemmel. Ennek megfelelően elsőként az olvasói szerep kiterjedtségének jelzésére vállalkozunk. Gondolatmenetünknek ezen a pontján megelégszünk azzal, hogy vázlatosan megmutassuk, a szereplőknek milyen körére terjed ki az olvasóként történő meghatározás.⁵ Értelmezésünk szerint a regény legkiemeltebb olvasója Rezeda Kázmér, akinek olvasástörténeteit a regény két fejezete részletesen tárgyalja (*Almok és kártyák; Anyegin*).⁶ A másik regényalak, akinek „olvasmányjegyzékét” részletekbe menően tárgyalja a szöveg, Madame Louise. Élettörténetének fejezetnyi terjedelmű elbeszélése (*A legbarátságosabb pesti ház*) olvasmányai befogadástörténetének összefoglalásaként is értékelhető.⁷ A többi regényalak esetében ugyan nem találkozhatunk ilyen terjedelmes olvasástörténettel, de számos hosszabb-rövidebb szöveghely jelzi olvasói hajlandóságukat. Horváth Klárát már első megjelenésekor szenvedélyes olvasóként mutatja be az elbeszélés,⁸ s így jeleníti meg az utolsó fejezet is.⁹ Barátnője szintén részt vesz Rezeda (kényszer)felolvasásain, s bár olykor fellázadni látszik, Medvével való találkozásáig ő is az elszánt olvasók közé tartozik.¹⁰ Magától értetődik, hogy a Rezeda Kázmér „nevelődési regényében” kulcsszerepet játszó Berta is (túl) szenvedélyes olvasó, aki

⁵ Természetesen kétség sem fér hozzá, hogy a regény szereplői között az írói szerep képviselői is megtalálhatók, vizsgált szempontunk miatt azonban nem térünk ki részletesen ezen regényalakok felsorolására.

⁶ Az alábbiakban a következő szövegkiadásra hivatkozunk: KRÚDY Gyula, *Utazások a vörös postakocsin I. Regények (A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin, Nagy kópé, Velszi herceg)* szerk. BARTA András, Bp., 1977. Rezeda Kázmért a két fejezeten kívül több szöveghely is olvasóként állítja elének. Ezek közül a fontosabbak: *Uo.*, 124; 138–139; 141.

⁷ Lényegesebb locusok még: *Uo.*, 48–49; 68; 141.

⁸ *Uo.*, 14.

⁹ „És regényeket olvasott a Kisújságban, melynek folytatását minden nap kíváncsian várta.” *Uo.*, 142.

¹⁰ *Uo.*, 102–105.

nek kedvenc könyveiről ugyancsak egész katalógust ad az elbeszélő.¹¹ A regény fontosabb alakjai közül az olvasók közé sorolható Alvinczi Eduárd is, aki még a klubjába sem indul el könyv nélkül.¹² Ő a tulajdonosa a Dickens-regényeket idéző, jelképpé emelt vörös postakocsinak, a Madame Louise szalonjában zajló névjátékban pedig Monte Cristóként identifikálja magát.¹³ Rezeda Alvinczi Stümmer Lottival folytatott rituális budaházi sétáját „francia regény”-nek titulálja,¹⁴ az elbeszélő pedig a könyvek világból vett hasonlattal jellemzi Alvinczi arcát, s ezen keresztül személyiségét.¹⁵ A szövegvilágban megjelenő mellékalakok többsége szintén olvasó. Steinné, a kerítőnő *A tihanyi Echóhoz* szövegét dúdolja, Estella és a többi lány éjjelente olvasással tölti az időt két vendég látogatása között.¹⁶ Még Bocskai, a vak zongorista sem marad ki az olvasók köréből: éjszakánként munkahelyén, egy bordélyházban Szimónia kisasszony felolvasásainak állandó hallgatója.¹⁷ De tágabb értelemben ugyancsak olvasónak tekinthetjük Urbanovicsnét, a történelmi szindarabok kedvelőjét,¹⁸ hiszen a színházi előadás megtekintése is egy szöveg befogadása. Igaz, egy az előadás által értelmezett szövegé, de ez nem lényegi különbség más olvasatokkal szemben, hiszen minden egyes olvasatot preformálnak az adott szövegre vonatkozó korábbi olvasatok, illetve hagyományozódott olvasási stratégiák, azaz minden olvasat más értelmezéseken keresztül létesít kapcsolatot a szöveggel. A dráma előadása tehát értelmezés, olvasás, ezért a színészek és színésznők, valamint műkedvelő színjátszók,¹⁹ akárcsak közönségük egyaránt olvasóknak tekintendő. A színészek szerepeltetése – mint arra később majd kitérünk – az olvasás mikéntjének értelmezése során is jelentőséget nyer. Megítélésünk szerint a szerepjátszás színészi módja kapcsolatba hozható az olvasásnak egy olyan értelmezésével, amelyet Rezeda olvasástörténeteinek elbeszélése implikál.

¹¹ *Uo.*, 115–116.

¹² *Uo.*, 48.

¹³ *Uo.*, 55.

¹⁴ *Uo.*, 81.

¹⁵ „Olyan sápadt volt az arca a nappali világosságban, mint a pergamen: ódon pergamen, melyet régi könyvtárban őriz a sánta könyvtáros.” *Uo.*, 82.

¹⁶ *Uo.*, 134 és 136.

¹⁷ *Uo.*, 148.

¹⁸ *Uo.*, 18 és 107.

¹⁹ Ilyen például Madame Louise is, aki egymaga játssza el Szilveszter darabjának valamennyi szerepét. *Vö. Uo.*, 49.

A regényt az olvasó szereplők nagy száma mellett a kiterjedt intertextuális utalásrendszer is az irodalmiság és az olvasás regényévé teszi. A szövegközi kapcsolatok olyan kiterjedtek a szövegben, hogy kimerítő összefoglalásuk aligha lehetséges. (Mint korábban szó esett róla, egyfajta teljességre törekvő feltárás egyébként is lehetetlen, hiszen az intertextuális kapcsolat az olvasás során a befogadón át létesül.) Ezért inkább csak jelzészerűen említjük meg a szövegközi utalások általunk jellegzetesnek tartott változatait. A szövegek hálózatába bekapcsolhatja a regényt egy szerző említése, hiszen a művek identifikálásának, azonosításának meghatározó eleme a szerzői név.²⁰ Ez olyan metafora, melyhez olvasási stratégiák kapcsolódnak: a művet azonosító név megnyit egy elvárás horizontot, amelyet a korábbi olvasási tapasztalatok határoznak meg.²¹ Tehát pusztán egy szerző nevének említése is szövegközi kapcsolatot teremthet, hiszen az éppen olvasott szövegre rávetíti a névvel azonosított olvasói tapasztalatokat, melyek korábbi szövegekből táplálkoznak. Másrészt a név az olvasóban felidézheti a szerző általa meghatározónak tartott műveit, s így ezekkel a szövegekkel kereshet szorosabb összefüggéseket, amely ismét az intertextualitás aktuális és le nem zárható karakterére utal. A műcímek beidézése is magától értetődően az intertextuális kapcsolatok között említendő.²² Ide az a megjegyzés kívánkozik, hogy ebben az esetben sem csupán két szöveg kerül egymással kapcsolatba, hanem azon szövegek olvasatai is mozgósítódnak, amelyeket az említett címhez kapcsol a befogadó olvasói

²⁰ Vö. Gérard GENETTE, *A szerzői név*, Helikon, 1992, 523–535.

²¹ Az alábbiakban pusztán annak jelzésére, hogy a szöveg milyen nagy mértékben nyit teret a szövegköziség érvényesülése számára, megemlítünk néhány hangsúlyosabb tehető utalást. Esőként a regényben említett szerzők neveinek tájékoztató jellegű bemutatására vállalkozunk. Az oldalszámokat zárójelben adjuk meg: Ady Endre (89; 91), Hans Christian Andersen (117), Baskircsev Mária (91), Bessenyei György (113; 118), Byron (102), Cholnoky Viktor (91), Charles Dickens (25), Eötvös Károly (69), Heltai Jenő (115), Henrich Kleist (85; 102), Mihail Lermontov (103), Lovik Károly (91), Guy de Maupassant (115), Alfred Musset (46; 62; 91), Alexandr Puskin (102; 116), Reviczky Gyula (88; 89; 147), Révész Béla (91), Jean Richepin (102), George Sand (61; 91), Mme de Sévigné (61), August Strindberg (121), Tompa Mihály (88), Ivan Turgenyev (88, 104).

²² Boccaccio: *Dekameron* (104), Dickens: *Dombey és fia* (117), Alexandre Dumas: *Kaméliás hölgy* (49; 62), Eötvös Károly: *Aki örökké bujdosik* (69), Goncsarov: *Oblovov* (14); Lermontov: *Korunk hőse* (103), Lesage: *Gile Blas* (49); Mme de Staël: *Corinna* (61); Turgenyev: *Bunyin és Baburin* (88), *Tavaszi hullámok* (88), *A vadász iratai* (104). A fentiek kivül gyakran fordulnak elő a regény szövegében operettek (pl. *Ripp van Winkle*, *Denevér*, *Charley nénye* stb.) és operák (pl. *Tosca*) címei is, ezek részletesebb felsorolásától azonban most eltekintünk.

tapasztalata. Ugyanez mondható el a regényalakok megidézéséről is.²³ Egy-egy jellegzetes regényhős regényszereplők egész sorát mozgósíthatja az olvasóban, újabb szövegeket kapcsolva be az intertextuális hálózatba. A *vörös postakocsi* szövegében ilyen alaknak tekinthető például Don Quijote, aki nem csupán Cervantes művével létesíthet kapcsolatot, hanem a magyar irodalmi „donkihótizmus” számos szövegével. Mint az közismert, a 19. századi magyar elbeszélő hagyomány sok ilyen alakot formált meg, melynek legismertebb változatai Arany, Gyulai, Mikszáth műveiben szerepelnek. (A Mikszáth-szövegek intertextuális mozgósítását támogathatja, hogy egy másik név szintén felerősíti ezt a lehetőséget. Horváth Klára Estella nevű iskolatárnsője, aki a cselekményidőben örömlányként dolgozik, felidézheti a *Beszterce ostroma* azonos nevű alakját, akinek változatos, tapasztalatokban a férfiak vonatkozásában is bővelkedő életútját részletesen beszéli el a Mikszáth-regény.) Egy-egy alak kiemelése egy korábbi műből nyilván egyfajta értelmezés jelenlétére utal. A szereplő ilyen módon történő hangsúlyossá tétele ugyanis választás eredménye. Egy alak említése tehát olyan értelmezési ajánlatként tekinthető, amely az adott műben a másik alakkal kapcsolatba hozható vonatkozásokat erősíti fel. (Hogy melyek ezek a vonatkozások, azt nyilván az aktuális értelmezés határozza meg, mint ahogy azt is, hogy egyáltalán figyelembe veszi ezt az ajánlatot vagy sem.)

A szövegközi utalásnak a betű szerinti idézésben megvalósuló formáját is alkalmazza Krúdy tárgyalt regénye. Az *Anyegin*-idézet intertextuális dinamikáját fokozza, hogy ugyanazt a szövegrészletet kétszer is behívja a regény, másodízben éppen abban a fejezetben, amely az *Anyegin* címet viseli. Megjegyzendő, hogy mindkét esetben mottóként jelenik meg az idézett részlet. A mottót az különbözteti meg a szövegbeli idézéstől, hogy a szöveg elé kiemelt helyzete mintegy azt sugallja az olvasónak: az adott részlet látványosan tülemlkedni igyekszik egy adott szöveghely hatókörén, és a szöveg, illetve a szakasz egészének értelmezésére próbál befolyást gyakorolni. (Más kérdés, hogy minden szöveget és minden olvasatot belső szakadások és kontingenciák jellemeznek, így az „egész” szöveg átfogása nem lehetséges.)

²³ Példák az irodalmi alakokon át létesíthető intertextuális kapcsolatra: Jevgenyij Anyegin (116; 118;139), Don Quijote (35), Henry Esmond (124), Csertafonov (120), Estella (126), Faust (120), Frankenstein (118); Ivan Iljics (66), Kolhaas Mihály (85), Pickwick úr (25), Szindbád (118), Tatjana (116; 118), Tankréd (63) Zrínyi Miklós (19; 107).

Végül meg kell említenünk a jellegzetes beszédmodok, poétikai eljárások beidézését is mint az intertextualitásnak *A vörös postakocsira* jellemző változatát. Az imitációnak ez a jelensége rendkívül kiterjedt formában jut érvényre a regényben, amennyiben az elbeszélői hang sajátos intonációját bizonyos romantikus beszédmodok és narratívák megidőzésben – amelyhez másfelől ironikus indexek járulnak – látjuk. Megjelennek a kalandregény bizonyos elemei,²⁴ akárcsak regényes hangütés mímelése.²⁵ Ezen túl bizonyos szöveghelyek közvetlenebbül is ráutalnak bizonyos elbeszélői modorra. Találunk példát az angol regények (Thackeray és Dickens),²⁶ valamint a 19. századi francia kalandregények elbeszélés módjának²⁷ játékos utánzására is.

A szöveg intertextuális potenciálját vázoló rövid áttekintés után felmerülhet a kérdés, hogy nem lenne-e helyesebb az általunk az irodalmiság regényeként emlegetett művet inkább a romantikus irodalom vagy a romantikus irodalmat olvasók regényeként értékelni. Egy ilyen, a tárgy leszűkítésére vonatkozó javaslat ugyanis mozgósíthat mérlegelendő érveket. Az egyik ide kapcsolódó megfontolás az lehet, hogy az elbeszélés nyelve leginkább a romantika elbeszélés módjaira való rájátszásokat tartalmaz (mikközben a Krúdy-prózára jellemző módon ironikusan el is határolja magát ettől a hagyománytól). Az említett leszűkítő megközelítés mellet azt is fel lehet hozni, hogy az egyéb intertextuális utalásokban (szerzők nevei, címek, irodalmi alakok, idézetek) többségben vannak a romantikus, illetve a romantika horizontjára visszautaló szövegek. Ezzel szemben felvethető ugyanakkor, hogy számos olyan utalás is előfordul a szövegben, amely nem hozható összefüggésbe a romantika irodalmával. Példaként említhető, hogy a szerelem romantikus mítoszával szemben, melyre a regényszöveg nagyon gyakran rájátszik, feltűnik Strindberg neve, valamint Rezeda Strindberg műveire vonatkozó értelmező megjegyzése. A szerelemet a létezés lényé-

²⁴ Vö. FÁBRI Anna, *Ciprus és jegyene*, Bp., 1978, 39, 45, valamint 114–115 és 124.

²⁵ Itt említhető például Alvinczi moszkvai párbajának elbeszélése. *A vörös postakocsi*, 44.

²⁶ „Általában Rezeda úr úgy viselkedett, mintha valamely szerencsétlenség történt volna a családjában. Nevelőapját, a nagy Cromwell Olivér barátját párviadalban szíven szúrják Anglia virágoskertjében, nevelőanyja – a földkerekség felejthetetlenül legszebb asszonyalakja a londoni hírlapíró előadásában – búsongva tekint a távolba a velzi kastélyból, és könnyű felhők vonulnak át a királylónó országának legszebb szempárján [...]” *Uo.*, 124.

²⁷ „Üristen, milyen retteneteket fog bevallani! A század közepén divott francia regényekben szorítják össze ajkukat tompa kétségbeeséssel a megcsalt férjek, midőn Madame végre bizonyítékok súlya alatt megtörik: »Monsieur, mindent elmondok önnek...«.” *Uo.*

geként, a teljesség elérésének lehetőségeként felfogó romantikus narratíva a nő eszményé emelésének több évszázados keresztény tradícióját követi. Ezzel szemben Rezeda úgy interpretálja Strindberg nőszemléletét, hogy az ennek a tradíciónak a megkérdőjelezését jelenti.²⁸ A Rezeda „nevelődésében” fontos szerepet betöltő *Dekameron* sem éppen a romantikus szerelem-koncepciót idézi fel olvasójában, hanem sokkal inkább az elegánsan elbeszélte vaskos szerelmi történeteket, a „flórenci barátok s a kikapós menyecskék” viselt dolgait. (Az elbeszélő által többnyire romantikus alakként beállított Rezeda soha nem viszi el felolvasásaira Boccaccio könyvét. Csak nagyotmondó, képtelen fenyegetésként említi a két színészlánynak, hogy elhozza a pajzán novellák gyűjteményét, amikor azok figyelme lankadni látszik az érdekes történetek hallgatása során.)²⁹ Mégis az elbeszélői szólam gyakran él Rezeda,³⁰ Madame Louise,³¹ illetve más szereplők alakjának jellemzések³² a romantikus jelzővel, valamint gyakran tesz utalást a romantika korszakára.³³ Megítélésünk szerint a romantika gyakori szövegbe idézése mégsem tesz szükségessé, hogy eredeti kiindulási pontunkon változtatva a regényt csupán a romantikus irodalom, illetve a romantikus irodalom olvasásának regényeként vizsgáljuk. (Ez a megközelítés azonban nem jelenti azt, hogy a romantika ilyen gyakori megidőzésére értelmezésünkben ne kínálhánk fel egyfajta válaszlehetőséget. Erre azonban a későbbiekben térünk ki.) Egyik fő érvünk, hogy továbbra is kitartunk az irodalmiság, illetve az olvasás regényeként jelzett megközelítés mellett, a szövegnek tulajdonított romantikaértelmezésében rejlik. A romantikus

²⁸ „Igaz van Strindbergnek, a nők furcsa kis állatok, nem szabad őket emberszámba venni. Egyetlen intés, jeladás elegendő nekik, hogy elhagyják a tisztesség mezsgyéjét.” *Uo.*, 121.

²⁹ *Uo.*, 103.

³⁰ „[A] finom úrhölgy oldalán a koravén ifjú romantikusan gondolt első szerelmére, Stolcz Herminre, pedig az iskolai költőkön kívül egyetlen rím sem csengett szívében.” *Uo.*, 115. Vagy: „Rezeda úr tehát ebben a házban vett ki lakást, két szobácskát, az egyikbe beköltöztette Horváth kisasszonyt a kalapskatulyáival, a másikba könyveit, kék frakkját és csipkés mellű báli ingeit helyezte, amilyen ingben közönségesen járnak a romantikus férfiak.” *Uo.*, 141.

³¹ „Egy régi romantikus regény lapjairól volt kivágyva ő...” *Uo.*, 49. Valamint: „Madame Louise (igazi nevén: Srottis Vilma) az utolsó romantikus nő volt Pesten.” *Uo.*, 61.

³² „[Rezeda] A Tabán és a Vár romantikus hölgyeivel hosszú-hosszú leveleket váltott, anélkül, hogy személyesen egyetlen is megismert volna a drága nők közül.” *Uo.*, 118. Továbbá: „A grófok és hercegek akkor még személyesen jártak a virágosboltokba, mert romantikus emberek voltak.” *Uo.*, 62.

³³ „Musset Alféd sorsa és a sánta lord növelik a romantikát: [...]” *Uo.*, 62.

a regény horizontján véleményünk szerint elsősorban a regényes szinonimájaként fogható fel.³⁴ Emellett szól, hogy a beidézett szövegek túlnyomó többsége regény, s a műbéli olvasók is leginkább regényeket forgatnak. Fontosabb azonban, hogy a regényes a szövegben felveszi a nem valós, fiktív jelentést. Ezzel a lépéssel pedig az irodalmi művek olyan konstitutív jellemzőjéhez jut el, amely valamennyi irodalmi mű sajátja. (A fiktív kategóriáját az alábbiakban az Iser által definiált értelemben fogjuk alkalmazni. Azaz a fiktív–valós viszonyt nem egy kétpólusú ellentét tagjaiként értjük, és nem a valószerű történet–fantasztikus történet elkülönítésre használjuk. A fiktivitást minden irodalmi mű közös jellemzőjének tekintjük, s ezért az ezzel való olvasói szembesülést az irodalmiság alapvető tapasztalatának tartjuk.) A „regényességre” reflektáló szövegbéli olvasók tehát megközelítésünk szerint nem egy kizárólag a romantikus szövegekre jellemző jeggyel szembesülnek, hanem az irodalmiság problémájával általában. Más kérdés, hogy a fiktivitás jelenségére milyen olvasói választ adnak, azaz olvasói magatartásuk nevezhető-e „romantikusnak”. Ami eredeti megközelítésünket úgy pontosítaná, hogy a regény ugyan nem csupán a romantikus irodalom regénye, azonban nem is az olvasásé, hanem az irodalom „romantikus” olvasóinak, olvasásának a regénye. Ezen a ponton szükségesnek látszik tisztázni, hogy egyáltalán mit tekintünk a regény nyelvét követve romantikus olvasásnak. A fejezet soron következő részében ennek tárgyalására teszünk kísérletet azon megfigyelésre támaszkodva, hogy a regénybéli olvasók egy bizonyos típusú olvasási stratégia gyakorlásában valóban meghatározó hasonlóságot mutatnak. Ezt az olvasói stratégiát jellemezve előrevetítésként elegendő annyit mondanunk, hogy az olvasóknak ez a köre az autentikus olvasást a műnek a saját életben történő megisméltléseként, megvalósításaként képzelel el. Ami természetesen azt is jelenti, hogy az irodalmi műnek a fiktív és az imaginárius összjátékaként való megközelítését elutasítva, az irodalmi művet mintegy erőszakal a valós dimenziójába igyekeznek kényszeríteni, tehát alapvetően félreértik az irodalmiság természetét. Ha ezt az olvasói magatartást tekintjük „romantikus” olvasásnak, még akkor sem véljük módosítandónak korábban jelzett megközelítési módunkat, mert úgy véljük, hogy a jelzett olva-

³⁴ Nem egy olyan szöveghelyet találunk, ahol a két szó egymást teljesen lefedni látszik. A fenti jegyzetben közölt idézet például így folytatódik: „valóban nem is csoda, hogy a regényeskedő nők könnyű szívvel szöknek el az apai háztól.” A két tagmondatot összekötő kettőspont definitíven azonosítja a romantika és a regényesség kifejezéseket.

sási stratégia nem állandósul a regény szereplőinek olvasásmódjában, azaz tapasztalható olyan elmozdulás, amely az irodalom fiktív természetének megértésében messzebbre jut, mint a „valóra váltás” stratégiája. Emellett a regényben felfedezni vélt olvasási stratégiák számbavételekor tekintettel kell lenni az elbeszélői szólamra is, amely nagyon gyakran ironikusan reflektál a szereplők olvasói gyakorlatára, s ezzel implicit módon egy másféle olvasási stratégiát is felrajzol. (Persze ez az elbeszélői szólam sem homogén, hanem szakadások és ellentmondások jellemzik, s maga sem mentes az ilyen olvasási stratégia nosztalgikus hangnemű megidőzésétől.³⁵)

Az alábbiakban azt a kérdést igyekszünk az eddigieknél alaposabban körüljárni, hogy egy posztmodern befogadói horizontból tekintve milyen olvasókként jellemezhetők a regény alakjai, s közülük is elsősorban Rezeda Kázmér. Mint az köztudott, a modernség utáni irodalomtudomány irányzatai a befogadó szerepét hangsúlyozzák az értelemadás folyamatában. Az irodalmi hermeneutika és a recepcióesztétika, cáfolva a műben rögzített jelentés tételét, a szöveg értelemképződését az olvasó és a befogadó párbeszédékként határozza meg. Ez a sajátos dialogicitás az olvasó fokozott aktivitását követeli meg, a passzív, elfogadó magatartással szemben a befogadót mintegy „társ szerzővé” lépteti elő. Ennek megfelelően a posztmodern olvasáselméletek igyekeznek közelebbről is bemutatni, hogy az olvasói aktivitás megnyilatkozása miként érvényesülhet az olvasás során. Ha a most röviden jellemzett olvasásértelmezés felől tekintünk a regény olvasóira, akkor kézenfekvőnek tűnik a röviden summázható válasz: a regény szereplői rossz olvasók. (Mint azt később látni fogjuk, ez a tétel-les válasz meglehetősen leegyszerűsítő, de értelmezésünk jelen fázisában megelégszünk azon jellegzetességek összefoglalásával, melyek a regény szereplőit, illetve elsősorban Rezedát rossz olvasókként állítják be.) Mint arról már röviden szoltunk, a félreolvasás talán legfontosabb jellemzője, hogy az olvasó regényalakok az autentikus befogadást a megisméltés, a valóra váltás programjának érvényre juttatásában látják. Nem vetnek számot

³⁵ Éppen a Rezeda „nevelődéstörténetében” meghatározó szerepű *Anyegin* kapcsán idézi fel elégikusan (és finom iróniával) az azonosulásra épülő olvasásmód ifjúkori élményét: „Anyegin! Tán csak azért volna jó még egyszer ifjú tanulóknak lenni, hogy az elhagyott liget padján, kivésett női szívek és névkezdőbetűik között először olvassuk az *Anyegin Eugén-t* Moszkvába utazni, és a balettnak tapsolni, Tatjana levelét venni, és a Néva partján sétálni! Mindnyájan Anyegin Eugének vagyunk ifjú korunkban. És Lenszkij bús sírhalmán ki nem könnyezett?” (*Uo.*, 116.) (Megjegyzendő, hogy az ironikus regiszter éppen az olvasási stratégia naiv voltával összefüggésben jut szerephez.)

az irodalom fikcióra és imaginációra épülő karakterével, s az irodalmi szöveget az úgynevezett „valóságra” vonatkoztatják. Az irodalmi szöveg ebben a modellben a reálissal leképező viszonyban áll: a mű mimetikus módon jött létre, s az olvasott szöveg a történet, az alakok stb. imitálása által ismét valóságossá tehető. E megközelítés szerint a régi regények a valóságot beszélték el, s a regényvilág életbeli ismétlése által a szöveg világa visszavezethető a valóságba.³⁶ A szöveg garanciája tehát mindenképpen a realitással való kapcsolata.

A valóságosság/valószerűség egyik lehetőségét a biográfiai megközelítés nyújtja. A regényben vázolt élet- és olvasástörténetek tanúsága szerint az olvasó alakok számára szinte ugyanazt jelenti az olvasott mű egy alakjával, illetve a mű szerzőjével azonosulni. Ami azt implikálja, hogy a szövegek értelemképződésének garanciájaként a szerző személyét tartják szá-

³⁶ Az elbeszélői hang jól érzékelhetően kételyeket táplál a regények mimetikus felfogásával szemben. Madame Louise élettörténetének elbeszélése után olvasható az alábbi részlet:

„A régi regényeket írták ilyenformán, s higgyünk az íróknak, hogy csakugyan voltak ilyen nők, ilyen emberek, hárfák, lugasok, májusi éjszakák, megszökő kisasszonyok. Manapság úgy hangzik ez, mint az ódon, padlásra helyezett spinét elpattanó hangjának zöngése, s odakünn holdvilágos éj van. A régi kertben mennek át a letűnt idők nagyszerű asszonyainak árnyékai, a kastély tornya fénylik az éjszakában.

Lehetséges, hogy a régi asszonyok mások voltak, mint a maiak. Egy részüket szentségtartóban őrzi az emlékezet, mintha egyebet sem tettek volna a férfiak, mint imádásukra az oltárhoz járultak, és sem hajuknak, sem szájuknak nem volt ingerlő illata.” (*A vörös postaköcsi*, 62.)

A részlet a szözszerintiség szintjén éppen a regények referenciális voltát látszik igazolni. Azonban a rábeszélőnek tetsző felszólítás („higgyünk az íróknak”) valójában éppen ellenkező hatást kelt, hiszen a valószerűsége vonatkozó kétely jelenlétét feltételezi. A felszólítás elmentés értelmű átfordításához az állításnak az ismétlés során megváltozó modalitása nagyban hozzájárul („higgyünk az íróknak, hogy csakugyan voltak ilyen nők” – „lehetséges, hogy a régi asszonyok mások voltak”). A részletet az elbizonytalanítás dinamikája szervezi, hiszen a (látszólag) afirmatív állítást a megengedés váltja fel. Másrészt ez a szófordulat („lehetséges”) gyakran valójában nem is megengedő tónusra, hanem finom – párbeszédben udvarias – tagadásra enged következtetni. A látens tagadást viszi tovább a mintha kötőszó, amely már látványosan ironizáló mondatszakaszt vezet be. Erre az ironiára különösen fogékonyra teheti az olvasót a szentségtartóban őrzött nők említése. A nő–istenség romantizáló narratíváját részben a túlzás, részben pedig a testfogalommal folytatott játék révén érvényteleníti a szöveg. Krisztus átszellemített, jelképes teste (a szent ostyá) a nők nagyon is erotikus testének adja át helyét. Az eszményített, éteri nőalakokat éppen vágyakat ébresztő és vágyakról beszélő testük leírása oldja el a szent szerelem narratívájától, s kapcsolja szexualitás, a testet is érintő öröm elbeszéléséhez. A szent asszonyok légies, madonnaszerű alakja tehát olyan ábrándképnek bizonyult, melyet éppen az elbeszélői szólam bontott le.

mon, aminek következményeként a főhőst és az alkotó személyét azonosíthatónak tekintik.³⁷ Rezeda Kázmér esetében ennek az olvasásmódnak több jelét is találjuk. A Berta által elsőként feladott „kötelező olvasmány”, az *Anyegin* olvasástörténete többszörösen is rávilágít a szerzői életrajz és a fiktív regényalak megfeleltetésére, valamint az olvasás aktusának olyan felfogására, melyben lényegében nem szöveg és olvasó létesít egymással kapcsolatot, hanem a mű csupán eszköze a befogadó és a szerző egymásra találásának. Az irodalom és a „valóság” határainak ilyen jellegű elmosására utal, ahogy Rezeda érdeklődése feléled a kölcsönkapott verses regény iránt. Napokig fel sem üti a könyvet, mígnem saját életének egyik eseménye és Puskin életrajza között összefüggést vél felismerni: „*Harmadnap, ágyán heverészve felnyitotta a könyvet, és miután a költő életrajzában (az első lapokon) azt olvasta, hogy Puskit párviadalban agyonlőtte egy szép testőtiszt, elismerő érdeklődéssel látott hozzá a hosszúnak ígérkező költeményhez.*”³⁸ Ez az életrajzi adat olvasatunkban az alig néhány lappal korábban elbeszélte Stolcz Hermin-epizóddal létesít kapcsolatot. A lényegében ismeretlen leánykért vívott párbaj és az életrajzban olvasott párbaj nem csupán érdeklődést támaszt a művel szemben, hanem egyfajta azonosulási folyamatot is elindít. Egy bekezdéssel alább Rezeda megfogalmazza életprogramját, melynek lényege a Puskinnal való identifikáció: „*Az Anyegin olvasása egyszerre új világ csodáit nyitotta meg Rezeda úr előtt: elhatározta, hogy életcélként választ, költő lesz, hírlapíró, Puskin Sándor lesz – és mindezt egy éjszaka, midőn égő homlokmal és szinte túláradó szívvel olvasta az orosz költő túláradó sorait.*”³⁹ A szerző és a főhős azonosításának olvasási stratégiája az idézet folytatásában még látványosabb formát ölt: „*Másnap a temető felé sétáltak éppen, Rezeda úr bátran és könnyes szemmel fogta meg Berta sárga kesztyűs kezét. – Tatjana! – mondta.*” Az Én Puskinnal történt azonosítása után a szerelmi jelenetben megszólaló Rezeda Anyegin alakját ölti magára, s szerelmi kettősüket a verses regény szerelmeseinek felelteti meg.

Szerzői életrajz és irodalmi szöveg egymást helyettesítő kezelésére Rezeda másik részletesen elbeszélte olvasási jelenete is utal. A Pattantyús ut-

³⁷ Ezt a stratégiát hangsúlyozzák az olyan szövegekre vonatkozó intertextuális utalások, melyben a főhős élettörténete sok megfelelést mutat a szerzői biográfia eseményeivel (pl. Mme de Staël: *Corinna*). Az ilyen típusú regények beidézése az említett olvasásmód horizontján az irodalmi mű paradigmaticus modelljeként látatja az ilyen szövegeket.

³⁸ *A vörös postakocsi*, 116.

³⁹ *Uo.*

cai felolvasások során a szövegeket az adott szituációban saját vallomását helyettesítendő adja elő: „*Mint egy biedermeier ifjú, finom kötésben verseskönyvet hordott a zsebében, és midőn a hölgyeket négy szemközt kaphatta, vadul, gyorsan vagy lágyan és álmodozva a fülükbe olvasta az idevonatkozó szakaszokat.*”⁴⁰ Felolvasó Énje teljesen azonosulni látszik a megszólaltatott szöveggel, mintha a szöveg ugyanazt mondaná, amit ő mondani szeretne. Ezen a ponton is kitűnik Rezeda félreolvasásainak egyik állandó jellegzetessége. Azt hiszi, hogy a szöveg és a befogadó között tökéletes kommunikáció létesülhet, melynek során a szövegbéli értelem és az olvasói értelmezés teljes mértékben fedésbe hozható egymással. Nem látszik érzéklni a szöveg horizontjának és saját értelmezői horizontjának távolságát, s e horizontok elválasztásának hiányában egyfajta naiv horizont-összeolvadás történik,⁴¹ melynek során az olvasó feladja autonómiáját, s önmagát a szöveg immanensként elgondolt értelmének rendeli alá. A szövegvilággal való jelzett azonosulás stratégiáját követő felolvasások után, azoknak mintegy betetőzéseként, rituális lezárásaként Rezeda ismét a szerzői életrajzzal létesít kapcsolatot, amint az a fenti idézet folytatásából is kitűnik: „*A nők néha megengedték, hogy kezüket megcsókolja, máskor könnyedén végigsimították homlokát, kedves Rezedának nevezték, virágjukat a verseskönyv lapjai közé préselték, azután elbocsátották a szerkesztőt, aki lehajtott fejjel bandukolt, s az öngyilkos Kleist Henrikre gondolt. Így élt Rezeda úr szerelmeiben | |.*” Az olvasott szöveg és a szerző közötti megfeleltethetőségi viszonyt Rezeda esetében az is jelzi, hogy miközben az elbeszélés során folyamatosan él a regényalakok imitációjával, rendre hangot ad írói ambícióinak. A regényhősök gesztusainak ismétlése és a szerzői ambíciók Rezeda értelmezésében nem különböző törekvések, hanem egyetlen szándékra vezethetőek vissza. Regényhősnek lenni annyit tesz, mint írónak lenni, mert mű és szerző, regényalak és megalkotója között e megközelítés szerint azonosság viszony áll fenn.

Nemcsak Rezedát jellemzi a szerzők és a művek fiktív alakjainak szinonimaszerű megfeleltetése. Madame Louise például hol irodalmi alakként identifikálja magát (kaméliás hölgy, Donna Juana),⁴² hol szerzőként (Madame de Sévigné, George Sand, illetve a *Kökörcsinek* című verseskö-

⁴⁰ *Uo.*, 102.

⁴¹ Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás = Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., 1997, 271–319, i. h. 286.

⁴² *A vörös postakocsi*, 49, 62.

tet költője).⁴³ A saját élettörténet és az irodalom határainak összemosisására utal az is, hogy regényhősként mutatja be alkalmazottját, Ilics Ivánt, aki az állandó asztaltárs és kártyapartner szerepét tölti be. Ezzel ő választja ki azt a narratívát, amely ennek az alaknak a személyiségét elbeszélni hivatott. Madame Louise olvasói és szerzői ambíciói itt annyiban is összefonódnak, hogy a névadás imitatív gesztusa olvasói szerepét hangsúlyozza, míg az általa elbeszélte alak íróként tünteti fel.

A „fehér kaméliás hölgy”-et is érinti a regénynek egy olyan vonulata, mely számos alakjára kiterjed, s amely az alkotó és a mű felcserélésének problémájához köthető. Ha a színjátszás bonyolult, több rétegű műbéli szerepét abból az aspektusból közelítjük meg, hogy a színjátszás maga is művészet, akkor a regénybeli hivatásos (Horváth Klára, Fátyol Szilvia) és műkedvelő színésznők (Madame Louise) egyaránt művészként állnak eléünk. Azaz a regényeket olvasó hölgyek színésznőként művészi ambíciókról tesznek tanúságot, művészé akarnak válni, miközben az olvasott regények imitálása révén regényalakká lenni is igyekeznek.⁴⁴ Másfelől a színjátszás már önmagában is megmutathatja a mű világa és a „valóság” azonosításának programját. Amennyiben a színészi játékot úgy fogjuk fel, mint egy szöveg „életre keltését”, megvalósulását, melynek során a színészi alakítás mércéje a szerep minél tökéletesebb „átélése”, akkor a színjáték megfelel annak az olvasási módnak, amely az olvasottak megvalósítását, életre keltését célozza meg. A színművészet másik arca azonban a *mintha* érvényesülésének területeként írható le: ami a színpadon lejátszódik, bármennyire valószínű is, mégsem valóság. Ide kapcsolható az a megfontolás, mely szerint a színházi előadás nem a szöveg megtestesülése, ha-

⁴³ „Madame Louise író volt. Írt verseket és elbeszéléseket (a *Kökörscsinekre* mindnyájan emlékezünk, akik a szobájában helyet foglaltunk), Sévigné asszony volt pompás leveleiben, melyeket írókhoz és művészekhez intézett (olykor tizenkét oldalon, s mindig asszonyi gráciával és költői lendülettel írván), máskor George Sand volt, amint férfias kalapban és lovagszizmában a Vigadó-beli álarcosbálra ment, míg otthon Madame Pompadour volt [...]” *Uo.*, 61.

⁴⁴ Horváth Klárának az az ambíciója, hogy Alvinczi szeretője legyen, a regényes „elbukás” narratíva valóra váltásaként értékelhető. Hasonló állítható az öngyilkossági tervekről is, melyek Horváth Klárán kívül Rezeda és Madame Louise alakjával is kapcsolatba hozhatók. Az öngyilkosság a romantikus szerzők (Kleist) és hősök (Tosca) történetének megismétlését jelenti, a két kategória szinonim kezelése megint rámutat az életrajzot és a műveket egymás kontextusában értő olvasási stratégiára. Horváth kisasszony átélt beszédben közvetített vágyai is ezt a programot törekszenek megvalósítani: „Istenem, egyszer tán még ő is öngyilkos lesz életében!” (*Uo.*, 75.)

nem egy adott értelmezése. A színházban tehát ellentétes olvasási stratégiák egyformán megtalálhatják a maguk figuratív megfelelőjét, ami – mint arra a későbbiekben részletesen kitérünk – különösen alkalmassá teszi a színházat arra, hogy a regényben egyfajta öntükröző szerepet betöltve az olvasás és irodalmiság problémáját a maga összetettségében ragadja meg. Hogy mikor, melyik arcát mutatja felénk, olvasatunkban az dönti el, milyen „komolysággal”, milyen átéltséggel zajlik a játék, azaz találkozhatunk-e olyan elidegenítő gesztusokkal, amelyek az eljátszott alak megtestesülésként, feltámadásként prezentált megjelenítését megkérdőjelezzik, illetve ironizálják. A másik ilyen szempont lehet az eljátszott alakok számbelisége: a szerepek sokasága vagy egyetlen szerep rögzítése jellemzi a színjátszó személyiségét. Ez különösen abban az összefüggésben válik lényegessé, hogy a regény olvasóinak „életre keltő” stratégiája metaforikusan maga is ilyen színjátszásnak tekinthető, amire a korábbi recepció bőségesen utalt, amikor Rezedát elsősorban szerepjátszó hősként értelmezte.⁴⁵

Értelmezésünkben elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol nagyon világosan el kell határolnunk saját megközelítésünket a szerepjátszás korábbi, legalaposabban Fábri Anna által kifejtett interpretációjától. A két olvasói horizont elhatárolása során a valóság fogalmát illető megfontolásainkat, illetve e fogalomnak a korábbi recepcióban gyakran tapasztalható felfogására vonatkozó kételyeinket is körvonalazhatjuk. A „valóság” és az irodalom, a „valóság” és a regények közötti ellentét a szerep-problematika meghatározó eleme volt a realizmust viszonyítási pontként kitüntetett irodalmi diskurzusban. A Krúdy-recepciónak ez az iránya a valóság fogalmán valami előzetesen, objektíven adottat értett, s nem fűzött kételyeket e valóság elérhetőségéhez, megragadhatóságához sem. Így az értelmező ebben a diskurzusban saját pozícióját úgy határozta meg, hogy ő az, aki a valóság viszonyait világosan átlátja, s az objektív tudásnak ebből a helyzetéből szólaltatta meg a maga kijelentéseit. Ez nyilván azt is jelentette, hogy a maga értelmezői tevékenységének temporális meghatározottságát nem ismerte fel, vagy reflektálatlanul hagyta. Fontos folyománya volt ennek az értelmezői horizontnak, hogy az olvasott regényalakok kilétére is egyértelmű válaszokkal szolgált. Ahogy a valóság mibenlétével kapcsolatban nem jellemezték kételyek, úgy az irodalmi alakok identitását is egyértelműen tisztázhatónak vélte. A szerep kérdése így tehát abban az összefüggésben merült fel, hogy az értelmező meg-

⁴⁵ FÁBRI, *Ciprus és jegyene*, 114–115, illetve 122.

határozta a regényalak kilétét, feltárta „igazi”, „valódi” személyiségét, majd az eljátszott szerepe(ke)t mint álcát, tettetést leplezte le. E megközelítés szerint Rezeda Kázmér egy lecsúszott dzsentrifú, aki nem akarja észrevenni, hogy a romantika kalandos időszaka lezárult, s igyekszik úgy tenni, mintha a letűnt életforma még fenntartható volna. A vázolt megközelítés kevéssé látszik reflektálni arra, hogy amennyiben Rezedát a múlt nosztalgikus visszaálmódójaként igyekszik értelmezni, akkor sem egy letűnt korszak mutatkozik e visszaidézés tárgyaként, hanem a múltban keletkezett irodalmi szövegek. A Rezeda-féle (szerep)játék, tehát – hangsúlyozzuk – nem valamiféle történelmi valóságra, hanem szövegekre, illetve az irodalomra vonatkoztatódik. A Krúdy-olvasásnak ez a hagyománya a regényalakok személyiségének osztoottságát legfeljebb annyiban fogadta el, hogy a valóságos személyiséget hamis vágyaival konfliktusba kerülve gondolta el. Megközelítésünk szerint a személyiséget társadalmi környezetével, szociális viszonyaival, történelmi helyzetével nem lehetséges egyértelműen definiálni. Nem világos, hogy az Én külső viszonyai miért rendelkeznének a személyiség megalkotásában konstitutívabb karakterrel, mint önértelmező gesztusai, identitásának saját elgondolása, meghatározása. A külső viszonyoknak tulajdonított kitüntetett jelentőség a realista elbeszélői hagyományból örökölt előfeltevés, amely a társadalmi determinációt megkérdőjelezhetetlen elvvé tette. Saját olvasói horizontunkat ezzel szemben az jellemzi, hogy nem osztja az Én szubsztanciális felfogását, s természetesen ennek a nem létező lényeknek a hozzáférhető voltát sem feltételezi. Amennyiben tehát Rezeda és a többi regényalak esetében egyáltalán felvethetőnek véljük a szerep kérdését, akkor a szerepet nem mint valami az Éntől idegent, hamist, felvett gondoljuk el. A szerep fogalmat csak abban az összefüggésben véljük mozgósíthatónak, ha a személyiséget állandóan változó szerepek halmazaként fogjuk fel, olyan nyitott területként, amely folytonosan elkülönöződik a temporális identifikációk során, s melynek elemeit nem szervezi valamely állandó mintába egy központi mag-értelem. Rezeda olvasói magatartását, önazonosságának az olvasás során megvalósuló aktusait is ebben a szellemben kívánjuk értelmezni. S ha Rezeda rossz olvasónak bizonyulna, ennek okát nem abban látjuk, hogy nincs tisztában egyszer s mindenkorra adott személyiségével, hanem abban, hogy a sokféleségnek az olvasás folyamán feltáruló tapasztalatával szemben – legalábbis egy ideig – a homogenizálás stratégiáját követi.

Mielőtt ennek tárgyalására rátérnénk, néhány megjegyzést szükséges tennünk az irodalom–valóság viszony regényben jelentkező problémájáról. Az irodalom és a valóság közötti feszültség sokféle módon interpretálható.

A regény keletkezésének idején az irodalmi hagyományban ennek néhány jellegzetes típusa szinte toposzként volt jelen, s ezen nézetek némelyike a szövegben is fellelhető. Az irodalom és az élet esztétizáló szembeállítás, amely már a romantikától sem volt idegen, s melyet a szecesszió a szépség organikus kódjának elutasításával még inkább fölerősített, látványosan jelenik meg Bonifác Béának Dideri Dir lányaihoz intézett monológjában. A szépség, a művészet – és ezen belül az irodalom – e megközelítés szerint alapvetően életellenes, az esztétikum valamilyen módon mindig a halál felé törekszik, illetve a halálban valósul meg: „*A nagy gyönyörűséges Életnek semmi köze sincs az apró, sűrű betűcskékhöz. [...] És ha egy családba beköltözött az irodalom édes mérge, ott nyomban következik a boldogtalanság. [...] Egyszer zöld alkoholban, máskor az idegek természetellenes kívánczóságában, harmadszor a vérnek lobogó égésében lakik az örültség, amely irodalom névre hallgat.*”⁴⁶ Az esztétizáló, dekadens irodalomértelmezés fenti összefoglalásában érzékelhető volt a megszólaló alak negatív értékítélete, ami összefüggésbe hozható, egy olyan irodalom–valóságos élet oppozícióval, amely lényegében az irodalom élethez közelítésének programját implikálja, azaz egy realista diskurzus megvalósulását sürgeti. Bár mi sem áll távolabb tőlünk, mint Krúdy poétikáját realistanak minősíteni, mégis úgy véljük, hogy ebben a regényében is felfedezhetők ennek az elbeszélésnézőnek a nyomai. Nem csupán az előszó funkcióját betöltő, Kiss Józsefhez címzett levélre gondolunk, melyből egy realista narratíva igénye ugyanúgy kiolvasható, mint egy antirealista poétikáé. Pest viselt dolgainak moralizáló hangú bírálata⁴⁷ mindenesetre a realista próza leleplező magatartására utal. (Ugyanakkor a látomások⁴⁸ említése például ettől egészen eltérő elvárásokat ébreszt az olvasóban.) A regény megítélésünk szerint (szerencsére) nem váltja valóra az előszóban ígért realista poétikát, de annak hatása néhol mégis érzékelhető. A hetedik fejezet erősen moralizáló tónusú felütése, melyben a pesti lóversenyre érkező bécsiek szociológiai besorolása és mentalitásának értékelése kapott helyet, erősen emlékeztet a realista elbeszélői szerepre. Akárcsak az az apró, de jellegzetes mozzanat, amely Madame Louise második „elbukásának” történetét beszéli el. A narrátor így jellemzi a hölgy második kitaróját, a katolikus grófot: „*A nemes gróf [...] az eszményeket komolyabban vette, mint a valóságot [...]*”⁴⁹ Az elbeszélő

⁴⁶ *A vörös postakocsi*, 92.

⁴⁷ *Uo.*, 10–11.

⁴⁸ *Uo.*, 9.

⁴⁹ *Uo.*, 63.

ilyen megnyilatkozásai azt előfeltételezik, hogy birtokában van a valóságra vonatkozó tudásnak, s a szöveghelyen megnyilvánuló ironia akár a valóságot semmibe vevő magatartásnak is tulajdonítható. (Az ilyen részletek nyújtottak hivatkozási alapot a realizmust érték kategóriaként kezelő recepciós diskurzus számára. A szakasz Rezedára vonatkoztatásával, illetve a többi szereplőre való kiterjesztésével ugyanis létrejön az önmagát hitegető, szerepjátszó hős narratívája.) Másfelől a valóság ilyen magabiztos megragadhatóságával szembeállíthatók olyan szöveghelyek, amelyek – a valóság és a fikció egyértelműnek tetsző viszonyát megfordíthatóságuk jelezése által elbizonytalanítva – arra utalnak, hogy az úgynevezett „valóságot” is az értelmező tapasztalat állítja elő, mert az másként nem hozzáférhető.⁵⁰ Itt leginkább Horváth Klára elbeszélése idézhető, melyben a Steinnénál történetekről számol be Rezeda Kázmérnak.⁵¹ A valóság fiktív természetének jelzése olyan mozzanat, amely már a posztmodern olvasói horizonttal érintkezik. Olyan belátáshoz érkezett el itt Krúdy regénye, melynek reflektált kiaknázását a posztmodern regény valósította meg, azzal, hogy poétikájának egyik alapjává tette a valóság fiktivitásának gondolatát,⁵² felszámolva ezzel a valóság és irodalmi szöveg klasszikus modernségre még jellemzőnek tekinthető szembeállítását.⁵³ A valóság megalkotott jellegének tapasztalata tehát érvényteleníti az irodalom és valóság közötti oppozíciós viszonyt. Krúdy regénye azonban nem teszi dominánssá a két kategóriának ilyen értelmezését. Irodalom és valóság oppozíciója részben érvényben marad, s a

⁵⁰ A valóságnak ezt az előállítását nevezi Ricoeur mimézis I-nek. Vö. Paul RICOEUR, *Hármas mimézis*, ford. ANGYALOSI Gergely = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 255–309, i.h. 258–274, különösen 263 és 274.

⁵¹ „Bólintottam, szomorú voltam, mélységes csend volt a kék szobában, mintha nagyon messzire jutottam volna az élettől, Budapeستől, valamely mesházban ülnék, és semmi sem igaz, ami körülöttem történik. Estella csupán egy furcsa figura a bábszínházból, és mindjárt táncra perdül a falon a selyempapirosból kivágott balerina.” (*A vörös postakocsi*, 136.) A realista elbeszélés optikáján át az élet mélye, a másodrangú bordélyház tölti be a leleplezendő valóság funkcióját. Az idézett részlet azonban éppen ezt látta irodalomként, fikcióként. Valóság és irodalom újra azonos karaktert mutat, ami azonban most nem az irodalom megismétlésének programjához kapcsolódik, hanem a valóság megalkotottságát, távollétét jelzi.

⁵² Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség (Visszapillantás egy korszakküszöbre)* = JAUSS, *I.m.*, 211–235, i. h. 222.

⁵³ A valóság és fikció viszonyát oppozícióként értelmező felfogás Krúdy epikájában tapasztalható kikezdésére az *Asszonyágok díja* interpretációja során már Csányi Erzsébet is felhívta a figyelmet, éppen a szerepjátszó Krúdy-alakokkal kapcsolatban, igaz, megközelítéssüktől némiképp eltérő összefüggésben: „Az író a kezdetektől fogva tartja az az elképzelés, miszerint a mindennapok embere regényhősként, színpadi hősként szerepli végig, miméli,

két kategória egymás ellen történő mozgósítása egy másik módon, illetve másik szinten jut el az ellentét átértékeléséhez.

Az irodalom és valóság elválasztása az irodalom autonómiájának, saját-szerűségének hangsúlyozásához is alapot nyújthat, ahogy azt az *Esti Kornél* vonatkozásában Szegedy-Maszák Mihály is bemutatta.⁵⁴ Ebben az összefüggésben az irodalom önálló, nem realitáshoz kötött karakterének felismerése vezethet el a valóság–fikció probléma új megközelítéséhez. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy Rezeda Kázmér az irodalom autonómiáját nem ismeri fel, hiszen végletesen referenciálisan, szinte betű szerint olvas. Úgy akar élni, mint az általa olvasott regények hősei, látszólag mit sem tudva az irodalom sajátos karakteréről. De más módon is megsérteni látszik az irodalom sajátosságának elvét. Írónak, költőnek nevezi magát – bár ezt nem minden önirónia nélkül teszi –, miközben nem hoz létre szövegeket, kivéve a Horváth Klárához intézet búcsúlevelet. Ezt a sajátos szituációt úgy is értelmezhetjük, hogy irodalmi életműve nem más, mint élete, azaz életével írja azt, amit tollal kellene. Osztozni látszik Kosztolányi Nérójának tévedésében, aki az életben valósította meg azt, amit csak elképzelni lenne szabad: „*O átélte azt, amit csak álmodni lett volna szabad. Kétségtelen, hogy az igazi poéták mások. Azok megálmodják, amit nem élhetnek át.*”⁵⁵ Megítélésünk szerint ezen a ponton újabb érintkezés mutatkozik a romantika művészetértelmezésével. A fenti idézetben szereplő különbséget ugyanis nem csupán a művész–dilettáns összefüggésben lehet értelmezni. A nérói és Rezeda-féle magatartás, mely az életet alakítja művészetté, egyfajta romantikus hagyomány kiélézéseként is értelmezhető. A magyar klasszikus modernség irodalmában nem ritkák az olyan ars poeticák, melyek nem a műre, hanem a szöveget megalkotó Énre, illetve az alkotás során átélt élményre helyezik a hangsúlyt.⁵⁶ A mű tétje az alkotó létproblémájának, léthelyzetének a megoldása. A regények eljátszása más-

kreálja életét. A valóság hamis, míg az igazi vérbő életet a »regénykönyvekből«⁵⁴ kell tanulni. *A valódiság minőségei nem az életben, hanem annak művészi párlatában mutatkoznak.*” [Kiemelés az eredetiben.] CSÁNYI, *I. m.*, 94.

⁵⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., 1998, 158–177, i. h. 160–163.

⁵⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő*, (Milleniumi Könyvtár) Bp., 1999, 212.

⁵⁶ Ellegendő csak a *Humm, új legenda* ismert soraira utalni: „A tolakodó Gráciát ellöktem, / Én nem bűvésznek, de mindennek jötem, / A Minden kellett s megillet a Semmisem // Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál, / Hulltommal hullni: ez a szolgálja dolga, / Ha a Nagyúr sírja szolgákat követel.”

felől annak a schlegeli követelménynek az ironikus olvasataként is értelmezhető, mely szerint a világot romantizálni kell.⁵⁷

Az eddigiek során zömében arról esett szó, hogy mennyire rossz olvasónak mutatkozik Rezeda Kázmér. De vajon valóban ennyire irreleváns befogadói szerepet testesít meg alakja, vagy olyan esztétikai tapasztalathoz is eljut, amelyet mai irodalomértésünk is sajátjának érez? Az eljátszott szerepek hozzájárulnak-e önértelmezésének olyan elmélyítéséhez, mely az irodalom antropológiai vonatkozásaival összefüggésbe hozható? Ha Rezeda Kázmérnak *A vörös postakocsi*ban elbeszél olvasói pályáját áttekintjük, arra a következtetésre juthatunk, hogy a regényhősökkel való maradéktalan azonosulás, mely mintegy felszámolja az olvasói pozíciójának autonómiáját, semmiképpen sem jellemzi történetének egészét. A Berta hatására olvasott szövegek esetében még olyan olvasónak mutatkozik, aki egyfajta naiv horizont-összeolvadást hajt végre, sőt az olvasott regények cselekményének saját életbeli megismétlésére törekszik. Bár a *Dekameron* által inspirált cselekvő hőst egyre inkább a reménytelen szerelem történeteit ismétlő alak váltja fel Rezeda szerepei közt, az említett olvasói magatartás folyamatosan jelen van.

Megfigyelhető azonban olvasói stratégiái között egy másik befogadói magatartás is, amely a szöveg és az élet azonosításának lehetőségét mint naivitást teszi irónia tárgyává. Emlékeztetnénk Alvinczi budazári „francia regényének” gúnyos értékelésére. Ugyancsak eltávolodik ettől az olvasásmódtól, amikor Horváth kisasszony magatartását minősíti, aki a lezajlott jelenet hatása alatt elragadtatott szavakban jelzi, hogy szívesen cserélne Stümmer Lottival: „*Kegyed úgy beszél, mint egy hisztérikus pesti zsidó nő, aki a romantikus operai előadások után szerelemre gerjed...*”⁵⁸ Mint korábban utaltunk rá, a regény nyelve éppen a megismétlésre épülő olvasási stratégiát nevezi romantikusnak. A Horváth Klárát hisztérikusként minősítő kijelentés lényegében éppen ezt az olvasásmódot veszi célba. Rezeda olvasási stratégiáját minősítő kijelentéseinket tehát úgy kell módosítanunk, hogy azt egyszerre jellemzi a „valóságot” és az irodalmat összemósó, látványosabban megjelenő, illetve e két kategóriát elválasztó, látensebben megmutató befogadói magatartás. Így Rezeda olvasói tevékenységét a kettő összjátékaként célszerű felfogni. Megítélésünk szerint a regényhősök

⁵⁷ Vö. August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Athenaum töredékek* = Uő., *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980, 261–356, i. h. 280–281.

⁵⁸ *A vörös postakocsi*, 84.

imitációjára törekvő olvasásmód visszaszorulását jelzi a Horváth Klarához intézett búcsúlevél, amely ennek az olvasási stratégiának a lezárulását tematikusan is megjeleníti. Olvasatunk az alábbi mondatot kezeli a *Pillanatnyi elmezavar* című fejezet leginkább hangsúlyossá tehető részleteként: „Egykor regényhős voltam, most unott, rosszkedvű, fáradt úriember lettem.”⁵⁹ Ez az önértelmező kijelentés interpretációnk szerint a regényhős szerep feladását, azaz a regényalakokkal való fenntartás nélküli azonosulásként jellemezhető olvasási mód végét jelenti be, amellyel szemben a cseppet sem regényes fáradt úriember említése a relatív kívülállás pozíciójára enged következtetni.

Az olvasói magatartás elmozdulására vonatkozó kijelentésünket az sem módosítja érdemben, hogy az öngyilkosság, valamint a levél stílusa maga is felfogható regényimitációként, ahogy a fáradt úriember rövid jellemzése sem mentes a byroni, puskinsi ráhallásoktól. Úgy tűnik, Rezeda ebben az esetben is kétféle olvasási stratégiát működtet, ezek között azonban – legalábbis véleményünk szerint – megváltoztak a dominanciaviszonyok. Megítélésünk szerint egy olvasási stratégia, egy élet–irodalom viszony értelmezés fenntarthatatlanságára, s nem pedig egy szerelmi kapcsolat csődjére vezethető vissza Rezeda tette. Ebben az összefüggésben persze maga a cselekedet ténye is jelzi, hogy nem tudott teljesen szakítani korábbi domináns olvasásmódjával, hiszen az öngyilkosság ennek az új olvasói szerepnek az elutasításaként is fölfogható. Annak a helyzetnek a feloldásaként, melyet az egyik olvasásmód fenntartásának felismert lehetetlensége, míg a másik maradéktalan elfogadására való képtelenség jellemez.

Ugyanakkor megjegyzendő, hogy az öngyilkosság értelmezésekor kis-sé túlságosan is komor irányban indultunk el. A levél beszédmódjától ugyanis egyáltalán nem áll távol egyfajta groteszk komikum. Nem is beszélve arról, hogy a szándék komolysága kapcsán szintén kételyek merülnek fel. Az ugyancsak öngyilkosságot elkövető Madame Louise sebének leírásakor a narrátor túlságosan is esztétikusnak látja a golyó ütötte sebet,⁶⁰ s a szerelmi csalódás mellett bizonyos tőzsdén elszenvedett veszteségek is

⁵⁹ *Uo.*, 139.

⁶⁰ „Könnyed, természetes mozdulattal felnyitotta mellén a selyemruhát. Valóban az ólomgolyó otthagya emlékét kis gödör alakjában fehér húsában. Ámbátor a kövérségtől elrejtett lyukacska nem volt valami borzalmas látvány. A halál igen kellemes, nobilis gavallér volna, ha mindig kesztyűs kézzel dolgozna, mint Paulikovic műtőorvos úr, aki a pisztolygolyókat kihúzogatja azokból a férfiakból, akik nőért lövöldöznek egymásra vagy önmagukra.” *Uo.*, 74.

felmerülnek a tett lehetséges motivációi között.⁶¹ Ilyen előzmények után természetes, ha az olvasóban a további öngyilkosságok kapcsán is kételyek ébrednek. Ezt erősíti fel a végrehajtásra kiválasztott fegyver Rezeda általi leírása, melynek nyomán az első olvasás során még az is kétségesnek tűnhet, hogy az ódivatú mordály egyáltalán elsül-e. Ezek után aligha lepi meg az olvasót, hogy Rezeda nem kapott halálos sebet. A mondottak alapján tehát akár úgy is olvasható Rezeda „öngyilkossága”, mint a regényhőssé válás olvasási stratégiájának stílusos lezárása, mint olyan búcsújáték, amely a lezárás aktusát az elmúlt korszak gesztusainak megidézése által végzi el. Egy ilyen értelmezői nézőpontból természetesen még inkább az olvasó és a szöveg horizontját elválasztó (s csak ez után a művelet után közvetítő) olvasói magatartás felerősödéseként értékelhető a regény nyolcadik fejezete. Ami pedig a byroni, puskini ráhallásokat illeti: az értelmező autonómiáját tudatosító olvasás nem a regényhősök befogadóra gyakorolt befolyásának kiküszöbölését jelenti, hanem azt, hogy az efféle azonosulás mindig csak részleges, töredékes és időleges lehet.

A fejezet befejező részében annak a kérdésnek a tárgyalására térünk ki, hogy mivel járult hozzá Rezeda önértelmezéséhez olvasói tapasztalata. A regény cselekményidejében többnyire különként elbeszélte alakot, aki hajlamos a reménytelen szerelmes élettől visszahúzódozó gesztusainak gyakorlására, ifjúkorában még más arccal látja el az elbeszélői narráció. Olyan figuraként állítja az olvasó elé, aki alig különbözött társaitól, aki semmiféle hajlamot nem mutatott arra, hogy önértelmezését megválaszolando kérdésként vesse fel. Identitása nem jelent problémát számára, kiléte magától értetődően meghatározhatónak tűnik: „*Hajdan víg és életrevaló fiatalember volt az alföldi és felvidéki városokban, ahol korán elmúlt az ifjúságát töltötte. Késmárkon a Mézeskertben a söröskancsó mellett együtt énekelte a többivel a diákok dalát, és fehér, angol sisakot, magas sarkú topánt és vastag sétapácát hordott (amelynek végét kabátzsebébe dugta). Szerelmes volt Stolcz Herminbe, mert minden késmárki diák szerelmes volt Stolcz Herminbe [...]*”⁶² A narrátor szólama tehát Rezeda személyiségét a virtuskodó, életvidám fiatal diák jól ismert, toposzszerű narratívájába helyezi. A párbaj e történet folyományának, diákcsínynek, véletlen balesetnek tekinthető. A kicsapott diák története azonban az irodalom többszöri közbeszólása nyomán egy új identitás létesítésének történetévé alakul. A magától ér-

⁶¹ Uo., 75.

⁶² Uo., 112.

tetődő önazonosság pozíciójából elmozduló Rezeda számára problémává válik identitása, melyet ismét az irodalom révén igyekszik megoldani, illetve értelmezni. Mint említettük, a párbaj csak az irodalom révén válhattott diákcsinyból, kisiklásból önazonosság-képző tényezővé. Már a Stolcz Hermintől várt gesztusok is („*egy kacér mosoly, egy meleg kézzorítás vagy egy előbb megcsókolt virág*”) a regényesség hatását mutatják. Hermína alakja Horatius verseinek hatása alatt egyre inkább olyan formát ölt, hogy átminősülve alkalmas kiindulópontjává váljék Rezeda új önértelmezésének. Az alföldi gimnázium „irodalmi hatásai” ugyancsak ebben az irányba mozdítják a regényalakot. Gró Pista, az ifjúság kedvence nemcsak rajztanár, hanem egyben költő is. A magyar irodalom tanára pedig egyértelműen felkínálja egyik megjegyzésével Rezedának a magyar középkor lovagjaival, később pedig a Bessenyei gárdistahadnagy alakjával történő azonosulást. Az irodalom ilyen közbelépései nyomán folyamatosan bomlik ki Rezeda új önértelmezése. Kezdetben még csak az utal erre, hogy „*részt vett ugyan a dáriidókban, versenyt futott kétkerekű kocsiával, és brúdert ivott a cigányokkal, de szerenádra sohasem ment az ablakok alá.*”⁶³ Bessenyeiről hallván már szokásává válik, hogy romantikus szerelmes módjára egyedül kószál a ligetekben és a kertek alatt. Végül találkozik Bertával, aki felgyorsítja az önértelmezés irodalomhoz kapcsolt folyamatának kibontakozását.

Rezeda identitásteremtésének többértelműségére a narráció ellentétes hangnemei, az elbeszélő ellentétes viszonyulásai is ráirányítják a figyelmet. Egyfelől ugyanis az alak túljut azon a nézőpontra, mely úgy jellemezhető, hogy identitását magától értetődő adottságnak tartja, s az önazonosság problematikusságának tényével éppen az irodalom, saját olvasói tapasztalata szembesíti. Másrészt gyakran olyan olvasónak tűnik, aki a művek alakjaiban felkínált identifikációs mintákkal maradéktalanul azonosulni igyekszik. Az önazonosság kérdésségéhez az olvasás során eljutva az „*irodalom [...] az emberi képlékenység, változékonyság tükréként jelenik meg*”⁶⁴ számára. Az irodalom Iser által meghatározott legalapvetőbb antropológiai vonatkozását azonban ellentmondásosan éli át, ugyanis nem mindig mutat hajlandóságot arra, hogy az ember önmaga számára adódó állandó távollétét elfogadva,⁶⁵ folytonosan reflektálja a művekben kínálko-

⁶³ *Uo.*, 113.

⁶⁴ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., 2001, 11.

⁶⁵ *Uo.*, 20.

zó identifikációs lehetőségek hasonló természetét, azaz töredékes, illékony, a jelenlétet megvalósítani képtelen jellegét. Ennek megfelelően Rezeda gyakran olyan olvasónak mutatkozik, aki a személyiség szükségszerű távollétének tapasztalatát megkerülve a választott identitás rögzítésére, stabilizálására törekszik. Miközben az irodalom révén jutott el az identitás magától értetődően adott voltának megkérdőjelezéséhez, éppen az irodalmat igyekszik felhasználni arra, hogy ezt a tapasztalatot eltörölve stabil identitást alkosson magának. Ennyiben tehát az irodalom fiktív és imaginárius természetéhez is ellentmondásosan viszonyul. Olvasói magatartása nem írható le pontosan azzal a formulával, hogy képlékeny emberként „*az alaköltés igénye hajtja, ugyanakkor nem marad foglya egyetlen magára öltött alaknak sem*”.⁶⁶ Mint láttuk, gyakran az olvasott műben szemlélt alak életre keltésére, ismétlésére törekszik, ami a teljes azonosulás szándékára enged következtetni. Ugyanakkor a felvett identitások sokfélesége egyértelműen jelzi: nincs olyan identifikációs minta az olvasott művekben, amely végérvénnyessé válna. Már a Berta-történet is rámutatott arra, hogy az egyik nap Anyegin, a másik nap egy szerelemre éhes florenci barát alakját magára öltve egymással fedésbe nem hozható identifikációs aktusokat hajt végre. Ennyiben a személyiség rögzítésének lehetetlensége szemléltetővé válik, még akkor is, ha ezt az elbeszélő alak az adott szöveg helyen nem reflektálja. (Az elbeszélői szólam ironikus modalitása olvasatunk szerint részben éppen ezt a reflexiót végzi el ott, ahol erre Rezeda maga nem mutat hajlandóságot.) Az azonosulásra kiszemelt regényalakoknak ez a széttartása másutt is felfedezhető: Gil Blas nem egyesíthető Csertáphonovval, Don Quijote Kolhaas Mihálllyal, Faust Henry Esmondal. Ezzel a megközelítéssel szemben nem meggyőző az az ellenérv sem, hogy vannak olyan identifikációs lehetőségek, amelyeket hosszabb ideig látszik érvényben hagyni a szöveg. Anyegin alakjával kapcsolatban is érvényes az időlegesség felvetése annak ellenére, hogy Anyeginnal egy retrospektív önelbeszélés erejéig a narrátor is azonosulni látszik.⁶⁷ Mert egyrészt az említett kitérőnek is alapvető tapasztalata e szerep stabilizálásának lehetetlensége, másrészt a mottó ismétlése sem tudja az olvasó figyelmét elterelni más szövegeknek a kilencedik fejezetben is töretlen regénybe idézéséről. Arról nem is beszélve, hogy Rezeda az Anyegin szerepet a cselekmény szintjén is jelentősen átírja, más alakok identifikációs hatása alatt.

⁶⁶ Uo., 12.

⁶⁷ *A vörös postakocsi*, 116.

Olvasatunk tehát az önidentifikáció változatosságára és sokféleségére helyezi a hangsúlyt. Ez a változatosság nem csupán a regényben mozgósított, szövegbe idézett alakok, illetve a cselekmény előrehaladása során megjelenő, Rezeda által imitált hősök számában mutatkozik meg. A sokszerűség nem csupán a regény nagyobb egységeiben válik szemlélhetővé, hanem a szöveg alacsonyabb szintjén is. Hatása annál erősebben érvényesülhet, minél rövidebb idő alatt – ezen itt az olvasás idejét értjük – minél több identifikációs lehetőséget villant fel a szöveg. Ha egy bekezdésnyi szövegben is egymásra torlódnak az Én különböző lehetőségei, akkor a sokféleség még inkább transzparenssé válik. Az identifikációs lehetőségek e sűrűsége és az elbeszélő nyelv játékosága miatt egyaránt jellegzetesnek tekintjük az alábbi részletet: „Általában nappalai azzal teltek, hogy nőknek leveleket írt egy hűvös, bolthajtásos és félhomályos hónapos szobából, amely egykor börtön vagy barátcella lehetett. Az íróasztalnak rokokó lába volt, a tintába aranyos port kevert, s nevét úgy írta alá, mint egy apát, és a lila színű pecsétviaszba egy régi pápa címerét nyomta a boríték hátára. Olykor lúdtollal írt, midőn Bessenyei gárdista neve alatt levelezett hölgyekkel, máskor piros iniciálékat rajzolt a pergamenre, midőn Frankenstein lovagként váltott levelet egy vidéki kisasszonnyal; írt mint Anyegin Tatjánához; írt mint Szindbád ezeregyéjszakai kereskedő – ő volt Henry III. francia király és »navarrai Margitnak« írt post restante a Vízivárosba. Olykor ebédje sem volt, és szép álneveken törte a fejét, amelyeket a nőkhöz írott levelek alá lehet írni. Különös sikerrel utánozta Zápolya György aláírását, melyet egy régi íráson talált.”⁶⁸

A sokféleség és a játékoság feltételen azonosulást megkérdőjelező jellegzetességei mellett is kétségtelen, hogy az egymással fedésbe nem hozható identifikációs minták a regényben mégsem a teljes különbözőség, a totális széttartás vagy a megragadhatatlan sokirányúság mintázatát mutatják. A vörös postakocsi beidézt szövegeiből feltáruló szerepsokaság nem a rendezetlen, anarchikus sokféleség rajzát nyújtja. Ha nem is hozhatóak az identifikációs minták közös nevezőre, bizonyos tendenciák hatása mégis érvényesülni látszik. Az imitált alakok között többségben vannak a pika-reszk-, a kaland- és (ál)lovagregény hősök, illetve az olyan alakok, akik nem adták fel még végérvényesen a rendkívüli, a kalandos iránti érdeklődésüket, valamint a szerelem „eszményi” vagy hőskölteleményszerű felfogását. Ha a beidézt művek között nagyobb számban szerepelnének olya-

⁶⁸ Uo., 118.

nok, melyek nem kapcsolhatók a jelzett szövegekörbe, akkor az irodalom iseri értelemben felfogott alapvető antropológiai tapasztalatát is következetesebben vinné színre Krúdy regénye.

A másik megfontolás, amelyik a jelen nem lévő személyiség tapasztalatának horizontján teszi felnyithatóvá a művet, Rezeda azonosulási stratégiájának folytonos elbizonytalanítása. Most nem elsősorban az elbeszélői ironia jelenlétére gondolunk, hanem Rezedának az „életre keltés” olvasói stratégiájára vonatkozó eltávolító gesztusaira, melyekre korábban más összefüggésben már felhívtuk a figyelmet. Azok az ironikus, illetve önironikus kommentárok, amelyek a megismétlés olvasói eljárására vonatkoznak, kétségessé tehetik az azonosulás stratégiájának érvényességét. Ebből a nézőpontból tekintve már nem a teljes eggyé válás szándékával magyarázható az olvasott alakok elsajátítása, hanem olyan idézőként, olyan szerepjátszóként fogható fel, amely folytonosan tisztában van azzal, hogy a játék során nem alakulhat át azzá, amit megjelenít. A regény világát többszörösen átjárja a színház mint a szöveg egyik öntükröző figurája. Nemcsak hivatásos és műkedvelő színészek, rendszeres színházlátogatók alakján keresztül van jelen, hanem Rezeda írói és olvasói magatartása is felfogható egyfajta színészi játékként. Itt nem a valódi Én–felvett, hamis szerep összefüggésre gondolunk. Sokkal inkább megfontolandónak tartjuk, hogy Iser az irodalmi mű fiktitivását tudatosító befogadói szituáció „mintha” helyzetének megvilágítására a Hamletet játszó színész példáját mozgósította.⁶⁹ Ebben a megközelítésben Rezeda színészi teljesítménye, a mintha helyzet megvalósítása, továbbá az Én és a szerep között mutatkozó távolságok, hasadások nem egy anakronisztikus magatartás szükségszerű következményének tűnnek, amely nem tudja elrejtetni a valóságos és a hamis közötti szakadékot, hanem a személyiség önmaga számára való elérhetetlenségét, állandó jelen nem létét világítják meg. Nem a „valódi” Rezeda és a hamis szerep között nyílik rés, hanem a személyiség szerkezete mutatko-

⁶⁹ „A színész nem azonosulhat teljesen Hamlettel, nem utolsósorban azért, mert ő maga sem tudja, hogy ki is Hamlet. Részben mindig önmaga kell hogy maradjon: azaz teste, érzései és tudata mind analógiaként működnek annak megjelenítésére, ami nem ő maga. Ez a kettősség teszi lehetővé a színész számára, hogy megtestesítsen egy sajátos elképzelést Hamletről. Ahhoz, hogy meghatározott formát adjon egy valótlán alaknak, a színésznek háttérbe kell szorítania saját valódiságát. Valahogy így van ez mindannyiunkkal, amikor olvasunk. A »mintha« kiváltotta eredmények elgondolása azt igényli, hogy képességeinket egy valótlanság szolgálatába állítsuk, és ezt a valótlanságot a valóság látszatával ruházzuk föl – amivel arányosan csökken saját valódiságunk.” ISER, *I.m.*, 39.

zik meg ebben a színjáték nyomán feltáruló szakadásban, az önmagával való azonosság, a teljes jelenlét lehetetlensége.

A színrevitelként meghatározott olvasás iseri fogalmának döntő mozzanata jelen értelmezésünk szempontjából az, hogy az önmaga lehetséges formáit szemlélő olvasó Én nem marad foglya egyetlen önmagára öltött alaknak sem,⁷⁰ világosan látja, hogy a másíkba való áthelyeződés nem azonosítja azzal, amit megfigyel,⁷¹ hiszen a személyiség jelenlétének szükségszerű hiánya, illetve a színrevitel szimulákrum volta⁷² csak ebben az esetben válhat tapasztalattá. A fent mondottak összegzéseként megállapíthatjuk, hogy értelmezésünk szerint e fontos elhatároló pont vonatkozásában *A vörös postakocsi* nem mutat egyértelmű képletet. Egyrészt látványosak a regénybeli olvasók azonosulást célzó gesztusai, másrészt a regény több szintjén (a narrátor; a szereplők önreflexiója) megjelenő ironia ezt a befogadói magatartást kikezdi, sőt gyakran érvényteleníteni látszik. Az önidentifikációkban feltűnő játékosság és a szerepszerűség ugyancsak az olvasó és a megjelenített, „életre keltett” alak relatív távolságát, maradéktalan azonosulásának lehetetlenségét sugallja. Ehhez járul még az azonosulási stratégia kudarcának tematizálása a nyolcadik fejezetben, valamint az az eddig még nem jelzett megfontolás, hogy a regény sugallt értékrendszerében – megítélésünk szerint – azok az elbeszélő alakok kerülnek egyfajta, mégoly képlékeny hierarchia aljára, akik irodalmi szöveg és „saját személyiség” kettősségére nem reflektálnak. Egyszerűbben szólva: a regény kétféle regényfigurát jelenít meg szinte kizárólag ironikusan: az irodalom iránt érzéketlen, nem olvasó embert, valamint kizárólag az irodalomban élni akaró embert.⁷³ Vagyis éppen azokat, akik az olvasás, a színrevitel alapvető kettősségét eleve felszámolják.

Érdeemes itt még egyszer a romantika korábban már jelzett kérdésére visszatérni. Szó esett már róla, hogy a regénybe idézett szövegek között többségben vannak a romantikus, illetve a romantika horizontjával összefüggésbe hozható művek. Megközelítésünk szerint *A vörös postakocsi* nem a romantikus műveket, s nem is a „romantikus” módon olvasók regénye-

⁷⁰ *Uo.*, 12.

⁷¹ *Uo.*, 367.

⁷² *Uo.*, 365.

⁷³ Ez utóbbi változatra példaként leginkább Dideri Dir alakja említhető, aki kilépve hétköznapi életviszonyai közül önmagát teljes egészében az irodalomba igyekszik áthelyezni. Azonosulási stratégiája fenntartás nélküli, és semmi jelét sem mutatja annak a játékosságnak, ami például Rezedát jellemzi. (Vö. *A vörös postakocsi*, 89 és 91.)

ként, hanem – a színrevitel tárgyalt összefüggése miatt – általában az olvasás regényeként fogható föl. A romantika gyakran tematizált hangsúlyozása mégis kétségtelen. E jelenség értelmezésekor számos lehetőség merül fel: vélekedhetünk például úgy, hogy a kalandos, valószerűtlen szövegek egyértelműbben ráirányítják a figyelmet az irodalmi mű fiktív és imaginatív természetére, mint a „valóság-hűnek” ható, realista poétikájú alkotások. Gondolatmenetünk szempontjából hangsúlyossá tehető értelmezési lehetőségnek mutatkozik annak a romantikus mítosznak az elutasítása, amely a meghasadt létezés valamikori egységének helyreállítását jelöli meg a romantikus művész, illetve a romantikus műalkotás feladatául. Az ilyen értelemben felfogott romantikus tragikum meghaladása, a személyiség egész-létének, egységének újraalkotása olyan kérdés, amely *A vörös postakocsiban* is megjelenik. Horváth Klára olvasói magatartását így jellemzi egyik monológja: „Istenem, milyen egész, tökéletes emberek élnek Oroszországban. Még a régi regényalakok is, a Turgenyev regényeiből, vagy Oblomov, mind érdemesek arra, hogy egy nő beléjük szeressen. [...] Istenem, ebben az országban már reges-régen megkezdtem volna szerelmi életemet. Már orvosi szempontból sem helyes, hogy egy huszonnégy éves, egészséges nő érintetlenül járjon.”⁷⁴ Ez az ironikus indexekkel ellátott részlet az egész-léttel való találkozás helyeként fogja fel az irodalmi műveket, s az olvasást ennek az egységnek a saját életben történő utánaképzés lehetőségeként értékeli. A romantika éppen azért válhat olyan gyakran ironia tárgyává a regényben, mert a személyiség egységének helyreállítását ígérő mítoszt a szöveg rendre érvényteleníti.⁷⁵

A vörös postakocsi az olvasók és az olvasás regényeként ahhoz a problémához vezetett el, melyet a kötet többi fejezete is körüljárni igyekszik. A különböző olvasási stratégiák ugyanis éppen az identifikáció módjában és a személyiség szerkezetére vonatkozó előfeltevéseikben tértek el egymástól. Sem az olvasás, sem a személyiség tekintetében nem mutat egyértelmű képet a regény. Kétségtelenül megjelenik benne a személyiség osztoottságának tapasztalata, erre a jelenségre azonban többféle választ mozgósít a szöveg. Feltűnik az imitált regényalakkal való stabilizáló tendenciájú azonosulás stratégiája, de megjelenik az Én szükségszerű távollétének ta-

⁷⁴ *Uo.*, 14.

⁷⁵ Az a jelen összefüggésben érdektelen, hogy a romantikának egy ilyen értelmezése, amely az elveszett ősi egység megvalósítását helyezi a romantikaértelmezés középpontjába, mai felfogásunk szerint egyoldalú és leegyszerűsítő. Számunkra kizárólag annak van most jelentősége, hogy a romantika milyennek mutatkozik a regény értelmezési horizontján.

pasztlalatát hozó „mintha” olvasásmódja és szerepjátéka is. Interpretációnk szerint tehát ez a regény is eljut a személyiség osztottságának, középpont nélküliségének nézőpontjához, s ennek az egységnek az újraalkotását, az Én önmaga számára való jelenvalóságának megvalósítását elveti, vagy legalábbis erős kételyekkel illeti.

EMLÉKEZETMODELLEK ÉS SZEMÉLYISÉGELBESZÉLÉS

Az emlékezés jelentőségét Krúdy prózapoétikájában, illetve a Szindbád-kötetek elbeszélismódjában a recepció régtől fogva hangsúlyozza, s csak szórványosan találkozhatunk olyan értelmezésekkel, amelyek szerepét korlátozott érvényű, s nem pedig meghatározó jegynek tekintik.¹ Az emlékezés összetett kérdésköréhez ebben a fejezetben a kötet választott nézőpontjával összhangban elsősorban az identitásprobléma felől kívánunk közelíteni. A vizsgálódás ebből következően az emlékezet és az emlékező Én összefüggésére fókuszál, e viszony egy lehetséges interpretációját igyekszik felvázolni, elsősorban a *Szindbád ifjúsága* című kötet alapján. A könyv más fejezeteivel összhangban leginkább az Én szubsztanciális, illetve centrált modelljének kikezdéseként értelmezhető eljárások képezik a vizsgálat tárgyát, illetve az a már korábban is tárgyalt konfliktus, amely az Én identikusságát és lényegszerűségét implikáló elbeszélismódok, valamint az ezekkel a jelenségekkel szembehaladó poétikai eljárások között tapasztalható. Az emlékezés bevonását e kérdéskör értelmezésébe elsősorban az indokolhatja, hogy az emlékezést a múlt elsajátításaként felfogó megközelítés a mnemotechnikához mint az Én történetének elbeszéléséhez, illetve reflexiójához közelít. Az identitás meghatározására, megalkotására alkalmas eljárások közül dolgozatunk a névvel történő azonosítást, az élettörténetből, illetve a történetiségből megformálódó identifikációt tekinti meghatározó szerepűnek. A szubjektumra vonatkozó előfeltevések azért vizsgálhatóak tehát az emlékezéstechnika interpretációjával összefüggésben, mert az emlékezet múlthoz való hozzáférésnek módjában megmutatkozik, hogy milyen kapcsolatot feltételez az elbeszélés a múlt és az emlékezés idejeként felfogott jelen, vagy másként: a múltbeli Én és a jelenbeli Én között. Múlt és jelen azonosulnak-e egy transzcendens idődimenzió időtlenségében, távolságuk levezethető folyamatként értelmeződik, vagy éppen a szakadás és az összefüggés hiánya jellemzi a kettő viszonyát, s velük összefüggésben az Én szerkezetét. Röviden így foglalhatóak össze azok a kérdések, amelyekre választ keresünk.

¹ Vö. BORI Imre, *Krúdy Gyula nagy évtizede = Fridolin és testvérei*, Újvidék, 1976, 66–334, i. h. 74.

Mielőtt a probléma érdemi tárgyalására rátérnénk, két megjegyzés erejéig rövid kitérőre kényszerülünk. Az egyik megjegyzés arra a problémára reflektál, amely a Krúdy-féle elbeszélismódoknak a lélektani elbeszélismód hagyományába nem illeszthető volta és az emlékezést mint az Én szerkezetét feltáró megközelítés között mutatkozik. Nem osztjuk azt a vélekedést, amely kizárólag a lélektani elbeszélismód modelljén belül véli releváns kérdésnek az emlékezés vizsgálatát. S bár egyetértünk azzal a megállapítással, mely szerint a Szindbád-történetekre nem jellemző a pszichológikus jellemalkotás,² mégsem véljük úgy, hogy olyan „személyiség-problémák, mint a korszak világirodalmának jelentős alkotásaiban, itt nem kereshetők”.³ Hogy az emlékezés és a személyiség értelmezése nem elválaszthatatlan a lélektani elbeszélés hagyományától, mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a 20. század első évtizedei után az epikában erősen visszaszorult a pszichológiai érdekelttség, miközben a személyiség szerkezete, létmódja továbbra is figyelmet ébresztett. Hasonló tanulságot vonhatunk le az irodalomtudomány utóbbi évtizedekben tapasztalt jelenségei kapcsán is: az emlékezet és a személyiségelbeszélés kérdései dinamikus kutatási területeknek mutatkoznak, miközben egyre kevésbé fejt ki ösztönző befolyást a klasszikus pszichoanalitikai megközelítés. Ezek a jelenségek is megerősíteni látszanak azt a vélekedésünket, mely a személyiségre vonatkozó problémafelvetést a Krúdy-prózában feltett releváns kérdésként kezeli.

A második megjegyzés műfaji kérdést érint. Könyvünk alcíme a személyiségelbeszélés és a regénypoétika összefüggéseinek vizsgálatát ígéri. Ezzel szemben a recepció nagyobb része a Szindbád-szövegeket – természetesen a *Francia kastély* és a *Purgatórium* kivételével – novellákként, a Szindbád-köteteket pedig novellaciklusként, olykor – még ez utóbbinál is lazább szerkezetként – egyszerűen novella kötetként tartja számon. Felmerülhet tehát az a megfontolás, hogy e fejezet a *Szindbád ifjúsága* című könyvet az értelmezés tárgyául választva átlépi a maga választotta kereteket, s a címben megjelöltekhez képest idegen területre téved. Ezen a ponton szeretnénk emlékeztetni arra a tényre, hogy a recepció egy, az előbb említettnél kétségtelenül szűkebb, de a Krúdy-irodalomnak igencsak jelen-

² Ezt a tényt meglehetősen korán konstataálta a Krúdy-recepció. Kelemen László már a harmincas évek végén keletkezett értékezésében megállapítja: „Krúdy nem fejleszt jelleme- ket.” (KELEMEN László, *Krúdy Gyula*, Szeged, 1938, 41.)

³ DÉRCZY Péter, *Szindbád és Esti Kornél. Műfaj, szerkezet és világhép.* Lit., 1986, 81–94, i. h. 87.

tős teljesítményeit felmutató iránya, már régen fölvetette a regényszerű olvasás lehetőségeit a Szindbád-kötetek vonatkozásában. Bodnár György Halász Gábor egyik megjegyzésére hivatkozva, illetve Rónay György egy Mikszáth és Krúdy kapcsolatát érintő megállapítását továbbgondolva vetette föl a Szindbád-szövegek regényként történő olvashatóságát.⁴ Dérczy Péter pedig a Szindbád-korpuszt az Esti Kornéllal állította párhuzamba, s Szegedy-Maszák Mihálynak a Kosztolányi-műre vonatkozó megfontolásaitól⁵ inspirálva arra a következtetésre jutott: nem csupán az Esti Kornél-kötetek olvashatók regényként, hanem a Krúdy-kötetek esetében is számos poétikai mozzanat utal arra, hogy „mégsem egyszerű novellafüzérrel van dolgunk”.⁶ Legutóbb – s egyben a legrészletesebben is – Bevezeky Gábor foglalkozott a Szindbád-szövegegyüttes kérdéseivel, s tanulmányában a szövegkiadások problematikus vonatkozásai mellett szolt a műfajiság kérdéséről is.⁷ Az elbeszélésciklusként történő meghatározás mellett több Szindbád-kötet esetében fölvetette az összetett regény (composite novel) műfajmegjelölés lehetőségét is.⁸ Megközelítésében ez a forma mintegy átmenetet képez a regény és a novellaciklus között. Egyebek között A *Szindbád ifjúságát* is azon művek közé sorolta, amelyek megfelelnek az összetett regény jellemzőinek.⁹ A magunk részéről a composite novel hagyományos regénynél „lazább” szerkezetét a műalkotás egészselvőségétől elforduló modern regények poétikájával rokon narratíva jelének tekintjük. Bevezeky Gábor érvei meggyőzőek abban a tekintetben, hogy a hagyományos regény és az elbeszélésciklus kategóriái között elhelyezve a composite novel inkább az elbeszélésciklushoz áll közelebb,¹⁰ azonban a regény

⁴ BODNÁR György, *A „mese”, a novellaciklus és Szindbád*, Lit., 1986, 74–80, i. h. 79. és 77.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK, *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., 1998, 158–177, i. h. 160–163.

⁶ DÉRCZY, *I. m.*, 86.

⁷ BEVEZEKY Gábor, *Krúdy és a Szindbád = Míves semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk., ITZÉS Gábor, KISÉRY András, Piliscsaba, 2002, PPKE, 357–371, illetve Uő., *Az elbeszélésciklus poétikája*, Helikon, 2003, 186–198, valamint Uő., *Krúdy Gyula: Szindbád*. Talentum műelemzések, [Bp.], Akkord, 2003, 15–25.

⁸ BEVEZEKY, *Krúdy és a Szindbád*, 364–365, illetve *Az elbeszélésciklus poétikája*, 190–195.

⁹ Uő., 192.

¹⁰ Bár Bevezeky elsősorban a műfajok egymásba érését, elhatárolhatóságuk kérdésességét hangsúlyozza, egy helyen mégis meglehetősen határozottan állást foglal a composite novel

modern és posztmodern változatai felől tekintve a műfaj elhelyezése más-
ként is felfogható. A mi értelmezői horizontunkhoz a regényszerűség hang-
súlyozása áll közelebb.¹¹

Érdeemes felhívni a figyelmet arra, hogy a regényszerű olvasás mellett
állást foglaló tanulmányok szinte kivétel nélkül hasonló érveket említenek.
A 20. század elejének regénypoétikai változásait értékelve utalnak a 19.
századi okság elvű, elsődlegesen metonimikus kapcsolatokra, valamint
szoros időbeli és térbeli linearitásra épülő elbeszélésmódok leértékelődé-
sére, a cselekmény háttérbe szorulására, illetve egységességének felbom-
lására, a szöveg metafora elvű szerveződésére, asszociatív karakterére.
A modern regénynek ezek a jellemzői sok kapcsolódási pontot kínálnak
a composite novel műfajával, mint ahogy az a tapasztalat is, mely szerint a
20. század elejének epikájában a világ egységességére vonatkozó nézet
egyre inkább tarthatatlannak bizonyul. A szigorú szövegstruktúra jelzett
fellazulása ugyanakkor olyan Krúdy-szövegeknek is sajátja, melyeket ha-
gyományosan regényként tart számon a recepció. Az olyan művek, mint
A vörös postakocsi vagy a *Mit látott Vak Béla...* csak egy árnyalattal adnak

hovatartozásának kérdésében: „Az összetett regény és az elbeszélésciklus viszonyáról meg-
állapíthatjuk, hogy az összetett regény sajátos esete az elbeszélésciklusnak.” (Uo., 192)

¹¹ Megközelítésünk ebben a vonatkozásban némiképp eltér Bezeckzy Gábor gondolatme-
netétől, amely ugyan hangsúlyozza, hogy a *Szindbád ifjúsága* 1911-es és 1925-ös kiadása
egyaránt tekinthető összetett regénynek, de a két kiadás közötti eltéréseket, a fejezetek sor-
rendjének megváltozását, egyesek kihagyását, illetve mások betoldását éppen a *Szindbád if-
júsága* novellaciklus jellegének felerősödéseként értékeli abból a megfontolásból, hogy az a
szövegegyüttes, amelynek fejezetei ilyen kötetlen módon elmozdulhatnak, nem felel meg az
összetett regény kategóriájának. (Krúdy és a *Szindbád*, 367.; *Az elbeszélésciklus poétikája*,
194.; Krúdy Gyula: *Szindbád*, 21.) Az új kiadás a két szövegcsoport viszonya alapján látatja
novellaciklusként a *Szindbád ifjúsága* mindkét változatát. A két könyv tehát egyetlen alkotás
olyan két variációjaként értelmeződik, melynek elkülönülő, de azonos identitásában a műfaj rögzít-
hető, vagy valamennyi változatra vonatkozóan egységes érvénnyel megállapítható. Ezzel a
megközelítéssel szemben a magunk részéről a szöveg identitásváltozásainak rétegei közé a
műfajiség kérdését is oszorozzuk. A rögzített önazonossággal nem rendelkező szöveg elkü-
lönböződésének egyik változatát e nézőpont szerint éppen a műfajváltások képviselik. Nem
törekszünk olyan műfajt találni, melyben valamennyi szövegváltozat elhelyezhető. Inkább ar-
ra az álláspontra helyezkedünk, hogy a megváltozott identitású szövegekkel együtt változhat
műfajuk is, s ezek mögött az aktuálisan érvényes műfajok mögött nem feltételezzük egy ál-
landósítható, szintetizáló műfajkategóriát. Úgy látjuk, hogy a két említett kiadás különböző
műfaji jellegzetes mutatókat mutat: a második editio szerkezete az elsőhöz képest feszesebbé, s ezzel mint-
egy regényszerűbbé vált. Megítélésünk szerint az 1911-es változat a novellaciklushoz, míg az
1925-ös az összetett regényhez áll közelebb. Az alábbiakban ennek megfelelően a következő
kiadásra támaszkodunk: KRÚDY Gyula, *Szindbád ifjúsága*, Bp., Atheneum [1925].

szigorúbb kompozíciót egyes Szindbád-köteteknél, ami többnyire kimerül a rendkívül lazán megalkotott idő- és cselekménykeret jelzésében, más szóval abban, hogy a fejezeteknek nem mindegyike olvasható tetszőleges sorrendben, jóllehet számos szövegegység felcserélhetőnek mutatkozik. Tehát a hagyományosan regénynek tekintett Krúdy-szövegek és a *Szindbád ifjúsága* című kötet hasonló poétikai eljárásai is alátámasztják a regényszerű olvasás lehetőségét.

Mindazonáltal nem csupán a mű regényszerű olvasása mellett felvonultatott érvek indokolják, hogy éppen ezt a Szindbád-kötetet választottuk az értelmezés tárgyául. A fent vázolt kérdésirányok következményeként elsősorban olyan Szindbád-szöveget kerestünk, amelyben az emlékezés szituációjának kifejtettsége, e helyzet szövegalkotó szerepe, valamint az eltérő emlékezetértelmezések jelenléte a lehető legszemléletesebbnek mutatkozik. E tekintetben a *Szindbád ifjúsága* sokkal összetettebb szövegnek tűnik, mint például a *Szindbád: a feltámadás* című kötet, melyben az emlékezés problémája korlátozottabb érvényű. Ez megmutatkozik a két kötetre jellemző visszatérő szituációk különbözőségében, valamint az emlékek elbeszélésnek terjedelmében is. Az elsőként említett kötet fejezetei a visszatérést mint az emlékezés metaforáját sokkal inkább kiaknázzák, mint a második kötet a visszatérő halott szituációját. Ebben az alaphelyzetben egyébként szintén benne rejlik az emlékezésfolyamat reflexiójának lehetősége, mégis lényegesen kevésbé válik meghatározó poétikai eljárássá, mint az értelmezésre választott szövegben. Némiképp kiélezve a különbségeket: míg az *Szindbád ifjúságában* az emlékezésfolyamat elbeszélése tekinthető meghatározónak, addig a másik kötetben nemritkán mindössze a Szindbád múltjából kiemelt történetek elbeszélésére egyszerűsödik az emlékezés. Ez a különbség annál is inkább lényeges, mert az emlékezet hagyományos és modernitásra jellemző narratívája között éppen az az egyik lényeges elhatároló mozzanat, hogy utóbbi az emlékezés folyamatának elbeszélését teszi hangsúlyossá, míg előbbi esetén az emlékezés egy összefüggő múltbeli történet elbeszélésében ölt testet.¹² Bár mindkét elbeszélésmód jelen van a modernitás irodalmában,¹³ s a Szindbád-történetekben is, számunkra természetesen a modernsége jellemzőbb emlékezésselbeszélés a fontosabb.

A *Szindbád ifjúságának* ebből a szempontból egyik legérdekesebb fejezete a *Szindbád, a hajós* című, amely az 1911-es kiadásban a könyv első

¹² Wolfgang DÜSSING, *Erinnerung und Identität*, München, Fink, 1982, 17.

¹³ Uo.

fejezete, az 1925-ös kiadásban pedig az előszó szerepű *Tájékoztató* és az *Ifjúi évek* című fejezet után következik. A változtatás valójában nem érintette a fejezet kiemelt, mintegy a könyv egészét értelmező szerepét, hiszen a kötetet záró páros fejezettel (*Szökés az életből, Szökés a halálból*) a két nyitó szöveg mintegy keretet alkot. Ezt az is jelzi, hogy az emlékezés szituációját szcenírozó szövegegység után négy olyan fejezet (*Egy régi udvarházból, Az első virág, A három muskatéros, Az álombeli lovag*)¹⁴ következik, amelyek az emlékezés szituációját nem jelenítik meg, hanem ezt lényegében a kötetkompozícióra hagyják, miközben maguk lineárisan kapcsolódó, múltbeli történetet beszélnek el. A H. Galamb Irma alakjához kapcsolódó fejezetek Szindbád ifjúkorát mint hozzáférhető, megragadható eseményt prezentálják, s az emlékezés folyamatára vonatkozóan kevés információval szolgálnak.¹⁵ Az említett négy fejezet után a szöveg visszatér az emlékezés folyamatát és szituációját is megjelenítő elbeszélés módhoz (*Szindbád őszi útja*). A későbbiekben csupán egy olyan szöveggel találkozunk, amely nem a visszatérés emlékezés azonosítás elvére épül (*Szindbád útja a halálnál*). Ugyanakkor ez a fejezet a felnőtt Szindbád alakját mozgósítva mintegy emlékező viszonyt teremt a korábban említett négy fejezettel, másrészt a hang modalitása révén az emlékezés légköre sokkal inkább jelen van benne, mint a H. Galamb Irma alakjához kapcsolódó szövegegységekben. Röviden összefoglalva eddigi megjegyzéseink tartalmát: a kötetben a *Szindbád, a hajós* című fejezetet követő perspektíva- és elbeszélés mód-váltás megítélésünk szerint alapot adhat e szöveg hangsúlyossá tételére.

Az említett fejezet kiemelt jelentőségére olvasatunk szerint maga a cím is rávilágít: *Szindbád, a hajós*. Ez az értelmezős szerkezet más címadási eljárást mutat, mint a többi fejezetcím, melyek többségükben az elbeszélő történet valamely mozzanatára utalnak. Ez a mozzanat lehet a cselekmény egy részlete (*Az első virág, Az álombéli lovag*), a történet időpontja (*Utazás éjjel, Szindbád őszi útja*) vagy valamelyik helyszíne (*A hídon*), az elbeszélésben fontos szerepet játszó tárgy (*Női arckép a kisvárosban*) stb. A címek másik csoportja az elbeszélő történetet mintegy összefoglalja, illetve

¹⁴ Az említett fejezetek együttesét Bezeczky kisciklusként említve külön egységként kezeli a novellacikluson belül. (Vö., *Az elbeszélés poétikája*, 196.)

¹⁵ Amennyiben az emlékezés mint probléma ezekben a szövegekben szerephez jut, akkor az nem Szindbád, hanem „nevelői” alakjához kapcsolódva történik. Vö. EISEMANN György, *Az emlékezés ízei. Krúdy Gyula mnemotechnikájáról*, Pannonhalmi Szemle, 1996/4, 97–105, i. h. 99.

közvetlen értelmezési ajánlatot kínál fel (*Szindbád titka, Ifjúi évek, Szindbád útja a halálnál; Szökés az életből*). (Közvetett módon persze az előbbi címtípus is irányt adhat az értelmezésnek, amennyiben a címbe emelés a szöveg egy részletét hangsúlyossá teszi. Más kérdés, hogy ez nem korlátozza az olvasást, hiszen a befogadó e gesztust önkényesnek, érdektelennek vagy a szöveg cselének, egyfajta csapdának, esetleg ironikus gesztusnak is tekintheti.) A két típus közelíthet is egymáshoz, mint *A három muskatéros* esetében, ahol három szereplőt emel ki a cím, azonban nem nevüket sorolja fel, hanem metaforikus alapú összefoglaló elnevezésüket adja, s a Dumas-regényekre tett intertextuális utalással mintegy értelmezési ajánlatot is nyújt. *A Szindbád, a hajós* cím talán emlékeztet az utóbbi két címformára, mégis eltérő változatot képvisel. A cím első tagja a composite novel valamennyi fejezetének főhősét említi. Ez annyiban hasonlít a legutóbb említett példára, hogy egy szereplő alakját emeli a címbe, ugyancsak intertextuális utalást tartalmazva, amely azonban kevésbé nyújt határozott értelmezési ajánlatot, mint *A három muskatéros* cím. Az is fontos különbség, hogy ez a név erősen redundáns, hiszen nem egy fejezetre, egy adott szöveghelyre tartalmaz utalást, hanem az egész regény hőseit nevezi meg. Azaz míg *A három muskatéros* olvasása során a szöveg egy adott pontjához érkezve sajátos – csak az adott szövegre jellemző – és egyben közvetlen kapcsolat létesül a cím és a szöveg között, addig itt nem épül ki ilyen viszony. Egyszerűbben fogalmazva *A három muskatéros* cím az első olvasáskor, az olvasás ottani fázisában talány, amely várakozást és egyfajta feszültséget ébreszt a befogadóban. A történet egy pontján ez a korábban rejtélyként olvasott elem, a cím megvilágosodik, értelmet nyer. (Most nem térünk ki arra a kérdésre, hogy ez az értelem az olvasás továbbhaladása során fölülródhat, érvénytelenné válhat stb. Elegendő annyit mondanunk, hogy a cím talányát elsőként egy adott szöveghelyhez kapcsolódva kísérlelheti megvilágítani az értelmezés.) *A Szindbád, a hajós* esetében nem találunk ilyen kapcsolatot, hiszen a cím és a szöveg között – mint korábban jeleztük – nem áll fenn ilyen viszony.

Ha a szövegeket nem a könyvbeli sorrendnek megfelelően olvassuk, akkor sem az adott történet valamelyik részletéből világosodik meg a címnek tulajdonítható jelentés. Az elbeszélői hang ugyanis a fejezet elején, a második bekezdésben rövid magyarázatát nyújtja a névnek. Ez a magyarázat tehát egyfelől nem az éppen elbeszélte történetből bontakozik ki, másfelől pedig olyan indoklását adja a címnek, amely a főhős gyerekkori névválasztását elbeszélve valamennyi fejezet főhősére vonatkozik, amit az is jelez, hogy a többi szövegben Szindbád neve mellet szinte állandó

(értelmező) jelzőként rögzül. Ha a szövegeket a könyvbeli sorrendben olvassuk, még kevésbé hat talányosnak a címbe emelt név, hiszen a gyermekkori névválasztás történetét az előző fejezet (*Iffúi évek*) már elbeszélte.

Első közelítésben a címbeli értelmező jelző sem látszik talányosnak: *Az Ezeregyéjszaka meséire* tett utalás önmagáért beszél, hiszen az ottani mesebeli hőst pontosabban nem is lehetne megjelölni: Szindbád, a hajós. A cím tehát szinte fölöslegesnek hat, hiszen semmiféle új elemet nem hordoz. Hacsak éppen nem azt a nagyon is fontos vonatkozást, hogy az intertextuális utalás jelentéspotenciáljából mi mozgósítódik ebben a szövegben. A Krúdy-recepció már régen felfigyelt az utazás jelentőségére a Szindbád-szövegekben, s ezt az utazást nemegyszer az emlékezéssel kapcsolta össze, amit a szövegek cselekménye már a szószerintiség szintjén is alátámaszt, nem beszélve arról, hogy a gyerekkorban választott név megtartása az elbeszélte időben, Szindbád férfikorában ugyancsak a jelen–múlt kapcsolat fontosságára hívja fel a figyelmet. Magunk az utazás–emlékezés összefüggésnek a metaforikus vonatkozásait hangsúlyozzuk, azaz Szindbád utazását mint az emlékezés metaforáját fogjuk fel. Megközelítésünkben az utazás nem csupán az emlékezést elősegíteni hivatott esemény, hanem az utazás maga az emlékezés folyamata. Szindbád nem azért utazik, hogy emlékezni tudjon, hanem utazása maga az emlékezés. Értelmezésünkben a cselekményszinttől elszakadva tehát az utazást nem a cselekményből magyarázzuk, hanem a cselekményt rendeljük az utazás fogalma alá. A cím intertextuális jelentésvonatozását tehát így olvassuk: Szindbád, az utazó, illetve egy lépessel tovább: Szindbád, az emlékező. Az értelmező jelző jelen esetben nem az értelmezett szó valamely aspektusát ragadja meg, hanem azonosítást tartalmaz. Az intertextuális vonatkozást ebben a tekintetben is érvényesnek tartjuk: ahogy az *Ezeregyéjszaka* szövegvilágára vonatkoztatva azonosításként, definíciószerű meghatározásként fogható fel a Szindbád, a hajós értelmezős szerkezet, úgy Krúdy kötetében is Szindbád alakjának legpontosabb leírása: aki emlékezik. Ez a meghatározás azonban – mint ahogy azt a fent mondottakban már jeleztük – nem csupán a *Szindbád, a hajós* címet viselő fejezet Szindbád alakjára áll, hanem valamennyi fejezetére, függetlenül az egyes részek alakjai között mutatkozó esetleges szakadásoktól, az alak folytonosságának esetleges hiányaitól.¹⁶ Mit mond a cím *erről* a szövegről, ha olyat állít, amely valamennyi fejezetre igaz? A mi olvasatunkban azt, hogy ez a fejezet ragadja meg legmélyebben, leg-

¹⁶ BEZECZKY, *Krúdy és a Szindbád*, 370.

összetettebb módon az emlékezésfolyamat működését. Itt nem egy-egy aktuális emlékvonatkozást emel magába a cím, hanem az emlékezést magát. (Ilyen címet hiába is keresnénk a kötet többi fejezetében, talán *A híd* fogható fel még némiképp hasonló módon, de csak abban az esetben, ha a hidat az emlékezés metaforikus helyeként fogjuk fel a szövegben. De az a definitív határozottság, amelynek az általunk értelmezésre választott szöveg címe esetében lehettünk tanúi, innen is hiányzik.) A *Szindbád, a hajós* cím talánya tehát más természetű, mint a többi fejezet esetében: nem az adott történet valamelyik mozzanatára támaszkodik az értelemadás, ahogy hatóköre is látványosan meghaladja az adott fejezet határait. A többi címhez viszonyítva szinte felesleges ismétlésnek hat, miközben a könyv talán legfontosabb metaforáját foglalja magában.

Az emlékezésfolyamat értelmezésének kiindulópontjául azt a kérdést választottuk, hogy az emlékezésnek milyen modalitását/modalitásait rejti a mnemotechnikai folyamat kezdetét jelző, második bekezdésbeli mondat: „[Szindbádnak] *egyszer eszébe jutott, hogy elmegy megkeresni ifjúkori emlékeit.*”¹⁷ Olvasatunk szerint a fejezet egésze erre a kérdésre adott válasz(ok)ként értelmeződik, kezdjük mégis elsőként a kiemelt mondatnak tulajdonítható jelentések boncolgatásával. A variációk formájában a kötet más fejezeteiben is visszatérő kijelentés már önmagában is alkalmas arra, hogy felhívja a figyelmet az emlékezésfolyamat összetettségére. A megigekötő ugyanis azt az igei vonatkozást jelzi, amelyet az indoeurópai nyelvek többségében önálló igeidők fejeznek ki – a befejezettséget. E mondatnak tehát egyfelől olyan hangsúly adható, amely az emlékezés folyamatának lezárható voltát, célhoz érkezését sugallja, ami a végső soron az emlékezet tartalmának rögzíthetőségét feltételezi. Másrészt azonban olyan intonáció is kölcsönözhető a szövegnek, amely az emlékezés során bejárt távolságot, a jelen és múlt közötti mozgásban leküzdött nehézségeket, tehát az emlékezés aktív folyamatát emeli ki (*elmegy megkeresni*). A két említett emlékezetmegközelítés a szövegnek ezen a pontján még nem állítódik élesen szembe egymással, mivel a másodikként említett jelentésréteg csak nagyon halványan érzékelhető. Ugyanakkor megállapítható, hogy ezek a hangsúlybeli eltérések éppen olyan pontokat érintenek, amelyek a rögzíthetetlenség és a végérvényes rögzítettség elvét valló emlékezetértelmezések között határvonalat képeznek, s ennyiben a fenti hangsúlykülönbségek e két emlékezetfelfogáshoz utalhatók. A lezárható emlékezés, a vég-

¹⁷ *Szindbád ifjúsága*, 25.

érvényesen rögzült emléktartalom koncepciója az emlékezetet egyfajta rendelkezésre álló tárházzal azonosítja. Az emlékezés lezárhatatlanságát valló emlékezetfelfogásnak – mint az az alább következő interpretációból kitűnik – két jellegzetes típusát különböztethetjük meg. Az egyik a hegeli Erinnerung hagyományát követve az emlékezést olyan lezárhatatlan folyamatként közelíti meg, amelyben a szubjektum oly módon sajátítja el múltját, hogy azt jelenbeli aktusai révén mindig átformálja, tehát az mindig másként adódik számára. Az emlékezésnek ez a folyamata azonban egyfajta szintézis jegyében történik, melyben az emlékező lényegisége megszületik, kibomlik, illetve fenntartódik. A felejtés és az emlékező jelenbeli szituáltsága ugyan mindig újraalkotja az emléktartalmakat, ezek azonban egy dinamikus elgondolt, látens egység jegyében alapvetően a folytonosság elve szerint szerveződnek. Az emlékezés időbeliségét radikálisabban elgondoló emlékezésmodell szerint a temporálisan adódó emléktartalmakat nem kapcsolja össze egymással a megszüntetve megőrzés dinamikája, tehát a temporálisan érvényes emlékezések nem alkotnak sorozatot, hanem a szakadás, az összefüggéstelenség mintázatát mutatják. A *Szindbád ifjúsága* kötetben megjelenő emlékezés módok megítélésünk szerint e három modell közötti folytonos mozgásként közelíthetők meg. Többnyire az emlékezés kétosztatú megjelenítése érvényesül, amelyben a változatlan azonosság megragadása, illetve az azonosként történő visszaidézés lehetetlensége kerül szembe egymással, emellett azonban megítélésünk szerint a rögzíthetlenség különböző módon elgondolt fent jelzett változataira is találunk példát.

Visszatérve a *Szindbád, a hajós* című fejezethez, úgy véljük, hogy az emlékezés különböző modelljeinek nyomai nem csupán az idézett részletben, hanem a fejezeten végigfutó motívumokban is fellelhetőek. Már az első bekezdés utal arra a két egymás mellett futó szárra, amely véleményünk szerint folyamatosan keresztezi egymást: „*A mohos zsindeletők alatt, ahol az algimnázium meghúzódott, Szindbád semmiféle nevezetes emléket nem hagyott maga után a névalírásán kívül a torony falán; ellenben a tánciskolában, táncos lányok és fiúk között, Szindbád emléke sokáig kedves emlékezetben maradt, amint a következőkből majd minden kiderül.*”¹⁸ A tánciskolabeli történések, közelebbről Anna nevetése és térdének látványa, valamint a névalírás már itt, a szöveg elején kiemelt pozícióba kerül. (A kiemelt részlet ugyanakkor a mindentudását és jólértesültségét fitogtató,

¹⁸ Uo.

netán önmaga felett ironizáló elbeszélői hanggal szemben is óvatosságra int. Hiszen értelmezésünk szerint az elbeszélői anticipációnak egyetlen eleme sem teljesül be: nem nyerünk bizonyosságot arról, hogy az említett aláírás valóban megtalálható a torony falán, Szindbád tánciskolabeli emlékezetéről pedig elég csak annyit mondanunk, hogy megjelenése idején idegenként viszonyulnak hozzá.)¹⁹ Az emlékezés szempontjából relevánsnak tekintett szövegmozzanat, a torony újra meg újra felbukkanó képe, illetve a falára felírt név a narrátori hang harmadik személyben elhangzó előrevetítése után már az átélt beszéd belsővé tett modalitásában jelenik meg. E másodszori feltűnése alkalmával, az emlékkép megjelenésének nyomát követve a szöveg az emlékezésfolyamat működésének természetébe is némi bepillantást nyújt. A torony képe nem egy előre kész, rendelkezésre álló történet nyomán idéződik fel, hanem fragmentumokból álló emlékképek esetleges, asszociatív kapcsolatai vezetnek hozzá: „[m]intha most is látná maga előtt a bakon a főerdész piros fülét és arcát...” → „a főerdész úrnak [...] piros volt a bekecse...” → „És ime, a pohos toronynak dereka [...] éppen olyan színű, mint a régi bekecs volt. Piros a torony hasa, mint egy jezsuita generálisnak a köntöse, akinek képét ugyan hol is látta valamikor?” De nem csupán ez a négy elemből álló asszociatív lépéssor utal a szövegben az emlékezés folyamatának uralhatatlanságára, hanem a szilárd emlékképszerkezet, az eleve adott rend tematizált hiánya, valamint annak jelzése, hogy az emlékezet bármiféle rendezése csak az emlékező jelenbeli cselekvésével alkotható meg: „Szindbád lehunyta a szemét, hogy emlékei között, amelyek a völgyben elterülő városka látására seregestül rohanták meg, valamelyest rendet csináljon. De könnyebb lett volna ekkor a malomgát zuhogójánál lerohanó Poprád acélos vizéből kiválogatni a vízcseppeket származásuk helye szerint, mint Szindbádnak osztályozni, rendszerezni emlékeit, amelyek huszonöt esztendő után egyszerre meglátogatták.”²⁰ Az emlékezés továbbra sem egy már előre kész történet mozgósításaként szerveződik. Hiszen az egyetlen folyamatos történetelbeszélésnek ható eseménysor (a városkapitány lányai) sem ilyen szerveződést mutat. A ház látványát Anna kacagásának emléke követi, majd az értelmezésünk szempontjából különösen fontos fehér, kerek térdek látványa, amelyhez a halott Máriára vonatkozó emlékkép a fehér harisnyás, merev lábak felidézésével kapcsolódik.

¹⁹ „A hangulat tagadhatatlanul feszes és ünnepélyes volt az idegen vendég jelenlétében”.
Uo., 40.

²⁰ Uo., 28.

Az emlékezet megalkotottságát ez utóbbi részlet önmagában is jól szemlélteti. Mária iránt semmiféle vonzalomra nem utal az átélt beszédet alkalmazó elbeszélés, míg a lány halála után Szindbád akkori emlékezése már egy hajdani szerelem narratíváját alkotja meg: *„És a fehér ruhás, fehér arcú lánykát meglátván, furcsa gerjedelmek ébredtek fel az ifjúban. Úgy érezte, hogy ez a leány szerelme volt, soha be nem vallott szerelme, és most illene először és utoljára megcsókolni, mielőtt a föld alá temetnék.”*²¹ A kiemelt részlet nem abból a szempontból érdekes, hogy a viszonynak melyik értelmezése felel meg úgymond a „valóságnak”, hanem azért, mert bemutatja, hogy az emlékezés lényegében értelmezés. Nem egy időtlen, az emlékező számára eleve adott dolog mechanikus visszaidézése, hanem a múltra vonatkozó értelmezés. Tehát az emlékezésben mindig aktívan vesz részt a jelenbeli Én. Ha ez így van, s a különböző időpillanatokhoz kapcsolódó Éneket nem egy közös szubsztanciális Én-alapra igyekszik visszavezetni a szöveg, akkor ez emlékezési folyamat lezárhatatlan, hiszen mindig másik Én interpretál.

Az emlékezést értelmezésként meghatározó emlékezésmodell jelenlétére egy másik jel is utal. Feltűnő, s az erős ironikus indexek által még inkább kijátszott eleme a szövegnek, hogy a két egykori iskolatárs emlékezete gyakorlatilag semmiben nem egyezik: *„Az orvosról csakhamar kiderült, hogy egykor iskolatársa volt a hajdani algimnáziumban; Fritznek hívták. Szindbád többre nem tudott emlékezni, bár az orvos mindenféle kalandokat, nagyszerű jeleneteket emlegetett a múltból.”*²² Vagy egy másik helyen: *„A vörös doktor élénken közbeszólt: – Tán hallottad a híres lovag Bertyánszky nevét? No és az öreg Bertyánszkyt biztosan ismered. Az akkor volt itt táncmester, mikor te hátulgombolós nadrágban jártál, és minden nap jól elvertünk a sétaterén. Emlékszel, hányszor földhöz vágtalak? Egyszer a toronyból a lépcsőn is legurítottunk. Szindbád ezen dolgokra ugyan nem emlékezett, de a tánciskola érdekelte.”*²³

Az idézett részlet más vonatkozások miatt is figyelmet érdemel. Szindbád az elbeszélés során megvalósuló emlékezési folyamata előtt úgy emlékezett egykori önmagára, mint a legjobb valcertáncosra. Ebben az emlékköszefüggésben azonban most idegenül mozog: nem emlékszik a

²¹ *Uo.*, 34.

²² *Uo.*, 35.

²³ *Uo.*, 37.

tánctanárra, nem érzi otthon magát a táncteremben. A valcertáncos szóban érződő eleganciával szemben a tánciskola mostani képe ormótlan cipőket és esetlen táncosokat mutat. A két emlékezés között tehát rés nyílik, más narratívába rendeződnek, elkülönбöződnek egymástól. A másik figyelemre méltó mozzanat az, hogy Fritz emlékezésében is föl villan a tánciskola és a torony képe, tehát mindkét motívum, amely Szindbád éppen zajló emlékezésében is kiemelt szerepet kap, de – mint arról még az alábbiakban szó esik – egészen más narratív sémába rendeződve. Ezeket a sémákat az emlékező értelmező szerepe alakítja: Fritz adomákra, heccekre beállítódott (ön)szemlélete csupa anekdotát lát ott, ahol Szindbád – legalábbis a szöveg záromdatáig – megrendítő élményeket keres. Az emlékképeket tehát éppen akkori Énjük formálja.

A három lány felidézett emlékképe a regényszeru olvasás esetén egy másik összfüggésben is rámutat az emlékezés felejtés és elsajátítás dialektikájában megragadható kreativitására. Az *Iffjúi évek* című fejezetben és a most tárgyalt szövegben elbeszélт alakok között számos hasonlóság fedezhető fel. Ott is három lányról esik szó, azonban az első fejezetben a szolgabíró, a másikban a városkapitány lányaiként említődnek. Keresztneveik sem azonosak (Magda, Anna, Róza – Anna, Janka, Mária), az egyetlen ismétlődő név is különbséget jelez, mert az első szövegben valószínűleg a középső lányt hívják Annának, míg a második esetében a legidősebb viseli ezt a nevet. Elbeszélт tulajdonságaik sem azonosak. Míg például Magda alakját az ürühús sütésének művészi gyakorlása, a kézimunkázás, valamint a végtelen hosszú regények olvasása rajzolja meg, addig ezzel a visszafogott, házias és érzelmes, zsánerképszerű figurával szemben a második fejezet Annája kacér, sőt kihívó, kitörő vitalitású. A legkisebb lány jelleméről is eltérő vázlatot ad a két szöveg: Róza igencsak életvidám, míg Mária beteges, halk és szomorú. Ugyanakkor Róza és Mária rajzában egyezik az életkor, valamint mindkettőről azt olvashatjuk, hogy Szindbád tanuló társa volt. Az egyezések és eltérések szövevényes játékának egyes elemeit még hosszasan sorolhatnánk. Ehelyett megelégszünk annak a következtetésnek a levonásával, hogy a két szöveget összetartozó fejezetekként olvasva az emlékezésnek olyan értelmezése rajzolódik ki, amely az emlék tartalmának állandóságával, mintegy a megtörténtségben eleve adott voltával szemben az emlékezés idejéhez kötött Én értelmező, s ezáltal emléktartalmat formáló, létrehozó szerepét hangsúlyozza. Ily módon a két fejezet egymás mellé helyezése, melynek révén az emlékek elkülönбöződése különösen szemléletessé válik, az emlékezés temporális érvényének tapasztalatát közvetíti.

A fenti megjegyzésekben jelzett emlékezésmodell azonban nem érvényesül kizárólagosan. A térdek történetéhez kapcsolódva ugyanis olyan sor szintén megalkotható a szöveg elemeiből, amely éppen nem az emlékezet temporális érvényességére, hanem egyfajta állandóságára utal. (Más kérdés, hogy – mint arról később szót ejtünk – ezt a tendenciát folyamatosan kikezdi, ellensúlyozza a névalírás visszatérő motívuma.) Arra az összefüggésre gondolunk, amely az Anna-alak első megidéződése és a tánciskolai jelenet között bontakozik ki. Az emlékező Én és az egykori Én távolsága az első alkalommal még jól érzékelhető, az átélt beszéd világosan jelzi a nőkhöz való viszony gyermekkori és jelenbeli különbségeit: „*Ah, a fehér, kerek térdekre íme most is emlékezik. Igen, igen, abban az időben csak a térdekre és a térdek körüli részekre volt kíváncsi Szindbád a vetkőző nőknél [...]*.”²⁴ Ezt a távolságot a két Én között a részlet ironikus modalitása is hangsúlyozza, amely – bármelyik Énre vonatkoztatjuk is irányát – mindenképpen elmélyíti a közöttük tapasztalható szakadást. Ezzel magyarázható, hogy az Anna-képhez való közeledés dinamikájának függvényében az ironikus hangoltság is visszaszorul, illetve egy időre felfüggesztődik. Az emlékező Én, illetve az egykori Én közeledése Anna nevetésének hallatán vesz lendületet, amikor az emlék jelenvalóvá válik: „*A különös és titokzatos kacagás Szindbád füléhez ért, és a hajós meglepetten, csodálkozva emelte föl a fejét. Ezt a kacagást ő már hallotta valahol, valaha... Igen, így kacagott Anna, a szép, telikeblű és kövérkés Anna [...]*.”²⁵ A meglepetésben adódó távolság néhány mondattal később megszeli, s szinte a magától értetődőségnek adja át a helyét: „*Szindbád, a hajós alig csodálkozott azon, hogy Fritz táncosnőjében a telikeblű és világos hajú Annát fölismerte. Igen, ő volt az. Anna: a régi szép, kacér nevetgélő Anna [...]*.” Ezen a ponton az emlék olyan módon látszik jelenvalóvá válni, mintha teljes egykori mivoltában térne vissza. A múlt és jelen közötti különbség tehát az eltörlődéshez kerül közel, hiszen úgy tűnik, pontosan az idéződik meg, ami egykor megtörtént. Ugyanakkor fontos felhívni a figyelmet arra, hogy az emlékezés eltérő értelmezései között kialakuló játék, nem csupán az Anna-névalírás viszonyban válik szemlélhetővé, hanem az Anna-emléken belül is. Ugyanis a teljes azonosságot állító kijelentéshez gondolat-

²⁴ *Uo.*, 33.

²⁵ *Uo.*, 40–41.

jellel fűzött megjegyzés kapcsolódik („– vagy legalábbis a lánya”), amely az azonosság rögzítését a különbözőség állításával kezdi ki. Az emlékező és a hajdani Én összeforrásának, azonosságának újabb jeleként értelmezhető, hogy a nőügyekben igencsak tapasztalt Szindbád reakciói az elfogódott és naiv szerelmes magatartására emlékeztetnek: „*Szindbád azon vette észre magát, hogy szíve a szokottnál rendetlenebbül dobog, és tekintete állandóan azt a kövérkés, nevető leányt keresi.*”²⁶ A képhez való viszony tehát az egykori viszonytal látszik azonossá válni, a rájuk vonatkozó értelmezői pozíció nem mutat lényegi különbségeket. Ezt a mozgást tetőzi be Szindbád felpillantása, amikor ugyanúgy lesi meg Annát, mint egykor: „*Szindbád csak akkor, egyetlenegyszer nézett erősen a magasba, midőn Annára, a telikeblű, nevetgélő Annára került a létramászás sora. Akkor elpirulva a magasba nézett, és a gömbölyű térdek, amelyeket látott, erős hullámzásba hozták a vérét.*”²⁷ Ezen a ponton a két Én eggyé válásának folyamata beteljesülni látszik. Az emlékező Én jelenbeli szituáltóságát feledve visszatér egykori állapotába, a múlt a maga önazonosságában újra jelenlővé válik, testet ölt, mégpedig változatlan formában. Ha ez megtörténhet, akkor a két Én között nemcsak folytonosságnak, hanem lényegi azonosságnak kell fennállnia, hiszen az Ének elkülönöződése esetén a múlt és a múltbeli Én ilyen újraélés/újraéledése elképzelhetetlen lenne. (Jegyezzük meg, hogy az emlékezést ilyen újrafelfedezésként interpretáló felfogás a korszak regénypoétikai és mnemotechnikai tekintetben kezdeményező alkotásaiban is fellelhető.)²⁸

{Az emlékezésnek ez az elbeszélése azonban nem érvényesül kizárólagosan, mert más szöveghelyek elbizonytalanítják, kikezdi. Ezek között elsőként a szöveg zárlatát, az egy mondatnyi utolsó bekezdést említjük meg. Talán nem tévedünk, ha úgy véljük, Szindbád enigmatikus nevetése a múlt és jelen azonosságát célzó emlékezőfolyamatnak az érvénytelenítéseként, az emlékezéssel űzött efféle játék visszavonásaként is értelmezhető. Ennél az elemnél is erőteljesebb hatásának gondoljuk azonban a toronybéli névalírás problémáját. A toronyra a szöveg lépten-nyomon uta-

²⁶ Uo., 41.

²⁷ Uo., 42–43.

²⁸ Ricoeur szerint a megtalált idő a megtalált élménnyel azonos Proust művében, melynek első fázisa az élmény hiánytalan bensővé tételével azonos. (Paul RICOEUR, *Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő = Az irodalom elméletei IV*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 85–129, i. h. 124.) Itt most nem térünk ki részletesen annak ismertetésére, hogy Ricoeur szerint sem az önkéntelen emlékezésben megmutakozó idő a megtalált idő, hanem ez csak az

lást tesz – így az azonosságra épülő emlékezésfolyamat érvényességét visszavonó-ironizáló utolsó mondatot közvetlenül megelőző sorban is. Konkrétan a névaláírás három alkalommal kerül említésre. Az első szöveghelyen – melyet korábban már idéztünk – az utalás elbeszélői közlésként olvasható, ugyanakkor láttuk, hogy az elbeszélő anticipációja megbízhatatlannak bizonyult. A másik két szöveghely átélt beszédben tesz említést az

élmény eszmébe foglalásának második fázisa után, az irodalmi műbe emelés záró mozzanata révén képződik meg. Természetesen nem feledkezünk meg arról sem, hogy az eszme megtalálása és a művé válás eseménye helyet ad az emlékező értelmezése számára. Ugyanakkor az idő zárványainak az önkéntelen emlékezésben történő feltárulása, majd egy elhivatás történeteként való összekapcsolása összegző és bizonyos tekintetben atemporális jelleget mutat. A műalkotás létmódjára rákérdezve persze újabb megfontolásokkal bővíthet a prousti emlékezésfolyamatról alkotott kép, de ez már túl messzire vezetne jelen dolgozat tárgyától.

Proust emlékezés-fogalmáról szólva Jauss is beszél egyfajta állandó Énről, mivel az emlékezés során megvalósuló azonosság az egykori és mai Én között feltételezi a belső idő kontinuitását. Bár kétségtelen, hogy véleménye szerint ez a kontinuitás, ahogy az Én egyfajta állandósága is, az egymást követő Ének szukcesszív sorában van jelen. Tehát ennek megfelelően nem statikus, nem állapotszerű ez az Én, ahogy fogalmaz: az állandó Én nem azonos egyfajta mély Énnel. (Vö. Hans Robert JAUSS, *Idő és emlékezés Marcel Proust* Az eltűnt idő nyomában című regényében = *Az irodalom elméletei II*, szerk., THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 5–79, i. h. 72.)

Éppen ennek a totalizáló emlékezetfelfogásnak a kizárólagosságát vonja kétségbe Rainer Warning, aki *Az eltűnt idő* kétféle emlékezetkonceptiójáról beszél. A regény „hivatalos” emlékezetfelfogását az önkéntelen emlékezés feltárlásként prezentált fogalmában látja, melyet romantikus alapokra vezet vissza. Ezzel a totalizáló emlékezetfogalommal szemben azonban egy másikra is rámutat, amely az emlékezet folyamatosságával szemben a szakadást, a célhoz nem érő keresést és a megismerés lehetetlenségét állítja, s ezzel tagadja az emlékezet totalizáló képességét. (Rainer WARNING, *Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Proust* A la recherche du temps perdu = *Memoria. Vergessen und Erinnern, Poetik und Hermeneutik XV*, Hrg. von Anselm HAVERKAMP und Renate LACHMANN, München, Fink, 1993, 160–194, i. h. 161.) Ezt az emlékezetmodellt Albertine alakjának a szemlélődő Marcel számára adódó sokféleségét értelmezve mutatja be. (Az értelmezett szöveghely a regény magyar kiadásában: *Az eltűnt idő nyomában II, Bimbozó lányok árnyékában*, Bp., 1983, 573–574.) Warning gondolatmenete szerint már Albertine első érzékelése a kifürkészhetetlen sokféleség hatását kelti, minden egyes újabb érzékelése pedig e megfejtelten, emlékezésben felidézett kép és az új kép közötti oszcillációként születik meg. Ez a jelenség egy teljesen imaginárius Albertine-alakhoz vezet, amelyik mindig másként adódik Marcel szemléletében. Az egymásra sorjázó emlékképekből nem alkotódik meg egy, a hegeli Erinnerung fogalmának megfelelő tethető szintetizált emlékkép. Ami egyedül folytonosnak tekinthető, az az elkülönböződés tapasztalata, amely minden egyesítő emlékezést meghiúsít. A szemlélt tárgynak ez a szintetizálhatatlan sokfélesége az érzékelő önreflexiója oldalán szintén elvezet az Én diszkontinuitásának tapasztalatához. A disszemináció az emlékezésfolyamatra és az emlékező Énre egyformán kiterjed. (WARNING, *I. m.*, 166–172.)

aláírásról. Értelmezésünk azért fordít ilyen nagy figyelmet e három szöveghelyre, mert a név Krúdy epikájában az identitásteremtés és elbeszélés vonatkozásában – mint arról könyvünk első fejezetében szót ejtünk – kitüntetett szerepet játszik. A név Krúdy prózájában identitást teremtő és identitást megkérdőjelező erővel rendelkezik. A név valamilyen értelemben szavatol az Én, a személyiség azonosságáért. Ennek szellemében az egykori névalírás megtalálása a falon a régi és a mostani személyiség azonosságának állításaként lenne interpretálható. Az aláírás szemlélésekor megvalósulhatna a két idő két szubjektumának idő feletti találkozása, bebizonyosodna az Én szubsztanciális természete. Ennek megfelelően a cselekményszintnek az az eljárása, hogy Szindbád véletlenül sem keresi fel ezt a személyes emlékhelyet, úgy is olvasható, hogy az emlékezésfolyamatba mint változatlan újraélésbe belemelegedni látszó Szindbád mindvégig elkerüli a szubsztanciális önazonosságnak ezt a próbáját. A torony, valamint az aláírás folyamatosan ébren tartott motívuma így mintegy állandósulva ellenpontozza, megkérdőjelezi az emlékezet éppen kibontakozni látszó másik modelljét. A felvázolt megközelítés szempontjából az sem lényegtelen, hogy a toronybeli felirat megkeresésére Szindbád is késztetést érez: „*a toronyban, ahol harangozott, bizonyára megtalálná nevét valamelyik korhadt gerendán vagy a mennyezetten: Szindbád, a hajós... Szinte kedve lett volna a toronyba fölmenni.*”²⁹ De az ifjúkori emlékek megkeresésének programja az első bekezdésben említett két emlék közül csak az egyikre terjed ki. Apróságnak tűnhet, de olvasatunkban mégis hangsúlyossá válik az az eltolódás, amely az aláírás helyének két meghatározása között mutatkozik. Az első szöveghely szerint a névalírás a „*torony falán*” található, míg az imént idézett locus értelmében „*valamelyik korhadt gerendán vagy a mennyezetten*” lenne olvasható. Az eltérés akár az emlékezet átformáló, törő és újraalkotó természetének jelzéseként is interpretálható. Értelmezésünk szempontjából azonban hangsúlyosabbnak tetszik az önazonosságát az időn felül megőrző Én fogalmát elbizonytalanító vonatkozása. A név és vele együtt a szubsztanciális Én fellelhetőségének elbizonytalanításával még egy lépésben eljátszik a szöveg. A harmadik névalírással kapcsolatos szöveghely így szól: „*A kerekas kúton, a piac közepén bizonyosan ott van valahol a neve felírva: Itt járt Szindbád, a hajós.*”³⁰ Mint láthatjuk, az aláírás vélt helye már semmiféle kapcsolatban nincs a

²⁹ Szindbád ifjúsága, 31–32.

³⁰ Uo., 34–35.

korábban megjelölt helyszínekkel. A közelebbi hely meghatározásában szintén egyre nagyobb bizonytalanság mutatkozik. Az első előfordulás ebben a vonatkozásban is határozottnak tűnik (falon), a második már bizonytalanabbnak hat (valamelyik gerendán vagy a mennyezetén), s még fokozottabban áll ez az utolsó szöveghelyre (valahol a kerekeskúton). (Azt már szinte említeni sem érdemes, hogy a kettősponttal bevezetett, tehát idézetnek ható felirat sem azonos.) Az emlékezésben feltáruló azonosság és különbözőség egymást kikezdő játékában értelmezésünk a távolság, a szakadás jelzését érzékeli erőteljesebbnek. Ugyanakkor tisztában vagyunk vele, hogy ezzel a meggyőződéssel szemben is lehet érveket felsorakoztatni. Egy ilyen lehetséges érv támaszkodhat a címre, illetve arra a tényre, hogy az elbeszélés nyelve hőstét többször a Szindbád, a hajós fordulattal említi. Tehát az emlékező Szindbádot a narrátor ugyanazzal az összeforrott névformulával illeti, amelynek szerepelnie kellene a falon, illetve amelyet az elbeszélői közlés szerint gyermekkorában választott. A gyermekkori névforma és az emlékező nevének azonossága akár a két Én idő feletti kapcsolata mellett elkötelezett olvasatban is mozgósítható. Bár az emlékezés módok bonyolult játékát saját értelmezésünk is konstatálta, a mi hangsúlyaink mégis máshova esnek.

A névalírásnak az emlékezésfolyamat vonatkozásában történő hangsúlyossá tevését a kötet egy másik fejezete is alátámasztja. A *Szindbád titka* második bekezdésében, melyben az emlékezés szcenikusan is megjelenik, ismét feltűnik az aláírás felkutatása, igaz, némiképp megváltozott formában: „*A köfalról, amely az ódon kolostort határolta, már lekopott a vakolat, de ahol a vakolat megmaradt az esőverte, szürke falon, vörös krétával és színnel írott nevek voltak láthatók. Az ákombákomok között tünődve keresgélt Szindbád a téli alkony pirosuló fényében, és igen nagy volt a boldogsága, amidőn a félig lemosott, lekopott írasok között vörös krétával írott S betűt fedezett fel.* »En voltam ez!« – mondta magában és hirtelen a német kereskedő táncoló boldogsága jutott eszébe, aki a Lengyelnyereg barlangjában megtalálta tíz év előtt ott hagyott névjegyét. A bokázó németet látta maga előtt folyton ott a hegytetőn, amidőn az országúton [...] elballagott, és [...] az országúti csárdát felfedezte, ahol csakhanar meghúzódott – a téli hideg, a meleg gondolatok, kedveskedő ábrándok elől.”³¹

Elsőként talán úgy tűnhet, hogy ebben a fejezetben éppen az valósul meg, aminek a lehetetlenségét a *Szindbád, a hajós* című szövegre vonatko-

³¹ Uo., 118–119.

zó olvasatunk állította. (Ez sem mondana egyébként ellent értelmezésünknek, hiszen korábban jeleztük már: a *Szindbád ifjúsága* kötetben eltérő emlékezetértelmezések lépnek kapcsolatra egymással.) Megítélésünk szerint azonban mégsem erről van szó. Az aláírás ebben az esetben is az Én figurája, olvasása itt is az egykori Énnel való kapcsolatként fogható fel. Azonban az egykori Énhez való visszatalálás nem totalizáló tendenciájú, nem állítja a két Én atemporális, lénygszerű azonosságát. A névhez fűzőtt megjegyzésében Szindbád múlt idejű létigét használ, ami egyértelműen reflektálnak mutatja a jelzett távolságot az egymást követő Én-formák között. Az egykori Énhez való visszatalálás a fenti szituáció tanúsága szerint csakis részleges lehet, a saját nevét, saját egykor volt Énjét, saját múltját olvasó Szindbád csak fragmentummal találkozik: nem egy nevet olvas, hanem csak egy kezdőbetű első tagját. Ezáltal egykori önmaga mint alig olvasható vagy éppen olvashatatlan töredék jelenik meg előtte.³² A német kereskedő anekdotikus figurájához kötődő ironikus index (bokázó német) éppen annak a látszatnak szól, mely szerint az egykori Én teljes egészében fellelhető az emlékezés révén. Ezek azok a „kedveskedő ábrándok”, amelyek elől Szindbád menedéket keres.

*

A *Szindbád ifjúsága* kötet 1925-ös kiadásában már nem szereplő fejezet, a *Szindbád második útja* is megjeleníti a különböző emlékezésmodellek összjátékát, melyből végül a fent tárgyalt szöveghez hasonlóan az emlékezést mint változatlan visszaidézést tagadó koncepció emelkedik meghatározó szerepre. Az itt lezajló mozgásokat inkább csak jelezni fogjuk, hiszen az általunk vizsgált kiadásban nem szerepel ez a fejezet. Mégis annyi szállal kapcsolódik az emlékezésfolyamat itt tapasztalható dinamikája az 1925-ös változatban szereplő hangsúlyossá tehető fejezetekhez, hogy a jelentkező paralelizmusok említését nem szeretnénk mellőzni. Ez a szöveg is a változatlan visszaidézés emlékezés-konceptiója környékéről indítja az emlékezésfolyamat értelmezését: „*Mint a messi tengereket bejárt hajós*

³² Azon túl, hogy a szöveg helyen található olyan részlet, amely a romlás miatti hozzáférhetetlenségre tett utalásként interpretálható (lekopott vakolat, esőverte, szürke fal), maga az S betű is elégséges alapot nyújthat egy ilyen következtetés levonására. Az többször előfordul más Szindbád-kötetek egyes szövegeiben, hogy az elbeszélő hőst váltakozva Sz.-ként, illetve Szindbádként említi (pl. *Zöld fátyol*, *A felejtethetlen bók* - mindkettő a *Szindbád: a feltámadás* c. kötetből), az S betűvel történő rövidítés azonban egyáltalán nem jellemző.

[...] úgy indult el Szindbád keresni az ifjúkori emlékeit. Mintha még egyszer akarná kezdeni élete regényét... Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne.”³³ Ez a részlet felidézzi a *Szindbád, a hajós* felütését, hiszen szinte szó szerint ismétli az emlékek megkeresésére vonatkozó szöveghelyet. Az emlék tartalma itt is rögzítettnek tűnik, mintha egy meghatározott területtel lenne azonos. Az emlékező Én jelenéből mintegy kilépve most itt is az ifjúkori Énnel szeretne azonosná válni, olyan szituációba kívánja magát helyezni, amelyben függetlenítheti magát az azóta bejárt életútától, az eltelt időtől. Ebben az emlékezésmodellben az egykori Én jelenvalóvá válása eltörlő, illetve magába olvasztja az emlékező Ént. Az így megkezdett értelemstort – *A hídon* szövegéhez hasonlóan – az utánpótlás mozzanata viszi tovább: „Az emlékei nyomán ma szinte utánozni szeretné akkori régi lépéseit, és erősen gondolt arra, hogy mi járhatott a fejében akkor, akkor [sic!] midőn itt jött az akácós úton.”³⁴ Az időn fölüllemelkedve eggyé váló Ének emlékezésmodelljének kudarcát azonban az idézett szakasz után következő mondat nyomban konstatálja: „De már semmi sem jutott eszébe a régi gondolatok közül [...]”. S bár a két Szindbád nőkre vonatkozó reflexióinak elkülönítésével az elbeszélés nyelve fenntartja a két Én közötti távolságot, mégsem állítható, hogy idő feletti egyesítésük szándéka végleg törlődne a szövegből. Jelenlétének érdekes nyoma az egyik szöveghelyen annak lebegtetése, hogy az elbeszélte esemény sor melyik idősíkhöz kapcsolható. Az első látogatás történetét elbeszélő szakaszt az idősíkváltás minden jelzése nélkül egy olyan bekezdés követi, melyet csak a zárómondata kapcsol, utólagosan, a második látogatás idejéhez. Az első olvasás eddig a pontig vagy bizonytalan az elbeszélte idő hovatartozásában, vagy a síkváltás jelzésének hiányában ez első látogatás idejében helyezi el. Bármelyik jelzett olvasási módot választjuk is, az elbeszélte idő kettős identitása, az emlékezés jelene és visszaidézett történet ideje közti lebegtetése mindkét esetben a két idő és a két Én eggyé válásának lehetőségét látszik sugallni. Ehhez kapcsolható, hogy Szindbád belső reakciói mintha ismételnék az emlékképben megjelenő események idején átélt élményeit. („[E]gyszerre úgy érezte, hogy a szíve megint úgy dobog, mint húsz esztendővel ezelőtt.”,³⁵ valamint: „Szindbádnak nem kevésbé dobogott a szíve, mint húsz esztendő előtt.”³⁶)

³³ KRÚDY Gyula, *Szindbád ifjúsága*. Bp., Nyugat, 1911, 26.

³⁴ *Uo.*, 27.

³⁵ *Uo.*, 29.

³⁶ *Uo.*, 30.

Az idősíkoknak ilyen egymásra játszatása alapján értelmezhető Szindbád Bacsó kertészre vonatkozó, elsőként talán furcsának tűnő kérése: „*Vajon azóta még mindig Bacsó kertész mellett virrasztanak a kis kerti házban?*”³⁷ A jelen és a múlt egyetlen időfeletti dimenzióvá olvadva ugyanis a változatlan, az örök dimenzióját képezné meg. Az emlék változatlan újraélése azonban újfent lehetetlennek mutatkozik, mert a felejtés átformálja, átszerkeszti az egykori élményt: „*Ott volt tehát Szindbád azon a helyen, ahol életének egyik legkedvesebb kalandja történt, és próbált visszavarázsolni valamit a múlt képeiből, érzéseiből, hangjaiból. Nehezen ment az emlékezés, mert egy nagy csók a lány húsos, tapadó, forró, nedves ajkairól útjába állott mindenféle emlékek.*”³⁸ Néhány sorral lejjebb még határozottabb a temporalitás felfüggesztéseként értelmezett emlékezés kudarca: „*Semmi-re sem tudott visszaemlékezni másra, mint csupán arra, hogy sietve menekült a kertek alatt.*” A megismétlés programja ezzel kudarcot vallott, bár Szindbád most is a hajnali vonattal utazik el, de mozdulatai már nem idézik az egykori ént (sietve menekült ↔ csendesesen ballagott).

*

Ha talán nem is olyan látványosan, mint a fenti példák esetében, de a *Szindbád ifjúsága* más fejezeteiben is érvényesülni látszik az eltérő jellegű emlékezésértelmezések konfliktusa, illetve összjátéka. A *A híd*on szövegét olvasva hasonló értelemsorok alkothatók meg, mint a *Szindbád, a hajós* esetében. Az emlékezés egyik oldalról a múlt „megelevenedéseként”, változatlan visszatéréseként, újraéléseként értelmezhető. Ez a sor mindenképp elötte a jelenbeli eseményeket a múltbeli történések változatlan ismétlődés-ként élénk állító szövegegységekből hozható létre, illetve azokra a leíró szakaszokra támaszkodhat, melyek a változatlanságot sugallják, illetve olykor kifejezetten tematizálják (3. bekezdés). A cukrászdabeli jelenetnek számos elemében egymás felé fordul, szinte azonossá válik a múlt és a jelen. A biliárdasztalnál ott áll a huszártiszt, a kassza a régi helyén, akárcsak a Markart-csokrok, s mindezek betetőzéseképpen megjelenik Amália. Egy bekezdés erejéig a narráció fenntartja az Amáliaként való megnevezést, majd a *Szindbád, a hajós* szövegéből ismert fordulattal élve („*vagy legalábbis a lánya*”) rálátást enged a különbözőségekre. Ennek ellenére az em-

³⁷ Uo., 29.

³⁸ Uo., 30.

lékező ugyanolyan módon látszik reagálni az emlékezésben adódó képre, mint az egykori Én a hajdani Amália látványára,³⁹ bár a módosítószó következményeként („talán”) mégis rés nyílik az Én két szituációja között. Ugyanakkor ez az emlékezésmód egyetlen ponton sem jut olyan közel az uralkodó pozícióhoz, mint a korábban vizsgált szövegben. Az ismétlődés talán legszembeszökőbb mozzanatába ugyanis már korán beleszövődik az azonosság lehetőségének megkérdőjelezése, illetve ironizálása. Az egykori Szindbád alak, a katona⁴⁰ és az emlékező Szindbád között megindulni látszik az időt kiiktató, transzcendens eggyé válás folyamata, ami azonban nyomban összekapcsolódik az azonosulás szándékát ironizáló elbeszélői gesztusokkal: „[V]al ahol, valamerre katonák trombitáltak, és Szindbád sétapálcáját, mint egy kardot, hóna alá kapta, és bokázó, friss lépésekkel indult most már az A. Marchali cukrászbolt felé, mint egykor hajdanában... Hátranézett, hogy miért nem csörögnek a sarkantyúk a sarkán.”⁴¹ Az idézett részletben távolság nyílik a narrátori nézőpont, illetve az emlékezésre vonatkozó, narrátornak tulajdonítható előfeltevések, valamint Szindbád nézőpontja és az általa megvalósítani vélt emlékezés módja között. Szindbád mozdulatai nem látszanak tudomást venni az emlékező Én és a felidézett Én különbözőségéről, miközben az elbeszélés az azonosság viszonyával szemben a helyettesítés jelenségére (sétapálca → kard) irányítja a figyelmet. Ennek jelzését a két Én idő feletti összeolvadásának ironiájaként értelmezhetjük. Az idézet zárómondata éppen ezért mintegy burleszkszerűnek hat olvasatunkban. (A két nézőpont itteni elválása ugyanakkor megítélésünk szerint nem terjeszthető ki a fejezet egészére. Azaz nem állítható megalapozottan, hogy a narrátor következetesen a két Én egyesíthetlenségét vallaná, míg Szindbád az azonosulás törekvését képviselné. Értelmezésünk szerint mindkét nézőpont a jelzett pólusok között mozogva folytonosan változtatja pozícióját.) Hogy Szindbád sem fogadja el kétely nélkül a cselekvéseiben kibontakozó emlékezésértelmezést, jelzi hezitálá-

³⁹ Igen, ő az! – ismételte Szindbád magában, és furcsa melegség szalad végig a mellén, és valami olyan diadalmas örömet érez szívében, mint talán akkor érzett, midőn sarkantyút pengettett a lábán, és a barna kis cukrásznét először a keblére szorította.” (*Szindbád ifjúsága*, 115.)

⁴⁰ „A. Marchali, mondják a töredezett betűk a boltocska felett, ahol Szindbád egykor sarkantyúját pengette, és a háromlábú biliárdasztal felett dákójára támaszkodva, keccsen, könynyedén és ábrándosan álldogált, mert a cukrásznének barna szeme, barna haja volt.” (*Uo.*, 111.)

⁴¹ *Uo.*, 113.

sa, közelítsen-e továbbra is az emlék középpontja, Amália felé: „*Szindbád ünődve áll a cukrászbolt előtt, hogy vajon bemenjen-e dicsősége, boldog szerelme színhelyére.*”⁴² Az egykori emlékebe belépve azonban azt tapasztalja, hogy az a bizonyos nyurga, pengő sarkantyújú ifjú (az egykori Én) nem önmaga, hanem valaki más. Nem képes tehát belépni a visszaidezet egykori képbe, hanem mindvégig annak szemlélője marad. A két Én tehát nem egyesíthető, az egykori Én alakját az emlékező Én nem öltheti magára. Ugyancsak ez a tapasztalat jelenik meg a medalion belsejében rejlő arckép szemlélése során is. Ez az arckép – a történetet a szó szerintiség szintjén olvasva is – a hajdani Szindbád képe. A múltjával, egykori énjével szembesülő Szindbád azonban nem a hasonlóságot, hanem a különbözőséget reflektálja, reakciója a távolságot teremtő csodálkozásé, melyhez árnyalatnyi ironia társul: „*Nini, milyen furcsa bajusza volt akkor, és a haj milyen hullámos, mint egy fodrászé...*”⁴³ Ugyanakkor e távolság ellenére is saját múltjának részeként tekint rá, saját történetének részeként mégis egyfajta bensőségeség fűzi hozzá, amit az idézett helyet megelőző mondat jelez: „*Szindbád hosszan, elmerengve, álmódóva nézte a saját képét a medalionban.*” Az egykori Én és az emlékező Én távolsága tehát egyre hangsúlyosabbá lesz, miközben kapcsolatuk mégis egyfajta összetartozást jelez, olyat azonban, amely nem igyekszik, mintegy kilépve az időből, valamiféle szubsztanciális, transzcendens szubjektumot megképezni. Az emlékezet változatlan lényegiséget feltáró platonikus koncepciója azonban mintha a fejezet zárlatában sem számolódna fel teljesen. Az utolsó előtti mondat szinte változatlan formában kelt életre egy némiképp kontemplatívnak ható szituációt, melyben az emlékező Szindbád a fiatal Szindbád helyzetét ismétli meg:

Eszébe jutott fiatal korából egy város – völgyben és piros háztetőkkel, ahol a barna híd ódon ívei alatt színes kavicsok felett vágat egy tiszta kis folyó, és Szindbád a híd kőpárkánya mellől álmódóva nézte a messziségekben alvó kék erdőket...⁴⁴

Szindbád tehát ezután nemsokára elbúcsúzott A. Marchali cukrászboltjából, és a hídra ment, ahonnan sokáig elgondolkozva nézte az alkonyatban álmódó, messiás erdőskéget.⁴⁵

⁴² *Uo.*

⁴³ *Uo.*, 116.

⁴⁴ *Uo.*, 111.

⁴⁵ *Uo.*, 116.

Ugyanakkor a módhatározó megváltoztatását (álmodozva → elgondolkodva) hangsúlyossá tevő olvasat a két Én különbségeinek nyomaként interpretálhatja a jelzett eltérést. A szemlélődés kétféle attitűdje, modalitása ebben az esetben a távolság tapasztalataként ragadható meg. Erre az értelmezésre erősít rá a fejezet utolsó mondata („*A folyó fürgén futott a híd almos ívei alatt.*”), ha a folyót – a kötet által talán túlságosan is gyakran fölkinált toposz mentén – az idő figurájaként olvassuk. (Másfelől azt is fölveheti az idézett részlet, hogy a jelen és a múlt hasonlóságai nem a jelen múltba való visszairása nyomán létesülnek-e. E megközelítés szerint a két jelenet párhuzamai nem a múlt ismétlésére vezethetők vissza, hanem a múlt „ismételné” a jelen, abból a viszonyból fakadóan, amely a múltat önmagában, a jelen értelmező aktusai nélkül nem teszi hozzáférhetővé. Bár az ismétlésnek ezt a szembetűnő játékát sem Szindbád, sem az elbeszélő szólama nem tematizálja visszavetítésként, ugyanakkor az értelmezésnek mégsem kell lemondania erről a lehetőségről, hiszen az olvasás aktivitása nem korlátozható arra, hogy csupán a szöveg szólamai által felvetett értelmezések közül válasszon szabadon, hanem megalkothat olyan olvasatokat is, amelyek akár a felkinált értelmezési lehetőségekkel szemben is haladhatnak.)

Az eddig vizsgált két fejezethez hasonlóan a *Szindbád őszi útja* is ellentétes tendenciájú emlékezőmodelleket játszat egymásba, bár némileg a korábban tapasztaltakhoz képest eltérő módon. Az emlékezés egyik értelemSORa a Málcsi alakjának folytonosságát sugalló szövegelemekből állítható össze. A lány alakját az elbeszélő egymásba játssza a kert alatti kis patak képével, melynek helyhez kötöttségével a lány érzelmeinek állandósága cseng egybe.⁴⁶ A Málcsival való találkozás előtt Szindbád időtlenséget tematizáló gondolatait közvetíti az elbeszélő: „[Szindbád] *magában a nagyanyjának adott igazat, ki azt szokta mondani, hogy semmi sem változik a világon, még a pendelyes gyerek sem.*”⁴⁷ Az állandóságot ugyanazonossággként felfogó részlettel ellentétben az elbeszélésben sokkal inkább

⁴⁶ „[Á]rva füvek között lopózott tova egy kis patak, mintha éppen olyan szegény rokon volna a háznál, mint Málcsi. A búskomoly vizecske partján egy rejtett padocska volt [...]. Ezen a padon aztán örök hűséget esküdött egymásnak Szindbád és Málcsi. Havas karácsonykor sok évekig megjött a fagyos nyúl Szindbád címére a puzdori házból, néha egy doboz finom cigaretta vagy egy névnapi levél volt Szindbád válasza. A kisasszonyok levelein egy félnék, halovány M betű jelentette, hogy a kis patak még mindig a kert alatt folydogál.” *Uo.*, 78.

⁴⁷ *Uo.*, 84.

egyfajta dinamikus állandóság képzele tekinthető dominánsnak. Egyfajta, a hegeli Erinnerung-ra emlékeztető belsővé tétel, mely bizonyos, az emlékezés során felfedezett belső lényeg egységét és folytonosságát tulajdonítja az emlékezés tartalmának. Sem Málcsi, sem környezete nem tűnik Szindbád szemében változatlanoknak, de a lényeges vonások folytonossága nagy hangsúlyt kap. Magát az emlékezés folyamatát is mint lényegében megszakítatlan sort állítja be az egyik elbeszélői kijelentés: „*És Málcsi mégis mindig élt, alig múlt el nap, hogy Szindbád ne gondolt volna a falusi kuglizóra, ahol a tanítóval, pappal és jegyzővel krigszpártit lehetne játszani.*”⁴⁸ A találkozás jelenének Málcsija alig különbözik attól az alaktól, akire Szindbád a múltból emlékezett. Ugyanakkor az ezt az állandóságot kifejtő szöveghely radikálisan másképp is olvasható. A múlt és jelen dinamikus, szintézisben megalkotódó egységét, az emlék idejének és a felidőzés idejének folytonosságát regisztráló értelmezéssel szemben, az emlékezés hangsúlyozottabb kreativitása is kiolvasható az alábbi részletből: „[...] Szindbád most csaknem olyannak látta, mint álmaiban szokta volt látni, midőn az elmúlt dolgokon, nőkön, férfiakon magában elgondolkozik. Hervatag, búskomoly, csöndes és halk teremésnek szokta elképzelni Málcsit, mint a hosszú őszi délutánokat, midőn a napocska már csak látogatóba járkál el a piros levelű lugas közé, ahol szép és hosszú regényt olvas egy szomorú ember. Olyannak képzelte, mint magányos házat, messze künn, a városon kívül, ahol a bokrok között csörög a szél, de benn a szobában rozmaringillat van, és délután csendesesen szól egy mély hangú hegedű. Az álmaiban ott élt Málcsi [...]”⁴⁹ A Málcsi állandóságát hangsúlyozó olvasattal szemben egy másik olvasási stratégia is választható, amely a képzelet és az álom szavaknak ad nyomatékot. E megközelítés értelmében a Málcsira való emlékezést döntően – szinte egyoldalúan – az emlékező értelmező aktivitása határozza meg. Egy valamikori emlékképből kiindulva a fantáziára támaszkodó emlékezet megalkot egy Málcsira vonatkozó portrét, amelyet tehát a létrehozás cselekvő modalitása jellemez. Ez a cselekvő modalitás azonban nem merül ki abban, hogy az emlék elsajátítása során az Én valamely a dologban eleve benne rejlő lényegyet bont ki, fedez fel. Sokkal inkább arról van szó, hogy a belsővé tett emlékkép olyanná válik, amely leginkább az őt megformáló emlékező Én temporális szituációjáról mond valamit, azaz egyedül annak „felel meg”.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo., 83.

Az újabb találkozás során érzékelt hasonlóság így nem az emlékkép és annak jelenbeli referenciális vonatkozása között fennálló „valós”, folyamatszerű azonosságra, hanem az emlék által preformált jelenbeli percepcióra vezethető vissza. Azaz Szindbád azért látja Málcsit hasonlatosnak az emlékezés során keletkezett emlékképhez, mert az jelenbeli szituáltságát meghatározva befolyást gyakorol a nőalak jelenben zajló érzékelésére. A múlt és jelen közötti folytonosság képzete ezzel megkérdőjeleződik, mert a kép és az alak hasonlósága nem múlt és a jelen közötti folyamatszerűséget érzékelteti, hanem Szindbád jelenbeli szituáltságát. A jelen ilyen radikálisan meghatározóvá tett múltba vetítése pedig inkább a temporalitást hangsúlyozza, mintsem a folyamatszerűséget. Ha egy jelenbeli szituáció ennyire meghatározó módon rajzolja újra a múltat, akkor az egymást követő, egymástól független jelenbeli pillanatok által meghatározott emlékképek között is a távolság, a szakadás mutatkozik meghatározónak. Az emlékezés ilyen természetét a narráció nem tematizálja és nem is jeleníti meg határozottabb formában. A szöveg zárlata azonban az emlékezet által garantált folytonosságot explicit módon is megkérdőjelezi. Az emlékezés folytonosságát a radikális és végérvényes felejtés törli el. A vége felől újraolvasva a fejezetet, az emlékezés permanenciáját tagadó szakadásra vonatkozóan korábbi nyomot is találhatunk a szövegben. Az első bekezdésben a szarkatollként figurált emlék véletlenszerű megjelenése, majd ugyancsak véletlenszerű eltűnése olyan jelenség, amely az emlékezés fogalmába beviszi a diszkontinuitás és a kontingencia tapasztalatát.

*

Az emlékezésnek a fantázia termő erején alapuló kreativitása, alkotó karaktere az eddig említett szövegekben többnyire inkább látensen, mintsem explicit módon érvényesült. Az emlékezésmodellek vázlatosan áttekintett sorához ezért egy olyan szöveg emlékezésfelfogását is hozzáillesztjük, amely az emlékezetnek ezt a fajta létesítő jellegét látványosabban érvényesíti és reflektálja. A *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* című regénytörredék *Halotti torának* étkezést elbeszélő szakaszát vesszük vizsgálat alá.⁵⁰ Az emlékezés és étkezés összefüggésére már régen felfigyelt a recepció, s az újabb publikációk – melyek az emlékezést nem eredeti tör-

⁵⁰ Az alábbiakban a következő szövegkiadásra hivatkozunk: KRÚDY Gyula, *Aranyidő (Regények, kisregények. Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban, Őszi versenyek, Ál-Petőfi, Hét Bagoly, Aranyidő)*, Bp., 1978, 5–157. Az értelmezésbe vont szakasz: 108–114.

ténesek passzív visszaidézéseként, hanem létesítésként, megalkotásként értelmezik – leggyakrabban éppen a gasztronómiai elbeszélésekből merítik példáikat.⁵¹ Ennek egyik oka vélhetőleg abban rejlik – amint arra Eisemann György rámutatott –, hogy az ételekhez kapcsolt emlékképek a metonimikus elbeszélésmódokat egyre inkább háttérbe szorító metaforikus szövegalkotás érvénysülésére különösen alkalmasnak mutatkoznak.⁵² Az étkezés a mi megközelítésünkben is az emlékezés aktív, teremtő vonatkozásait emeli ki. Az alább következő szövegértelmezést éppen azért iktattuk be a fejezet gondolatmenetébe, mert megítélésünk szerint az emlékezetnek ezt a fantázián keresztül megnyilvánuló (újra)teremtő vonatkozását sok eddig említett példánál szemléletesebben és főként a narráció által reflektáltabban juttatja érvényre. Másfelől a magunk részéről úgy ítéljük meg, hogy a Krúdy-szövegek emlékezésmódjait az újabb recepció némiképp egyoldalúan mutatta be, olyan hatást keltve, mintha az emlékezésnek ezeket az elsajátításelvű stratégiáit dominánsan működtetnék a Krúdy-szövegek.⁵³ Ezzel szemben álláspontunk szerint a Krúdy-műveket a különböző, egymáshoz sok tekintetben nem illeszkedő vagy egymással olykor kifejezetten szembe haladó emlékezésmódok összjátéka jellemzi, még a kezdeményező, újjító tendenciájú szövegek esetében is, mint ahogy arról már a fentiekben többször szót ejtettünk. (Arra most feleslegesnek látszik hosszan kitérni, hogy az életműhöz tartozó szövegek nem kis hányadában eléggé

⁵¹ A Krúdy-szövegek mnemotechnikájának újszerű megközelítése terén Eisemann György tanulmányának tulajdonítjuk azt a kezdeményező szerepet, amely újszerű megközelítésmódjával egy ma meglehetősen dinamikusnak tűnő kutatási irányt nyitott meg. Néhány évvel később Mesterházy Balázs is Eisemannéhoz hasonló megállapításokra jutott Krúdy prózájának emlékezésértelmezése tekintetében (*Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom és történet Krúdy Gyula Szindbádjában*, Alfvöld, 2001/3, 48–58). Jellemzőnek mondható, hogy mindkét tanulmány erősen kiaknázza az étkezés–emlékezés összefüggés lehetőségét. E téren olyannyira egy irányba haladtak, hogy mindketten hangsúlyossá tették azt a Szindbád-történetet, melyben Majmunka a feltálat ételekkel együtt egyszersmind Szindbád élettörténetét is megalkotja. Legújabban Szilasi László publikált cikket e tárgy körben, melyben az emlékezést szervező figuratív eljárásokat vizsgálja (*Maggi. Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten veletek, ti boldog Vendelinek című novellájában*, Lit., 2002, 313–321).

⁵² EISEMANN, I. m., 98.

⁵³ Természetesen nincs szándékunkban elmarasztalni az említett kutatási irány képviselőit. Újjító kezdeményezésük a statikus emlékezésértelmezésnek a Krúdy-recepcióban lényegében általánosan elterjedt vélekedésével szemben fogalmazódott meg, s egy ilyen szituációban érthető az állítások határozott, kiélezett megfogalmazása, amely arra hivatott, hogy az értelmezői horizont radikális átalakulását idézze elő.

jelentős szerepet játszik az emlékezést megőrzésként felfogó megközelítés.) Az alább tárgyalandó szövegrészlet azért bír különleges fontossággal a magunk Krúdy-olvasata szempontjából, mert az emlékezést mint a képzelet felszabadított aktivitásának poétikáját ezzel ellentétes irányú tendenciákkal kapcsolja össze, egyként érveket nyújtva az emlékezetet fragmentumokból építkező alkotásként felfogó és az élet teljességének átélhetőségét hangsúlyozó olvasatok számára.

A kiválasztott részletet két egységre bontva fogjuk vizsgálni, mert bizonyos hangsúlyeltolódásokat vélünk a két szakasz között felfedezni. Ez az általunk vont határ megfelel az étkezés menetében az ételek és az italok felsorolásából adódó tematikus szakaszoknak. Az elkülönítés indokai közül most elegendő annyit említeni, hogy míg az ételek elbeszélésekor a narráció mindannyiszor az emlékezésnek három szintjét hozza játékba, addig a borokról szóló szakasz ezt a stratégiát feladva az emlékezésnek egyfajta közös szintjét alkotja meg. Az első egység ismétlődő eljárása az, hogy az egyes ételek által felidézett emlékképeket rendszeresen különböző szereplőkhöz, szereplői körökhöz köti, miközben az ironikus indexek gyakori elhelyezésével mintegy hierarchiát is alkot az említett szereplők, illetve emlékezésmódok között. Az iróniával alig érintett szereplői szintet Vak Béla, illetve az elbeszélői hangnak itt Vak Bélához kötődő fokalizációjú emlékezése képviseli. A második szintet Hogyishívják úr gyakran meglehetősen idétlenül ható, „szenzációs eseményeket” visszaidéző gondolatai, míg a harmadik szintet a többi vendég fantáziátlannak és érdektelennek beállított emlékképei alkotják. A szintek említésének sorrendje változik, de a retorikai séma többé-kevésbé állandó. Ennek szerkezete olvasatunkban hozzávetőlegesen a következőképpen írható le: a társaság tagjaiban ilyenolyan – az elbeszélés által érdektelennek beállított – emlékképek, emlékképtöredékek idéződnek fel életük történetéből, arra azonban senki nem gondol, hogy... (s itt következik a Vak Béla nézőpontján át megvalósuló emlékezés), talán csak Hogyishívják úrnak jutott eszébe, hogy... (ezen a ponton pedig többnyire egy a bulvársajtóra emlékeztető történet említődik).

A húsleveshez még nem fűződik Vak Bélára fokalizált történet, csak a nőalakokban felidéződő emlékképet jelzi a szöveg („*A jelenlévő hölgyek, akik este levest csak akkor szoktak enni, amikor a gavallérjukkal színházban voltak: csodálkoztak, hogy nem hangzik fel egyúttal a cigánymuzsika is.*”),⁵⁴ amit egy némiképp elmarasztaló árnyalatú megjegyzés követ:

⁵⁴ Vak Béla, 109.

„Egyébként nem keltett egyéb izgalmat a leves [...]”. A kaviárról az egybegyűlt társaságnak csak a *Vénusz* című hetilap kisasszonyai jutnak eszükbe. Hogyishívják úr ellenben Alexandrára gondol, „*aki piros csizmában cserkesztáncot lejtett a »Barokaldi«-nál*”. Ugyanakkor Vak Béla kaviárhoz kapcsolódó története elsősorban a hiány jelzéseként olvasható: „*A nagy halak ikrái ezeknek a gyomroknak nem juttattak eszébe mit sem azokról a tájakról és emberekről, a folyókról és a hegyekről, ahonnan jöttek.*” Az első, Vak Béla nézőpontján át elbeszélte kép a titokzatos osztrigák erotikával átítatott története. Ezzel szemben a vendégek csak arra emlékeztek, hogy az operettnben kuplét énekelnek az osztrigáról a primadonnának, aztán „*[I]nyelték a csigákat a bendők, és nem gondoltak többet rájuk*”.⁵⁵ Csak Hogyishívják úrnak akadnak reflexiói: felidézi egy bizonyos bűnper esetét, amelyben egy hölgy az éjjeliedényéből előkerült lopott gyöngy eredeteként az előző nap fogyasztott osztrigát nevezte meg, sőt gazdag emlékezete tanúságául felidézi Baltazzi Hektor alakját is, „*aki osztrigától súlyosan megbetegedett*”. A vázolt dramaturgia a szakasz végéig kitart. A gödölyéről az első szinten megformálódó-megalkotódó (emlék)kép a rákospalotai kecskegida és az alagi versenyek története. A második szint kuriózumokra érzékeny figurája a gödölyék és a csempészek összefüggését beszél el, míg harmadik szinten a hölgyekben a finom bőrkesztyűk, az idősödő urakban pedig a fiatal lányok képét idézi fel a kecskepecsenye. A következő fogásnál már csak Vak Béla szintje és a társaság szintje jelenik meg. Előbbi a szerelemgyerekek és a saláta összefüggéseit idézi fel, míg az utóbbiak hétköznapiabb emlékeket. „*A legtöbb uraság Olaszországban tett utazására gondolt az olaj illatában, ahol minden kocsmának olajszága van. Némi-lyik tán nővel járt erre valamikor, a nő eltűnt a szemhatárról, csak a friss salátánál tér vissza az emlékezetébe, mert a drága lény saját kezűleg készítette a salátát [...]*”.⁵⁶ A faluról elszármazott hölgyek pedig „*piros szemű nyulakat látnak minden salátalevél mögött*”. A szakasz utolsó bekezdésében már csak a harmadik szint kap hangot. Az idézetek fényében aligha kétséges, hogy mindhárom szint alakjai az emlékezés folyamatát viszik színre. Az utóbbi két emlékezés-mozzanat akár más Krúdy-szövegekre is emlékeztethet, hiszen a mnemotechnika lépései (metonímia, érintkezés, pars pro toto) igencsak ismerősek. Most mégis látványosan ironia tárgyává lesz a két alsó emlékezőszint. Megítélésünk szerint ez az ironia nem

⁵⁵ Uo., 110.

⁵⁶ Uo., 111.

csupán az alakok jellemzésére vezethető vissza, azaz az ironia nem pusztán az emlékező alanyok kisszerűségével hozható összefüggésbe, hanem az emlékezés módjával is. Az emlékezésmódra vonatkoztatott ironia okát olvasatunk a borokat elbeszélő szakaszt bevezető megjegyzésben véli felfedezni: „*De ugyanígy vagyunk a borokkal is, mint az ételekkel, ha a vakember módjára elfelejtünk testi szemeinkkel látni, és emlékezetünkre és fantáziánkra bízunk a röpke zamatokat.*”⁵⁷ (Értelmezésünk szerint a mondat eleji visszautalás az előző bekezdés kezdő mondatára vonatkozatható: „*És még sok mindenféle íz és szag vegyült az asztal felett, amely ízek és szagok az emlékezőtehetséget foglalkoztatják leginkább.*”⁵⁸) Az emlékezésképeség szót különösen szerencsésnek tartjuk, ugyanis az összetétel már önmagában is jelzi, hogy nem egyfajta passzív emlékezéskonceptióról van szó. Az emlékezésképeség két alkotóelemként az emlékezetet és a fantáziát jelöli meg a szöveg.⁵⁹ Az idézett részlet tehát az emlékezésfolyamatban a fantázia szerepét hangsúlyozza, s éppen ez az elem, a fantázia lesz az, amely az ironikus indexálás magyarázatául szolgál. A képzeletet felszabadító, Vak Bélára jellemző optikájú emlékezéshez nem járulnak ironikus felhangok, míg a fantázia működéséről alig árulkodó, mechanikusnak ható emlékezések az ironikus modalitás állandósult jelenlétét mutatják. Hogyishívják úr extrém és banális emlékezésmódja pedig azért válik ironia tárgyává, mert egyfajta álfantázia, álkreativitás jellemzi. A rendkívülit hangsúlyozó fantáziafogalom a szöveg tanúsága szerint félreérti a fantázia kreativitását, amely nem ezzel a kategóriával hozható összefüggésbe, ahogy azt a kecskegida vagy a saláta történetének elbeszélése is mutatja.

Milyen emlékezésmód az, amelyet Vak Béla látásmódja képvisel? Legjellegzetesebb jegyeinek a radikális fragmentumszerűség és a metaforikus-ság tekinthető. A fragmentumszerűség különösen akkor válik érzékelhetővé, ha felfigyelünk arra, hogy a felidézett képek, illetve elbeszélte történetek sorozata egy töredékes élettörténet alkot meg. A kagylók történetének erotikus utalásai és születésre vonatkozó jelzései, a kecskegida zsenge korának és halálának elbeszélése, majd a saláta és a temetőkertekben szunynyadó csecsemők említése egy erősen töredékes életmozaikot állít össze. (Ezt az eljárást a borok történetei később megismétlik.) Kérdéses azonban, hogy ezek az emlékképek, megalkotott történetek mennyire tekinthetők

⁵⁷ *Uo.*, 112.

⁵⁸ *Uo.*, 111.

⁵⁹ Az emlékezést és a képzeletet a regény más részletei is egymás szinonimáiként kezelik. Vö. pl. *Uo.*, 60–62, valamint 64–65.

egy egyedi élettörténet emlékképeinek. Úgy véljük, hogy a szövegnek ezen a pontján még felfoghatók ilyen módon is, bár Vak Béla alakja a regényben nagy hajlandóságot mutat arra, hogy – egy némiképp túlhajtott allegorézis keretében – mintegy emberjelképpé váljék. Mégis a rákospalotai, az alagi emlékkép vagy a pest környéki temetők említése a maga esetlegességével az egyszeri élettörténet töredékeinek tekinthetők, ahogy azok a beállítódások, reflexiók is, amelyek az elbeszélte történetekben hangot kapnak. A radikális fragmentumszerűség korábbi említését az indokolta, hogy ezt a töredékességet megkülönböztessük a másik két szintre ugyancsak jellemző fragmentumszerűségtől. A két emlékezőmód világosabb elhatárolása érdekében vizsgáljunk meg egy példát. A saláta olajának illata a férfiakban felidéli egykori olaszországi útjuk és egy ott lezajlott szerelmi kaland emlékét. Ebben az esetben az emlékezés során egy adott múltbeli jelenet temporálisan adódó képe jön létre. Vak Béla esetében az emlékképben és a belőle megalkotott történetben nem egy konkrét esemény jelen által meghatározott szemlélése, hanem a „teljes” élettörténet temporálisan érvényes elsajátítása zajlik le. A fantázia révén az emlékkép kilép a maga konkrét összefüggésrendszeréből, ami által interpretálhatósága még inkább felszabadul. Az emlékszilánkok a fantázia révén megalkotott történetben kizárólag az elbeszélés aktusán keresztül létesítenek kapcsolatot egymással, olyan történetté válva, melynek nem egy konkrét emlékkép felel meg, hanem a múlthoz, az élettörténethez való viszony egy jelenbeli modalitása. Nem emlékek hozzák a maguk a történetét, amelyet aztán az interpretáló szubjektum átformál és átértelmez, hanem új metaforikus történet alkotódik meg olyan emléktöredékekből, melyek saját történeti összefüggéseiktől elszakadtak, s ez a fantázia által teremtett emléktartalom válik újra értelmezés tárgyává, amennyiben az emlékezésben interpretált múltbeli történetként lép fel. Ebben az eljárásban az emlékezés megalkotó, létesítő karaktere nem képvisel a korábbiaktól eltérő modellt, hiszen az emlék eredeti „tartalma”, originális állapota ott is hozzáférhetetlen, ott is megalkotott, ugyanakkor ezt a létrehozó aspektust a radikalizált fragmentumszerűség lényegesen intenzívebbé, valamint explicitebbé, reflektáltabbá teszi. Az emlékezés három szintje tehát az emlékezés alkotói aspektusának intenzitása alapján különíthető el.

Éppen ezért figyelemre méltó, hogy a szövegrészlet második szakasza felhagy az emlékezés három szintjét megképző poétikával, amit az is jelez, hogy az alanyok elkülönítése átadja a helyét a közösséget hangsúlyozó többes szám első személyű emlékezésnek. Ezt a jelenséget a magunk részéről úgy értékeljük, hogy a Vak Béla nézőpontjához köthető szint mint-

egy eltörli, érvényteleníti a másik két szintet. Azaz az emlékezés megalkotó karakterét intenzíven érvényesítő emlékezésmodell ezzel mintegy újfent kinyilvánítja érvényességét. Az emlékezés első szintjének folytatódása mellett említhető érv, hogy a második szakaszból teljesen hiányzik az emlékezés harmadik szintjére jellemző konkrét összefüggés valamely íz vagy illat és az emlékkép között. Most sem a jelenbeli szituációban adódó érzékszervi percepció idéz fel tehát egy hasonló, múltbeli érzetet, amely azután magával hozza azt a múltbeli történetet, melynek részletét képezte. Nem ilyen típusú, szinekdochén alapuló kapcsolatban adódik a múlt és jelen közötti összefüggés. A fehérbor, a bikavér és a pezsgő egyaránt a múltra vonatkozó viszonyoknak egy-egy modalitását képviseli, s az emlékképek ehhez a modalitáshoz kapcsolódva idéződnek meg. Az ízek természete mindhárom ital esetében hasonlat formájában vezeti be azt az attitűdöt, amely az emlékezés ottani hangnemére jellemző lesz. A fehérbor olyan gyengéd és izgalommentes, mint a szűz lány szerelme, a bikavérnek fanyarkás a zamata, mint a „boldog kiábrándultságnak”,⁶⁰ a pezsgő kortyai „[m]int bukfenchező, éljenző kis szellemek tolongtak lefelé a gyomorba”.⁶¹ Az ital és egy léthelyzet azonosítása tehát az emlékezés kiindulópontja, s az emlékezés folyamata úgy szövődik tovább, hogy ezekhez a létállapotokhoz kapcsolódnak az emlékezés jelenében hasonló karakterűnek értékelt töredékes emlékképek. Az ital és az emlékezés között tehát nem metonimikus kapcsolat (térbeli, időbeli, oksági) áll fenn, hanem hasonlításra, illetve azonosításra épülő viszony, melyet a magunk részéről metaforikusnak tekintünk.⁶² Az emlékezés metaforikus alapon történő működésének elbeszélése ugyanakkor még inkább rávilágít az emlékezés eredendően kontingenciának kiszolgáltatott voltára. A metonimikus, szinekdochés összefüggésekhez képest is esetlegesnek és igazolhatatlannak mutatkozó helyettesítések még inkább feltárják az emlékezésnek az emlékező temporális szituációja általi meghatározottságát. Míg a szinekdoché alapú visszaidézés bizonyos motivált kapcsolatokat visz be az emlékezésfolyamatba, addig a metaforikus alapú emlékezés lényegét tekintve motiválatlannak tekinthető.

⁶⁰ *Uo.*, 113.

⁶¹ *Uo.*, 114.

⁶² Anélkül, hogy elméleti igényvel állást kívánnánk foglalni a metafora és a hasonlat elhatárolhatóságának vagy azonos elven alapuló mivoltának kérdésében, megjegyezzük, hogy számunkra nem meggyőző az az érvelés, amely a hasonlat tagjainak megőrződő önállóságát hangsúlyozva választja el metafora és hasonlat kategóriáit. Inkább ahhoz a nézethez állunk közel, amely a hasonlat esetében is ugyanazt a topológiai áthelyezést véli felfedezni, mint a metafora estében.

Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy erre a szövegrészletre is jellemzőnek tartjuk azt, amit a *Szindbád ifjúsága* fejezetei kapcsán már megjegyeztünk: az emlékezésnek olyan modelljei vegyülnek egymással, amelyek gyakran ellentétes tendenciájúak. A halotti tor elbeszélésében egyfelől tematizálva, illetve explicit módon érvényesül az emlékezést (újra)alkotásként felfogó értelmezés, másfelől azonban az emlékezést a lét lényegének feltárásaként értelmező megközelítés is feltűnik, s a Vak Béla alak nem mentes a romantikus látnoks szerepre visszautaló áthallásoktól sem. Az emlékezések első szakaszbeli hármas hierarchiája akár úgy is interpretálható, hogy az első szint mindig valami lényegit idéz fel, míg a másik kettő az esetlegességek világában mozog. Az emlékezés, amely valamely lényegszerűséget tesz láthatóvá, csökkenti az emlékező szituatív meghatározottságának szerepét, mert az emlékezésben adódó kép sokkal kevésbé függ az emlékezés pozíciójának változó körülményeitől. Ugyanakkor arra a törekvésre is találhatunk nyomokat a szövegben, hogy ezt a lényegyet nem is egyfajta folytonos mozgásban hozzáférhetőként, hanem állandó, változatlan szubsztanciaként mutassa fel. Sőt a szövegrészlet második szakasza olyan jelenségektől sem mentes, amelyek akár úgy is interpretálhatók, mint amelyek egyfajta egyetemes emberi lényeg feltárásaként határozzák meg az emlékezést. Itt különösen arra a jelenségre gondolunk, hogy Vak Béla integráló emlékezésszintje szinte teljesen elveszíti az egyes, személyes életre vonatkozó jellegét, amit a többes szám első személyű forma különösen felerősít. Így játszik a véletlenszerűséget konstitutív elemnek tekintő mnemotechnika, valamint az emlékezést mint a változatlan, közös emberi lényegyet reveláló feltárást meghatározó emlékezés-konceptió szélső pontjai között a vizsgált fejezet emlékezésértelmezése.

ÉLETTÖRTÉNET ÉS NARRATÍV IDENTITÁS

A személyiség múltjának és jelenének viszonyában megképződő identitás egyrészt az emlékezés által tűnik megalkothatónak, másrészt – ettől nem függetlenül – a szubjektum önértelmező aktusai révén, melyek többnyire az élettörténet elbeszélésében alapozódnak meg. Az identitás narratív létesítése és a Krúdy-regényekben különösen a tízes évek második felében kiteljesedő szereplői monológok poétikai eljárása között véleményünk szerint alapvető kapcsolódási pontok találhatók. Amennyiben e feltételezés helytállónak bizonyul, s a Szabó Ede által „áriáknak”¹ nevezett szövegegyeségek, valamint a személyiségelbeszélés újszerű eljárásai között összefüggések mutatkoznak, úgy a szubjektum elbeszélésének problémája egy, a recepció által Krúdyra hagyományosan jellemzőnek tekintett² poétikai eljárással kerül kapcsolatba. A narrációnak e sajátos vonása és a személyiségelbeszélés között létesíthető kapcsolat még inkább megerősít bennünket abban a vélekedésben, mely szerint Krúdyt – jóllehet nem kapcsolódott a lélektani próza közismert elbeszélésmódjainak hagyományához – a magyar irodalom viszonylatában mégis a személyiségelbeszélés legfontosabb megújítói között tarthatjuk számon.

Az „áriák” vagy „tirádák” jelenségét – melyet az alábbiakban a *Napraforgó* példáján igyekszünk értelmezni – a korábbi recepció leginkább a személyesség fogalomkörében mozogva kísérelte meg értékelni. A szereplői monológokat az elbeszélő alig leplezett személyes megnyilatkozásoként értékelték, egyfajta vallomásos, lírai próza jellemzőjeként.³ Ezzel a megközelítéssel szemben óvatosságra int a lírai próza meglehetősen körvonalazatlan, kevésbé definiált fogalma, valamint az a nemritkán tapasztalható eljárás, amely összemosza az elbeszélő és a szerző alakját, s a vallosmóságot végső soron egyfajta életrajzi összefüggésbe helyezi. E fenntartások is szerepet játszanak abban, hogy a szereplői monológok értelmezését most más irányból kíséreljük meg. Az alábbiakban az ariák narratív identitás felől történő értelmezésének lehetőségeit vizsgáljuk meg. A szereplői monológok ilyen összefüggésben való interpretálásának lehetőségét

¹ SZABÓ Ede, *Krúdy Gyula*, Bp., 1970, 197.

² Vö. Uo., ill. FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986, 276 és 286–287.

³ Vö. FÜLÖP, *I. m.*, 287.

első közelítésben abban látjuk, hogy az említett szövegegységekben az egyes szereplők elsősorban saját önértelmezésükre, önmeghatározásukra, identitásuk megfogalmazására tesznek kísérletet élettörténetük retrospektív összegzése révén. Az élettörténet áttekintése persze nem valamiféle epikus teljesség jegyében valósul meg, hanem az önmagát elbeszélő szereplő által éppen akkor jellemzőnek, meghatározónak tekintett szelektált életesemények (temporálisan) érvényesnek tartott narratív elrendezéseként.⁴ A szereplői áriák vizsgálata után a narratív identitás kérdését kiterjesztjük az alakok elbeszélői identifikálására, majd igyekszünk körüljárni az elbeszélő önidentikusságának problémáját, végül következtetéseinket a regény narratívájának tágabb kontextusába helyezzük, azaz értékeljük a narratív identitásról tett megállapításoknak a regény további narratológiai jellegzetességeihez fuzódó viszonyát.

Élettörténet és önazonosság összefüggéseit vizsgálva a *Napraforgó* értelmezése során olyan kérdésekbe ütközünk, amelyek a narratív identitás megfogalmazó meghatározó elméletekben is feltűnnek, vagy éppen az ezen elméletek közötti vita tárgyát képezik. A regény olvasása során elsőként a szereplői önértelmező monológok állításainak határozottsága ötlík szembe. Ezek a gyakran végérvényesnek ható monológok azt látszanak sugallni, hogy a szereplő mintegy birtokolja személyiségét, birtokában van élettörténete végleges jelentésének. Innen közelítve a személyiség szubsztanciális képződménynek tűnik, melynek van egy olyan belső magja, lényege, mely nem változik. Ezt a megközelítést látszanak alátámasztani azok a határozottan hangoztatott, az omnipotens elbeszélői tekintélyre számot tartó narratori megnyilatkozások, amelyek a különböző szereplőket jellegzetes karakterekként, egymástól eltérő, egymással szembe állítható típusként igyekeznek rögzíteni. Ugyanakkor egy adott szereplő egymást követő önértelmező monológjainak szembetűnő eltérései, olykor szinte meghökentető ellentétei az élettörténet jelentésének stabilitásával szemben annak változékonyságát, temporalitását, az önmagát elbeszélő szereplő mindenkori értelmezői pozíciójának meghatározó szerepét emelik ki, s a stabilizáló olvasási stratégia módosítása, esetleges feladása irányába mozdítják el az olvasó előfeltevéseit. Ezt az értelmezői sort támogatják azok a

⁴ A szereplői monológok és az élettörténet összefüggéseinek vizsgálata szempontjából nem érdektelen adalék, hogy a *Napraforgó*ban Pistoli egyik „áriáját” minősítve Végsőhelyi Kálmán éppen az élettörténet kifejezést használja: „Vajon miért untat élettörténetével ez a vén számár?” KRÚDY Gyula, *Pesti nőrabló. Regények, kisregények (Napraforgó, Kleofásné kaka-sa, Az útitárs, Pesti nőrabló, Asszonyosság díja, N. N.)*, Bp., 1978, 123.

megfigyelések is, amelyek a látszólag olyan magabiztos elbeszélői hang ellentmondásait ragadják meg. (Az elbeszélő természetesen csupán abból a nézőpontból minősíthető megbízhatatlannak, amely tőle lényegében végérvényes ítéletek, igazságok közvetítését várja. Ezeket az elvárásokat gyakran maga az elbeszélői hang kelti, illetve táplálja. Az élettörténet jelentésének értelmezésfüggő, temporális jellegét valló olvasási stratégia itt csupán azt regisztrálja, hogy a regény narrátorának élettörténet-értelmezései sem jelentenek kivételt az élettörténetre vonatkozó jelentésadás szabálya alól. Azaz a regény különböző szöveghelyein az elbeszélő változó értelmezői pozíciója miatt ugyanazon szereplő élettörténetét mindig másként beszéli el, más jelentést tulajdonít neki.)

Ha a szereplők egymásra vonatkozó megállapításait, személyiségdefiniációit vizsgáljuk, ugyancsak azt a sajátos elkülönöződést tapasztaljuk, mellyel az egymásra következő szereplői önértelmezések és az elbeszélői következtelenség vonatkozásában szembesültünk. A személyiség még inkább stabilizálhatatlan entitásként tűnik fel, ha az említett három értelmezői nézőpontot egymás összefüggésében értékeljük. Az önértelmezés, a narrátori, valamint a másik szereplő által történő személyiségértelmezés nem csupán külön-külön mutatkozik képlékenynek, rögzíthetetlennek, hanem ezek a rétegek egymással is folytonosan összeütközésbe kerülnek. Tehát egy adott szöveghelyen sem mutatnak összetartó, egy irányba futó mintázatot, hanem rendre kikezdi, megbontják egymást. Szintén említést érdemel, hogy a regény – egyrészt az azonos nevek, másrészt az ismétlődő történetelemek révén – egyes szereplőket más regényfigurák alakmásként állít az olvasó elé. Az azonosság érzékelésére beállított olvasói várákozás azonban gyakran nem a hasonlóság, hanem a különbözőség dominanciáját kénytelen konstatálni (pl. a két Evelin alakja esetében), ami azt jelzi, hogy az alakokat a hasonlóság mentén rögzíteni igyekvő olvasat ugyanúgy kudarcot vall, mint az ellentétre alapozó fixáló törekvések. Külön értelmezést igényel majd az a probléma, amely az egyes alakokat korábban élt személyek újraszületéseként bemutatni igyekvő narráció, illetve egyfajta körforgásmélet együttes narratív megjelenése nyomán áll elő. Kérdés, hogy a természet leírásában és az emberi élet elbeszélésében mutatkozó ciklikusság, valamint – az ezekkel a jelenségekkel összefüggésbe hozható – az élet értelmetlenségét, a halál nivelláló szerepét tematizáló kijelentések mennyiben értelmez(het)ik át a személyiségelbeszélés vonatkozásában tapasztalt eltolódásokat, illetve az ellentétek ott tapasztalható közvetíthetőségét.

A szereplői önértelmező monológok narratív identitás szempontjából történő értelmezése előtt röviden számba kell vennünk a narratív identitás

elméletében jelentkező olyan fontosabb fogalmakat, megállapításokat és nézetkülönbségeket, melyek a regény értelmezése szempontjából különös jelentőséget nyernek. Mivel az áriákban kibontakozó személyiségelbeszélés – az egyes monológok végérvényesnek ható, határozott öndefiníciói és a monológok sorában feltáruló elkülönülő elbeszélés miatt – eltérő vonásokat mutat az egység és különbözőség tekintetében, figyelmet érdemel az egységnek és az azonosságnak a narratív identitás elméletekben is megjelenő problémája. A narratív identitás meghatározó képviselői egyetértettek abban, hogy a személyiség nem képzelhető el statikus, állandósult alakzatként. Ricoeur az identitás önazonosságának megragadására bevezette az őmagaság és az ugyanazonosság fogalmait.⁵ Utóbbi a tárgyi világra jellemző, s az azonosságot lényegében változatlanágként ragadja meg, míg az őmagaság a személyiség változékonyságát, az élettörténet szakadozott voltát természetes jelenségként tudja megragadni. A személyiség változékonyságát állító narratív elméletek között jelentős különbség mutatkozik abban a tekintetben, hogy a változást folyamatként, a végpontról belátható egység alakzataként interpretálják, vagy az önazonosságot teljes egészében temporális önértelmezések soraként fogják föl, melyek nem feleltethetők meg egyfajta fejlődési folyamat különböző állomásainak. MacIntyre az élettörténet retrospektív módon adódó egysége mellett foglal állást,⁶ míg Ricoeur az egységgel szemben az értelmező szituatív meghatározottságát, s így az önértelmezés természetes szakadásait hangsúlyozza. Az identifikáció, a személyiség elsajátítása, újraalkotása, az önmegértés hermeneutikai aktusa során az Én „képzeletbeli változatok játékának” rendeli magát alá, „amiből az Én képzeletbeli változatai jönnek létre”.⁷ A jelzett nézetkülönbség mutatkozik meg az elbeszélés és az életesemények viszonyának értékelésében is. MacIntyre szerint a történeteket először átéljük, s csak azután beszéljük el.⁸ Tehát az a narratív rend, amely az élettörténet elbeszélésében mutatkozik, magának az életnek a sajátja, míg Ricoeur szerint az önazonosságot megalkotó élettörténet narratív rendje kizárólag az elbeszélésnek tulajdonítható, s nem az életben mutatkozó rend egyfajta konvertálása.⁹

⁵ Vö. Paul RICOEUR, *Az Én és az elbeszélte azonosság* = *Uő, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 373–411, i. h. 374–375, valamint Paul RICOEUR, *A narratív azonosság* = *Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., 2001, 15–25, i. h. 15–16.

⁶ Alasdair MACINTYRE, *Az erény nyomában*, Bp., 1999, 293–294.

⁷ RICOEUR, *A narratív azonosság*, 23.

⁸ MACINTYRE, *I. m.*, 284.

⁹ Proust regényéről szólva Donald P. Spence is hangsúlyozza a történeti igazság és a narratív igazság különbségét. Donald P. SPENCE, *Az elbeszélő hagyomány* = *Narratívák 5*, 127–128.

MacIntyre tehát az élettörténetet annak elbeszélése elé helyezi, s így hozzáférhetőnek tartja jelentését, amely a halál felől visszatekintve válik végérvényesen egységgé.¹⁰ A ricoeuri elképzelés nem feltételezi az élet önmagában adott jelentését, s így természetesen az ahhoz való hozzáférést is elképzelhetetlennek tartja.¹¹ Itt tehát a nyelvben konstruálódik a temporálisan érvényesnek tartott élettörténet s annak temporális jelentése is.

Az alábbiakban azt igyekszünk megvizsgálni, hogy az azonosság/önazonosságnak milyen modelljei tűnnek fel a *Napraforgó*-ban, s ezek miképpen viszonyulnak egymáshoz. Első pillantásra szinte egyértelműnek látszik, hogy a regény az alakok identitását a szöveg legkülönbözőbb szintjein statikusnak látatja. Ennek a látszólagos rögzítettségnek a kialakításában – mint ahogy arról már szó esett – szerepet kap a szereplői önértelmezés gyakran definíciószerű jelege, amely a határozott állítás mellett szinte alig ismer másféle modalitást, s ugyancsak fontos szerepet játszanak az elbeszélő mindentudó, a megfellebbezhetetlenség érzetét keltő kinyilatkoztatásai, valamint a szereplők egymás személyiségére vonatkozó sommás megállapításai. De ezt az értelmezési stratégiát támogatja a szereplők karakterének ellentétpárokba rendezése is, amely a felszínen problémátlanul tűnik. Az alakok ebben az összefüggésben az elbeszélésben tematizált bináris oppozíciók leképezéseként lépnek az olvasó elé. Olyan jól ismert, toposzerű ellentétekre gondolunk, mint a falu és a város, a régi és a modern, az érzelem és a hideg racionalitás, a férfi és nő, a szüzesség és kicsapongás stb. párosai. Az említett stabilizáló tendenciák részletesebb vizsgálatától most eltekintünk, s megelégszünk azzal, hogy gondolatmenetünk során utalunk majd rájuk néhány jellegzetes példa segítségével. Ennek oka részben az, hogy a recepció már alaposan tárgyalta ezeket a fixáló, rögzítő technikákat – gyakran azonosult is ezzel a szimplifikáló olvasási stratégiával –, míg az egységesnek ható oppozíciós rend repedéseinek, megkérdőjeleződésének lényegesen kisebb teret szentelt,¹² holott megítélésünk szerint – meglehet, talán kevésbé manifeszt módon – de a szöveg le is rom-

¹⁰ MACINTYRE, *I. m.*, 293.

¹¹ MacIntyre és Ricoeur elképzeléseinek elméleti különbségeit meggyőzően írja le Tengelyi László a narratív identitás elméletét vitató és továbbgondoló tanulmányában. TENGELYI László, *Élettörténet és önazonosság = Uő, Élettörténet és sorsesemény*. Bp., 1998, 13–48, i. h. 17–21.

¹² A legtöbb interpretáció igyekezett valamilyen egységes, totalizáló olvasatot megalkotni, bár ennek nehézségeit többnyire nem hagyta reflektálatlanul. Bori Imre szerint a Krúdy-regényeket vizsgálva megállapítható, hogy az írói szándék és a megvalósulás között itt tapasztalható a legnagyobb távolság. (BORI Imre, *Krúdy Gyula „nagy évtizede” = Uő, Fridolin*

bolja a megalkotott oppozíciós sémákat. Figyelmünket ezért most elsősorban azokra a jelenségekre fordítjuk, amelyek megbontják a látszólag homogén narratívát. Azt követjük nyomon, miként mond csődöt az a megközelítésmód, amely Pistolit a régi vágású vidéki gavallér, Végsőhelyi Kálmánt a modern, gátlástalan városi selyemfiú, Almos Andort a romantikus agglegény, a régi Evelint és Maszkerádi Malvint a vamp, míg Nyirjes Evelint a romantikus, falusi kisasszony típusával problémátlanul azonosítva kívánja értelmezni. (A felsorolást természetesen kiegészíthetnénk Álmos Ákos, Diamant, Kövi Dinka, Késő Fáni és más szereplők említésével.)

A regény szereplői közül talán Pistoli alakja ébresztette a legnagyobb érdeklődést a szöveg interpretátorai körében. A személyiségbeszélés jellegzetességeinek részletesebb értelmezését mi is e figurával kezdjük. Az öregedő falusi Don Juan kínálkozó sémáját több megfontolás is erőteljesen kikezdi. Figyelmet érdemel például az önértelmezés jelentős elcsúszása az egymást követő áriák során. Az identitás megszerű lényeggel rendelkező voltát ugyanakkor nem csupán az egymást követő monológok kérdőjelezik meg, de az egyes monológokon belül is felvillan annak lehetősége, hogy az identitás elbeszélése során egy adott pillanatban is több különböző történet kínálkozik az önértelmező számára. Pistoli és Maszkerádi negyedik fejezetbeli kettőse, mely Pistoli első áriája számára teremt keretet, a kalandor élettörténetének sémájával indítva identifikálja az önértelmező szereplőt. Pistoli ilyen definíciószerű önmeghatározásokat ad magáról: „*Ezen a vidéken minden nő a szeretőm volt.*” „*Mert Én vagyok a legbecstelenebb férfi Magyarországon...*”¹³ Végül egy történettöréddel értelmezi önazonosságát, megerősítve a kíméletlen csábító korábban bevezetett narratív sémáját: „*Az Én őseim zsoldoskatonák voltak. Én sem vagyok más, mint egy kóbor kalandor, aki véletlenül ezt a vidéket szemelte ki magának operációi színteréül. Én nem szeretek senkit.*”¹⁴ Élettörténetében a második fe-

*es testvérei, Újvidék, 1976, 66–334, i. h. 230.) Fülöp László felismerte, hogy nehezen lehetne a szövegnek egységes eszmeiséget, egyértelműen kijelölt célt vagy középpontot tulajdonítani. (FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986, 313.) Ez a megfigyelés azonban nem módosította lényegesen elvárasi horizontját, amely nem tudott elszakadni a realizmus preferálásától, így megfigyelései jobbra elmarasztalásként vagy egyfajta hiányérzet megfogalmazásként értelmezhetők. Czére Béla Pistoli alakja kapcsán konstataálta a jellem ellentétekre épülő voltát. (CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987, 132.) Ugyanakkor az ellentétek szintézis-alhatatlan voltát, a személyiség szétartó dinamikájának elvi összefoghatatlanságát nem ismerte fel.*

¹³ *Napraforgó*, 90.

¹⁴ *Uo.*, 91.

leséghez érkezve a megcsalt, szenvedő szerelemes alakja rajzolja át az önportrét, amelyet azonban az önértelmező figura megpróbál az első önidentifikáció felé terelni: „*Megfizetek, gondoltam magamban, s kicsavartam a szívem mélyéről, mint egy fát. Mert Én kutyaember vagyok...*”¹⁵ Majd a Don Juan-történet jegyében zárul a monológ: Pistoli erotikus teljesítményével hencceg, amikor elbeszéli Maszkerádinak, miképpen békítette meg egyszerre három örült feleségét, amikor azok hitvesi jogaikat követelték. Az egy adott szöveghelyen különböző élettörténetek jelenlétére utaló mozzanatok jelzését tovább folytathatjuk a harmadikként kiemelt idézet és az alább következő részlet narratív önmeghatározásának különbségével. Pistoli a maga tősgyökeres magyarságáról tesz említést: „*Miutánunk már úgysem lesznek olyan ősi magyarok, mint amilyenek mi voltunk.*” Ez a kijelentés az elbeszélő hasonló szellemben fogant állításaitól támogatva¹⁶ Pistoli és a vidék, valamint a régi Magyarország lényegi összetartozását emeli ki, a modern életből kiszoruló nemes régről ismert elbeszélését mozgósítva. Ezt az összeforrottságot azonban a kőbor kalandor történetének elbeszélése megkérdőjelezi, hiszen a hely és a személyiség kapcsolatának véletlenszerűségét hangoztatja. Ez a tapasztalat különösen nagy hangsúlyt kap, ha figyelembe vesszük, hogy a regény elbeszélői szólama újra és újra kísérletet tesz arra, hogy az alakokat a régi és új oppozíciója mentén rögzítse, így fixálva személyiségüket.

Bár az oppozíciók értelmezésére később fogunk részletesebben kitérni, most mégis ide kívánczik egy ezzel kapcsolatos rövid megjegyzés. Vég-sőhelyi Kálmánt és Pistolit az elbeszélő kijelentései több szöveghelyen az új, illetve a régi Magyarország jellegzetes képviselőiként igyekeznek láttatni. Ennek az oppozíciónak a megképezésére a két figura hatodik fejezetbeli kettősében nyílik a legkézenfekvőbb lehetőség. A felszínen problémátlanul megvalósulni látszik a folyamat, ugyanakkor az alakok eltávolításával ellentétes tendencia is tulajdonítható a szövegrésznek. Az Evelin és Kálmán jelenetét elbeszélő narrátor így láttatja a lány érzelmeit: „*Evelin hol ijedten, hol kíváncsian nézett Kálmán zsoldoskatoná arcába.*”¹⁷ Az elbeszélő tehát éppen azzal az alakkal, élettörténettel identifikálja Kálmánt, amely korábban Pistoli önértelmezésében kapott kulcsfontosságú szerepet. Ez a jelenség a két alak távolításával, ellenpólusokként történő prezentálásával és rögzítésével ellentétes módon éppen a közvetíthetőség lehetőségét

¹⁵ *Uo.*, 92.

¹⁶ Pl.: „A félboldond falusi uraság a régi Magyarországból maradt itt [...]” *Uo.*, 76.

¹⁷ *Uo.*, 115.

nyitja meg közöttük, ami látványosan ellene hat a fixáló olvasási stratégiának, illetve a tematizált elbeszélői kijelentéseknek.

Ezzel a rövid kitérővel elérkeztünk Pistoli második áriájához. A narratív azonosság választott értelmezői horizontjából szemlélve nem látszik érdektelennek azon eltolódások számbavétele, mely a két önértelmezésben mutatkozik. Talán az a részlet szolgál ehhez a kérdéshez a legérdekesebb adalékokkal, amelyben Pistoli a „*kehelybeli nők*” történetét beszéli el. A józanság és a mámor vitájában a józan fejet dicsőítő Kálmánnal szemben Pistoli a bor mellett érvel, s ennek során kitér a mámorban megmutatkozó nőalakok jellemzésére. Mikor Kálmán az „*ábrándbeli nők*” életre gyakorolt szerepét firtatja egy gúnyos kérdésben, Pistoli így összegzi a mámorbeli nők hatását: „*Megszerettem és megkívántam tőlük az eleveneket. A képzelt illatokat és a megfoghatatlan lábaikat keresgélni kezdtem. De sohasem találtam meg a valóságban azt az üdvöt, amit a képzelet ígér.*”¹⁸ Ebben az áriában a kiemelt részlet tanúsága szerint Pistoli a képzelet és valóság, illetve eszmény és valóság romantikából ismert fogalompárja által értelmezi élettörténetét. S bár a Krúdy-szövegek állandóan ironikusba hajló modalitása erről a szöveghelyről sem hiányzik,¹⁹ mégis a romantikus, érzékeny lélek narratíváját alkotja meg Pistoli elbeszélése. Don Juan és Falstaff története helyett most Don Quijote története alakítja a narratív identifikációt. (A későbbiekben látni fogjuk, hogy ez a monológ újabb alkalmat teremt Pistoli és Kálmán, illetve Álmos Ákos alakjainak közelítésére, közvetítésére.)

A Kövi Dinkánál elhangzó, nyolcadik fejezetbeli monológban a titkon mindig az eszményi nőkre vágyó, romantikus önportrét felváltja az önmagát az élet apró, hétköznapi örömeit megbecsülni tudó, kevésse beérrő, „okosan” élő emberként meghatározó szereplői identifikáció. Az itt elhangzó élettörténet a biztonságot kereső, önmagát szinte gyermekként kiszolgáltatottnak értelmező Pistolit alkotja meg, aki elsősorban menedéket keres a nőknél. Ez az önértelmezés nem csupán Pistoli második áriájától tér el jelentősen, hanem a kalandoridentifikációt megfogalmazó elsőtől is, melyben többek között ezt olvashatjuk: „*Csak üvöltetni szeretnék a kintől és gyönyörtől, hogy társtalanul, vallomástétel nélkül, konokul egyedül járom az életet, senkinek a barátságára nincs szükségem, mindenkinek megvetem a gyűlöletét, szétfeszítem a vállam, egyedül vagyok.*”²⁰ A citált szö-

¹⁸ *Uo.*, 125.

¹⁹ Vö. a középkori várkisasszonyok hiányos tisztálkodási szokásairól írtakkal. *Uo.*, 124.

²⁰ *Uo.*, 91.

veghely a magányos hős narratíváját mozgósítja az önazonosság meghatározásában, melynek jellemzője a magány vállalása, a saját erőbe vetett bizalom és mások megvetése.

Az önértelmezések egymástól eltérő jellegének szemléltetése után fontos megjegyezni, hogy a személyiségnek ezek a meghatározásai nem gondolhatók el egy koherens, előrehaladó folyamat stádiumaiként. A Krúdy-regények nem törekednek arra, hogy a fejlődésregények hagyományához kapcsolódva egyfajta összefüggő, lineáris sorba illesszék a személyiség egymást követő (ön)meghatározásait. Nem csupán a szereplői önértelmezések esetében keresnénk hiába a vonalszerű folytonosságot, hanem az elbeszélői narráció sem valósít meg ilyen jellegű személyiségelbeszélést. (Talán a halál közelségét meghatározó személyiségformáló tényezőként értékelő elbeszélői retorika tekinthető az egyetlen kísérletnek, amely valamiféle folyamatszerűséghez igyekszik igazítani a Pistolira vonatkozó, egymástól izolált személyiségértelmezéseket. Erre a kérdésre a későbbiek során még visszatérünk, amikor a személyiségelbeszélés tapasztalatait a regény szélesebb narratívájának kontextusában értelmezzük. Az a megjegyzés azonban ide kívánczok, hogy egy ilyen olvasói stratégia választása esetén sem lehet meggyőző érveket felvonultatni a személyiségelbeszélés folyamatszerű, valamiféle organikus modellje mellett, mert az elbeszélés nem tartja érvényben folytonosan ezt a nézőpontot. A személyiségről való beszéd nem vonalszerűen folyamatos, hanem alkalmanként – többnyire váratlanul – feltűnő, alapvetően szakadozott jelleget mutat. További megfontolás tárgyát képezheti, hogy ezek az izolált pontok felrajzolnak-e egy szakadozott görbét, egyfajta szaggatott vonalszerű alakzatot.)

A Pistoli három monológját értelmező megfontolásaink során szándékosan nem térünk ki a monológ őszinte vagy őszintétlen voltánának kérdésére, holott az elbeszélői hang maga is használja minősítésként a hazudik igét, illetve ennek származékait. Eljárásunk magyarázata az, hogy választott olvasási stratégiánk szerint a szereplő(k) személyiségének nem tulajdonítunk valamiféle magot, szubsztanciális lényegyet, s azt pedig még kevésbé gondoljuk, hogy egy ilyen magnak a befogadó birtokában lehetne. Ugyanakkor úgy véljük, hogy helytálló, illetve hamis önelbeszélésként minősíteni egy-egy önértelmezését csak akkor állna módunkban, ha a személyiség korábban említett szubsztanciálisát ismernénk. A szerep–valódi Én ellentétpár értelmezői mozgósítását a fenti megfontolások miatt nem tarjuk gyümölcsözőnek. A szereplők és az elbeszélő által megvalósított szereplőidentifikáció kaotikus sokféleségében nincs mód a valódiság kijelölésére. A hamis–igaz ellentétpár kizárólag abban az összefüggésben

mozgósítható, hogy az önértelmezését megfogalmazó szereplő az élettörténet adott elmondásának idejében érvényesnek tartja-e saját önelbeszélést. Másrészt az is felvethető az egyes áriák esetében, hogy különbözőségük összefüggésbe hozható a szituációbeli eltéréssel: kinek a jelenlétében mondja el a szereplő aktuális önértelmezését, kihez intézi szavait. Amennyiben a jelenetben szereplő másik alaknak ilyen meghatározó jelentést tulajdonítunk, ezt nem csupán azon az alapon tehetjük, hogy milyen motivációt tulajdonítunk a beszélőnek (hogyan akarja befolyásolni, mire akarja rávenni hallgatóját), hanem onnan is megközelíthetjük ezt a jelenséget, hogy az identitás megfogalmazásának interszubjektív jellegét hangsúlyozzuk.²¹ A másik figyelmet érdemlő jelenség Pistoli finoman jelzett ironikus távolságtartása saját önértelmező monológjaival szemben. A teljes azonosulásnak ez hiánya úgy is interpretálható, mint annak a belátásnak a poétikai következménye, mely szerint az identifikáció csakis temporális lehet. Pistoli nyelve – akárcsak a narrátoré – különös érzékenységet mutat a véges–végtelen problematikája iránt, ami újabb érvet kínál számunkra, hogy az eltávolítást az identifikáció véges, temporális természetével hozzuk összefüggésbe.

Pistoli áriáinak rövid értékelése után az elbeszélői hang vizsgálatára térve ugyancsak azt tapasztalhatjuk, hogy a vidéki Don Juan, illetve az utolsó magyar úr séma szimplifikáló volta ebben a szövegrétegben is nyilvánvalóan megmutatkozik. Mert bár a narrátor olykor szintén ilyen leegyszerűsítő értelmezését adja Pistoli figurájának, az elbeszélői jellemzés mégsem merül ki ennyiben. Az ilyen rövidre záró interpretáció elégtelenségét nem csupán a távolabbi szöveghelyek összeolvasása leplezi le, hanem arra is találunk példát, hogy az elbeszélő egy adott szöveghelyen beszél el oly módon Pistoli történetét, hogy az jelentősen árnyalja a leegyszerűsítő értékelést, s rámutat az élettörténet jelentése birtoklásának nehézségeire. A negyedik fejezet narrátori hangja például meglehetősen határozottan rajzolja meg a parlagias hódító képét. Többek között felsorolja a hódításnak azokat a bevált eszközeit, mellyel Maszkerádi Malvin udvarlására indul. Megemlíti a meztelen szerelmeseket ábrázoló szivarszipkát, a fürdőző nőket mintázó ezüsttárcát, a pucér nőalakokat mutató tollszárat és a (véltetően) pornográf litográfiákat. Ugyanakkor az élet fizikai örömei iránt fogékony falstaffi alak történetét alig egy oldallal az említett szöveg-

²¹ Kenneth J. GERGEN–Mary M. GERGEN, *A narratívumok és az Én mint viszonyrendszer = Narratívák 5*, 77–119, i. h. 102.

hely után azzal toldja meg, hogy az életnek ezt a habzsolóját állandó öngyilkossági tervek foglalkoztatták. (Ezt a kijelentést összefüggésbe hozhatjuk Maszkerádi Malvin iránti szerelmével is, amely több ponton ismételni látszik Álmos Ákos, illetve Maszkerádi /az apa/ történetét. Ezeket ugyanis egy olyan közös elbeszélésvariációként is felfoghatjuk, melyben az időződő férfi a fiatal lány segítségével sajátítja el a halált.) Az már a két felvillantott mozzanat alapján is megállapítható, hogy a duhaj vidéki nemes jól ismert típusa csődöt mondott Pistoli személyiségének interpretálásakor. Talán még az említett jelenségeknél is meggyőzőbbek a mindentudó elbeszélő megbízhatatlanságának azok a bizonyítékai, melyek a narrátor által korábban elbeszélte identitás egy-egy meghatározó elemét teszik kérdésessé vagy vonják vissza, megnyitva ezzel a szubjektum decentrálódásnak lehetőségét. Pistoli vidéki Don Juan voltát nem csak önelbeszélése, illetve más szereplők kijelentései fogalmazzák meg, hanem a narratori szólam is.²² Ugyanakkor a nyolcadik fejezet alapjaiban rendíti meg ezt a képet, egy másik identitást teremtve Pistoli számára: „*Ebben az utazásban kitűnt, hogy Pistolinak nem volt több szeretője, mint bárki másnak, aki a napraforgós, csendes, országuas, egykedvű tájon tölti el az életét. [...] A Pistoli szerelmei is azok voltak, akik mindenkié.*”²³ A vidéki falurossza rendkívüli élete ezen a ponton átlagos élettörténetként kerül elbeszélésre. Szintén látványos az az elkülönböződés, amely Pistoli egykori szerelmeihez fűződő viszonyának narratori elbeszélésében mutatkozik. Az egyik szöveghely még érdektelennek mutatja az egykori szerelmeket: „*halálos ágyán ha számot adni kellett volna élményeiről, egyetlen nőszemélyre sem emlékszik vala.*”²⁴ A nyolcadik fejezet korábban már idézett narratori jellemzése ugyanakkor teljesen eltérő személyiséget rajzol: „*[M]ások elfelejtették e nőket, mint a nótát dorbézolás után, szájukban legfeljebb keserű íz maradt, csizmájukon sár, amelyet idegenkedve nézegettek másnap – míg Pistoli sohasem felejtette el a nőket, akik hozzá kedvesek voltak.*”²⁵ (A korábbi idézettel egyébként nem csupán ez a szöveghely helyezhető szembe, hanem a regény zárlatának cselekményvezetése is, melynek során Pistoli Kövi Dinka és Késő Fáni felkeresésével búcsúzik az élettől.) Az el-

²² Vö. pl.: „Bölcs és ravasz férfiú módjára egy időre szögre akasztotta a szerelem vadász-tarisznyáját, amelynek karikáira annyi buta seregélyt és ijedt vizityúkot hurkolt.” *Napraforgó*, 116.

²³ *Uo.*, 139.

²⁴ *Uo.*, 117.

²⁵ *Uo.*, 139.

ső áriában önmagát „kutyaemberként” értelmező Pistoliról a narrátori hang számos helyen ettől az arcképtől eltérő portét rajzolt, jóllehet ezt az értékelést többször elbeszélői tekintélyével maga is megtámogatta. A Pistoli személyiségének „lényegi”, meghatározó vonásaként bemutatott kíméletlen keménységet a sajnálat és a részvét személyiségalkotó erejét kiemelők locusok ellenpontozzák: „[M]ert végül minden nőt megsajnál természet adta gyengesége miatt.”²⁶

A Pistolit identifikálni hivatott elbeszélői szövegben található kisebb-nagyobb elkülönböződések felsorolása még hosszan folytatható lenne,²⁷ mégis befejezzük felsorolásukat, valamint értékelésüket, hiszen a narrátori identifikálás rögzítetlen, elcsúszó jellegét már az eddig felsoroltak is kelősen szemléltethetik. Csupán egyetlen szöveghelyet idézünk azzal a szándékkal, hogy egy, a regény narratíváját homogenizálni igyekvő szövegbe-
li értelmezési ajánlat kérdésszerűen rámutassunk. A regény egyetlen középpont köré rendezhető olvasatát lehetővé tenni látszó szövegegység a kilencedik fejezet sokat idézett felütése, amely az életet kiélő és az élet elől visszahúzódó személyiségtípusok megalkotásával olyan ellentétpárt állít föl, melybe a szereplők látszólag probléma nélkül beírhatók. Az ördögszekér életűek²⁸ közé lenne sorolható Pistoli, Diamant, Végzőhelyi Kálmán, a régi Evelin, Maszkerádi Malvin, Rizujlett stb., míg a borostyánban eltemetkező légy emblémája Almos Andor, Nyirjes Evelin, Rizujlett férje stb.

²⁶ *Uo.*, 131. Akad példa a kétféle Pistoli-arcot egybejátszó narrátori jellemzésre is: „[V]égig-végig [nézett] a nőkn, akiket alapján véve úgy sajnált (mert hittek szavainak), hogy majd a szíve szakadt meg értük. ... Mint egy érzélgős hamiskartyás futtatja végig ujjait a harminckét kártyán.” *Uo.*, 135.

²⁷ Ilyen ellenét mutatkozik például az alábbi két összegző elbeszélői kijelentés között is: „Pistoli úr egyébről sem tudott beszélni, mint a nők nemi életéről.” (*Uo.*, 120.); „Soha nem is esett neki másképpen jól a szerelem, mint teljesen reményvesztetten.” (*Uo.*, 131).

²⁸ „Egyikünknek az élete olyan járású, mint az ördögszekér útja a kietlen mezőkön. Napközben kergeti a szél egyik határból a másikba. Jön oda is, ahol nem várták, és búcsú nélkül elmegy onnan, ahol az éjszakát töltötte. Száz meg száz ember mellett elszalad észrevétlenül, de egyszer csak véletlenül valakinek a hajába ragad. Céltalannak látszik létezése, mert gyorsabban tűnik el, mint az árnyék estefelé. És mégis sok bajt okozhat, keserűséget üvölthet, szíveket összezúzhat, rendet bonthat, nyugtalanságokat idézhet. Az ördögszekér életűek élnek ki legjobban az életet, mert egyetlen utat sem tesznek a maguk szándékából. A véletlen, a kósza kedv, a jövő-menő hangulat űzi őket, mint szerencse meg szerencsétlenség.”

A másikunk olyan alaposan előkészíti az életc folyását, mint a légy lakhelyét a borostyánkőben. Nagy köveket hengerget maga körül, hogy a szél egykönnyen el ne fújhassa. Néha sikerül is a kivájt barlangban végig megőregedni, meghalni, s mindvégig elkerülni a kigyók terkényes, sikamlós útjáról.” (*Uo.*, 152–153.)

alakját írná le. Ennek a meglehetősen erős interpretációs ajánlatként felfogható szakasznak a meghatározó szerepéhez azonban kérdőjelek fűzhetők. Elsőként leszögezhető, hogy nem elbeszélői narrációról van szó, hanem egy szereplő, Pistoli belső monológjáról. E megállapításnak ugyanakkor ellene vehető, hogy a fejezet kezdetén olvasható bölcselkedést csak utólagosan minősíti át a szöveg szereplői státusúvá, így az az első olvasás során elbeszélői közlésnek hat, s ily módon nyert tekintélyből az olvasói átértékelés után is megőrizz valamit. Látszólag a bűnös élet–ártatlan élet ellentétpár bevezetése is visszaigazolja a részlet szövegegészre kivetíthető személyiségtypológiáját, hiszen Pistoli megfelelni látszik a bűnös, míg Álmos Andor és Evelin az ártatlan kategóriájának. A szöveghely „rendező erejét” érintő kételyek között említhetjük ugyanakkor, hogy monológ szövege maga is megkérdőjelezi az ártatlan élet halálíg tartó folytonosságát, kikezdve ezzel az oppozíció alapját, mivel az ártatlan a történetébe íródó szakadásokban éppen bűnősként mutatkozik meg, ami a két kategória átjárhatóságára utal. Továbbá itt említhető az is, hogy a kétféle élettörténet a monológ zárlata azonos jelentéssel bírónak, illetve egyformán jelentéskülönlőnek nyilvánítja.²⁹

Az említett kételyeknél is erősebben kezdi ki az egységesítő olvasási ajánlatot a személyiség decentralizálásának befogadói tapasztalata. Nem csupán arról van szó, hogy a korábban tárgyalt jelenségek értelmezése során megkérdőjeleződött a személyiség szubsztanciális jellege, stabilizálható volta, ami maga után vonja, hogy a bemutatotthoz hasonló rögzítő, fixáló személyiségtypológia nem maradhat érvényben a szövegegészben. Az ilyen közvetett érvek mellett bizonyos szöveghelyek közvetlenül is lerombolják az ilyen osztályozás tekintélyét. A fent idézett monológ szerint a kétféle élettörténet két alapvető identitástípust képvisel. Az ördögsekér életüként azonosíthatónak tűnő Pistolit azonban a bölcselkedő monológot megelőző fejezet egyik anekdotaszerű története teljesen másként mutatja be. A Pucér Pista leleplezését elbeszélő szövegrészlet még igazodni látszik

²⁹ Vö.: „Éljünk kedvünk szerint, szomorúan vagy vígan. Bolond az, aki elmulaszt egy órányi keserűséget vagy egy percnyi örömet. Majálisnak, temetésnek, nászéjszakának és titkos kinnak egyforma a befejezése. Jön a köműves, és befalazza a nyugtalanodókat és a jó magaviseletűeket egyformán.” (Uo. 153.) Más kérdés, hogy az elbeszélés egységes olvasatának egyik hangsúlyos ajánlata olyan módon válik kérdéssé, hogy az érvénytelenségét leginkább leleplező szöveghelyen egy újabb egységes olvasatot ígérő, központinak látszó fogalom tűnik fel. Az életek nivellálódásának, jelentéstelenségének okozójaként, a szövegvilág egységessé rendezőjeként a halál, illetve annak elégikus értelmezése áll itt elénk. Erről a problémáról később még szót ejtünk.

a tréfacsináló, vircsaftot kedvelő falurossza narratívájához, ugyanakkor Pistoli „győzelem” utáni életének elbeszélése teljesen eltérő identitást teremt: „*Amde ezentúl sohasem vett részt a kugliversenyeken, a vendégek között alig mutatkozott, a legbelső szobában egymagában üldögélt, furdlyázott, pintes üvegekhez beszélgetett, felköszöntötte Kövi Dinka (született Vájsz Jolán) szüleit [...], elgondolkozott életem és halálon, csupán akkor adott életjelet magáról, ha odakünn a kocsmában pohárcsörömpölő verekedés kezdődött a vendégek között [...]*”³⁰ Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy az itt kibontakozó Pistoli-arckép sokkal inkább látszik megfelelni a borostyánban élve eltemetkező légy trópusával jelölt életútnak, mint az ördögszekér figurájával értelmezett élettörténetnek.

Hasonló következtetésekre juthatunk, ha a többi alak esetében is rákérdezünk e személyiségtipológiának való megfelelésre. Álmos Andor például azonosíthatónak látszik a visszahúzódnó, élve eltemetkező személyiség-típussal. Ugyanakkor Rizujlett-tel való szerelmi viszonyának elbeszélése nem illeszkedik a narrációnak ehhez a vonalához. Azaz Álmos Andor identitása sem rögzíthető a „romantikus” agglegény története mentén. Az Evelinnel szemben több jelenetben félénknek, sőt zavartnak, szégyenlősnek mutatkozó Álmos Andor nem rettegett mindig a testi érintkezéstől, hiszen az érzéki szerelemre az a Rizujlett tanította, aki „*ismerte a hírhedt márkai úr receptkönyvét is*”.³¹ A De Sade márkira tett utalás látványosan bontja meg a látszólag homogén személyiségelbeszélést. Annál is inkább így van ez, mivel a narrátor Álmos Andort rituális halálának elbeszélésekor olyan alaknak láttatta, aki az élettől búcsúzván régi szeretőit idézi emlékezetébe.³² Még a régi Evelin sem íródik be az oppozíciós sémába, hiszen a férjeit elpusztító vamp története egyszer csak átcsap az érzékenykedő, sentimentális vidéki asszony alakjának elbeszélésebe: Evelin Lisznai Kál-

³⁰ *Uo.*, 141.

³¹ *Uo.*, 104.

³² „A hegedű dalaiban elbúcsúzott mindattól, ami kedves és kellemes volt életében. [...] Karácsonyfák alatt fehérülő nők, húsos, puha, ölelésre termett lusta asszonyok, regényes lányok lengő harisnyakötői, vöröscsikú szőke hajak és gyűrűs, hosszúkas kezek, amelyeknek érintése egykor egyértelmű volt a boldogsággal.” (*Uo.*, 18–19.) Az idézett szakasz Álmos Andort szerelmi téren tapasztalt férfinak mutatja. Így nem csupán az egyetlen ideálért rajongó romantikusként történő identifikációt rajzolja át a részlet, de a Rizujlett-történetből kibontakozó azonosságot is, hiszen az az érzéki szerelemben mintegy az asszony tanítványaként láttatta. Itt a felsorolásból adódóan a sokaság érzése alakul ki az olvasóban, ami inkább egy Don Juan-történet vázlatát vetíti Álmos Andor alakja mögé. Talán azt sem érdektelen megjegyezni, hogy a regény narrációjában hosszú ideig egyetlen nagy szerelemként elbeszélte Evelin alak-

mán iránt táplált „romantikus” érzelmeket. Maszkerádi Malvin esetében éppen az általa előadott alteregótörténet jelzi, hogy identitása nem homogenizálható. Egyedül rajta múlik, hogy az életet kiélő francia hercegnő figurájával metaforizált, illetve a magányába visszahúzódó fiatal lány alakjával azonosított párhuzamos élettörténetei közül éppen melyiket tartja érvényesnek. A másik oldalon a visszahúzódóként s ártatlanként identifikálhatónak látszó Evelin Végsőhelyi Kálmánnal átél erotikus élményének jelzése mutat rá a szimplifikáló személyiségtipológia elégtelenségére. (Erre utal az is, hogy a regény cselekményvezetésében ezen a ponton Evelin és Malvin története összeér: mindketten ott mennek a pócsi Máriához zárandokló búcsújáró asszonyok között. A bűnös és az ártatlan élet kategóriáival történő, rögzítő tendenciájú azonosítás tehát ezen a ponton is érvénytelenítődik.)

A Pistoli alakjához kapcsolható különböző formájú személyiségelbeszélések értelmezése után most néhány fontosabb alak vonatkozásában vizsgáljuk meg, hogy a személyiség szubsztanciális elbeszélése az ő esetükben is felfüggeszti-e. (Ezt a kérdést a fenti bekezdésben már részben érintették ottani fejtegetéseink.) Az alábbiakban nem igyekszünk követni azt a módszert, melyet a Pistolira vonatkozó identifikációkat áttekintve többé-kevésbé következetesen betartottunk, s nem ragaszkodunk ahhoz, hogy az önértelmező monológok belső eltolódásait, majd a narrátor által történő azonosítás elkülönülődéseit mintegy sorrendben haladva értékeljük, hanem egy-egy figura esetében egyszerre igyekszünk röviden jelezni az értelmezésünk szempontjából fontosnak tartott jelenségeket. Ez a módszertani váltás azért látszik szükségesnek, mert a Pistoli figurája kapcsán követett módszer folytatása túlságosan mechanikussá, terjengőssé tenné értelmezésünket.

Megítélésünk szerint az identitás elbeszélésének vonatkozásában a többi alakra is áll, amit Pistoli élettörténeteinek kapcsán az azonosság stabilizálhatatlanságáról kifejtettünk, s alapvetően újszerű jellegzetesség más alakok esetében sem mutatkozik. Ezért elegendőnek látszik annak rövid szemléltetése, hogy a személyiség elbeszélése a többi figura esetében is hasonló mintázatokat mutat.

ja ezen a szöveghelyen a felsorolás egyik elemévé fokozódik le, névtelenül betagoódik a felidézett nők sorába, elveszítve ezzel kiemelt helyzetét. A vörös csikú szőke haj említése ugyanis Nyirjes Evelinre tett utalásként is olvasható, mert a két Evelin „találkozásakor” vörös és szőke hajszínt tulajdonít neki az elbeszélő. (Igaz, másutt fekete hajú nőként is említi.)

Álmos Andorról szólva már említettük a romantikus aggregényként történő azonosítás kérdőjeleit, melyre a Rizujlett-tel folytatott viszony mutatott rá. Ezt a megközelítést erősíti az Evelinhez intézett vallomás beszédmódja is. A visszahúzódást, a hétköznapiságot, az egyszerűséget és a lemondást oly gyakran alakjához kapcsoló elbeszélői narráció cáfolataként a monológ nyelve végtelenen izgatott, szeszélyes vonalvezetésű, meglepő, gyakran egzotikus trópusokban bővelkedő. Általában a szingardagság, a túlfűtöttség és a végletek közötti csapongás érzetét kelti az olvasóban. A narrátor megjegyzése szerint Álmos Andor úgy beszél, ahogy azt valamikor Rizujlett-től tanulta. Ezt a kijelentést olyan módon is interpretálhatjuk, hogy Álmos Andor kétféle identitása nem az idő mentén látszik elhelyezhetőnek. Nem egy egységes folyamat, „személyiségfejlődés” belső átalakulásairól van szó, hanem az önértelmezés egyformán mozgósítható szinkron változatairól. (Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy Pistoli Evelinhez intézett levelének beszédmódja hasonló tanulsággal szolgál, csak ott más irányú a mozgás: a korhely szoknyabolond beszéli a romantikus szerelemes emelkedett és érzékiségétől mentes nyelvét, ami megközelítésünk értelmében azt jelenti, hogy „romantikus aggregény”-ként identifikálja magát.)

Végsőhelyi Kálmánt az elbeszélői narráció többnyire az érzéketlen, hideg és számító modern selyemfű pozícióján igyekszik rögzíteni, s találhatunk olyan szereplői önértelmezést is a regényben, mely ezt az értelmezést erősíti.³³ Ez a látszatra statikusnak ható figura azonban másféle identitással is rendelkezik. Figyelemre méltó, hogy bár az elbeszélő és a szereplők (pl. Pistoli) modern alakként azonosítják, megjelenését mégis a romantika divatja határozza meg.³⁴ Romantikával való összekapcsolása pedig – mint arra már korábban utaltunk – közelíti alakját Álmos Andorhoz, sőt Pistolihoz is, hiszen utóbbi a kehelybeli nőket említő monológjával vagy Evelinhez írt levelével a romantikus szerelemes történetét is mozgósította önértelmezésében. A modern–régii ellentétét a regény szövege gyakran városi–vidéki oppozíciójaként próbálja láttatni, falu és város különbségét pe-

³³ Pl.: „Én nagyokat akarok lélegezni, és hideg szívvel, józan fejjel keresni a kedvező utat az élet folyamán. Én úgy szeretek számolni, mint a kereskedő.” *Uo.*, 122.

³⁴ „Külséjében olyan volt ez a bizonyos fiatalember, mint egy régi amulettől való figura, melyet vallásos öreg hercegnők és elcsábított polgárlányok viselnek a nyakukban. Régi divat szerint készült barna fűrtjei, fáradt mosolya, többnyire bánatos pillantása és ruházkodása, amely ötven év előtti divatképekről készült: mind-mind azt a célt szolgálta, hogy a nők magukba zárják, szívükbe rejtsek a fiatalembert.” *Uo.*, 36–37.

dig a természethez való viszonyán méri. E sztereotip megközelítés szerint a város elszakadt a természettől, míg a vidéki élet a természet ritmusát veszi fel. Ugyanakkor a Kálmán képzeletében lepergő idillben, melyben életét pesti polgárként képzei el, fontos szerepet kap a természethez közeli létezés.³⁵ Egy olyan olvasói stratégiának, mely Kálmán romantikus gesztusait³⁶ a színlelés révén véli leírhatónak, az vethető ellene – azon túl, hogy az őszinteség–hazugság fogalmaival leírható megközelítést nem tartjuk túlságosan termékenynek –, hogy még az elbeszélői narráció sem kizárólag „szerepjátzóként” láttatja Kálmánt: „*Evelint ő természetfeletti istenséghez közelállónak hitte, akinek nagylelkűsége már az édesanyákét is fölülmúlja.*”³⁷ A harmadik fejezetben két olyan hosszabb szakasz is olvasható, melyben a narrátor Kálmán Evelinre vonatkozó eszményi gondolatait beszéli el. Az egyikben középkori szentekhez látja a lányt hasonlónak,³⁸ a fejezetet berekesztő másodikban pedig Szűz Máriával azonosítja.³⁹ Itt érdemes megjegyezni, hogy Maszkerádi is hasonlóan értelmezi Kálmán Evelinhez fűződő viszonyát.⁴⁰ Mint látható, Kálmán identitása sem ragadható meg egyetlen történettel, hiszen a romantikus szerelmeztől a kitarított szépfíjúg terjedő alakváltozatok egymás mellett fordulnak elő.

Maszkerádi Malvin alteregóelbeszélésével kapcsolatban már röviden utaltunk a stabilizálhatatlanság nyomaira. A férfipusztító vamp története

³⁵ Az eljövendő idilli napokat így festi maga elé: „Lesz idő az ős és a tavasz szépségeinek megfigyelésére.” *Vö. Uo.*, 54.

³⁶ Ilyen a levél lapjai között elküldött virág is (*vö. Uo.*, 10.), amelyet Kierkegaard az esztétikai létstádiumra különösen jellemzőnek tart. Az esztétikaiban tartózkodó szubjektum, az esztétikus ember értelmezésünk szerint a romantikus személyiség, illetve a romantika létszemléletének leírására hivatott Kierkegaard létstádiumokról szóló elméletében.

³⁷ *Uo.*, 55.

³⁸ „Középkori templomi zászlókra van írva az arca, a lobogókat kinyitja a szél a szerencsétlenek csapata felett, és ott megy a zászló árnyékában Kálmán is...” *Uo.*, 56.

³⁹ Két jellemző idézet erről a szöveg helyéről: „Végső helyi Kálmán pedig a rókusi Máriához vette útját, akit már régen kinézett Evelin pesti helyettesének, aki majd a csodákban megsegíti. Azt is, hogy elég erős volt megszabadulni Ninontól Evelin, illetőleg Mária közelépésének köszönhető.” (*Uo.*, 58.) Evelin – csuklotta végül oly fájdalmasan, mintha ezért különös bűnbocsánatban részesülne a leánytól, aki *mindent lát*. Látta rideg magatartását Ninonnal, látta menekülését, és látja most itt buzgó könyörgését is.” (Kiemelés az eredetiben.) *Uo.*, 59.

⁴⁰ Maszkerádi elsőként Andorra, másodikként Kálmánra utal: „Az egyik számár démonnak, öldöklőnek képzel téged, és a halálba akar szökni, midőn azt érezte, hogy nincs szabaddalása. Ugyanakkor egyik-másik ostoba férfi imád, mint egy szentképet, és csodatetteket vár tőled.” *Uo.*, 64.

mellett megmutatkozó másféle identifikációnak azonban egyéb jeleit is fellelhetjük a regényben. Az elbeszélő többször is kiemeli polgárlány voltát, ami az elbeszélésben gyakran hangsúlyozott természethez fűződő viszonyt Maszkerádi vonatkozásában hallgatólagosan negatívvá rajzolja. A negyedik fejezetben egy mindentudó narrátori értékelés ezt a viszonyt explicitté teszi: „*Maszkerádi kisasszony sohasem olvasott el egy tavaszi verset, és megvetette az embereket, mert örvendeztek az időjárásnak.*”⁴¹ A természet elől elzárkózó Maszkerádi titkon mégis szerelemes egy vén törpefűzfába,⁴² ami a természethez fűződő bensőséges viszony metaforájaként is olvasható. Másrészt a fűzfa egyfajta férfiideált is megtestesít: „*Maszkerádi kisasszony egy ilyen mosolytalan vénfa kedvű férfit keresett volna az életben, akihez hűséges tudott volna lenni, mint ehhez a háncsból, szenvedélytelenségből való törzshöz [...].*” Ennek a furcsa férfiideálnak a leírása lényegében megismétli az életből való visszahúzódás és az élet kiélésének korábban tárgyalt ellentétét. A szerelmet az elbeszélés ugyanis nemegyszer magával az élettel azonosítja, így ebben a férfiideálban a halál és az élet vonzása egyformán benne foglaltatik.⁴³ Az élet kiélése és az életből való visszahúzódás kétféle élettörténetének egyformán érvényes voltát jelzi Maszkerádi két beteljesült szerelmi viszonya. Kálmánhoz az élet kiélése, Pistolihoz a halál szemlélésének vágya vezet el. Pistoli halálba szeretése így nem csupán a vamp történet változataként interpretálható, hanem a halál titkait firtató szemlélődés elbeszéléseként is. A Pistolihoz fűződő szerelemnek tehát az önmagát élő halottnak tekintő önidentifikáció feleltethető meg, míg a Végsőhelyivel folytatott viszony az erősek győzelmét, életerejét teszi az önazonosság meghatározó elemévé.

Talán Nyíres Evelin a regénynek az az alakja, akit legkevésbé érint a személyiség decentráliódásának tapasztalata. Úgy tűnik, identitása összefoglalható a szentimentális hajlamú, vidéki kisasszony alakjában. Kétféle azonosságát azonban – ha talán halványabban is, mint Maszkerádi esetében – két szerelmi viszonya ugyancsak jelzi. S bármilyen nagy erőfeszítést

⁴¹ *Uo.*, 67.

⁴² *Vö. Uo.*, 69.

⁴³ Itt érdemes megjegyezni, hogy a természettel szembeni érdektelenséget a korábban idézett szöveghely folytatása éppen a halálra reflektáló *élettel* magyarázta: „Vajon nem mindegy a sivalkódó hóvihár vagy az enyhén andalgó szél, ha egyszer a sírban fekszünk? Nem érdemes elkezdni sem az életet, mert úgy is vége van nemsokára.” (*Uo.*, 67.) Ez az életstratégia azonban éppen az élettől visszahúzódóké, akik az életet csak a halálra való előkészületként élik meg.

is tesz az elbeszélő, hogy Evelint a vidék eseménytelen rendjébe belesimítsa, nem tudja teljesen érvényteleníteni a lány korábbi szavait: „Élni annyit tesz, mint mindig-mindig ismerkedni, új hangokat hallani, új neveket megjegyezni, új emberi arcokat eltenni.”⁴⁴ Végül utolsóként említjük az Evelin identitása kapcsán felmerülő talán legizgalmasabb problémát: a két Evelin egymáshoz fűződő viszonyát. A név azonossága mellett a második fejezet címe (*A régi Evelin visszatér*), továbbá a fejezet egyik jelenete a két Evelin hasonlóságára utal.⁴⁵ A narrátor mindentudónak ható jellemzői a regényben a régi Evelin alakjában általában a vamp típusát hangsúlyozzák, míg Nyirjes Evelint többnyire szentimentális vidéki kisasszonyként láttatják. A két alakot ennek ellenére egymásra játszatja az elbeszélés, ami úgy is értelmezhető, hogy már e kapcsolatteremtés ténye is jelzi: a „kézzelfogható Evelin” nem azonosítható kizárólagosan a narrátor által gyakrabban megrajzolt arcképpel, hanem lehetőségként érvényben marad az identitásnak egy ettől jelentősen eltérő változata is.

Végül kiemelnénk még Rizujlett alakját, akiben szinte tetet ölt a személyiség sokféle lehetséges identifikációja. Persze ahogy a regény egyetlen alakja sem mentes a rögzítő tendenciájú narratori személyiségelbeszéléstől, úgy Rizujlett vonatkozásában is találkozunk ilyennel. Állandónak kijelentett személyiségjegye a jóság, ugyanakkor alakja mégis a sokféleség meghatározó benyomását kelti. Ezt sugallja már neve is, melyen Álmos Andorral szólíttatta magát, „amelynek betűiben benne volt Kelet és Nyugat”⁴⁶ Neve azonban nem csupán ennyiben jelzi a személyiség sokféleségét. Rizujlett ugyanis minden új szerelmi kapcsolatában új nevet választ magának.⁴⁷ A név megváltozása, illetve sokfélesége a rögzített iden-

⁴⁴ *Uo.*, 13.

⁴⁵ „A régi Evelin arcképe ott függött a falon életnagyságban, s az élő Evelin az arckép alatt állott – mintha megelevenedve kilépett volna rámai közül a festmény. Csodálatos hasonlóság volt ez. Mintha a rendkívüli nő, aki annyi bajt okozott a jámbor, hiszékeny férfiak életében, úgy fűtötte a fagyos szíveket, mint egy máglya az erdőszélét, melyet a didergő favágók körülállnak – újra kezdené elmúlt életét.” (*Uo.*, 35.) Egy másik részlet nemcsak a hasonlóságot emeli ki, hanem szinte megkötött szerződésként beszél el a két Evelin viszonyát: „Evelin a régi kép alatt hosszadalmasan megállott, s egyetértő pillantást váltott az ósaszonnyal; szívfájása elmúlt, mint a gyermek fájdalma, amelyre ráfújnak; nyomban megérezte, hogy különös hatalma van ebben a házban, hol mindenki tartozik neki engedelmeskedni. Hazajött a régi asszony örökébe, akinek még szinte látszik lengő szoknyája az ajtófélfák között. Csak követni kell a nyomot.” (*Uo.*, 36.)

⁴⁶ *Uo.*, 100.

⁴⁷ „Babonáságból vagy a szerelem újszerűségéből: az asszony más és más nevet adott magának, midőn az egyik szerelemből a másikba elutazott.” (*Uo.*, 99.)

titás megkérdőjelezéseként fogható föl, így az asszony névváltoztatásaiban az önazonosság újraértelmezése, a korábitól elkülönöződő önidentifikáció ölt testet.

Mint korábban röviden utaltunk rá, a rögzítő tendenciájú személyiségelbeszélés egyik jellemző vonása a regényben, hogy gyakran él a szereplők oppozícióba állításának eszközével. Az ellentétként értelmezett alakok ebbe a sémába helyezve statikus karaktert látszanak nyerni, s az olvasói stratégia is hajlamossá válhat arra, hogy az egyes személyiségeket sarkítva értelmezze, mintegy szélső pontokra helyezze. Ezért a személyiségelbeszélés decentralódó tendenciájának érvényesülése szempontjából nem érdektelen, hogy a sarkító bináris oppozíciók miképpen bizonyulnak elégtelennek az alakok identitásának elbeszélésére. Végsőhelyi Kálmán, Pistoli, valamint Álmos Andor alakjának közvetíthetőségéről már a fentiekben esett szó. A két Evelin felcserélhetősége pedig a vamp és a szürke életbe visszahúzódó szentimentális kisasszony történeteivel jelölhető identitások választhatóságát vetette fel. Az alakok közvetíthetősége azonban túllép a már eddig említett szereplők körén. Bár a regény narrátora határozottan elkülöníteni látszik egymástól a vidéki kocsmárosnők egyszerű szereplői körét az érzelmes Evelintől, illetve az „*egzotikus és hóbortos*” Maszkeráditól, ez a szembeállítás sem érvényesül következetesen a regényben. Elsőként Kövi Dinka és Evelin hasonlóságát veti fel az elbeszélés: „*Mikor búcsút vett Pistoli, Kövi Dinkát olyan tiszta homlokúnak látta, mint akár Evelint.*”⁴⁸ A rögzítő személyiségelbeszélésen így keletkezett rést az elbeszélő ezt követően még megpróbálja eltüntetni oly módon, hogy ezt a hasonlóságot a tájból, a Nyírségből vezeti le, azaz mozgósítja a természet metanarratíváját a szöveg zárt egységbe fogásának érdekében. A Késő Fáni alakját bámuló Pistolinak ismét eszébe ötlük Evelin: „*Eszébe jutott, mint egész bujdosása alatt mindig, Evelin önagsága. Asszony korában ő lehetett volna ilyen egészséges, izmos, jószagú nő, aki könnyed mosollyal nézi a férfi pihenő fejét a vállán, mintha egyúttal anyja is volna annak a férfinak, akit szerelmével megajándékozott.*”⁴⁹ Ez a szöveghely immár három nőalak között teremt kapcsolatot, s mindkét kocsmárosnét Evelin látszólag tőlük annyira elütő alakjával hozza összefüggésbe. A nőalakok közvetítése ezen a ponton még nem zárul le. Mikor Pistoli bevallja Késő Fáninak, hogy szerelmes, a hasonlók köre immár kiterjed Maszkerádira

⁴⁸ *Uo.*, 145.

⁴⁹ *Uo.*, 148.

is.⁵⁰ Tehát egy olyan alakkal bővül az egymáshoz hasonlóak köre, aki nem a Nyírségből való, s aki nem illeszthető bele a táj meghatározó szerepét hangsúlyozó sémába. (Maszkerádit az elbeszélői narráció többször is polgárlányként mutatja be. A szövegnek ezen a pontján is kitűnik, hogy a vidéki–városi oppozíció valójában nem alkalmas a regény értelmezésére.) A nőalakok egymásra áramlása tehát kiterjed szinte valamennyi szereplőre. A régi Evelin és Nyirjes Evelin, illetve Maszkerádi alakjainak közvetíthetőséget mutató viszonyrendszere kibővül Kövi Dinka és Késő Fáni figurájával, s a sorhoz Rizujlett is hozzá illeszthető, mert a démoni nő és a jó asszony párhuzamos élettörténetei mindkét szereplői körrel összekötik.

De a nemek közötti határokat sem ismerik a hasonlóságok, holott a férfi–nő kategória igencsak kiemelt szerephez jut az elbeszélés nyelvében. Álmos Andor és Nyirjes Evelin rokon vonásai nem meglepőek, hiszen az elbeszélő többször is megkísérli őket egymás „természetes” párjaiként láttatni. Az azonban már nem ennyire kézenfekvő mozzanat, hogy Pistoli is mutat Evelinhez hasonló vonásokat. Evelinnel kapcsolatban gyakran tesz említést az elbeszélő arról, hogy szívesen merült el Dumas, Jósika, Scott és Turgenyev regényeiben, s olykor arra is találunk utalást, hogy személyiségét, önértelmességét sem hagyták érintetlenül olvasmányai.⁵¹ Nem meglepő, ha Álmos Andor is régi regénylapok olvasásával készül fel arra, hogy az udvarlás elejtett fonálát felvegye.⁵² Az azonban meglehetősen váratlan, hogy Pistoli önszemléletét és viselkedését is meghatározzák regényolvasmányai: „[Pistoli] *Fogával harapta a párnákat, mert így olvasta ezt egy regényben.*”⁵³ Persze Maszkerádi alteregótörténete is magán viseli a regényesség ismert toposzait, mint ahogy férje halála után a régi Evelin is fogékonynak mutatkozik az „érzékeny” irodalom iránt. Még az olyan, a regényvilágban egymással látszólag semmiféle kapcsolatban nem lévő figurákat is rejtett szálak kötik össze, mint Maszkerádi Malvint és Álmos An-

⁵⁰ Az alábbi részletben Pistoli Késő Fánihoz fordul: „Hadd nézzelek csak, nem hasonlítasz-e valamicskét ahhoz a bizonyoshoz? Fordulj csak! No most meg oldalvást állj. [...]”

– A lábád – mondotta hosszas vizsgálódás után Pistoli úr becsületesre, a lábád, mint ha némileg hasonlítana annak a bizonyosnak a lábához. A Mő kisasszonyéhoz. Mő kisasszony – nagy Mő-vel – kengyelben szereti tartani a lábát.” (Uo., 148–149.)

⁵¹ Vö. Uo., 65, 79, 97.

⁵² Andor kedves olvasmányai közé tartozik a *Fanni hagyományai* (Uo., 30.), de Álmos Ákos sem maradt érintetlen a romantika regényességétől: sírját meghagyása alapján úgy rendezték el, ahogyan Lenszkijét olvasta az *Anyeginban*. (Uo., 30.)

⁵³ Uo., 131.

dort. Fogadásuk körülményei szinte azonosak: az apa utolsó szerelmes éjszakáján nemzette őket, létük első pillanatától összeér bennük halál és születés. Élettörténetük ezzel olyan fontos ponton mutat hasonlóságot, amely identitásukat meghatározó erejű. Ezt jelzi Álmos Andor rituális, ismétlődő halálának és feltámadásának (amely Maszkerádi apja és Pistoli történetét idézi), valamint Malvin Pistolival átélt szerelmi élményének párhuzama, amely megismétli apja, illetve Álmos Ákos történetét.

A szereplői identitásra vonatkozó olvasói tapasztalatok befolyásolják az elbeszélői identitás értelmezését is.⁵⁴ A többnyire mindentudó elbeszélőként fellépő narrátor ítéleteiben, szereplőkre vonatkozó értelmezéseiben mutatkozó elkülönböződések jelzik, hogy az elbeszélő nézőpontja nem képzelhető el sem rögzített, sem organikusan alakuló, „fejlődő” perspektivaként. A szereplők élettörténeteinek elbeszélése során mutatkozó szakadások a narrátor értelmezésének szituatív meghatározottságára utalnak. E temporális érvényű interpretációk pedig az értelmezői pozícióban lévő elbeszélő önazonosságának folytonos elmozdulásaira utalnak. A narrátor, mint az általa elbeszélte történet(ek) egyik értelmezője, ugyanúgy a lezárhatatlan hermeneutikai körbe lépve interpretálja az(oka)t, mint a mű bármelyik olvasója. Ezért az egyes szereplőkre vonatkozó eltérő olvasatai – más befogadókhoz hasonlóan – az értelmezés adott szituációja s az értelmező temporális önazonossága, önértelmezése által meghatározottak. Az elbeszélői identitás tekintetében tehát a szereplői önazonosság esetében tapasztaltakhoz hasonló jelenségekkel szembesülhetünk. Az első közelítésben látványosan rögzítettnek, stabilnak mutató identitás – mely olykor szinte az ugyanazonosság fogalmának látszik megfelelni – egyre inkább teret enged a decentralizálás tapasztalatának. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az elbeszélésből folyamatosan kiszorulna az omnipotens elbeszélőnek tulajdonítható totalizáló, egészelvűségre hajló narráció. Nem állítható, hogy az elbeszélés végül egyértelműen elkötelezné magát a fragmentáltság, a kontingencia és a decentralitás mellett, ugyanis mindvégig felbukkannak a narrációban omnipotenciára utaló gesztusok, ahogy a cselekményszerkezetben is feltűnnek olyan alakzatok, amelyek a regényvilág egészének zárt egységbe foglalását kísérik meg. Ugyanakkor ezek a formációk többnyire egymás ellen hatnak: az egység rendezővelként lépnek fel, de belső szakadásuk és egymást kikezdő irányultságuk éppen az egészelvű olvasat lehetetlenségével szembesíti a befogadót.

⁵⁴ Vö. pl. ZSADÁNYI Edit, *Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás*, Alfold, 2002/12, 63–77, i. h. 63.

Feltűnő a szövegben az a bonyolult mintázat, amelyet a körforgás⁵⁵ és a linearitás disszonáns elvei hoznak létre.⁵⁶ A két formáció mindegyike megjelenik mint cselekményszervező elv, mint tematizált probléma, illetve mint valamiféle „mitikus rend” sémája. Az idő két elbeszélése között nyilvánvaló az ellentmondás már akkor is, ha eredetükre tekintünk. Az alteritás történetében a ciklikus szemlélet mint antik elképzelés jelentkezett, míg a linearitás az üdvtörténet elképzelésével kapcsolódott össze, s mint ilyen zsidó-keresztény gyökerű. Az antikvitást követő kulturális hagyományban ennek megfelelően a történelem és az idő vonalszerű elképzelése dominált, bár az antik körforgásképzet sem vészett ki a kulturális tradícióból. A körforgáselméletek a romantika idején váltak ismét meghatározó jelentőségűekké, ami vélhetőleg összefügg a kultúra metafizikai alapjainak megrendülésével, ugyanis a romantikus körforgáselméletek többségében a létnek tulajdonított metafizikai távlatok válnak kérdésessé.

A *Napraforgó* szövegének számos szintjén jelenik meg a körforgás képzelete. Találkozhatunk vele a természet metanarratívájával összefüggésben, úgy is mint tematizált tárggyal, s úgy is, mint a regényidő alapvető jellegzetességével, mely a természet egy esztendei életciklusát az emberélet idejével hozza összefüggésbe. A regény cselekményében pedig a figurák korábban élt személyek alakmásaként való elbeszélésében válik szemlélhetővé (Almos Ákos Pistoli; a régi Evelin–a kézzelfogható Evelin stb.) A körforgásképzetet az teszi különösen izgalmassá, hogy nem csupán az idő jelenlévő lineáris elképzelésével kerül összeütközésbe, hanem önmagában is elcsúszó jelentéseket hordoz. Elbeszélői értelmezésében az egyformaság, az unalom ugyanúgy szerepet kap, mint az örökkévalóság és az időtlenség letéteményeseként való értékelés. Ez a szemléletbeli különbség a beszédmód eltérő jegyeiben is megmutatkozik. Az egyik az ironikus modalitást

⁵⁵ A ciklikus időszemlélet szerepét Krúdy műveiben legalaposabban Bevezeky Gábor tárgyalta, aki a korai elbeszélések meghatározó időformájaként értékelte a „változatlan ismétlődés”-ként meghatározott ismétlődést. (Vö.: BEVEZEKY Gábor, *Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszáthos” korszakában*, ItK, 1987–88, 422–439.) Tanulmánya végén röviden jelezte, hogy a későbbi művekben is jelen van ez fajta időfelfogás, amit többek között éppen egy, a *Napraforgó*ból származó idézettel szemléltetett. (Uo., 438.)

⁵⁶ A kétféle időszemlélet együttes érvényesülésére a *Szindbád ifjúsága* című kötet értelmezése során Bevezeky Gábor is felhívta a figyelmet. A „mikszáthos” korszak időfelfogásáról szólva fent említett tanulmányában a korai elbeszélések esetében a ciklikusság dominanciáját állapította meg, a Szindbád-szövegek kapcsán Krúdy időszemléletéről általában tett megállapítása ugyanakkor inkább a két elv egymás mellé rendeltségére enged következtetni. (Vö., BEVEZEKY, *Krúdy Gyula: Szindbád. Talentum műelemzések*, 26.)

juttatja erősebben érvényre, míg a másik az elbeszélői hang elégikus, olykor lelkesült regiszterének ad nagyobb teret. A romantika többnyire a körforgást mint a végesség korlátozó erejét értelmezte, ami illeszkedik az európai hagyomány domináns körforgásolvasatához. (Talán megkockáztatható az a feltevés, hogy a Krúdy-regények körforgásképzeteit bizonyos mértékben a keleti vallásoknak a körforgásról vallott néhány közismertebb tanítása is inspirálhatta. Nyilván nem kötődnek a szövegek erős szálakkal a keleti kultúrákhoz, azonban a körforgásnak egy, az európai hagyománytól eltérő modalitású megítélése előtt mégis utat nyithatott e másik hagyományhoz történő mégoly felszínes kapcsolódás is. A keleti vallásbölcselethez való alkalmankénti vonzódást a Krúdy-regények némelyike egyértelműen jelzi. Ilyen halvány nyomként értékelhető a *Napraforgóban* Schopenhauer nevének említése, illetve határozottabb utalásként Buddha nevének többszöri előfordulása *A vörös postakocsi*, illetve az *Őszi utazások a vörös postakocsin* című regényekben.⁵⁷)

A *Napraforgó* körforgásképzeteinek másik érdekes vonása, hogy az azonos visszatéréseként beállított körforgás az ismétlésbe változást vegyít. A két Evelin alakmásokként történő bemutatásában például látványos eltérések idéznek elő zavart. A körforgás változatlan ismétlődésként való fölfogása a stabilizálás garanciája lenne. Az ismétlődést megzavaró elkülönbözőződés ezt a totalizáló metanarratívát kezdi ki, így a regénynek ezen a szintjén sem létezhet változatlanságként felfogott azonosság. A linearitásként és körforgásként elbeszélte idő ezen a ponton is átjárja és kölcsönösen érvényteleníti egymást, megszüntetve egy totalizáló létszemlélet érvényesülésének lehetőségét. A körforgás elkülönbözőződése a linearitás körforgásba avatkozásaként értékelhető, míg a halál véglegességét az újraszületés körével bontja meg az elbeszélés. A halál gyakori regénybeli tematizálása az emberélet egyszerűségének elégikus elbeszélésével a végesség képzetét hangsúlyozza. Ezzel összefüggésben a létezés céltalanságát szinte már kissé monoton gyakorisággal tematizálja a narráció, mégis Pistoli temetésének elbeszélésekor az újjászületés körkörösségének humoros-játékos megképzését tapasztalhatjuk. A végességet hangsúlyozó lineáris és a végtelenséget (is) konnotáló ciklikus időelbeszélés kölcsönösen átvált egymásba. Amikor úgy tűnik, hogy az elbeszélésnek egy olyan metanarratívájához jutunk (természet; halál; stb.), ahonnan az egész szöveg belát-

⁵⁷ KRÚDY Gyula, *Utazások a vörös postakocsin I (Regények, A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin, Nagy Kópé, Velszi herceg)*, Bp., 1997, 141, valamint 309–311.

ható, s megszületni látszik egy totalizáló, egészszelví narratíva, akkor a narráció hirtelen dimenziót vált, áttér az idő elbeszélésének másik sémájára, s ezzel szétfoszlatja a homogén olvasat és a stabilizálható jelentés illúzióját.

A regény három meghatározó metanarratíváját a természet, szerelem, halál fogalmaival látjuk leírhatónak. E három fogalom azáltal jut metanarratív pozícióba, hogy egymással összefüggésben vagy egymás ellenében, de mindenképp a regényvilág átfogó egységének megteremtését kísérlik megvalósítani. (Mindhárom említett elem metanarratívává emelése, illetve rögzítése hosszú tradícióval rendelkezik az európai hagyományban. A regénybeli metanarratívák közvetlenebb kontextusaként vélhetőleg a romantika jelölhető meg, ugyanis a természet, szerelem, halál egyetemes létértelmező elvként való tételezésének kísérlete – és ennek kudarca – alighanem a romantika létszemléletének egyik meghatározó mozzanata.⁵⁸) A körforgás és linearitás összjátéka alkotta mintázatba az említett metanarratívák is beírhatók. A természet körforgás gondolathoz fűződő kapcsolata kézenfekvő, a szerelem és halál azonban többféle viszonyt létesít a ciklikusság képzetével. Az elbeszélői interpretáció olykor a linearitás mentén helyezi el őket, máskor együttesüket körforgásként értelmezi. A vonalszerűséget elsősorban a szerelem elmúlásának, illetve a halál mindent elpusztító szerepének gyakori említése képviseli, míg a körforgást születés és halál azonosítása, illetve egybeesése (Almos Andor és Maszkerádi Malvin nemzésének története) konstruálja meg. A szerelem tovább bonyolítja az idő elbeszélésének mintázatát, ugyanis lineáris és ciklikus történetként való előadásához egy harmadik is társul, amelyet talán pontszerűnek nevezhetnénk. A szerelem itt nem része sem a körnek, sem a vonalnak, hanem tőlük elszakított, különleges státusú pillanat, amely mintegy kilép az időből, miközben az élettörténet tovább fut a maga rajzolatán.⁵⁹ A ciklikus, a lineáris és a pontszerű időértelmezés egyszerre van tehát jelen a szövegvilágban, közösen határozzák meg annak karakterét. Az időértelmezés sokfélesége – amelynek keretében együtt jelennek meg az időtlenség metafizikai jellegű kép-

⁵⁸ A romantika irodalmával kapcsolatot teremtő szövegközi utalások is nagy számban fordulnak elő a regényben.

⁵⁹ „A legnagyobb szerelem volt itt, amelyben senki sem hisz, amíg meg nem próbálta. Egy óra pergett le az időben, amely Evelin tovavonuló élete mögött úgy áll majd, mint egy vörös torony, amelyet a legnagyobb távolságokból is láthatni. Száguhdhat az élet ezután tükön-bokron át, mint a kopófalka. Csatlakozhatnak új és szeretetre méltó lovasok a szvíthez, amely a boldogság rókáját üldözi, de nem lehet oly messzeségbe elnyargalni, hogy ennek az órának emléke örökké elenyésszen.” (*Napraforgó*, 137.)

zetei és az idő transzcendenciát tagadó felfogásai – jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a műnek ne születhessen meggyőző homogenizáló, egészszelvű olvasata.

Az időértelmezések eltolódásai az elbeszélő identitását is érintik, hiszen előfeltevéseinek elkülönböződéseire világitanak rá. Azt mutatják meg, hogy mennyire eltérő narratív sémákat mozgósít a narrátor az elbeszélés során. Az idő elbeszélése a narrátor horizontján alapvetően meghatározza az emberlét elbeszélését, s ennek révén egyben önértelmezését is. Amikor az elbeszélő az egymást kikezdő időelbeszélések közül választ, akkor egyben temporálisan elkötelezi magát az emberlétnek és saját identitásának egy sémája mellett, melyet a kultúra előzetes történeti preformálnak, irányítanak. A narratori önértelmezés és identifikáció, valamint az időértelmezés s az ezzel összefüggő metanarratívák szoros kapcsolatára utal, hogy az utóbbiakat érintő fontosabb szöveghelyeken rendre feltűnik egy-egy erősen személyes modalitású narratori megszólalás. Ezek a szubjektív elbeszélői gesztusok ugyanúgy a sokféleség kaotikus rajzolatát adják, mint az időértelmezés sémái, bár a narrátor a tőle megszokott módon egy-egy szöveghelyen látszólag rendkívül határozottan, omnipotenciára utalóan foglal állást. A kijelentések és az önértelmező történetesémák elkülönböződései azonban kikezdi ezt a határozottan önidentikusnak ható elbeszélői személyiséget, s elindítják a decentralitás tapasztalata felé. Az egység, a rögzítés kísérlete tehát kudarcba fullad, akárcsak a metanarratívák érvényre juttatásának kísérlete. A korábban metanarratívákként említett fogalmak végül mégsem képesek betölteni ezt a szerepet, hiszen éppen az egység megalkotására bizonyultak alkalmatlannak.

A cím és a szöveg kapcsolatának értelmezésében is mozgósíthatónak tűnik a körforgás és linearitás ellentmondásokból szövődő játéka. A napot követő mozgásban a ciklikusság válik szemlélhetővé, míg a linearitás a növény életidejének hangsúlyozásában jelenik meg. A linearitásnak ezt a lehetőségét a napraforgó metafora első, illetve utolsó szövegbéli felbukkanása is alátámasztja. Az első szöveghely a napraforgómag elvetéséről beszél, melyet (álombeli?) vándorlegények szórnak el az ablak alatt.⁶⁰ Az utolsó előfordulás a regény sokat idézett két zárómondatában olvasható. Itt Álmos Andor mintegy röviden összefoglalja a napraforgóként élők élettörténetét a születéstől egészen a nyomatékkal jelzett elmúlásig: „[M]i a napraforgókat nézegetjük, hogyan nyílnak, növekednek, hervadnak. Daliák

⁶⁰ Uo., 16.

voltak még nemrég, de most őszi időben háztetőt fednek velük.”⁶¹ (Alig néhány oldallal korábban már felbukkant a napraforgó halálmetaforaként való olvasásának lehetősége: „[...] az útszéli napraforgókat össze lehetett téveszteni a lesóványodott madárijesztőkkel.”⁶²) A napraforgó metafora tehát az emberélet értelmezésére hivatott. Ebben az összefüggésben a nap a vágy tárgyának figurájává válik, egyfajta életcél jelölője lesz. Ezt a célt a legtöbb szöveghely a szerelemmel hozza összefüggésbe, amit az alábbi részletek is szemléltetnek: „nyurga napraforgók napimádó szeme”⁶³; „a szerelem napja”⁶⁴; „[k]inek az élete fordul napraforgó módjára a boldogság napja felé”⁶⁵. A szerelemnek ilyen kiemelését számos szövegbéli elem támogatja, egyebek között egy definitív narrátori kijelentés is: „a szerelem, amiért mindannyian a világra jöttünk”⁶⁶. Ezt a kiemelt pozíciót azonban alapjaiban kérdőjelezi meg a szerelem értelmetlenségét, nevetséges voltát tematizáló elbeszélői kijelentések, s még inkább a linearitásnak és ciklikusságnak az az egymást kikezdő játéka, melyre korábban rámutattunk.

A címbe emelt metafora tehát az elbeszélésben mozgósított metanarratívákhoz hasonlóan nem mutatkozik alkalmasnak arra, hogy a szöveg egészévé egységet biztosítsa, hiszen a neki tulajdonítható jelentéseket hasonló szakadások és ellentmondások jellemzik, mint amelyeket a metanarratívák esetében tapasztaltunk. Megközelítésünk itt egybecseng Bezeckzy Gábor véleményével, aki Krúdy metaforáinak konstitutív jellemzőjét éppen abban látja, hogy azok „több, párhuzamosan létező világot mutatnak be”⁶⁷. A metafora hatásának elve értelmezése szerint abban rejlik, hogy e trópus által az egymástól különböző világképek és a nekik megfelelő nyelvek közötti feszültség válik érzékelhetővé.⁶⁸ A metafora tehát nem a totalizáló egység megteremtőjének, hanem sokkal inkább lerombolójának mu-

⁶¹ *Uo.*, 177. Az idézett szöveghely Pistolira tett utalásként is olvasható. Ez az olvasat az ördögszekér és a borostyánban eltemetkező légy ellentétét írná újra. Ugyanakkor az oppozíciókban gondolkodó, rögzítő olvasás lehetetlenségével szembeníti a befogadót, hogy Álmos Andor egy másik szöveghelyen éppen saját identitását beszéli el a napraforgó-metafora segítségével, amikor így beszél Evelinhez: „Csak vágylak, vágylak, mint a napsugarat, amelyet megfogni nem lehet.” (*Uo.*, 108.)

⁶² *Uo.*, 173.

⁶³ *Uo.*, 35.

⁶⁴ *Uo.*, 138.

⁶⁵ *Uo.*, 175.

⁶⁶ *Uo.*, 137.

⁶⁷ BEZECZKY GÁBOR, *Metafora és elbeszélés*, Lit, 1992, 3–25, i. h. 24.

⁶⁸ *Uo.*, 25.

tatkozik. A napraforgó-metaphora interpretációja során Jacques Derrida megfontolásaira is utalhatunk, aki *A fehér mitológia* című írásában az arisztotelészi *Topika* egyik helyét értelmezve a Napot a metafora paradigmájaként értékeli.⁶⁹ Gondolatmenete értelmében a Napra épülő trópusoknak – akár azonosítóként, akár azonosítottként szerepel bennük az égitest – az a jellegzetességük, hogy a szóképek keretei között az egyik elem olyan mássikkal létesít megfelelési viszonyt, melynek tulajdonképpeni mivolta ismeretlen, mert nem tudható, hogy mi a tulajdonképpeni értelemben vett Nap, az érzékelhető Nap tulajdona. A trópus két eleme közül a Nap nem szolgál világos ismerettel, azaz nem lehet tudni, hogy a figura milyen tulajdonságoknak az azonosságát állítja, milyen alapon létesít kapcsolatot a két megfeleltetett elem között. Az arisztotelészi elvek felől közelítve a Napot mozgósító trópusok és a hozzá hasonlatos figurák rossz metaforáknak mutatkoznak, mert rossz ismereteket közölnek, s azokat is csak metaforikusan. Derrida ezzel szemben a heliotrópban a metafora működési elvének megtestesülését látja. A metafora megközelítése szerinte nem a megértés, hanem a szükségszerű félreértés helye. Minden metafora az arisztotelészi Nap felé fordul, amennyiben a Nap-trópusok elve szerint működnek, annak járását követik.⁷⁰ Krúdy regényét – akárcsak a címében szereplő metaforát – olvasatunkban a nézőpontok, jelentéseltolódások, személyiségértelmezések egységesíthetetlen, uralhatatlan volta jellemezte. A megbízható ismeret hiánya, a jelentés állandó elmozdulása megfelelően látszik a heliotróp, a metafora elvének, illetve a nyelv tropológikus karakterének.

A napraforgó-metaphora ráirányítja a figyelmet a szerelem, halál és természet metanarratíváinak összefüggés(telenség)ére. Ebben a vonatkozásban beszédes azonban az a rés is, amely a természet rendjét, időtlenségét stb. tematizáló kijelentések és természetleírások, valamint a regény poétikai megalkotottsága között nyílik. Az elbeszélői hang dominánsnak ható szólama, amely a természettel azonosuló létezését mindenek felett álló elvárásként igyekszik rögzíteni, ellentétben áll az elbeszélésmód jellegzetes eljárásaival. A természet és természetes élet értékét többször explicit módon tematizáló szöveg ugyanis nem felel meg a műalkotás organikus modelljének. Nem a folytonos kibomlás, a magától értetődőnek ható kontinuitás, hanem a törés, a szakadás a regény legjellegzetesebb poétikai elve.

⁶⁹ Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia* = *Az irodalom elméletei V*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 5–102.

⁷⁰ *Uo.*, 68–71.

A narráció nyelve tehát eltérő módokon beszél: a tematizált kijelentésekben mutatkozó jelentések és a beszédmódban rejlő előfeltevéseknek tulajdonítható jelentések eltérő irányokat képviselnek.

A beszédmód egy másik vonatkozásban is kioltani látszik az elbeszélői hang erős szólamának természetcentrikus állásfoglalásait. A természetes életet a falusi élettel azonosító bölcselkedés az utóbbinak tulajdonított egyhangúságot és a szürkéséget is értékként igyekszik elfogadtatni. A tematikus kijelentések azonban nem képesek uralmuk alatt tartani a beszédmódot, amelyet a figurativitás által teremtett változatosság, s ezen belül is elsősorban a hasonlatok feltűnő gyakorisága jellemez.

METAFORA ÉS ÖNAZONOSSÁG

A szubjektum elbeszélésének kérdéseit tárgyalva már a korábbi fejezet(ek)ben is találkozhattunk azzal a jelenséggel, mely úgy jellemezhető, hogy az elbeszélés széttartó, törésekre épülő karakterét a narráció bizonyos eljárásai egységesítő, totalizáló tendenciákkal igyekeznek ellenpontoszni. A név és a személyiség motiválatlan, kaotikus kapcsolatát, a jelölő és a referens között keletkező zavart a *Boldoguli úrfikoromban* című regény zárlatában a valódi Én–felvett szerep, valóság–látszat séma mozgósításával igyekezett az elbeszélő olvasati ajánlata megszelídíteni. A *Napraforgó* az identitás narratív megalkotásának temporális jellegét és kontingens természetét a folyamatszerűség, illetve a bináris oppozíciók megképzésével kísérelte meg elfedni. Ez utóbbi szöveggel kapcsolatban az 1910-es évek második felében keletkezett regények egyik jellegzetes poétikai eljárására, a középpontba állított metafora jelenségére is felhívtuk a figyelmet. A szétfutó szövegvilág összefogását – a már említett poétikai jelenségek mellett – a napraforgó figura volt hivatott megvalósítani. A metafora ugyanakkor ebben a műben megítélésünk szerint még nem jutott kiemelt jelentőséghez a totalizáció más eljárásai között, sőt szerepe talán kevésbé szembetűnő azokénál. A regényszöveg a címbe emeléssel persze kiemelte e figura jelentőségét, a szöveg és a cím egymásra utalásai mégis viszonylag ritkák, szórványosak voltak, ezért a szöveg nem feltétlenül sugallta az olvasónak, hogy a trópus értelmezése az interpretáció szinte megkerülhetetlen kérdése lenne. A tizes évek utolsó éveinek számos regénye a *Napraforgónál* nagyobb mértékben igyekszik a művek szövegét egy adott szóképpel való összefüggésében láttatni. Az *Asszonyosságok díjában* ilyen szerepet kap például Árnýék allegorikus alakja, az *N. N.* esetében pedig a tücsök metaforájának már-már kissé egyhangú visszatérése. A metafora középpontba állításának leglátványosabb példáját mégis a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regénytörredék nyújtja. Minden bizonnyal megalapozottnak tekinthető azon értelmezők álláspontja, akik Krúdynak ezt a szöveget mint a leginkább metaforikus művét tartják számon.¹ A *Vak Béla* közép-

¹ Vö. DÉRCZY Péter, *Krúdy elfelejtett regénytörredéke*, Lit, 1987–88, 31–42, i. h. 39, valamint CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987, 167.

pontba helyezett metaforája elsősorban azért tűnik érdekesebbnek választott nézőpontunkból, mint más Krúdy-regények hasonló figurái, mert lényegesen nagyobb szerep hárul rá a homogenizáló tendenciájú szövegegység megteremtésének kísérletében. A mű interpretációja során természetesen mindig szem előtt kell tartanunk, hogy töredékről van szó. Az elkészült (vagy fennmaradt?) szöveg – a fejezetbeosztás szerint három részesre tervezett regény két teljes része és egy töredékes, egyetlen fejezetet tartalmazó szakasza – mégis elegendő alapot nyújt arra, hogy a vakság metaforának ilyen kiemelt szerepet tulajdonítsunk.

A trópus hangsúlyos pozíciója olvasatunk szerint azzal is összefüggésbe hozható, hogy a *Vak Béla* szövege lényegesen széttartóbb jelleget mutat, mint a korábbi, szóképeket középpontba helyező regények. A szöveg belső törésvonalait többek között az elbeszélés módok heterogenitása, a történet hiánya és a narráció folyamatszerűségének állandó felfüggesztése, valamint az elbeszélő idő megragadhatatlansága jelzik. Az első rész elbeszélés módját a látomásszerűség és nyelvi zsúfoltság jellemzi, amely a cselekményelemek redukáltságával párosul. A *Vak vezet világtalant* fejezettel kezdődően ezzel szemben egy anekdotikushoz közelítő narráció bontakozik ki, melynek jellegzetes példája Kapitány Zuárd történetének előadása. A temetési menet leírásában ugyancsak meghatározó szerepű marad ez az elbeszélés mód, míg a vacsora kapcsán ismét egy sűrítettebb és képszerűbb elbeszélői nyelvvél találkozhatunk. Az ezt követő szövegegységek változó mértékben engednek teret e két elbeszélés módnak. Szerénka barátnőinek beszélgetésében például inkább az anekdotikushoz közelítő, míg Jánoska Janka testének leírásában az erősen képszerű beszéd mód tűnik meghatározónak. A szöveg szakadásos, töredezett jellegét erősíti megközelítésünk szerint a másodlagos elbeszélők nagy száma és hosszas szereplése is. Egy-egy alak másodlagos elbeszélővé emelése gyakori poétikai eljárása a Krúdy-regényeknek – ahogy azt már a *Boldogult úrfikoromban* kapcsán is megfigyelhettük – mégis a *Vak Béla* olyan mennyiségben lépteti fel ezeket az elbeszélőket, s a szövegnek akkora hányada válik szereplői elbeszélővé, hogy az a Krúdy-életműben is kivételesnek tekinthető. Megjelenését követően Kóborló² hosszú időre – mintegy másfél fejezet erejéig – átvesszi az elbeszélő szerepét, amelyet a temetési menet feltűnéséig gyakorol. Ek-

² Itt jegyezzük meg, hogy nem értünk egyet azzal a megközelítéssel, mely Kóborlót az elbeszélő alteregójának tekinti. (Vö., KELEMEN Zoltán, *A befejezhetetlen remekmű = „Lelkek a pályván”*, szerk. FRIED István, Szeged, 2002, 71–93, i. h. 87.). A problémára később még visszatérünk, most elegendő annyit megjegyezni, hogy Kóborló ilyen egyértelmű azonosítá-

kor a menet egy-egy résztvevője váltja fel ebben a másodlagos elbeszélői pozícióban, elsőként Szerénka egykori szeretői, majd a tort követően többnyire barátnői lépnek fel másodlagos elbeszélőkként. De másodlagos elbeszélőként tarthatjuk számon magát a címszereplőt is, akinek ilyen megnyilvánulásai Jánoska Janka feltűnésével szaporodnak meg. Ezt a – néhány példa segítségével szemléltetett – törésekkel szabdaltnak, átjárhatatlannak mutató szövegvilágot kísérli meg az elbeszélés a vakság figura segítségével egységesíteni, áttetszővé tenni.

Ez az ellentétes irányú mozgás több szempontból is kapcsolódik az identitás kérdéséhez. Az egyik ilyen vonatkozás a műalkotás szubsztanciális egységének, illetve e totalizáló egység lehetetlenségének problematikája. A homogenizáló eljárások a szubsztanciális egység tételezését implicálják, míg a szöveg széttartó vonatkozásai az elkülönülő tapasztalatát, az egésszelvőség tagadását hozzák felszínre. A vakság figura szerepének vizsgálata ennél közelebbi kapcsolatot is mutat a szubjektum elbeszélésének problémájával, hiszen éppen e trópus révén történik meg a főhős identifikációja. Az elbeszélő főhősét legtöbbször „vakember”-ként említi, s az alak neve is ezt a metaforát emeli kiemelt pozícióba az azonosság létesítésének folyamatában. Az a vizsgálat, amely a vakság figura egységesítő képességének teherbíráására irányul, annak belső szerkezetét, konzisztenciáját értelmezi, újfent a szubjektum szubsztanciálisára vonatkozó kérdéssel találja magát szembe. A vakság figura egységesítő hatása akkor írhatja fölül a szöveg széttartó jellegét, ha belső kohéziója erős, s magát a trópus nem járják át az egységet kikezdő tendenciák. Mivel a vakság a főhős identifikációjának döntő mozzanata, ezért a fenti követelmény egyben azt is jelenti, hogy ilyen egységesítő szerep csak abban az esetben tulajdonítható a metaforának, ha az elsőként az alak szubsztanciális egységét képes megteremteni, ha Vak Bélát önazonos szubjektumként tudja elbeszélni. A szubjektumnak ez a kérdése érintkezik a név és identitás összefüggéseinek problémáival is, hiszen – mint azt már fent említettük – a vakság metafora névvé formálása révén ez az összefüggés ugyancsak bevonódik az értelmezés horizontjába.

A személyiség szubsztanciális megközelítésére több jel is utal a műszövegében. A főhős három szerelmét például egy-egy sajátos testi jegy hivatott jellemezni: Frimetet a sámánok hatodik ujjá, Szerénkát a három ke-

sát a Vak Bélával történő felcserélések eléggé valószínűtlenné teszik, hacsak nem tekintjük magát Vak Bélát is az elbeszélő alteregójának. Egy ilyen értelmezői horizonttal azonban interpretációnk nem tud azonosulni.

bel, Jánoska Jankát a nyílvevő formájú farkok. A nők elbeszéli története ezt a rögzítő személyiségértelmezést többnyire fölerősíti. Szerénka esetben az elrejtett, harmadik mell, melyet a narráció szerint a kitartott nőként élő Szerénka örökre Vak Bélának őrzött meg, a szívében romlatlan vidéki lány sztereotíp narratívájába illeszkedik. Jánoska Janka diabolikus testrésze pedig összhangban áll a nő Vak Béla előtt megjelenő rádiumpépevel, az akasztófával. Barátja, az alvilági figuraként beállított Szívenrúgó ugyancsak az ártatlan Szerénka toposzszerű ellentétpárjaként fixálja Jankát a bűnös nő szerepében. A narrátor által „igazi nőtény”-ként említett Janka csontfarkának alakja a szerelmi kín képzetét is felkeltheti az olvasóban, a hagyományos „Erősz nyila” toposz nyomán, ami a tápláló és a pusztító ellentétpár segítségével erősít rá Szerénka és Janka személyiségének rögzítő elbeszélésére. A korábban említett anekdotikushoz közelítő elbeszélés mód ugyancsak teret enged a személyiségelbeszélés rögzítő tendenciáinak, mivel a felbukkanó alakok zsánerek szerű megjelenítésével jár együtt. A személyiség elbeszélését egy-két jellegzetes vonásra redukáló jellemrajz nem teszi lehetővé az összetettség érzékeltetését, így a személyiségben mutatkozó szakadások, esetlegességek láttatását sem. A rögzítő tendenciák tekintetében még nagyobb jelentőséggel bír, hogy a vakság hosszan fenntartott metaforájának egyik jelentése – amint arra a későbbiekben részletesen kitérünk majd – a személyiség változatlan lényegének érzékeléseként írható le.

Az alábbiakban a vakság figura jelentéseinek értelmezésével igyekszünk választ keresni arra, hogy a főhős szubjektumának rögzítő egységesítése, illetve a regényszöveg homogenizálása mennyiben lehet eredményes. Az már e jelentésrétegek módszeres áttekintése előtt megállapítható, hogy a regény nem a leghatékonyabb szóképet mozgósítja az egység (illúziójának) megteremtésére. Az egészelvűség és a szubsztanciális egység képzetének fenntartására ugyanis leginkább a szimbólum alkalmas, amely a jel és a jelölt totális egységéről, azonosságáról igyekszik meggyőzni befogadóját.³ A *Vak Béla* szövege ezzel szemben az allegóriához fordul, amely a maga megelőzőitől már szükségszerűen felhívja a figyelmet a „lényeg” távollétére. Visszaaló karakteréből adódóan alapvetően temporális jellegű, s hosszan fenntartott folyamatszerűségével sem képes ha-

³ Vö. Paul de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 5–60, i. h. 31–31, valamint Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984. 73.

tékonyan leplezni az azonosság és az egyidejűség lehetetlenségét.⁴ Krúdy regénye a vakságnak már az antikvitásban megjelent metaforáját írja újra, melynek jellemzője az a paradox áthelyeződés, mely leegyszerűsítve így foglalható össze: a látók lényegében vakok, míg a vak jobban lát bárki másnál. Ez a metafora a vakot két világ határára helyezi, melyek közül egyikhez sem tartozik igazán. Szophoklész *Oidipusz király* című tragédiájának Teiresziásza ismeri Oidipusz istenek által elrendelt sorsát, de a földi világbeli tájékozódásban egy kisgyerek segítségére szorul. Köztes helyzetének jellemzője, hogy tudása az isteni szférához közelíti, míg fizikai valójával a számára idegenné vált földi világban él. A két világ hierarchikus viszonya ebben az esetben egyértelműen meghatározott, Teiresziász vaksága magasabb rendű az emberi látásnál. A vakság metaforát a látnok alakja a későbbi európai hagyományban is fenntartotta. A romantika ismert látnok költői szerepe szintén kapcsolatba hozható ezzel a tradícióval, s a vakság figura a klasszikus modernségben ugyancsak feltűnik, amint azt Baudelaire *Vakok* című szonettje is jelzi. Ez utóbbi szöveg jól érzékelteti a metafora átértékelődésének irányát. A vakság paradoxonszerű értelmezését két létszféra tételezése alapozta meg: a fizikai érzékelés hiányát egy emberfeletti vagy metafizikai szférára vonatkozó tudás birtoklása emelte magasabb rendű látássá. A Baudelaire-szonett zárlatában olvasható kérdés ezt a hierarchikus elrendezést teszi kétségessé. Egy magasabb rendű világ hiánya a földi világra vonatkozó vakságot nem magasabb rendű látásként, hanem pusztán vaksággként mutatja fel. A hagyomány korábbi szakaszában egyetlen, önazonos jelentéssel rendelkező vakság ('jobban látni') egymást kizáró értelmek hordozójává vált. A vakság metafora jelentéseinek Baudelaire-nél tapasztalható szubverzív jellege abban áll, hogy a metaforikus jelentésnek alárendelt grammatikai jelentés kilép a tradíció által rögzített másodlagos státusából, s magát mintegy önállósítva a retorikai jelentés eltörlésére törekszik. Krúdy regényének vakság allegóriája a figura történetének ehhez a pontjához kapcsolódik, amikor a vakság eredetileg rögzített, hierarchikus viszonyba állított jelentésrétegei elmozdulnak e stabil, alárendeltségi pozícióból, s immár egymás ellen hatnak.

A vakember léthelyzetét nagyon határozottan igyekszik rögzíteni az elbeszélői narráció, ahogy arra a regény több értelmezője is rámutatott.⁵ A sokszor hivatkozott szöveghely így hangzik: „*A vakzenészek játéka nem*

⁴ Vö. DE MAN, *I. m.*, 31, valamint UŐ, *Esztétikai ideológia*, Bp., 2000, 42.

⁵ CZÉRE, *I. m.*, 168–169, BORI Imre, *Krúdy Gyula nagy évtizede* = UŐ, *Fridolin és testvérei*, Újvidék, 1976, 66–334, i. h. 303, valamint DÉRCZY, *I. m.*, 36.

bántotta, mert e világtalan muzsikások hangjait olyan nagy távolságból intézték hozzá, mintha ők maguk nem is a valóságos életben volnának, hanem egy mély, sötét folyosó közepén állnának, amely folyosó az életet a haláltól elválasztja. (Erre a helyre képzelte ő saját magát is, amióta megvált: egy sajátos ponton állott, távol a való lélettől, távol a nyugodt megsemmisüléstől, amilyen stáció lehet az anyaszentegyház tanítása szerint a purgatórium a mennyország és a pokol között. Erről a tisztítóhelyről hangzottak a vakzenészek dallamai azokban a józsef- és ferencvárosi kávéházakban, ahol a vakok bandájának még helyet adtak.)”⁶ A vakság jelentésének ez az egyértelműnek ható meghatározása eldönteni látszik a figura konzisztenciájára vonatkozó korábban feltett kérdésünket. Úgy tűnik, a vakság allegória határozottan rögzíti a főhős énjének pozícióját, hiszen identitásának szinte definíciószerű meghatározását adja. Ugyanakkor az idézetben megjelölt köztesség már a Baudelaire-nél tapasztalt szerkezetet mutatja, bármennyire is igyekszik ezt a hasonlat tropológiája eltakarni. A purgatórium említése olyan világszemléletet mozgósít, amely a létszférák egyértelmű hierarchikus rendjét vallja. A keresztény megközelítés értelmében a purgatórium csak bizonyos értelemben a köztesség helye, hiszen a tisztító tűzbe jutott lélek nem helyezkedik el egyenlő távolságra a pokoltól és a paradicsomtól. A purgatórium ebben az értelemben nem a kívülség, hanem a felkészülés helye, hiszen a lélek mozgásának iránya meghatározott, útja a várakozás után a paradicsomba vezet. A köztesség grammatikai és hasonlattal történő, retorikai meghatározása között tehát távolság nyílik. A purgatóriumhoz egyértelmű irány kapcsolódik, amely így a vakságot is látásként pozicionálja, míg a grammatikai meghatározás iránytalan köztessége a vakság szó szerinti jelentését is hatékonyan mozgósítja. A vakságot mint magasabb rendű tudást tehát kétely érinti, amit a purgatórium tradícióra hagyatkozó hasonlata sem képes elfedni. Ha most a vakság grammatikai meghatározására fordítjuk figyelmünket, akkor szembevetünk, hogy a definitív kijelentésnek sokkal inkább a modalitása, s nem pedig jelentése sugall rögzítettséget. A definíciószerű meghatározásokhoz a rögzítettség, a lehatároltság és a megragadhatóság képzete társul. Többnyire úgy véljük, hogy amit meg lehet határozni, az véges, s mint ilyen átlátható és birtokolható. Ha azonban a definíciószerű modalitással szemben a

⁶ KRÚDY Gyula, *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban*, 14. Itt és a későbbiekben egyaránt az alábbi kiadásra hivatkozunk: KRÚDY Gyula, *Aranyidő. Regények, kisregények (Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban, Őszi versenyek, Ál-Petőfi, Hét Bagoly, Aranyidő)*, szerk. BARTA András, Bp., 1978.

grammatikai jelentést értelmezzük, akkor láthatóvá válik, hogy ez a meghatározás nem rögzít, hanem éppenséggel felold, elbizonytalanít. A sem élet, sem halál negatív definíció a hiány láthatóvá tételével éppen a megragadhatatlanság és a rögzíthetetlen átmenetiség jelentéseit veszi fel. A definitív lendület tehát nem tudja elleplezni a rögzítés lehetetlenségét. Ha mindebből az elbeszélte szubjektum jellegére vonatkozó következtetést kívánunk levonni, megállapíthatjuk, hogy a szubsztanciális, önazonos szubjektum fogalmával nincs összhangban a köztesség, az átmenetiség, a hiány kategóriáival identifikált személyiség. Ezt a sajátos átmenetiséget az is jelzi, hogy a vakság figura hagyományos egyirányúságával szemben a regény két irányban is elmozdítja a személyiség identifikációját. A regény első része a halálra vonatkozó tudást helyezi kiemelt pozícióba, s ennek korlátozását megfosztásként mutatja fel. Ezzel szemben a második rész – különösen a Jánoska Jankához fűződő újraéledő szerelem leírásával – az élet felé mozdítja a főhős pozícióját. A köztesség tehát nem statikus, állapotszerű, hanem dinamikus, változékony természetű, ennyiben is ellenáll a rögzítő tendenciáknak. A vakság jelentésének rögzíthetlenségére utal az is, hogy a vakzenészeknek a főhőssel analóg viszonyba állított csoportjáról elhangzik, hogy néha visszanyerik látásukat.⁷ A vakként identifikált személyiség tehát időnként azzá válhat, ami nem ő, ami Énjének ellentéte, ezzel azonban a rögzítő tendenciájú meghatározása is érvényét veszíti.

A következőkben a vakság allegória kibomlásában mutatkozó folyamatszerűséget, valamint az ezt a narratívát megbontó, megzavaró elkülönböztetéseket igyekszünk számba venni. A vakságot elsőként a halállal hozza összefüggésbe a szöveg, s ezt a kapcsolatot igyekeznek fenntartani a későbbi fejezetek is. A vakság ebben az összefüggésben a halálra való reflektálásként, illetve az élettől való elválasztottságként értelmeződik: „*A halál a legnagyobb ellensége a nyitott szemeknek.*”⁸ A gyermekkor elbeszélésében a halálnak ez a korlátozó, megfosztó felfogása dominál, ami egyben a hagyományos vakság figura visszafordítását eredményezi. Ott az életből való kiszorulás mélyebb léttapasztalatot, tisztább látást, magasabb rendű képességet jelentett, míg itt hiányként szerepel. A többnyire „rossz-szemű”-ként vagy „halott szemű”-ként emlegetett főhős szerelmének beteljesülését Jánoska Janka és Szerénka iránt egyaránt a lányok Vak Béla szeméttől való féltelme okozza. Ezek a kudarcok irányítják a sírkertekben fekvő

⁷ „A vakok dala ez, akik ismét látnak, ismét megifjodnak, ismét megérinthetik ajkukkal a színeket, amelyeket a nők testén láthatni.” *Uo.*, 20.

⁸ *Uo.*, 16.

halott lányok felé: „A halott nők semmiféle félelmet nem mutattak a rossz szemű tekintetétől.”⁹ A halálra vonatkozó tudás mint az élettől elidegenítő vakság, mint hiány értelmezése lassan átfordul ellentétébe, s a halottak világának látása mint egyfajta titkos, mélyebb tudás jelenik meg: „A rosszszemű szemei már majdnem világosan láttak a föld alatt, már mindinkább birtokába jutott annak a titokteljes tudásnak, amely hozzásegítette őt ahhoz, hogy kikémlelje a holtak további cselekedeteit, beelátott a tegnap felhantolt sírokba, de pontosan tudta, hogy mi történik azokban a koporsókban, amelyeket száz esztendő előtt dugtak be a belvárosi templom alá – már alig volt előtte valamely titok, amely a holtakat az élőkől elválasztja [...]. Már azt kezdte hinni a rossz szemű, hogy a másvilágiakkal való barátság és rokonszenv révén megismerheti végre azt a boldogságot, amely után mohón szomjúhozott – amikor a holtak hirtelen megharagudtak, és elvették a szeme világát, hogy sohase láthasson többé a másvilágra, csak az élöket láthassa ezentúl, mégpedig olyan alakjukban, amint senki sem látja őket, akinek látó, a mindennapi köztudat szerint eleven-élő szeme van. A holtak adtak egy új látást szerelmesüknek, míg a régit – kegyetlenül elvették tőle.”¹⁰ A vakság figura narratívában fordulat következik be: a megvakulás negativitása a halálra vonatkozó ismeret hiányaként, a halottak látására való képtelenségként jelenik meg. A vakság első jelentése az életre vonatkozó tudás korlátozása, illetve a halál élettől elidegenítő hatása volt. Ez a vakság minősült át titokzatos látássá, s ennek elvesztését ismét vakságként beszéli el a regény. Némiképp sarkítva úgy is összefoglalhatjuk ezt a történetet, hogy a vakság nem más, mint a vakság elvesztése. Ez a vakság azonban egyszermind újfajta látás is, amely azonban immár ismételt az életre vonatkozik, annak bizonyos érzékelése minősül vakságnak. A látás–vakság paradoxonon alapuló sorozatos megfordításai nyomán előálló egyébként is bonyolult képletet most az teszi még inkább zavarba ejtővé, hogy ez utóbbi vakságot éppen az élőkre vonatkoztatott lényeglátásként állítja be a narráció: „A vakember megmaradott látó idegével az emberek alakjáról csak azt a másvilági árnyékukat látta, amely árnyékot majd a holttestük fog mutatni, midőn azok egyszer a Hold és a Nap kettős fénye alá kerülnek: amidőn testüknek és lelküknek igazi árnya vetődik a földre és a felhőkre [...]. Talán rádiummal kárpótolták a holtak az eleven látó szeméért – úgy látta a világot a vakember.”¹¹ Ezen a ponton,

⁹ Uo., 32.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo., 89.

ugyan a hagyománytól némiképp eltérő módon, de mégis újraéled a vakság = magasabb rendű látás toposz. A vak birtokolni látszik az élők személyiségének egész történetét, legbensőbb lényegét. Ezt a rendkívüli képességet mégis kétszeres megfosztottságként állítja be a regény narrátori szövege. Egyfelől ez a tudás, a halottak látásának gyenge pótléka, másfelől az élettől való elidegenedés kíséri. (Ennyiben a vakság a rossz-szeműség ismétléseként fogható fel.) Az emberek lényegének átlátását a kiemelt idézet ismét csak összefüggésbe hozza a halálra vonatkozó tudással. Az igazi alak megjelenése a vakság köztesség jelentésdimenziójának megfelelően az élet (Nap) és a halál (Hold) kettős fénye alatt történik. Az ember lényegének feltárulása tehát ebben az átmeneti helyzetben következik be, ami úgy is értelmezhető, hogy az ember lényege éppen ez a megragadhatatlan átmenetiség. Ugyanakkor Vak Béla átvilágító tekintetének egyes konkrét, elbeszélte képei korántsem mutatják ezt a sajátos, titokzatos perspektívát, hanem többnyire zsánerképszerű, illetve karikatúraszerű, meglehetősen szokványos rajzokat adnak.

A kettős fény alatt történő látás a vakság allegória egy másik problematikus vonására is felhívja a figyelmet. A személyiség másvilágon történő átvilágítása felidézi az utolsó ítélet szituációját, melyhez a vallásos tradícióban az igazság feltárulása és a hamisság, a bűn lelepleződése kapcsolódik. Ezt a konnotációt Kóborló egyik Vak Bélára vonatkozó kijelentése még inkább felerősíti. E jellemzés szerint olyan szent férfiú ő, „*aki előtt nincs titka az emberi szívnek, nincs rejtélyessége a gondolatnak, aki előtt mindannyian lelkünkig meztelenül állunk, mert földiekkel már nem zavart szemével úgy lát bennünket, amilyen alakban egykor az Úristen trónusa előtt meg fogunk jelenni*”¹² A két szakasz modalitásuk eltérő jellege ellenére számos vonatkozásban egymást erősíti. Többek között abban a tekintetben is, hogy mindkettő egyfajta leleplező karaktert tulajdonít a vakságnak, melyre a főhős halottlátó képességeinek elvesztése után tesz szert. Ahogy a vakság halálhoz kapcsolt értelmezéseinek sorozata megalkotható az olvasat során, úgy a figura egy ezzel ellentétes tendenciájú története is összeállítható. A rossz-szeműség fázisának egyik leírását már idéztük korábban, amely szerint a nyitott szemek legnagyobb ellensége a halál. Ez a kapcsolat az első mozzanata annak a vakságdefiníciónak, mely a halállal összefüggésben igyekszik az allegória jelentését meghatározni. Ennek a

¹² Uo., 133. Itt most nem időzünk el a jellemzésnek tulajdonítható ironikus regiszternél, melyre a későbbiekben még visszatérünk.

láncolatnak a végén áll a figura leleplezés értelmű jelentésrétege. A korábban értelmezett szál mellett azonban létezik egy másik is, amely a vakságot az álmodozás fogalmához köti. A halált a lecsukott szem képével írta körül az egyik fent citált idézet, s az álmodozást is épp ez a kép jelöli: „*A vakember lehunyta a szemét, mert még látó korában megszokta, hogy ez szükséges az ábrándozáshoz.*”¹³ A vakság így egyszerre hordozza a leleplezés és az illúzió ellentétes jelentésdimenzióit. Az álmodozásként meghatározott jelentéssorba illeszthető Szerénka ábrándozásának leírása, melyet a szemek megszökéseként ír körül az elbeszélői hang.¹⁴ A *Vak vezet világtalant* című fejezetben Kóborló, aki akár Vak Béla alteregójaként is felfogható,¹⁵ hosszasan értelmezi a főhős vakságát. Az egyik gondolatsor olyan jelentést tulajdonít a trópusnak, amely az illúzió, a tévedés megőrzéseként is felfogható: „*Köszönd sorsodat. Megvénül, megrútul körülötted minden, pókhálós lesz ismerőseid arcolata, elfonnyadnak a pirosságok, elhervadnak a tekintetek, megfakulnak a világ színei, és te mindig úgy őrzöd emlékezetedben az életet, amint deli szép korodban láttad. Testvér, majdnem olyan boldog vagy, mint azok, akik ifjan hálnak meg.*”¹⁶ A vakság ilyen megközelítése, amely egyetlen idő megőrzéseként értékeli ezt a sajátos látást, kifejezetten szemben áll azzal az időbeliséget hangsúlyozó jelentésréteggel, mely a lényeg látását az élet és a halál kettős fényével, mintegy a teljes élettörténet anticipált áttekintésével azonosítja. A lényeglátásként beállított vakság narrátor által gyakran hangoztatott, s mintegy kiemelt pozícióba helyezett jelentésdimenziójának kikezdésében egy, az idézett helyet követő jelenet is fontos szerepet tölt be. Kóborló, amikor Vak Béla a koldus életformától való idegenkedéséről beszél, így válaszol: „*Milyen koldulásról beszélsz? Mától kezdve milliomos vagy. Milliomos vagy az én hatalmamból, az én csodatévő erőmnél fogva. Akarsz foglalóul egy marék gyémántot? Itt van. – Így szólt Kóborló, és csiszolt üvegből való olvasóját a vakember kezébe vetette.*”¹⁷ A cselre Vak Béla nem reagál, egyet-

¹³ *Uo.*, 15.

¹⁴ „Szeréna szemei [...] néha megszöktek, mint a füst a háztetőkről.” *Uo.*, 19.

¹⁵ Kóborló Vak Béla alakmásként történő felfogása mellett több megfontolás is szól. A *Vak vezet világtalant* fejezetcím a vakság metaforáját Kóborlóra is kiterjeszti, ami a két figura azonosításának lehetőségét veti fel. Kóborló temetési beszédét a „testvérem és szercmem” megszólítással indítja (*uo.*, 99.), a vacsora során pedig Szerénka egyik szeretője Vak Bélát „kiváló szónokunk”-ként említi (*uo.*, 108), visszaulva a temetőben elhangzott gyászbeszédre.

¹⁶ *Uo.*, 68.

¹⁷ *Uo.*, 69.

len mondatával vagy cselekvésével sem adja tanújelét annak, hogy tekintete a csalást leleplezte volna. A jelenet tehát ironikus szakadást¹⁸ idéz elő a lényeglátás narratíva struktúrájában. Ez a törés azért is lényeges, mert az elbeszélés a továbbiakban igyekszik a vakság–lényeglátás azonosítást felerősíteni. E szemantikai kapcsolat érvényben hagyása vagy megkérdőjelezése abból a szempontból is kitüntetett jelentőséggel bír értelmezésünkben, hogy ez a vakságdefiníció határozottan a szubjektum szubsztanciális felfogása mellett kötelezi el magát. Ha a vakság figura jelentésszerkezetében dominánssá válhat ez a rögzítő szubjektumkoncepció, az a vakember identitását is a rögzítettség felé mozdítja, míg ennek a jelentésrétgnek az ironikus kikezdése a szubjektum decentráltságának tapasztalata felé mutat. A rádiumkép-látás hangsúlyozására a temetési menet leírásától folyamatosan alkalmat teremt az elbeszélés, karikatúraszerű képet rajzolva – többnyire valamilyen állat alakját mozgósítva – a megjelenő szereplőkről. Ez a látásmód azonban mégsem válik egyeduralmukodóvá, s a szöveg fontos pontjain fel is függesztődik. Az ebéd elbeszélésében megmutatkozó nézőpontról már az emlékezetmodelleket vizsgáló fejezet során szót ejtettünk, ezért erre most nem térünk ki. Lényeges azonban Jánoska Janka Vak Béla előtt megjelenő látványának kettősségére emlékeztetni. Az egyik kép az „igazi valót” felmutató rádiumkép elvei szerint szerveződik, s Jánoska Janka személyiségét az akasztófa árnyékképével ragadja meg, amely a korábban említett sztereotip nőszerep, a bűnös szerető újabb rögzítéseként is felfogható. Ezt a látványt azonban egy másik elv szerint működő látás ellenpontozza, s az ez által közvetített kép nem esik egybe az akasztófa jellemképpel. Ez a kép nem leleplező, hanem sokkal inkább mítoszteremtő karakterű,¹⁹ más „lényeket” mutat, s ez a kettős, ellentétes lényeg kikezdi

¹⁸ Vö. Paul DE MAN, *Estétikai ideológia*, 42 és 194–197.

¹⁹ „Látta mozdulni a nő derekát, mely mozdulatot a nők még abból az időből tanultak, midőn csigák voltak, és a tenger dagályával kiringatóztak a partokra. Látta közeledni a nő középpontját, mint rózsaszínű kagyló emelkedik fel a vizek mélyéből, hogy kinyissa, felkínálja belső titkát az alig látható keleti napsugárnak, az éj eseményeitől már elbágyadtan sápadozó holdnak, az angyalok szűzi tekintetének: a szenvedélytelen csillagsugárnak és az édesded hajnali harmatnak, melytől a kagyló megtermékenyül, hogy gyermekét, a gyöngyöt megszüljje.

Látta jönni a domború hasascskát, amelyről a középkori tudósok először találták ki, hogy a föld gömbölyű – amelynek emésztő ereje olyan végtelen, mint a tűzhányók mélyében forralt katlannak, amely mindent megemészt, követ és ércet, hogy a maga tűzét élesztgesse. Látta jönni az alak hátsó gömbölyűségét, amely földgolyóként ül Atlasz vállán a világ kezdete óta. Jöttek a hónaljok, mint sötét barlangok, ahová eldugják a férfiak mindazon látományait, amelyek szomorúak vagy szívriasztók voltak földi életükben; ahová becsús-

magát a lényeg fogalmát.²⁰ Az elbeszélő ugyanakkor arról tudósít, hogy a nő hangjának hallatán a „lényegéről” alkotott kép ismét átalakul: „*A nő, akit Vak Béla az örömök forrásának és a gyönyörök kalitkájának vélt, midőn még csak a közellétét érezte: így változott át hangja megszólalásával a bánatok banyakemencéjévé és a vetőkártyák szomorúságot jegyző figurájává...*”²¹ Egy újabb rádiumszerű kép, amely azonban nem egyezik meg az elsővel, még ha ahhoz hasonlóan inkább negatív tendenciájú is. Az igazi személyiséget látó vakság tehát tévedett, hiszen egyetlen igazi kép helyett hármat is megrajzolt. A váltások sorát nem lehet meggyőző módon úgy interpretálni, hogy a látás jellege rövid megingás után visszatért. A kiemelt szövegrészletre következő két bekezdésnyi szakasz ugyanis megkérdőjelezi, hogy a látásnak ez a módja lenne valóban az egyedül autentikus. A narrátor első mondatának variációi („*Igaz, hogy érezhetett volna a vakember mást is a hangban, azt a valamit, amit a hang varázserejének szokás nevezni.*”) anaforaszerűen térnek vissza. Olvasatunk szerint itt a főhős látásának „igazságát” éppen az a narrátori hang relativizálja, amely a leginkább igyekezett a vakság figura ’leleplező látás’ jelentését érvényre juttatni. A későbbiek során Vak Béla érzékelése sem rögzíti Jankát ezen a ponton, látásának jellege nem marad változatlan, hiszen éppen az itt kiemelt, „igazságához” hallás okozza, hogy nem tudja eldönteni: Janka hangját hallja vagy a sajátját.²² Tovább bonyolítja az allegória mintázatot, hogy az imént még a „leleplező vakságot” tévedésként beállító narrátori hang most éppen a „szerelmes látást” tünteti fel ilyen pozícióban. Bárme-

tatja a boros ember a kését, amellyel az imént a szív nyílását kereste; ahová bebörtönzik a férfiak azokat a sírásokat, amelyek utánuk hangzanak futamodásukban a sivatagi széllel.

Jöttek a keblek, amelyek megszelídítik az oroszlánokat; megállítják a felemelt bunkót a vadember kezében; kiütik a kardot a fogadalmat tett szentföldi lovak kezéből; hitehagyottságba csábítják a szent szerzetest; erőssé nevelik a gyenge gyermeket, és megcsókolják kezét a boncoló orvosnak. A keblek jöttek, és megelőzték aztán mindeneket, amint a vakember közelébe értek, hogy csak az ő jóságukat, az ő csodálatosságukat érezze a vakember, mint hegyeszerű szellemekét, a kik a sűrű éjszakában biztató egészségükkel, életteljességükkel megérkeztek, hogy mindenekért megcsejje vizsgáztatását a szegény vak.” *Kit látott Vak Béla Szerelmen és Bánatban*, 135–136.

²⁰ Ahhoz hasonló jelenségről van szó, melyet Jacques Derrida írt le a *pharmakon* szó jelentéseiről Platón *Phaidroszát* értelmezve. Vö. Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, 1998, 124–125.

²¹ *Uo.*, 137.

²² „*„Miutha én mondanám mindezt» – vélte magában a vakember, mert még nem vette észre, hogy szereti Jankát, azzal a hatalmas szerelemmel, amely mindig azokat a szavakat adja a szeretők szájára, amelyeket kívánva hallunk.*” *Uo.*, 146.

lyik elbeszélői kommentárt nyilvánítsa is egy adott olvasat a narrátornak tulajdonított nézőponthoz közelebb állónak, kénytelen elfogadni a vakság allegóriának tulajdonított jelentések változékonyságát, melyek nem valamiféle kibomló, határozott irányú folyamatot mutatnak, hanem állandósuló kilengést, egyfajta oszcillációt.

A vakság narratívájának töréseit az eddigiek során végigkövetett jelentéssorok szakadásai és ellentmondásai mellett más jelentésvonatkozások is jelzik. Például a vakság okainak tekintetében is eltérő variációkat jelöl meg a szöveg, elsősorban annak narrátori szólama. Már a regény első két fejezete (*Mit látott a vakember utoljára?*; *Mit látott a vakember azelőtt?*) megnyitja a két különböző ok párhuzamos vonalát. Az első fejezet a főhőst egy letűnőben lévő történelmi korszak szemtanújaként és megtestesítőjeként állítja be.²³ A vakság, az élettől eltávolodó léthelyzet ebben a vonatkozásban a történelmi jelennel szembeni idegenséggként látszik megragadhatónak. A második fejezet ezzel szemben a személyes léttörténet szintjéhez köti a vakság figurát, s egyfajta eleve adott, veleszületett – s nem pedig egy esetleges történeti szituáció által kiváltott – kivüliséggként értelmezi. A két narratív szál az időbeliség érzékelésének közös hangsúlyozása ugyan érintőlegesen összekapcsolja, de szétartó jellegüket ez nem tudja elfedni. A regény hol ezt, hol azt a vakságértelmezést mozgósítja, ami erősíti a szöveg ellenállását az egységesítő olvasattal szemben. Az első rész első fejezetében megkezdett szál a második rész első két fejezetében ismét dominánssá válik, de hatása érződik minden olyan szakaszon, melyben az elbeszélő a krónikás, illetve a leleplező realizmusból ismert narrátorszerepeihez közeledik. A vakságot egzisztenciális szinten elhelyező narratíva leginkább az első rész 2–4. fejezetében, a második rész halotti tort elbeszélő szakaszában és negyedik fejezetében, valamint a harmadik rész első fejezetében kap hangsúlyosabb pozíciót. Többnyire azokon a szöveghelyeken érződik meghatározó befolyása, amelyek Vak Béla szerelmeit tematizálják.

A vakság–köztesség szemantikai viszony sem rendelkezik azzal a jelentésbeli stabilitással, amelyről az azonosítás korábban többször említett definíciószerűsége meggyőzni igyekszik az olvasót. A főhős élettől és haláltól való távolsága nem azonos, s ebből fakadóan nem is tekinthető állandónak. Nemcsak a köztség aktuális tartalma változik azonban, hanem olykor még az is kérdésessé válik, hogy Vak Béla helyzetét egyáltalán még

²³ Bori Imre értelmezése a regénynek ezt a jelentésrétegét tette hangsúlyossá (vö. BORI, *Krúdy Gyula nagy évtizede*, 298.), de más interpretációk is kitértek rá. (SZÖRÉNYI László, *Becs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben*, Vigilia, 1987, 416–424; KELEMEN, I. m., 73.)

ez a köztesség jellemzi-e. A kívüliség ugyanis azt feltételezi, hogy a főhős számára az élet mindennapos, praktikus viszonyai, apró ügyeskedései érdektelenek. Ezzel szemben Szívenrúgó tenyerét tapintva Vak Béla érzékelését a pénz közelsége igézi meg: „*Egy pénzes ember ujjai érintették a vakember kezét, és a vakember megdörzsölte azt, mintha szerencsét szeretne lopni vagy kérni a kéztől.*”²⁴ Ugyancsak ez a nagyon is profán, akár földhözragadtnak is nevezhető perspektíva jellemzi a vakember látását abban a jelenetben, mely a női kezek érintésének hatását beszéli el: „*A vakember nem sok biztatást olvasott ki a gyűrűkből, de még a karperecekből sem, amelyek itt-ott feltűnően csörögtek, de csak üres karikák voltak; hiába, karperecek dolgában a mézszárosnék és a temetkezési vállalkozónék tartják a legjobb divatot, csak tömör arannyal díszítik csuklójukat.*»[...] *Még egy ancug ruhára sincs kilátás ebben a társaságban*« – *gondolta magában a vakember, midőn már valamenynyi hölgy kezét végigtapogatta, és jósolt nekik a tenyerűkből mindenféle bolondságokat.*”²⁵ Mint az az idézet utolsó tagmondatából kiderül, a teljes életet anticipáló, így a jövőt is átfogó látás mellett feltűnik annak ironikus ellenpontja, mely Vak Bélát a szemfényvesztő mutatványos, a hazug tenyérjós pozíciójába helyezi. A kívüliség lét-helyzetének jelölője helyett a vakság a népszerűséget hajhászó sztár fantasztikus produkciójának mutatkozik. A főhős éppen azokat a képességeit devalválja, illetve érvényteleníti, melyek a ’magasabb rendű látás’ jelentéskörében tűntek fel: „*A vakember is érezte, hogy végre itt az ideje, hogy megmutassa nem mindennapi képességeit, ezért halkán előrehajolt, mintha valami titkot közölné:*

– *Ha kimegyünk a temetőbe, ma éjszaka még színről színre láthatjuk Szerénkát.*”

A nők összerázkódtak, és olyan közel bújtak a vakemberhez, mintha védelmet keresnének. Lehetett volna e negyedórában a legdivatosabb pesti színész, a legszájasabb szerkesztő, a leggavallérabb harisnyakereskedő: a rejtélyes vakemberrel egyik sem mérkőzhetett volna. O volt az ünnepély központja, a nők kegyence, Jeremiás próféta, aki után éjnek éjszakáján is

²⁴ *Uo.*, 130.

²⁵ *Uo.*, 129. A vakembert hasonló színben feltüntető szöveghelyet máshol is találunk. A *Miből élünk?* című fejezet elején például a narrátori hang így ironizál a „nem evilági” szempontok által vezérelt két vándoron: „Ha nem ismernénk őket, bizvást hihetnénk, hogy hittérítők igyekeznek Budapest felé, akik odáig egzotikus néptörzsek között keresték kenyereiket; ámde égi jelet láttak [...] és útra keltek. [...] Közelebről ismervén a vándorlókat: gyanakodhatnánk, hogy valamely önös cél vezeti őket Budapest felé.” *Uo.*, 77.

kimennek a babiloni nők."²⁶

A vakság allegória jelentéseiben mutatkozó átrendeződéseket értelmezve megállapítható tehát, hogy a jelentés rögzítését célzó eljárásokkal szemben meghatározó szerephez jut a jelentéshalasztódás. A figura határozottan definiált értelmével szemben az olvasás során újabb és újabb vakságjelentések tűnnek fel, melyek nemcsak fellazítják, hanem lényegében átláthatatlanná teszik a trópus jelentésszerkezetét, s ezzel magát a szöveget. Az allegória időbeli folytonosságát törések szakítják meg, ami a trópus jelentésdimenzióinak egységes olvasatba foglalását lehetetlenné teszi. A 'kivételesen jól látni', valamint a 'semmit sem látni', illetve 'rosszul látni' értelmei gyakori áthelyeződése és helycseréje így a vakság grammatikai jelentését erősíti fel: a gyakran tematizált lényeglátásképességgel szemben az áttekinthetlenség, megragadhatatlanság tapasztalatát teszik Vak Béla alakjának konstitutív elemévé. Az ennyiféle módon látó hősben nem a tudás, a helyes értelem birtoklása, hanem az illanó, mindig távol lévő jelentés tapasztalata válik szemlélhetővé. Vak Béla lényegkereső, áttekintő látásának kudarca annak az olvasói zavarnak a megfelelője, amely a vakság aktuális nyoma in elindulva, majd rendre töréshez érkező áll elő. Ez a mindig új nyomra váltó, kiúttalan keresés az olvashatatlanságot, a szöveg fölötti áttekintés képtelenségeként értetett vakságot illeszti hozzá a trópus eddigi jelentésrétegeihez: a vakság egyben az olvasás allegóriájává is válik.²⁷

A vakság allegória totalizáló olvasatnak ellenálló heterogenitása a vakemberként identifikált főhős szubjektumának szubsztancialitását is szerte-foszlhatja, így annak széttartó jellege érzékelhetővé válik, s a személyiség osztottságának jelei szembetűnők lesznek. Így sem a főhős, sem a vakság allegória nem lehet alkalmas arra, hogy egy egészelvű műalkotás egységtéremtő elveként működjön.

²⁶ Uo., 126.

²⁷ Vö. Paul DE MAN, *A vakság retorikája*, Helikon, 1994, 109–139, különösen 135 és 139.

AZ EREDET IRÓNIAJA

Az önidentikus szubjektum képzetét elbizonytalanító elbeszélésmódok jelenlétét a Krúdy-prózában az alábbiakban az azonosság garanciájának tartott eredet visszavonásának eljárása kapcsán igyekszünk nyomon követni. Közismert megállapítása a recepciónak, hogy számos jellegzetes Krúdy-figura a lovag alakjával próbálja identitását megalapozni: Rezeda Kázmér, Alvinczi Eduárd, Szindbád, Álmos Andor, Vak Béla stb. önértelmezésében egyaránt meghatározó szerepet tölt be a lovagias viselkedés igénye, illetve a középkori lovag magatartásának követése. Ezt a viszonyt mindeddig többnyire úgy értelmezték, hogy a Krúdy-hősöket anakronisztikus figuraként, egyfajta modern Don Quijoteként interpretálták, akik mintegy külső-ségesen ismétlik az időszerűtlen, tartalmatlanná vált magatartásmintákat és gesztusokat. Ez a megközelítésmód azt előfeltételezi, hogy a lovag mivolt mint az önidentifikáció forrása a Krúdy-szövegekben a (rég)múltra vonatkoztatva problémamentes, tehát az önazonos szubjektum megalkotásának egykor lehetséges eljárásaként mutatkozik meg. A lovagként történő ön-meghatározás ebben az összefüggésben valaha az egységes szubjektum garanciája volt, s csak a modern viszonyok között veszítette el ezt a tulajdon-ságát. A lovagként történő önidentifikáció a Krúdy-hősök – illetve számos értelmező szerint a Krúdy-szövegek – nosztalgikus múltba tekintését vonja maga után. Ez utóbbi jellegzetes olvasási stratégia ennek megfelelően a Krúdy-művek hangnemében a nosztalgikus elemet hangsúlyozza, míg a másik markáns recepciós hagyomány a lovag és a hős távolságát nyomatékosítva ennek az önértelmezésnek hamis, álságos voltát emeli ki, s a realista narratíva örökösöként, leleplező élt tulajdonít a műveknek. (Érdemes megjegyezni, hogy az utóbbi értelmezői horizont képviselői az önértelmezésnek e kettősségében nem annyira a személyiség osztotságának tapasztalatát érzékelték, hanem a „valódi Én”-re rámutatva a személyiség totalizáló egységét igyekeztek helyreállítani.) A vázolt olvasói stratégiákban ugyanakkor közös vonás, hogy az eredetet érintetlenül hagyják, azaz úgy olvas-sák a Krúdy-szövegeket, mintha azok a lovagként történő önértelmezés magszerű önazonosságot teremtő erejét – amennyiben az a múlttra vonatko-zik – magától értetődően érvényesnek tekintik. A nosztalgikus, újromanti-kus olvasás a megromlott, nagyszerű eredet visszaállításának igényeként értelmezte a Krúdy-alakok lovagias gesztusait, míg a realista nyomokon

járó befogadás – az anakronisztikus magatartás leleplezését konstatálva – egy új kezdet, egy új megalapozás, egy új eredet felrajzolásának szándékát igyekezett a szövegekben tetten érni. A megalapozó esemény, az eredet, valamint a kibomló lényeg, illetve a vég által meghatározott narratívából egyik sem tudott vagy akart kilépni, bár kétségtelen, hogy a véget különbözőképpen ítélték meg. Az előbbi az elfajulás, a degeneráció jeleként értékelte vagy egy esetleges visszatérés, újjászületés lehetőségét látta benne, míg a második olyan dialektikus lezárulásként tekintett rá, mely egy új kezdet számára teremt kiindulási alapot. Ebben a megközelítésben, a modern kori gondolkodásra jellemző módon, szükséges – a történelem nagy tervébe illő – átmeneti eltávolodásként, a cél felé haladó kitérőként értelmeződött a lovag alakját létrehívó középkor, amely után a történelem magasabb szinten visszatér alapjaihoz, s beteljesíti az eredet ígérését. A dialektikus történelemszemlélet a maga megszüntetve megőrzés teóriájával tehát szintén nem számolta fel az eredet és az eszkatologikus vég keretei közé illesztett történetet, hanem csupán az egyre magasabb szinten kibontakozó lényeg történeti folyamatának más fázisába helyezte a lovagot, illetve a lovag elbeszélését.

Az alábbiakban, a korábbi recepció e jellegzetes megközelítéseivel szemben, amelyek a lovag (rég)múltbeli identifikációját érintetlenül hagyták, arra kérdezzük rá, hogy valóban az eredet pozíciójába helyezi-e a Krúdy-próza a középkori lovagot a közismert regényhősök lovagimitációinak viszonylatában. Annyit már ezen a ponton is előrebocsáthatunk, hogy megítélésünk szerint az eredetnek azt a mitikus auráját, mely ezt a fogalmat megkülönbözteti a kezdet és a származás¹ profán, nem abszolútumként felfogott kategóriáitól, a Krúdy-próza nem hagyja érvényben. Hivatkozhatunk azokra a szöveghelyekre, melyek számos regényben ironikus megjegyzéseket fűznek a középkor lovagi életformájához, illetve a lovagi szerelem témájához. Nem csupán az elbeszélő időben lovagi szerelmet színre vivő fent említett hősök válnak tehát ironia tárgyává, hanem a lovagi szerelem által történt régmúltbeli identifikáció is. A mitikus eredet pedig az ironia révén² kezdetté, származássá alakul. További érvként említhetjük az olyan zsoldos-történeteket, melyekben a zsoldos és a lovag, a

¹ Az eredet, kezdet, származás fogalmakat abban az értelemben használjuk, ahogyan azt Nietzsche kategóriáit (Ursprung, Anfang, Herkunft) értelmezve Michel Foucault meghatározta. Vö. Michel FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem* = Uó, *A fantasztikus könyvtár*, Bp., 1998, 75–91, i. h. 76.

² Uo., 77 és 89.

gátlástalan martalóc és a szerelmes trubadúr alakja összemósodik, illetve megkettőződik, megbontva ezzel az eredet fennkölt ünnepélyességét. Úgy véljük azonban, hogy az említett szövegeknél sokkal szemléletesebb példát kínál *A templárius* című regény, melyben az eredetre vonatkoztatott ironia a legteljesebben bontakozik ki. Megítélésünk szerint Krúdynak ez a műve az eredet esetleges, véletlenszerű kezdeté, széttöredezett származásá alakításának Foucault által is leírt eljárásait alkalmazza: a parodisztikus hangot, az esetlegesség jelzését és az igazságelv feladását.³

Mielőtt ennek közelebbi bemutatására vállalkoznánk, két megjegyzés erejéig rövid kitérőt kell tennünk. Első megjegyzésünk a Krúdyra jellemző időkezelés és az eredet felszámolásának összefüggésére vonatkozik. Számos értelmező leírta már az időnek a Krúdy-szövegekben tapasztalható sajátos indázását, melynek jellemző vonása, hogy az elbeszélés idejéből és az elbeszélte időből egyaránt egyre korábbi megelőző időrétegek felé tér ki az elbeszélés menete, hovatovább egymáshoz csatolt kitérők szakadozott láncolatává alakítva a narratívát. Ez a Szerb Antal nyomán⁴ gyakran szálevesztéses technikaként is emlegetett eljárás tehát a múlt felé indítja el az olvasást, ugyanakkor nem juttatja el olyan múltbeli inerciaponthoz, melyből ismét előretekintve folytonos sorozat lenne alkotható, melyből egységes folyamatként válnának megragadhatóvá az elbeszélte történetfragmentumok. Nem tartjuk meggyőzőnek az olyan megközelítéseket, melyek szerint a Krúdy-regények a Monarchia 19. század végi világát tüntetnék ki egyfajta, akár referenciálisan is felfogható időként, amelyre a szövegek valamennyi időrétege vonatkoztatódna. Ha közelebről megvizsgáljuk e művek időviszonyait, láthatóvá válik az a gyakori séma, amely az elbeszélés idejéből a cselekmény idejével a 20. század elejére, a 19. század végére vezet az idő fonalát, innen az ifjú Ferenc József korába, majd a negyvennyolcas időkbe, azután a reformkor és a napóleoni háborúk idejébe, illetve a romantika, valamint a pikareszk regények idejébe csúszik át az elbeszélte idő, hogy ezután néhány nyomban, amely a középkort idézi, elenyésszen. A szakadozott időutazás legtávolabbi pontjain ugyanis többnyire a középkorra vonatkozó utalások találhatók/sejthetők. (Itt megjegyezhető, hogy a szövegek cselekményideje – melyben az elsődlegesen elbeszélte történet játszódik – lényegében ezeket az időrétegeket alkotja újra. Könnyen rendelhetnénk műcímeiket a jelzett idők mellé. Csak néhány ötletsze-

³ *Uo.*, 88–91. A folytonosság megtagadásáról: FOUCAULT, *A tudományok archeológiájáról* = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, 1999, 169–199, i. h. 171–173.

⁴ SZERB Antal, *A magyar irodalom története*, Bp., 1982⁷, 480.

rú példa: monarchiabeli idők – *Hét Bagoly*; a kiegyezés előtt – *Al-Petőfi*; szabadságharc – *Rózsa Sándor*; napóleoni háborúk: *A magyar jakobinusok*; középkor – *A templárius* stb.) A genealogikus⁵ módon felfogott kezdetet tehát a lovagként való önidentifikációval párhuzamosan a regényidő is gyakran a középkorhoz kapcsolja. Szakadozottságával, töredezettségével, esetlegességeivel az időkezelés sem folytonosan kibontakozó eredetként, hanem disszociatív sorozatként teszi szemlélhetővé a bejárt utat.

Második megjegyzésünk azt a kérdést érinti, hogy az eredet jelzett problémája miként kapcsolódik a kötet választott értelmezői nézőpontjához, mely a szubjektum decentralódásának az elbeszélés módokban megjelenő tapasztalatát igyekszik vizsgálni. Az eredet és a lényegszerűen felfogott szubjektum egymást feltételező fogalmainak összefüggéseiről Foucault több szöveget is publikált, itt meglepésünkre ezeknek a megállapításoknak a rövid összefoglalásával. Az eredet az (ön)azonosság helye, a metafizikai gondolkodás itt igyekszik „*megragadni a dolog tiszta lényegét, legtisztább lehetőségét, önmagával egybevágó azonosságát, mozdulatlan formáját és elsődlegességét mindenhez képest, ami kívül van és időben utána következik*”.⁶ Nietzsche-t interpretálva Foucault kijelenti, hogy a történelem egyik fontos használati formája éppen azonosságunk lebontása: „*A genealógiailag felfogott történelemnek nem az a célja, hogy rámutasson azonosságunkra, hanem az, hogy szétforgácsolja ezt az azonosságot; nem az egyetlen pontot határozza meg, ahonnan származunk, az első és egyetlen hazát, ahová a metafizikusok ígérete szerint megtérünk, hanem arra vállalkozik, hogy rámutasson az egész lényünket át meg átható megszakítottságra.*”⁷ A szubjektum lényegszerű egysége az eredet teóriájában alapozódott meg, s miután a pszichológia, a nyelvészet és az etnológia sikeresen mutatott rá egy ilyen szubjektumkonstrukció tarthatatlanságára, e metafizikai elmélet végső menedékét a történelemben igyekezett megtalálni.⁸ Az eredet ironikus átfordítása⁹ a kezdet vagy a származás totalizációt kizáró fogalmaiba így a lényegszerűen felfogott szubjektum

⁵ A genealógia és a történelem különbségéről lásd. FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, 84–85, illetve UŐ, *A hatalom mikrofizikájáról = Nyelv a végtelenhez*, 307–330, i. h. 310–311.

⁶ *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, 76.

⁷ *Uo.*, 89–91.

⁸ *A tudományok archeológiájáról*, 171–172.

⁹ Az eredet felszámolásáról lásd még: Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, Pécs, 1998, 154–168, valamint UŐ, *A fehér mitológia = Az irodalom elméleti V*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 5–102, i. h. 96–101.

felszámolásaként értelmezhető.¹⁰ A totalizáló szubjektum- és történelemfelfogás tehát kölcsönösen feltételezik egymást: „*Szükség van a történelem folyamatosságára a szuverén szubjektum megoltalmazása érdekében; és vice versa, ahhoz, hogy elgondolható legyen a történelem egysége, szükséges, hogy egy konstitutív szubjektivitás és egy transzcendentális teológia munkálkodjék benne.*”¹¹ [Kiemelés az eredetiben.] Mindezek következménye saját kutatásunkra vonatkoztatva így összegezhető: ha a középkor, illetve a középkori lovag nem őrződik meg az eredet pozíciójában a Krúdy-szövegekben, hanem áttetszővé válik megalkotottsága, véletlenekből előállított¹² volta, akkor egyben a szubjektum metafizikai konstrukciója is lelepleződik. Amennyiben a középkori lovag nem alkalmas az eredet szerepének betöltésére, mert szubsztanciális egysége tévedésnek bizonyul, abban az esetben a Krúdy-prózának ismét egy olyan elbeszélésmódjára találunk rá, amely a centrált szubjektum narratíváját bizonytalanítja el.

*A templárius*¹³ című regény több vonatkozásban is felveti az azonosság problémáját. A szöveg elsőként talán zavarba ejtőnek ható megoldása, hogy két, egymástól sok tekintetben eltérő elbeszélést helyez egymás mellé. Az első főle a *Bevezetés* megjelölés kerül, míg a második, a terjedelmesebb cím nélkül áll, s kezdetét csupán a tördelésbeli spácium jelöli. A két elbeszélés között tehát egyfajta szakadás mutatkozik, hiszen a két egység kapcsolatára vonatkozóan az elbeszélői narráció semmiféle tájékoztatással sem szolgál. Az első egységben egy Roger nevű alak beszél el élettörténetét a narrátornak, aki a IV. Béla korából származó, „*valami egyéni ravaszság folytán*” életben maradt férfiú csapdába ejtésének és szóra bírásának kedélyeskedő hangú története révén határozott személyes jelenléttel rendelkezik. A második szakasz első mondata látszólag egyértelművé teszi, hogy a címadó alak története ezen a ponton kezdődik: „*A templárius, midőn megbízásához híven: Azsia felé igyekezett volna, útközben eltévedt a Bakonyban [...]*”¹⁴ De mit kezdjen az olvasó azzal a szakadással, mely

¹⁰ A totalizáló jellegű történelemnarratíva és az elbeszélés szubjektumának szükségszerű kapcsolatáról lásd még: Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., 1997, különösen 127.

¹¹ *Uo.*, 199.

¹² Az eredet előállítottságáról lásd. FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, 78, valamint WHITE, *I. m.*, különösen 67, 141, 182–187.

¹³ Az értelmezés során az alábbi kiadásra hivatkozunk: KRÚDY Gyula, *Az utolsó gavallér. Regények (Repülj, fecském!, Rózsa Sándor, a betyárok csillaga Magyarország történetében, Az utolsó gavallér, Jockey Club, A templárius, Primadonna)*, szerk. BARTA András, Bp., 1980, 399–486.

¹⁴ *Uo.*, 411.

a két történet egymás mellé helyezése révén áll elő? Ezt a hasadást még inkább hangsúlyozza az elbeszélés jellegzetességeinek megváltozása: az első szakaszra az események rendkívül gyors egymásra következése jellemző, egy egész élettörténet elbeszélésére kerül sor alig tíz oldalon, míg a második egység néhány hónap eseményeit mondja el többszörös terjedelemben. Az elbeszélés ritmusának megváltozásával együtt átalakul az elbeszélő magatartása is, amennyiben a második egységet meglehetősen személytelen hang és a narrátor egyértelmű háttérbe vonulása jellemzi. A leírt szakadás provokatív erejét tovább fokozza az a tény, hogy az első és a második történet főszereplőjét egyaránt Roger-nek hívják. A két alak és történetük egymás mellé helyezését – mint korábban utaltunk rá – termékeny hallgatás övezi.¹⁵ Egyfelől tisztázatlan, hogy milyen kapcsolat áll fenn közöttük, másfelől azonban nevük azonossága egymás irányába mozdítja őket. Értelmezésünk szerint itt ismét annak a Krúdy-prózára általunk rendkívül jellemzőnek tartott névjátéknak egyik variációjával találkozhatunk, melyet könyvünk első fejezete igyekezett körüljárni. A név azonossága és a két elbeszélés távolsága között keletkező feszültség ennek megfelelően megítélésünk szerint úgy is interpretálható, hogy a személyiség egységét két rivális elbeszélés egymás mellé helyezése teszi kétségessé. A IV. Béla király idejében élt Roger élettörténetének két, egymással fedésbe nem hozható elbeszélése kerül az olvasó elé, aki így kénytelen szembesülni a hiteles történet igényének beteljesíthetlenségével. A „ki is volt valójában?” kérdés ekként megválaszolhatatlannak, sőt lényegében értelmezhetetlennek mutatkozik. Az egymással vetélkedő elbeszélések nem az igaz-hamis viszony mentén helyezhetők el, hanem éppen ezt a kategorizációt érvénytelenítik. A fragmentumokból, szakadásokból összeszerveződő elbeszélések azonosságát megkérdőjelező természete válik ezen a ponton szemlélhetővé. A két történetet egy személyre vonatkozó, rivalizáló elbeszéléseként értelmező olvasási stratégia mellett érvként említhető, hogy bizonyos eseménymozzanatok, élettörténet-törédek hasonlóságokat mutatnak. Nemcsak arról van szó, hogy „mindkét” Roger-t IV. Béla korába helyezik az elbeszélések. Feltűnő párhuzam, hogy az elbeszélő történet során mindketten állandóan pozíciót váltanak, döntéseik és szövetségkötése-

¹⁵ A két szereplő nevének azonosságát Czére Béla óriási ötletnek nevezi, s úgy értelmezi, hogy az a két alak karakterének felszíni különbségei mögött meghúzódó lényegi hasonlóságra hívja fel a figyelmet. E szerint a két Roger jelleme között csupán az a különbség, hogy az egyik az önérdéket, a másik a templáriusok közösségi érdekét helyezi mindenek fölé. VÖ. CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987, 236.

ik ellentétes fordulatok sorozataként válnak szemlélhetővé, s meglehetősen kaotikus hatást keltenek. A furcsa fordulatok között további, részletekbe menő hasonlóságok is felfedezhetők. „Mindkét” Roger időlegesen tárrá válik, Dalmáciába menvén kapcsolatra lép a pataréus eretnekekkel, mindkettő fellép a király ellen, ahogy mindkettő fel is ajánlja neki szolgálatait. Ugyancsak itt említhető, hogy mindketten egyházi méltóságot töltenek be: az első elbeszélés Roger-ja a Margit-szigeti kolostor főnöke lett, míg a második elbeszélés főhőse a templomos lovagrend előljárója. Roger(I) büszkén említi, hogy vallásos neveltetésben részesült,¹⁶ ahogy azal is eldicsekszik, hogy változatos élete során még Antikrisztus is volt, ugyanakkor a Consulatus Roger élettörténetében is sajátosan rétegződnek egymásra a diabolikus¹⁷ és szakrális elemek. Végül érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a címbéli templárius megjelölés „mindkét” Roger-re egyaránt illik, hiszen az első elbeszélés középpontjába helyezett alakról is az olvasható, hogy beállt a templomos rend lovagjai közé.¹⁸

A két alak története ugyanakkor sok részletben nem feleltethető meg egymásnak. Ez azért lényeges, mert így nem állapítható meg egyfajta „forráskritikai módszerrel” az az élettörténet, amely „hitelesnek” tekinthető. A két elbeszélés között ebben az értelemben nincsenek fedésbe hozható elemek, nincs meg az azonosság az a minimuma, melyből egy „valódi”, hiteles történet lenne szintetizálható, így a szubjektum egysége ezen a szinten is lehetetlennek mutatkozik.

Az azonosság elbizonytalanításához más megoldások is hozzájárulnak. Az önazonosság nem csupán a két Roger együttes szerepeltetése révén válik kétségessé: a két alakot egyenként vizsgálva, pusztán önmagukban szemlélve ugyanis szintén a különbözőség, a szétszóródás jegyeit ismerhetjük fel. Ez a vonatkozás talán szembetűnőbb Roger(I) esetében, akinek élettörténete folyamatos átváltozásainak történetével azonosítható. Az elbeszélés életpálya első állomásaként az öreg András király hűbéreseként határozza meg önmagát. Következő identitásválasztása szerint az apjával rivalizáló Béla ifjabb király alattvalója, majd a mindkét uralkodóval feszült viszonyban lévő Imre herceg szolgálatára készül. Ezt követően eretnek lesz, sőt

¹⁶ *Uo.*, 403.

¹⁷ A templárius őrdögi vonásaira már Czére Béla is felfigyelt. Vö. CZÉRE, *I. m.*, 236.

¹⁸ „Nem is lett volna semmi baj, ha nem jöttek volna a templomos vitézek, akik azzal kezdték a rendcsinálást, hogy néhány főpateránt elevenen megnyúztak. Én ugyan idejében beállottam a templomos vitézek közé, magam is jó csomót fölakasztottam régi hitsorsosaim közül, de valahogy nem éreztem jól magam a tartományban.” *A templárius*, 406.

Antikrisztus, később az eretnekeket gyilkoló templomos lovag. Majd ismét Béla király szolgáljaként határozza meg magát, amit kunok közé állása és Kuthen király szolgálata követ. Újabb fordulatként Friedrik hercegnél szerez érdemeket a kun király elárulásával, kis idő múltán a tatárok között Kaydan vezér bizalmasa lesz. Végül ismét Béla király hű alattvalója, a király lovagja, legutóbb pedig a Margit-szigeti kolostor főnöke.¹⁹ Feltűnő az önelbeszélését jellemző játékos könnyedség, melyet a magunk értelmezői horizontjából az átmenetiség, a temporalitás reflektálásaként fogunk fel. Annak a belátásnak a következményeként, mely szerint a személyiség sohasem válik teljesen azonossá egyetlen megvalósulásával sem, mert tisztában van az önazonosság pillanatnyiságával, esetlegességével, véletlenszerűségével. (Ezzel a megközelítéssel szemben felvethető, hogy Roger(I) többször „okos ember”-ként definiálja magát, akinek tehát a legfontosabb személyiségjegye, önazonosságának konstitutív elve a bármi áron való túlélés és a végletekig hajtott önérdék. Véleményünk szerint ez a végsőnek beállított alapelv nem képes egységesíteni a játékos kedvteléssel egymásra halmozott identifikációk szertelen sokféleségét. Legfeljebb olyan kísérletként fogható fel, melynek révén a szubjektum reménytelenül igyekszik önmaga jelenlétét biztosítani, legyűrni állandó és szükségszerű távollétét.)

Roger(II) esetében látszólag éppen a változatlan önazonosság jegyei a meghatározóak. Stabil identifikációjának egyik legfontosabb emblematiszusa jele a vörös keresztos templomos köpeny, melyet minden helyzetben magán visel.²⁰ Úgy tűnik, rendelkezik egy végső alappal, mely totális erővel bír, s melynek egész személyiségét alárendeli: feltétlen hűség a templomos lovagrend előljárói iránt – ami a szöveg világában lényegében a pápasággal szembeni ellenállás princípiumával azonos. A templomos rövid önidentifikációja ezek alapján akár így is formulázható: a pápa ellensége. Ez a látszólag végtelenen rögzített önazonosság azonban közelebről megvizsgálva rendkívül ingatagnak mutatkozik. Az abszolútum pozíciójába emelt alapelv ellentmondásokkal terhelt, a rögzítettnek tetsző identitást, a szubjektum egységének garanciáját belső hasadás, megkettőződés jellemzi, ami olvasatunk szerint úgy értékelhető, hogy ez az alapelv eleve alkal-

¹⁹ A középkor idejét újraalkotó szövegben az önmagát valaki szolgáljaként meghatározó kijelentés egyértelmű önidentifikációnak tekinthető, hiszen a hűbérúr–hűbéres viszony szoros hierarchiája az önértelmezés alapjaként áll elénk. Az eredetprobléma hangsúlyos alakjának, a lovagnak hagyományosan tulajdonított egyik erény éppen a hűség, a hűbérúr feltétlen szolgálata.

²⁰ „A templárius megmaradt vörös keresztos köpenyében, ezt az öltözetet még a királyi paláttal sem cserélte volna fel.” *A templárius*, 453.

matlan bármilyen szakadásmentes egység megalkotására, s ezért a belőle származtatott egyelvűségek szükségszerűen megismétlik a princípium belső szakadását. Az egyetlen elvet dekonstruáló belső ellentmondást elsősorban abban látjuk, hogy az ördögi és isteni végletesen különmű kategóriái ellentmondásosan keverednek egymással a templárius „hitvallásban”. A pápa ellenségeként való templomos önmeghatározás azon a meggyőződéssel látszik nyugodni, hogy Róma az Új Babylon, a pápa pedig maga az Antikrisztus.²¹ A pápaság elleni támadás oka tehát az egyházszervezet istentelensége, az apostoli hivatás megcsúfolása. Ez az érvrendszer a hit tisztaságának megőrzőiként, az Isten iránti szeretet legelkötelezettebb képviselőiként mutatja fel a templáriusok rendjét.²² Ugyanakkor az elbeszélés kifejezetten diabolikus jegyekkel is felruházta a templomosokat. Ezek között említhetők a középkori boszorkányperekből is ismerős rítusok leírása. Az egymás üdvözlésekor a gerinc végére helyezett csók az ördög és a boszorkány találkozásának variációjaként is olvasható, melynek során a boszorkány csókkal illeti az ördög alfelét. A templáriusok szövegébéli titkos jelzései között a leggyakoribb a szarvként a homlokra illesztett ujjak jele.²³ De ilyen diabolikus elem a közös szertartások során Baphometért elmondott ima is. Másrészt mind az elbeszélő, mind a szereplők szövegeiben szövegszerűen is feltűnik az ördögi eredet jelzése.²⁴ Az eddig említettek-nél azonban fontosabbnak tartjuk a kátészerűen, dialógus formájában elhangzó legfőbb hitvallást, mely szerint a fény eredete az éj.²⁵ A furcsa hit-

²¹ „[A magyar király] még egyetlen jóakarató jelét sem adta annak, hogy valóban utódjá annak a jeruzsálemi Endrének, akit a mi apáink kísértek el a Szentföldre, hogy ott diadalmaival elég erőt merítsen az Antikrisztus Synagógiájának, a római pápák hatalmának a megűrésére.” *Uo.*, 416.

²² A veszprémi mester a kun király halála kapcsán beszél az Istennel való belső egységről: „[A] kun királyt mi sem tudtuk volna megmenteni sorsától, bár a *lelkünkben rejtőző istenség* fájdalmasan zokogott az igaztalan cselekedet felett.” [Kiemelés – G. T.] *Uo.*, 414.

²³ „A templárius mutató- és kisujját úgy emelte fedetlen homlokáéhoz, mint két szarvat.” Vagy: „Most Simon gróf adta meg az úgynevezett nagy konzulátusi jelet, két szarvat formálva ujjából.” *Uo.*, 428 és 429.

²⁴ „Imádkozni fogok érted, hogy okosságod, jóssággal párosuljon – ígéré a minorita, amire a lovag otthagya a tornyot, mint az ördög szokott elmenekülni a tömjénfüst elől.” *Uo.*, 444. A szereplői szövegek közül Egézia szavait idézzük: *Ó ti ördögfajzatok! – visított fel Simon bán lánya, és tíz körmével rohant az egykedvű lovagnak, a templárius azonban félmázsa karjának egyetlen mozdulatával elhárította a támadást.* *Uo.*, 420. Vagy másutt: *Ó, ördögfajzat! Hazám minden ellensége barátod neked?* *Uo.*, 423.

²⁵ „– Mi tehát a világosságnak az eredete? – vetette fel a Consulatust a szokásos templárius kérdést. – A világosságnak eredete az éj – felelt a veszprémi mester.” *Uo.*, 460. Lásd még: *Uo.*, 417.

tétel jelentőségét az adja, hogy szembehelyezkedik nemcsak a fény – különösen a gótikára jellemző – középkori teológiájával, hanem a Szentírás szövegével is. Lényegében János evangéliumának kezdő sorait fordítja ki, teszi az eredetivel ellentétes értelművé. A bibliai szövegben az 5. vers a sötétséget az isteni világosság ellentétéként látta: „*És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.*” A templomosok regénybeli jelmondata a sötétséget a világosság teremtőjének pozíciójába emeli, magasabb szintű létet, „istenibb” lényet tulajdonítva neki. A fény és a sötétség ellentétének ez az átírása olvasatunkban az isteni ördögiből való származtatásaként válik értelmezhetővé. Ezzel azonban a templárius totális egységet biztosítani hivatott princípiuma belső szakadáshoz érkezett: a pápai hatalmat fel kell számolni, mert a pápák az Antikrisztus megtestesülései, miközben a templomos kozmogónia szerint mindennek őseredete az istenivel ellentétes hatalom, az ördög. A végső elv összeomlása az ellentmondásos cselekedetek belső egységét, titkos koherenciáját kérdőjelezi meg, s egyben a templárius látszólag statikus azonosságát is megbontja.

A végső alapelv jelzett hasadását figyelmen kívül hagyva is kaotikusnak mutatkoznak a templárius cselekedetei, illetve megnyilatkozásai. Utazásának céljáról, küldetésének tartalmáról zavarba ejtő változékonysággal nyilatkozik, mint ahogy az elbeszélte időben általa bejárt útvonal is inkább a bolyongás, semmint a megtervezett útvonal képét mutatja. A veszprémi káptalan előtt Brassót nevezi meg következő úticéljaként, míg az elbeszélte események az Esztergom–Tihany–Sopron–Spolétó útvonalat rajzolják ki. Ugyancsak a veszprémi káptalan előtt hirdeti ki a rend legfőbb határozataként, hogy meg kell menteni Magyarországot a tatár pusztítástól.²⁶ Esztergom ostromakor mégis a tatár oldalon lép harcba: *[...] valami másvilági hatalom révén a tatárok között megjelent, és onnan intézte Esztergom megvételeit.*²⁷ Később hamisított királyi oklevél felmutatásával arra igyekszik rábírni a bujdosó magyarokat, hogy térjenek haza otthonaikba. Tettét így indokolja Egéziának: *„Azért kell nekik visszatérni, mert a tatárok nemcsak meghódítani akarják ezt az országot, de megtartani is akarják. A nép dolgozzon tehát!”*²⁸ Spolétóban ugyanakkor felajánlja a rend támogatását a

²⁶ Mi a teendőnk tehát? – kérdé hosszabb szünet után a veszprémi mester, miután a káptalan tagjainak volt idejük elgondolkodni az utazó titokzatos szavain. – Meg kell mentenünk IV. Bélát, hogy a mi pártunkra hódítsuk, miután Róma elhagyta őt! – mondá dörgő hangon a Consulatus.” *Uo.*, 416.

²⁷ *Uo.*, 432.

²⁸ *Uo.*, 451.

királynak, s egyben úgy nyilatkozik, hogy küldetésének célja éppen ennek az üzenetnek az átadása volt: *Nem tudhatni, hogy meddig tart az új hűség, mely most ismét körülvesz, király, mint valami csoda, amely megismétlődik életedben. De ha megint csalódnál férjiban, szóban és tettben, jussanak eszedbe a leghatalmasabb rend lovagjai, a templáriusok. Az ő kezük messzire ér. Ezért jöttem Orleans-ból, hogy ezt neked megmondjam.*²⁹ Magyarországra érkezését azonban Veszprémben még egészen másként indokolta: „[...] Batu [...] azt ígérte, hogy végcélja nem más, mint Baál városa ellen vonulni, amelyben a pápa székel. De a tatár megszegte ígérését, éppen ezért vagyok itten, hogy ígérétére figyelmeztessem őt Rendünk megbízásából.”³⁰ A küldetésre vonatkozó fragmentumokat ezek után aligha lehetséges homogen sorba illeszteni, mert a legkalandosabb gondolatmenetek³¹ sem képesek az ellentmondásos töredékeket hézagmentes sorozatba illeszteni.

A bevezető megjegyzések között már említettük, hogy a századforduló idejébe helyezett Krúdy-hősök a lovagként történő önidentifikációt többnyire a lovagi szerelem elsajátításán, illetve imitálásán keresztül kísérik meg. A lovag mint eredet tehát elsősorban a trubadúrszerelem narratívája révén kerül ebbe a kiemelt pozícióba. Éppen ezért hangsúlyos kérdésnek tekintjük, hogy e szerelemtoposz sémáinak mennyiben felel meg *A templárius* című regény. Ha a középkorba helyezett elbeszélés felszámolja a lovagi szerelem toposzát, s feltárja, hogy nincs olyan eredetszerű lényege, melyet a rá vonatkozó hagyomány neki tulajdonít, akkor ez a Krúdy-művek kontextusában úgy interpretálható, hogy a regény látványosan megfosztja a Krúdy-hősöket az identifikáció múltból történő levezethetőségétől, azaz megszünteti az eredetre vonatkoztatás lehetőségét. Így a rögzíthető önazonosságnak ez a lehetősége is megszűnik számukra. (A modernség-középkor időtávlat ilyen felvetésekor nem szükséges feltétlenül az életmű különböző szövegeinek koherenciájára vagy intertextuális kapcsos-

²⁹ *Uo.*, 481.

³⁰ *Uo.*, 416.

³¹ Pl.: A rend célja a tatárok és magyarok egy táborba gyűjtése a pápaság ellen. Vagy: a tatár pusztítás csak eszköz a magyarok meggyőzésére, hogy végre belássák: a pápától hiába remélnék segítséget, s így – megismerve a pápaság valódi természetét – végképp elforduljanak tőle. Vagy: A rend célja a király megtévesztése, Magyarország mielőbbi elpusztításának előkészítése, s ezzel a tatárok Róma felé vezető útjának megnyitása. Az ehhez hasonló, egymást kizáró gondolatmenetek egyformán alkalmatlanok ez egység megteremtésére. Úgy véljük, a koherencia biztosításához a templárius-mongol szövetség francia-orosz koalícióként történő, Szörényi László által felvetett, allegorizáló olvasata sem elégséges. Vö. SZÖRÉNYI László, *Becs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben*, Vigília, 1987, 416–424, i. h. 419 és 424.

lataira hivatkoznunk. Az eredet kérdését ugyanis az elbeszélő és Roger(I) kapcsolatba kerülése, valamint a múltbéli alak fortélyos életben maradásának kerettörténete is felvethetővé teszi.)

Első pillantásra talán úgy tűnhet, hogy a lovagi szerelem narratíváját az eredet pozíciójából nem mozdítja ki az elbeszélés, hiszen Roger(II) magyarországi bolyongását akár Egézia biztonságos helyre juttatásának szándékával is összefüggésbe hozhatja egy némiképp nosztalgikus hangoltságú olvasat. Ugyanakkor a titkolt szerelem történetismája aligha tekinthető problémamentesnek, hiszen a templárius Egézia közeledését elutasító türelmetlen gesztusai olykor kifejezetten komikus hatást keltenek. Még érzékenyebb pontján kezdik ki a lovagi szerelem toposzát azok a homoerotikus elemek, amelyek szinte állandósult motívumokként kísérik végig az elbeszélést. Ezek között említhetők a templáriusok köszöntésének rituális csókjai, melyeket a szájra, a köldökre és a gerinc végére helyeznek.³² Az összejövetel kötelező viselete, a derékig mezítelen megjelenés és a beavatás rítusa³³ ugyancsak ilyen utalásként értelmezhető. A templárius nemegyszer oktatja ki a közeledni szándékozó Egéziát, hogy a rend tagjai csak az egymás közötti szerelmet ismerik: „*A mi erőnket a nők sohasem ismerhetik meg, mert a mi erőnk nem arra szolgál, hogy női köntösöket vagy fátylakat tépjünk, hanem arra, hogy eszünknel fogva kormányzói legyünk a világnak, valamint a mi erőnk az, hogy férfias barátságban leljünk vigasztalódást végig az életen át. Mi olyan férfiak vagyunk, akik egymás szeretetében hófehérek, míg mindenki máshoz feketék, mint az ellenség.*”³⁴ A nőiséggel szembeni érdektelenséget Egézia szólama is reflektálja, amikor Roger(II)-nek válaszol: „*Érzem, hogy beszéded sérti egész nememet [...].*”³⁵ Az a furcsa kapcsolat is, amely a templárius és Egézia között kialakul – melyet aligha nevezhetünk egyszerűen szerelemnek –, talán meg-

³² „[A] vendéglátó megcsókolta a Consulatus derekán azt a helyet, ahol a hátgerinc végződik.” *A templárius*, 412. A veszprémi mester az alábbi kérdést intézi Roger(II)-hoz: „Procurator vagy Visitator vagy, akinek bármely testrészét meg kell csókolnom, ha ő ezt óhajtaná?” *Uo.*, 413. Vagy másutt: „A magyar vezér itt megcsókolta az orleans-i lovag hátgerincét, köldökét, száját [...].” *Uo.*, 448. Lásd még: *Uo.*, 465.

³³ *Vö. Uo.*, 415.

³⁴ *Uo.*, 422. A nők iránti szerelemnek ezt a kizárását más helyütt is megfogalmazza a templárius. *Vö.*, pl. *Uo.*, 420.

³⁵ *Uo.*, 422. A zárdafőnök asszony másutt még egyértelműbben utal arra, hogy féltékenysége a templárius férfitársaira vonatkozik: „Ugyebár, ha férfitársad volnék, nem hagynál egyedül éjszakára, amikor már hat holdfogyatkozás alatt megengedted, hogy lábaidnál tölthessem éjszakáimat.” *Uo.*, 467.

lepő módon, de ugyancsak homoerotikus vonásokat mutat, amennyiben Egézia nem mint nő, hanem mint a férfitársak hasonmása bizonyul méltónak egyfajta bensőségebb viszonyra. Az Egéziához szóló templárius így beszél erről a helyettesítésről: „*Bár rendünk szabályai tiltják, hogy esteli időben nővel szóba álljunk, válaszolok neked, mert azt gondolom, hogy amint vannak asszonyok a férfiak között, olyanformán lehetnek férfiak a nők között...*”³⁶ A felcserélésnek ezt a játékát tovább folytatja Roger(II), amikor Egéziát rábírja, hogy öltözzön férfiruhába. A meglepő kérést azzal indokolja, hogy így egy nyeregbe ülven olyanok lesznek ők ketten, mint Hugo és Omeri Godofréd, a templárius ösátyák.³⁷ (Az alapítókat ábrázoló titokzatos kép, amelynek varázserőt tulajdonítanak a rend tagjai, s melyet küldetése igazolásaként Roger(II) is felmutat, megközelítésünk szerint a homoerotikus viszony emblémájaként olvasható.) Egézia átváltozása itt jut el legtávolabbi pontjára, ahogy a tőle való elszakadás is ennek az emblémának a révén nyilvánítódik ki: a búcsú pillanatában, amikor a templárius, mintegy Hamletet idézve, kolostorba küldi Egéziát – akit ezzel ismét nővé nyilvánít – a fogoly tatár vezér emeli maga mögé a nyeregbe, azaz vele ismétli meg rituálisan az ösátyák jelenetét.

A lovagi szerelem toposzának lerombolásához Egézia alakja is hozzájárul, mégpedig azzal, hogy bizonyos tekintetben valóban férfiként viselkedik. Azonban nem a templárius megfogalmazta szellemben teszi ezt, azaz nem két férfi kapcsolatában az egyik félként, hanem a trubadúr szerelemre jellemző heteroerotikus viszonyban foglalja el a férfi pozícióját, s ezzel Roger(II)-t a nő szerepébe helyezi. A lovagi szerelem toposzának kitüntetett eseménye az udvarlás és a szerelem megvallása, ami az ismert hagyomány szerint a férfi feladata, s éppen ez a jellegzetes szituáció az, amelyben Egézia nem a hölgy, hanem a lovag szerepében mutatkozik.³⁸ E megfordított helyzet különösen akkor bizonyul hatékonynak a lovagi szerelem eredetpozíciójának megbontásában, amikor a férfi közömbös elutasításával,³⁹ s még inkább, ha komikus reakcióival párosul, mint az alábbi részletben is:

³⁶ *Uo.*, 422–423.

³⁷ *Uo.*, 463.

³⁸ „Roger, rám hallgass! Én szeretlek az első perctől fogva, mióta megláttalak. Ilyen volt mindig az a férfi, aki hideg fekhelyemen álmaimban meglátogatott! Az én szerelmem erősebb, mint a ti rendetek. Én nem parancsolni fogok neked, én boldog emberré teszek.” *Uo.*, 424.

³⁹ Engedj meghalni, lovag, mert jól tudom, hogy akkor életed végéig nem felejtesz el. Szeretni fogsz mindig, ha már nem leszek. – Én nem szeretek senkit, semmit, csak a böles, okos embereket – felelt hangosan a templárius. Es miután sehogy sem bírta Egéziát lecsillapítani, különös jelt adott a tatár harcosoknak.” *Uo.*, 462.

„Egázia most a templárius karjába kapaszkodott, és sírós hangon mondá:

– Tudom, hogy nemsokára elveszítelek, Roger, amint elérkezünk Béla király udvarába. Ne fussunk tehát a tatárok elől, hanem haljunk meg együtt...

Ha a templáriusnak szabad lett volna káromkodnia, most bizonyára megteszi. Így csak ráförmedt Egéziára:

– Hát nem mondtam meg neked, hogy nekem messze utam van, nem érek rá nők fecsegésével törődni?⁴⁰

(Megjegyezhetjük, hogy más Krúdy-regények is gyakran élnek a fordított udvarlás vagy a lovagias próbatétel kifordított szituációjának komikumlehetőségeivel. Az utolsó gavallér férőhőse például látványosan menekül a nők elől, míg a hatalmas termetű Asszonybetyár folytonosan üldözi szerelmével. A *Boldogult úrfikoromban* Vilmosi Vilmája a zajló Dunán átsétálva olyan férfias próbatétellel nyugtözi le a parton tehetetlenül szerencsétlenkedő Podolini Lajost és Kacskovics urat, amely „romantikus” elbeszélésekben a férfiúi rátermettség és kiválóság bizonyítéka.) Egázia sem csupán az udvarlás helyzetében viselkedik férfiként, más összefüggésben is gyakran kap olyan jellemvonásokat, melyek látványosan szemben állnak a védelemre szoruló, törekeny, szinte földön túli úrnő toposzával. Az elbeszélő első, rövid jellemzésekor a támadó nőténymedvéhez hasonlítja,⁴¹ s ehhez hasonló karakterjegyet mutat a fogságba esett tatár vezér bántalmazásának groteszk jelenete is.⁴²

Az elbeszélés a Roger(II) – Egázia páros viszonyának jellemzése mellett minden egyéb kínálkozó alkalmat is megragad a lovagi szerelem ironizálására. Esztergom ostromának történetét az egyébkén többnyire háttérben maradó narrátor ezzel a „közbeszólással” szakítja meg: „*Hová lettek a tegnapi délceg vitézek, akik tollbokrétáikat és kardjaikat rázogatták? A katonák bezárkóztak a várba, egyéb polgárok pedig a város falain voltak, és onnan halálra szánva várták a tatárok közeledését. A várba nem mehettek*

⁴⁰ *Uo.*, 474.

⁴¹ *Uo.*, 419.

⁴² „[...] Egázia, aki sokkal bátrabb volt, mint társnöje: csaknem a tatár közelébe ment, és egy marék füvet tömött annak szájába.

– Takarmány kellene, kutya? – kérdezte villámló szemmel.” *Uo.*, 483.

Amikor a szent hírében álló Kunigunda hercegnő a keresztényi irgalom parancsára figyelemzeti a zárdafőnök Egéziát, az így válaszol: Tégycsodát, hercegnő – szölt ég felé emelt arccal Egázia. – Mert megvallom, én magam is szeretném belei között megfürösztöni a hosszas gyaloglásban elzibbadt lábamat.” *Uo.*, 485.

be az asszonyok, a falakra és a tornyokra rontottak tehát, hogy a férfiak közelében lehessenek."⁴³ A házasságban is megőrzött szűz szerelem hagiográfiai irodalomból ismert narratíváját Roger úgy profanizálja, hogy az önmegtartóztatásra való hajlandóságot a Szentföldről behurcolt nemi betegségekől való félelemből eredezteti.⁴⁴ A Bakonyba menekült lányok és asszonyok csoportokba gyűlve, kórusban kiáltozva igyekeznek rábírní Egéziát, engedje meg, hogy örömeire lehessenek a lovagnak.⁴⁵ A fejszés magyar elbeszéli, hogy milyen módon készítette el felesége húsát, s több ízben is igyekszik rábeszélni a lovagot, járuljon hozzá, hogy hasonló recept szerint Egéziát is megsüthesse.⁴⁶

Eddigi megjegyzéseinket úgy összegezzük tehát, hogy lovag és a lovagi szerelem elmozdul az eredet pozíciójából, s az idő folytonosságát megalapozó eredendő lényeg helyett szakadásokból, töredékekből önkényesen előállított kezdetként mutatkozik meg. Ez a szakadozottság az elbeszélés folytonosságában mutatkozó deficitben is érződik. Mindkét szakasz egymásra zsúfolja az eseményeket, s éppen a cselekményelemeknek ez az egymásra torlódása teszi lehetetlenné egységes és folyamatos történetté alakulásukat. A második szerkezeti egység az említett szakadásokat tipográfiailag is megjeleníti. A rövid, jelenetszerű egységeket spáciummal, valamint csillaggal választja el egymástól, s ezzel a tagolással még inkább elmélyíti az elbeszélés szakadozottságának érzetét. A második szakasz egyes említett részegységei olyan epizódok soraként olvashatók, melyek mögül hiányzik a történetnek az a fő szála, melytől az epizódok – nevükhöz híven – eltérhetnének. Olyan kitérések sorozataként értelmezhetjük tehát az elbeszélés struktúráját, amely mögött nem áll folytonosságként elgondolható fabula.

Mint a bevezető megjegyzésekben jeleztük, olvasatunk szerint az eredet felszámolásának egyik jellegzetes következménye az ironia szövegbéli elszabadulása. A parodisztikus, groteszk, máskor burleszkre emlékeztető elemekre eddig is több utalást tettünk. Korábbi megjegyzéseinkhez most csupán annyit szeretnénk hozzáfűzni, hogy a parodisztikus mozzanatoknak szinte kimeríthetetlen lehetőségére talál rá az elbeszélés a templáriusok jelbeszédében. Nyakatekert, sokszor követhetetlen mozdulatok, infantilis gesztusok – mint a két mutatóujj csúfolódásra emlékeztető egymáshoz dör-

⁴³ *Uo.*, 430. Hasonló szerepű szöveghellyel másutt is találkozunk. *Vö. Uo.*, 433.

⁴⁴ *Uo.*, 432.

⁴⁵ *Uo.*, 452.

⁴⁶ *Uo.*, 437.

gölése – valamint az e jelek következményként elbeszélte elemi erejű hatások és szereplői reakciók adják azt a kifejezetten idétlennek ható miliőt, amely az üdvözlések, figyelmeztetések és eskük szertartásait jellemzi.

Röviden szeretnénk még kitérni az igazságelv megbontásának problémájára. A két Roger (ön)azonosságának kérdése kapcsán már érintettük az egymással rivalizáló elbeszélések olvasati lehetőségét. Úgy véljük, az egymással összeegyeztethetetlen narratívák egymás mellé helyezésének eljárását a szöveg más szinten is megvalósítja. Arra a sajátos kettősségre szeretnénk utalni, amely az ellentétes, egymást kizáró diskurzusok, szintetizálhatatlan tudások együttes szövegbéli jelenlétéből adódik. A narráció nyelve egyfelől megidézi a tatárjárást elbeszélő források, krónikák elbeszélésmódjait,⁴⁷ másfelől azonban a ponyvairodalom eljárásaival is él.

⁴⁷ A krónikák beszédmódjára játszik rá az alábbi részlet:

Kik voltak a király kíséretében, hogy mindezek a dolgok megeshettek? – firtatta Roger.

– A mi tudomásunk szerint, amelyek pedig rendszerint hitelesek szoktak lenni, a királyt menekülő útjában két István püspök is kísérte, mégpedig a zágrábi és a váci püspök, az utóbbit Vancsaynak is szokás nevezni. A váci püspök szokta a király leveleit Rómába hordozni, ugyanezért már érsekségre is jelölték őt. De ott voltak még Benedek fehérvári prépost és kalocsai érsek. Bertalan pécsi püspök és Ugrin császári prépost, Pál pápai plébános, Achilles, Vince, Tamás és több más prépostok.

– Tehát a király nem okosodott meg romlásán, továbbra is a római pápa és annak csatlósai, a püspökök, papok barátságát keresi – dörmögte a templárius. – Nem csodálom, hogy Fridrik herceg srófot szedett a vendéglátásért, amikor ennyi pappal érkezett.

– Voltak ott bőven magyar urak is, akik előbb nem bánják vala, ha IV. Béla Mohán elesik, de miután életben maradt, jobbnak látták mellé csatlakozni. Vele van Dienes bán, László udvari gróf, Máté főtárnokmester. Orland főlovászmester, Demeter, Móric és más főurak egész családjukkal. Sándor gróf, Obich Miklós, Ábrahám, Miklós, Tamás és Bertalan atyafiak, Macov, gróf Darin fia, Ostfy Herbert gróf, a királyfi nevelője, Radun és Tamás, Modács és Tóbiás fiaival, Miklós, a dobokai főispán, András, Tamásnak fia, Prinz, gróf Rayland fia; közkatonaságul pedig nyitrai várjobbágyok, akik a legnagyobb hűséggel maradtak a bajba jutott király mellett.” (*A templárius*, 458–459.)

A fenti idézet az alábbi krónikarészlet variációjaként olvasható:

„Vele jöttek még [ti. a királlyal] még a következő országnagyok is. István zágrábi püspök és egy másik István, a váci püspök, aki egyszersmind az esztergomi érsekség jelöltje is volt; Benedek fehérvári prépost, a királyi udvar kancellárja és választott kalocsai érsek; Bertalan pécsi püspök és még mások is a püspöki karból. Ugyancsak vele volt: Ugrin cesmai prépost, Achilles prépost, Vince prépost, Tamás prépost és még több más prépost is, de felsorolásukat feleslegesnek tartjuk. Udvari főemberek a következők voltak: Dienes bán, László országbíró, Roland lovászmester, Móric és még sok más előkelő férfiú.” SPALATÓI Tamás, *A salónai és spalatói főpapok története – A tatárjárás emlékezete*, szerk. KATONA Tamás, Bp., 1987², 211–239, i. h. 230.

Egyaránt mozgósítja tehát a történetírás által kanonizált forrásként elfogadott műfajokat, valamint a hivatalos történetírás részéről kevésre becsült vagy éppen lenézett, titokzatos és szörnyűséges dolgokat elbeszélő, a rémtörténet elvén működő irodalmat is. A templáriusokról szóló „apokrif” hagyomány tehát együtt jelentkezik a tatárjárásnak a „hivatalos” historiográfia által hitelesnek tartott eseménytörténetével. Természetesen nem csak az elbeszélismódok, hanem az események vonatkozásában is fennáll ez a kettősség. Tudományos ténynek, illetve hiedelemnek, rémhírnék vagy szóbeszédnek minősített események vegyüléseként áll elő az elbeszélő „történet” cselekménykészlete. A narráció nem válogat és nem hierarchizál, látható kedvteléssel lépi át a határokat, érvényteleníti a hiteles és a koholmány, a tudomány és a szóbeszéd, a magas művészet és a ponyvairodalom kategóriáit elválasztó vonalakat.

SZERELEMELBESZÉLÉS ÉS SZUBSZTANCIALITÁS

Mint arról az előző fejezetben is szó esett, a személyiség elbeszélésének kérdéskörére vonatkozó vizsgálat Krúdy prózáját értelmezve aligha kerülheti meg a szerelem megjelenítésében alkalmazott narratív sémák értékelését. Közismert tény, hogy a szerelem gyakori tematizálása a Krúdy-szövegek egyik jellegzetes sajátossága. A szerelem elbeszélése ugyanakkor a szubjektum lényegiségének problémájához is szorosan kapcsolódik, azaz az életmű egyik domináns tematikus szólama összefüggést mutat a szubjektum megjelenítésének kérdéskörével. A jelzett viszony leginkább akkor válik szembetűnővé, ha a szerelemelbeszélés európai hagyományának kontextusába helyezve szemléljük. E tradíciónak meghatározó eleme volt, hogy a szerelemet egy tételezett lényegiség összefüggésében fogta fel. A Krúdy-regények a maguk összetett ironikus-elégikus módján gyakran játszanak rá a lovagi szerelem irodalmi toposzára. A középkor trubadúrköltészetében az elérhetetlen úrnő iránti szerelem az istenszeretet megnyilvánulása, olyan lelki élmény tehát, amely az emberi lelket az istenség felé vezet. A szubjektum e közvetítés segítségével egy nála magasabb rendű lényegiségben alapozza meg magát, így biztosítva saját szubsztancialitását. A szerelemnek az a felfogása, mely abban a magasabb rendű létező szemlélésének eszközét látja, a platóni ideatan és *A lakoma* Erósz-felfogásának hatására utal. Ez a platonikus szemléletmód több úton keresztül épült be a középkori keresztény gondolkodásba. Egyrészt az *Újszövetség* görög nyelven közvetítette a platóni hagyományt, másrészt az egyházatyák művein át ugyancsak kifejtette hatását, többek között a patrisztika legtekintélyesebb alakjának, Szent Ágostonnak tanításain is érződik befolyása. A skolasztika időszakára a nyugati teológia a bizánci vallásbölcseletnek a nagy szkizma előtt született műveitől már nem zárkózott el mereven, de közvetlen forrásból is merített a nyugati vallásbölcselet, hiszen a platóni dialógusok közül háromnak a szövege a középkorban is ismert volt. A platonikus hagyomány történetében a reneszánsz nem csupán azért játszott meghatározó szerepet, mert a latin fordításoknak köszönhetően Platón többi bölcseleti műve szintén ismertté vált, hanem azért is, mert a szerelem értelmezésének hagyományában ekkor bizonyos átrétegződésre került sor. Petrarca *Dalokönyve*, amely több évszázadra kiterjedő érvénnyel befolyásolta a szerelem lírai megjelenítését, a szerelemnek, illetve a szeretett nőnek már nem kizá-

rólág közvetítő szerepet tulajdonított, hanem önértékét is hangsúlyozta. Dantéval ellentétben, akinél az istenséggel való találkozás eljelentékteleníti a szeretett nő alakját, Petrarca eszményített Laurája már nem csupán az istenszeretet jelölője, hanem mint az idealizált nőiség maga is egyfajta metafizikai tartalmat kap. Ennek megalapozója ugyan továbbra is a keresztény transzcendencia, mégis a szerelem egyre inkább olyan élményként értelmeződik, amelynek átélése a személyiség lényegiségét önmagában is érvényre képes juttatni. A reneszánsz platonizáló lírájától a romantika szerelemértelmezéséig egyre erőteljesebben helyeződik át a hangsúly a szerelem önmagában rejlő metafizikai tartalmaira. A 18–19. század a szerelem transzcendens narratíváiban egyfajta végső alapként még gyakran hivatkozik Istenre vagy a természetre, azonban ez a gesztus egyre jelzésszerűbbé válik, míg nem a személyiség szerelemben megvalósuló kiteljesedése az elbeszélés központi eleme lesz.

A vázlatosan jelzett folyamat megítélésünk szerint úgy interpretálható, hogy a platóni hagyomány értelmezésében ugyancsak egyfajta átrendeződés zajlott le. Közlebbi tárgyunkat, a szerelem narratív sémáinak kérdését tekintve, ez a folyamat akár úgy is leírható, hogy *A lakoma* szövegének más szakaszai váltak hangsúlyossá a platonizáló szerelemértelmezés hagyományának egymásra következő időszakaiiban. A dialógus ugyan határozott értelmezési ajánlatot tartalmaz, amennyiben Szókratész valamennyi korábban elhangzott válasz megalapozatlanságát ismerteti fel beszélgetőtársaival, s az Erósz természetéről Diotimától hallottakat mint magasabb rendű tudást fogadtatja el. Eszerint a szerelem igazi természete a szépség ideájának a szemlélése, melynek csupán kezdeti állomása a szép testek iránti vonzalom, azaz a köznapi értelemben felfogott szerelem. Ez a struktúra emlékeztet a szerelem dantei, erősen teológikus értelmezésére, mely annak leginkább átmeneti, közvetítő szerepét hangsúlyozza. Az Agathón házában lezajlott *Lakoma*-beli beszélgetésen elhangzó történetek között ugyanakkor található olyan, amely a szerelem lényegiségét hangsúlyozza, s csupán abban tér el Diotima tanításától, hogy nem fejt ki részletesen azt a transzcendens alapot, amelyre a maga ugyancsak metafizikai jellegű szerelemfelfogását építi. Az Arisztophanész által előadott mítosz a szerelemben egészszé váló emberi egzisztencia elbeszélésére koncentrál, melyet nem vezet vissza valamely átfogóan kifejtett értelemalapra. Szókratész és Arisztophanész szerelemről szóló története között tehát abban jelölhető meg az alapvető különbség, hogy az előbbi a szerelem közvetítő jellegét emeli ki, míg utóbbi a benne magában rejlő – magasabb szubsztanciára csak jelzésszerűen visszavezetett – lényegiségét hangsúlyozza. A két me-

tafizikai szerelemfelfogás súlypontjai között mutatkozó eltolódás éppen annak a narratív tradícióban bekövetkezett változásnak feleltethető meg, melyet fent vázoltunk. A modernség felé közeledve tehát egyre inkább az arisztophaneszi mítosz vált paradigmatickussá, míg a szókratészi magasabb szubsztanciára történő visszavezetés egyre kisebb hangsúlyt kapott.

Az egészszé válásként értelmezett szerelemi narratíva a szubjektum elbeszélésére könnyen belátható következményekkel jár. Ez a történet a meghasadt egység, illetve az ismét kiteljesedő egész-lét narratív keretei között helyezi el a személyiséget. A szubjektum alapvető természete szerint tehát egész, s a szerelem egzisztenciális feladata éppen a töredékesség közé kényszerült személyiség kiteljesítése, valódi természetének érvényre juttatása. Ha a szerelem a szubjektumot önmaga lényegéhez, önmaga „másik feléhez” vezeti el, akkor az igazi szerelem szükségszerűen egyszeri. A szubjektum változatlan lényegéből fakadóan ugyanis kizárólag egyetlen szerelemben ismerheti fel önmagát, minden más szerelmi élménye tévedésként, illetve eredménytelen keresésként jelenik meg előtte. Ezzel szemben az az elbeszélés, amely a szerelmek sokaságát nem egymásra következő csalódások soraként értelmezi, s nem érvényteleníti őket a retrospektív önértelmezés során, hanem úgy tekint rájuk, mint az egykori élmény idején tartalmas viszonyra, az a szerelem temporális jellegét hangsúlyozza. Az időbeliséget a szerelem természetes közegeként megközelítő narratíva egyben a szubjektum temporalitását is elfogadja, mivel a szerelem a szubjektum önértelmezésének, átmeneti identifikációjának szerepét tölti be. Az idők során a nők sokaságával viszonyra lépő Krúdy-hősök saját személyiségük változékonyságát, illékony voltát élik át. Amikor ezeket a szerelmet utólagosan sem érvénytelenítik, saját szubjektumuk nem-szubsztanciális voltát fogadják el. Ha a szerelem mindig az aktuális önidentifikáció kinyilvánítása, akkor ezen önértelmezések változékonysága az Én folyamatos átalakulásaként fogható fel. Minél változatosabbak a kapcsolatok, minél sokfélébbek a szeretett nők, annál transzparensőbb a személyiség elkülönбöződése. Hasonló megjegyzések tehetők a szerelmet játékként elbeszélő narratív sémáról. Ez a viszony már nem ígéri átélője számára, hogy elvezeti önmaga lényegéhez, személyiségének belső magjához. A játék itt önmagáért folyik, ami annak belátásaként is interpretálható, hogy a szerelmet játszóknak már nem hisznek a lényegszerűség és az azonosság tételeire épülő szerelemtanban.

A szerelem szubsztanciális elbeszélése a magyar irodalmi hagyományban élő narratív séma volt. A Krúdy-szövegekben gyakran emlegetett *Himfy szerelemei* a petrarcai hagyomány örökösének tekinthető, míg a

Krúdynál ugyancsak gyakran szereplő *Fanni hagyományai* a szerelem egészelvű elbeszélésének talán legjellegzetesebb magyar nyelvű példája. Krúdy epikája és a jelzett platonikus hagyomány között azonban nem csupán ilyen közvetett módon létesíthető kapcsolat, ez a tradíció sokkal kézenfekvőbb módon is bevonható a Krúdy-művek szerelemelbeszélésének játékkerébe. A *Palotai álmok* című kisregényben az arisztophanészi narratíva a szerelem megjelenítésének meghatározó viszonyítási pontjává válik, melyhez a szövegnek általunk tulajdonított szerelemfelfogás összetett módon viszonyul. A kisregény platonikus tradícióba helyezése mellett elsőként a cselekmény szálait mozgató – vagy legalább is mozgatni igyekvő – szereplőnek, Radics Máriának unokájához, Péter Pálhoz, a regény főhőséhez intézett tanítását idézve igyekszünk érvelni: „*Mit tudtok ti, számár férfiak! Azt hiszitek, hogy kell egy nőt ismerni előre, hogy beleszeresetek? Szeretitek anélkül, hogy tudnátok. A szerelem is virágzik, növekedik bennetek, anélkül hogy egy percig fogalmatok volna az ügy állásáról. Némelyik férfi sohasem ismeri meg azt a nőt, akibe igazándiba szerelmes. Kalandozik, más útra téved, kelepcebe esik, megcsalják, kigúnyolják, megöregszik, sirjába készülődik, és még mindig nem tudja, hogy azért volt elégedetlen, boldogtalan, szerencsétlen egész életében, mert a véletlen nem hozta össze azzal a nővel, akibe állandóan szerelmes volt, akinek a szívével állandó összeköttetésben volt, a láthatatlan sürgönydrót hozta-vitte az üzeneteket, a szívűbánságokat, de sajnos, sohasem találkoztak egymással.*

[...] *Az ember abban különbözik az állattól, hogy halhatatlan lelke van. A te lelked már azelőtt is élt valahol, amikor még testedben nem érkeztél a földre. Bizonyos, hogy a lelkek országában már ismerkedett a lelked más lelkekkel. A szerelmet a földöntúlról hozza magával az ember, azért nevezik szentnek ezt az érzelmet. A kis lelkek egyenkint elhagyják a messzi országot, pókfonálon vagy napsugáron leereszkednek a földre. A földi szelek elhajtják őket jobbra-balra, mint a virágmagokat. Egyik az útszéltre kerül, a másik a kert kellős közepébe. Mármost hogyan találkoznak ezek egymással? Találkoznak majd a másvilágon ismét. De bizony a földön csodaszámba megy az, ha valaki biztosan rátalál a párjára. Az igazira, akivel lelkében és testében ugyanegy, akiket, a példaszó szerint, egymásnak teremtett a természet. Ezért olyan kevés a boldog házasság. Ezért jár az emberek legnagyobb része szerelem nélkül végig a világon.*

*Szerelem! Az igazi szerelmet csak a nagyon kiválasztottak ismerik.*¹

¹ KRÚDY Gyula, *Palotai álmok, Kisregények (A magyar jakobinusok, Francia kastély, Mák-
virágok kertje, Palotai álmok, Bukfenc)*, szerk. BARTA András, Bp., 1976, 231–293, i. h. 245.

A hivatkozott szakasz látványosan kirajzolja *A lakoma* Arisztophanész-féle szerelemnarratívájának meghatározó vonásait. A szerelem az egykori létteljesség kereséseként értelmeződik, s beteljesülésével a személyiség egész-léte áll helyre. A benne egymásra találók, akiket a természet és a földön túli lét törvénye egymás párjaiként határoz meg, testben és lélekben „ugyanegy”-ek, egyesülésükkel áll helyre a személyiség egész-létének hajdani, mitikus állapota. Ezt a narratív sémát Platón dialógusának Arisztophanész által elbeszélte története így foglalja össze, mikor a beteljesült szerelmet jellemzi: „*S ha mikor egymásba fonódva feküsznek, odaállna eléjük Héphaisztosz a szerszámaival, és megkérdezné őket: »Mondjátok meg, emberek, mi az, amit egymástól kívántok?«, s aztán, látva, hogy tanácsalannok, megkérdezné ismét: »Nem az-e a vágyatok, hogy minél teljesebben eggyé váljatok, úgyhogy sem éjjel, sem nappal el ne szakadjatok egymástól? Mert ha az a vágyatok, kész vagyok benneteket összeforrasztani és egymásba olvasztani, úgyhogy ketten eggyé váltok, s amíg éltek, mint egy ember, közösen éltek, ha pedig meghaltok, ott a Hádészban is kettő helyett egyként, közös halált hordoztok. Gondoljátok meg, hogy ezt kívánjátok-e, és kielégít-e benneteket, ha ezt megkapjátok?« Ennek hallatára, tudjuk jól, egy sem mondana nemet, s egy sem kívánna egyebet, hanem kétségkívül mind úgy éreznék, hogy amire már régtől fogva vágyik, azt hallotta most kimondani: kedvesével egyesülve s összeforrvan kettőből eggyé válni. Az oka pedig ennek az, hogy eredeti természetünk szerint teljes egészek voltunk; s a teljesség vágyát és keresését nevezzük Erósznak”²*

A *Palotai álmokban* Radics Mária szólama tehát a szerelem értelmezésében az „igaz szerelem” platóni elbeszéléséhez kapcsolódik, amely a szerelmet a személyiség saját lényegének megragadásaként, önnön szubsztanciájának érvényre juttatásaként értelmezi. Az egyik szereplő szólamában megjelenő szerelmi narratíva azért tehető hangsúlyossá a szöveg interpretációja során, mert az elbeszélői szólam is fölerősíti ezt a történet-sémát azzal, hogy csatlakozik, illetve csatlakozni látszik ehhez a szerelemelbeszéléshez. Az *Előhangban* megszólaló elbeszélő az „igaz szerelem” narratívájába helyezi az általa elmondott történetet. Az „igaz szerelem” pedig – e némi ironiától sem mentes meghatározás alapján – a lányszöktetés kalandos cselekménymozzanatáról ismerszik meg. A narratív séma szerint az igaz szerelem története összekapcsolódik az álom és az álmodozás cím ál-

² PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGGI Zsigmond = Uő, *Összes művei* I, Bp., 1984, 943–1017, i. h. 192 d–192 e.

tal is kiemelt fogalmával.³ A cím mint a szöveg identifikálásának egyik jellegzetes eljárása a mű által felkínált értelmezési ajánlatként is felfogható, azaz a cím ugyancsak a szerelemelbeszélés jelzett kontextusába kapcsolja be a regényt. Az elbeszélte történet utolsó jelentős cselekménymozzanata éppen Szekszti Judit megszöktetése, tehát a szöveg látszólag problémamentesen simul bele az „igaz szerelem” narratív sémájába. Erre látszik utalni az is, hogy a történetben több esetben meghatározó funkciót töltenek be a szereplők álmai, amelyek révén mintha saját, kapcsolatukban feltáru-
ló lényegükhöz jutnának el. Az alábbiakban azt igyekezünk nyomon követni, hogy az elbeszélés különböző szintjei milyen poétikai eljárásokkal kezdik ki, bontják le a felszínen olyan jól érvényesülő szubsztanciális szerelemnarratívát.

Az „igaz szerelem” történet-sémájának felbomlása leglátványosabban éppen a teóriát részletesen kifejtő Radics Mária szólamában figyelhető meg. A Palotára invitáló levél kézhez vételekor Péter Pál átélt beszédben megjelenített gondolatai felvetik, hogy az öregasszonyt a házasságszerzés szándéka motiválta unokája meghívásakor, amit később az elbeszélés igazol is.⁴ A főhős a szerelemről elhangzó tanítás iránt csekély érdeklődést mutat, s a hallottakat öregasszonyos babonának tekinti. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy az elbeszélés egy későbbi szakaszában mégis azonosul ezzel a szerelemfelfogással. (Erre a kérdésre a későbbiekben fogunk kitérni.) Az események mozgatójának mutatkozó Radics Mária által felépített szerelmi történet megkonstruált volta jól érzékelhető.⁵ Úgy igyekezik egymás felé terelni a fiatalokat, hogy azok – különösen unokája – a természet által egymásnak rendelt, szubsztanciális szerelem elérkezéseként éljék át az általa programozott vonzalmat. Arra hivatkozva, hogy gyengén lát, Szekszti Judittal íratja meg az invitáló levelet,⁶ mert azt reméli, a lányos kézírás majd felébreszti unokája erotikus fantáziáját. Péter Pál megérkezése után Dumas *Monte Cristóját*, az egyetlen szerelem narratívájának egyik legismertebb,

³ „Manapság egy jóraváló leányszöktetésről sem hallani. Holott azelőttiben legalábbis elszöktette az ember az ideálját, ha másképpen nem férközhetett hozzá. Ma már csak álmaikban bolondoznak az emberek. Álmaikban követik el a hőstetteiket, élik le a regényeket, és a fiatal nők álmaikban szöknék el a falusi háztól. Vége a romantikának. Talán igazi szerelem sincs...” *Palotai álmok*, 234.

⁴ „Az öreganya bizonyosan házasságot forgat a fejében, mint az unatkozó öregasszonyok szokása. Talán valami vagyonkája is van Szekszti kisasszonynak...” *Uo.*, 241.

⁵ Erre már Bori Imre értelmezése is felhívta a figyelmet. Vö., BORI, *Krúdy Gyula nagy évtizede*, 164 és 166.

⁶ *Uo.*

némiképp közhelyes szövegét helyezi el az ágy melletti éjjeliszekrényen. Ezen előkészületek után bejelenti a saját érzelmeiről mit sem sejtő főhősnek, hogy az szerelmes.⁷ A szuggeráló szerepű kinyilatkoztatás után hangzik el a korábban már idézett tanítás a szerelem lényegéről. A Judittal való találkozások a nagymama által megírt forгатatókönyv szerint zajlanak, aki a szomszéd szobában tartózkodó lányt már az első találkozás előtt a szerelmesére várakozó szerető szituációjába helyezi: „*Radics Mária sokatmondólag hunyorított szürke szemével: – Várat magára. Várt lány várat nyer.*”⁸ A közös sétáról hazatérőben a csábítás előre megírt történetének részeként ráparancsol Juditra, hogy énekeljen.⁹ A lány Péter Pállal folytatott egyik beszélgetéséből az is kiderül, hogy Radics Mária már régóta kizárólag unokájáról beszélget vele, azaz őt is befolyása alá vonta mint az általa eltervezett szerelmi regény egyik szereplőjét.¹⁰ Miután Judit anyjának halála után úgy látja, megérett a helyzet a fiatalok végleges összehoronálására, szinte kerítői szerepkörben igyekszik alkalmat teremteni az intim találkozásokra. Úgy rendelkezik, hogy Péter Pál kerti lakban berendezett szobájába minden reggel Judit vigye a reggelit.¹¹

Az egyetlen szerelem történetének hatékony életre keltése érdekében Radics Mária követendő példákat állít a fiatalok elé. Bátyját, az agglegény Jánost az egyetlen szerelem romantikus hőseként jeleníti meg, akinek élet-történetét ugyancsak a szubsztanciális szerelem narratívájába illeszti.¹²

⁷ „– Azt is tudjuk, hogy szerelmes vagy – folytatta az öregasszony. – Nem kell szégyellned a dolgot, mi már mindent tudunk.

Péter Pál a fejét csóválta. Ugyan kibe lenne ő szerelmes.

– Tévedés, nagymama.

Radics Mária gondosan összehajtogatta az újságot.

– Szerelmes vagy – mondta igen nyomatékosan –, mégpedig kis rokonunkba, Szekszti Judit kisasszonyba vagy szerelmes.

Péter Pál úgy érezte, hogy csiklandozzák.

– Nem is ismerem – mondta csendesen, és alattomosan nevetett.” *Uo.*, 241. A főhős ironikusan reagál nagymama mesterkedéseire, ugyanakkor az alattomos nevetés nem csupán gúnyként értelmezhető, hanem annak a be nem vallott, most is rejtett álmodozásnak a reflex-tálasaként, amely Judit alakjára irányult. Azaz a nagymamának címzett elutasító gesztus mögött, akár az „igaz szerelem” történetének eseménye is feltételezhető.

⁸ *Uo.*, 247.

⁹ *Uo.*, 250.

¹⁰ *Uo.*, 268.

¹¹ *Uo.*, 279.

¹² „Mielőtt a faluba költöztem volna (most három éve), hogy közelebb legyek elhalt apámhoz, anyámhoz, Radics a penészes pénzt olvasta reggeltől estig. Már féllábbal kilépett

A példázat pozíciójába helyezett nagybácsit azonban a narráció rendre úgy mutatja be, mint olyan alakot, aki igyekszik kibújni a rákényszerített szerepkör fogságából. Történetének hűga általi elbeszélését türelmetlen gesztussal szakítja meg,¹³ később a szőlőben lezajló iddogálás alkalmával akkora csókot cuppant Kamilla, a hervatag színésznő kezére, hogy „*Radics Mária kénytelen [...] szemrehányó pillantást vetni öccsére.*”¹⁴ Állítólagos szerelmének halála után pedig cseppet sem mutatkozik bánatosnak a Palotára látogató színésznő, Fátyol Erzsi tiszteletére rendezett mulatságon. Itt arról is beszámol, „*hogyan szöktetett meg jogász korában egy kisaszszonyt*”,¹⁵ majd egy vég nélküli történet előadásába fog, melyben arra emlékezik, hogy egyszer szerelmes volt egy palotai lányba.¹⁶ Az általa elmondott szerelmi históriák arra engednek következtetni, hogy az öregúr udvarol a színésznőknek, vélhetőleg Péter Pált is ezért küldi haza maga helyett, hogy az helyettesítse a hűgával elköltendő vacsoránál.¹⁷ Radics Mária másik példázata, saját élettörténetének összefoglalása szintén nem támasztja alá kellő hatékonysággal a szerelem szubsztanciális narratíváját. A „gróffal” kötött házassága csak látszólag felel meg az eszményi szerelem történetsémájának. Bár elbeszélésében férje mint eszményített alak jelenik meg, akiben „*a legszebb és legtökéletesebb férfit*” találta meg, kettejük belső egysége mégsem valósult meg. A gróf „*nagytermészetű ember volt. Kevés volt neki egy asszony.*”¹⁸ Az egymásnak rendeltség, a kizárólag a másik révén kiteljesedő lét belső egysége tehát ebben a történetben sem

valódi, igazi életéből, elbújt a házban, mint egy vén kutya. Bizonyosan sohasem jött volna elő többet a saját lábán. Én aztán, az álmok meg mindenféle titkos jelek segítségével rájöttem Radics titkára. Ez az ember gyerekkora óta szerelmes a szomszédunkban lakó atyánkfiába, Lehőcz Annusba. Hatvan esztendeig hordta magában a szerelmet, talán önmaga sem tudott róla, és mióta kipattantottam a dolgot, visszanyerte emberi formáját, van célja életének, reményli, hogy Annust valamikor elveheti.” *Uo.*, 247. Az említett Lehőcz Annus nem más, mint Szekszti Judit édesanyja. Az egyetlen szerelem története tehát ebben az esetben is fel-fogható az álmoskönyv, illetve az örökség megszerzésének eszközeként, akárcsak Péter Pál szerelmi regénye. Erre utal, hogy Lehőcz Anna halála után Radics Mária ingerülten faggatja bátyját az álmoskönyv hollétéről: János, nem tudnál ebben az irányban valami felvilágosítást nyújtani? Te állandó széptevője voltál a madame-nak? – szólott az öregasszony olyan erős hangon Radics úrhoz, amilyen tőle csak kitellett.” *Uo.*, 280.

¹³ „Ne beszélj mindig rólam, Mari.” *Uo.*

¹⁴ *Uo.*, 269.

¹⁵ *Uo.*, 283.

¹⁶ *Uo.*, 286.

¹⁷ *Uo.*, 287.

¹⁸ *Uo.*, 273.

valósult meg. A Radics Mária által kifejtett szerelemfelfogás érvényességét leglátványosabban unokájához intézett második tanítása kérdőjelezi meg, melyet azt követően mond el, hogy Szekszti Judit nincstelenségéről megbizonyosodott. Péter Pált eltiltja a lánytól, majd röviden felvilágosítja az élet értelméről: „Az embernek az egyetlen célja az életben a vagyon-szerzés. Aki nem szerzett vagyont, hasztalanul töltötte az életét, és nem érdemelte meg, hogy élt.”¹⁹ A szerelem szubsztancialitásáról szóló teóriát Radics Mária szereplői szólama tehát csak addig igyekezett színleg érvényben tartani, amíg azt a gazdag hozomány is megalapozta.

Ezzel a szerelem szubsztanciális elbeszélése végképp irónia tárgyává válna, ha időközben Péter Pál és Szekszti Judit, illetve az elbeszélő szólama nem venné át e narratíva meghatározó elemeit. A regényben elbeszélte történet ugyanis akár oly módon is interpretálható, hogy a nagymama által taktikai szempontból bevetett szerelemelbeszélés életre kel, s a szerelemsek valóban megtalálják egymásban létük egyetlen kiteljesítőjét. Mindez azt jelentené, hogy az egész-lét garanciájának tekintett szerelemfelfogás jogosultsága beigazolódná, s vele együtt a személyiség lényegszerűsége is szemlélhetővé válik. A most következőkben a szubsztanciális szerelem-narratíva kiépülését és látens megkérdőjeleződését az utóbb említett szólamok esetében vizsgáljuk meg.

A történetéséma megalkotásában kulcsszerepet játszik az álom visszatérő motívuma, mely nemcsak a szereplők álomelbeszéléseiben tölt be fontos funkciót, hanem – elsősorban a regénycím, valamint *Az álmok nem hazudnak* fejezetcím révén – az elbeszélői szólamnak is részévé válik. Ha az említett szereplők álmainak elbeszélését, illetve a hozzájuk fűzött reflexiókat szemügyre vesszük, nyomon követhetővé válik az „igaz szerelem” történetének kiépülése. Péter Pál Judit kézírását olvasva arcot és alakot ad az ismeretlen lánynak, akiben mintegy álmai öltenek testet. Az elképzelt alak és Szekszti Judit elbeszélő általi leírása számos egyezést mutat.²⁰

¹⁹ *Uo.*, 289.

²⁰ „Sz. J.-t nem ismerte, természetes, hogy róla ábrándozott, mielőtt utóalvását elvégezte volna. Alakját karcsúnak, de teltnak képzelte, a szemét szürkének és igen ábrándosnak, a haját sötétszőkének. A keze nagyon kicsiny, a lába nyerges, és jó cipője van. A nyakán göndör hajfűrtök, és a vállá megremeg, amidőn nevet. Így képzelte Péter Pál Szekszti kisasszonyt.” *Uo.*, 241. Judit alakját Péter Pállal történt első találkozáskor így rajzolja meg az elbeszélői szólam: „A haja inkább szőke volt, mint barna. Az arca erősen rózsaszínű, mintha odakünn megdörzsölte volna magát a kendőjével, amint ez a fálusi kisasszonykák szokása. A felpipőjében rövidke szalag volt, a nyakán bársonypántlika [...]. A füle mellett egy kis hajfűrt kiszabadult, amelyet ugyan mindig a helyére tett, de hajfűrtnek több esze volt, kibomlott és

A sötétszöke haj, a szürke szem, a karcsú, de telt termet, a nyerges láb álmodozás rajzolta képei megfelelnek a lány későbbi megjelenítésének. Az ismeretlen ismerősség, a találkozást megelőző belső egység, a tényleges kapcsolatnál korábról eredő titokzatos összetartozás pedig éppen annak a szerelemelbeszélésnek sajátja, melyet Radics Mária vázol fel fent idézett monológjában. Az álomkép és az „empirikus” nőalak azonossága a szubjektum lényegét kiteljesítő szerelem narratívájába helyezi a főhóst, amit a névadás és az alak mozgatása is felerősíteni látszik. A Péter Pál név jellegtelenséget, közepszerűséget sugall, olyan személyiségre vall, akinek nincs határozott tartalma, aki távol van saját lényegétől. Erre utal az is, hogy folytonosan nagybátyjához, Adamovics Pálhoz viszonyítja magát, rendre megállapítva, hogy alulmarad választott ideáljával szemben.²¹ A narrátor által igencsak közepszerű „kalandornak” beállított Adamovics kultikus tisztelete még inkább aláhúzza Péter Pál jellegtelenségét. Ebben az oppozícióban hangsúlyossá válik a főhős passzivitása, életének eseménytelensége, mellyel szemben Adamovics utazásai és kalandjai állnak. A regénybeli lányszöktetés a jelentéstulajdonításnak ezen a szálán haladva ezért úgy értelmezhető, hogy a magát határozott cselekvésre elszánó Péter Pál kilép korábbi partikuláris léthelyzetéből, s elérkezik saját lényegéhez. (Persze a nem éppen tökéletes példakép követése már önmagában is az ironikus regiszter jelenlétére utal.)

A látszólag zárt, egészelvű szerelemnarratíva és személyiségelbeszélés kikezdése szempontjából fontosabbnak tűnik az álomkép és Szekszti Judit megfelelőségének egy olyan magyarázata, amely nem a lelkek egymásnak rendeltségével, lényegszerű azonosságával indokolja az ismeretlen lány olyannyira ismerős voltát. A szőlőhegyre tett kirándulás alkalmával Péter Pál Szekszti Judit alakjának és korábbi rá vonatkozó képzetének hasonlóságát nem saját szubjektuma belső lényegének revelációjaként értékeli, hanem egy, a személyiségét kívülről ért hatás következményeként: „*A század*

kedvesen lebegett a fiatal hölgy arca körül. [...] A leánynak olyan meleg és puha tenyere volt, mint egy fészek. Péter Pál egy másodpercig otffelejtette a kezét. Friss vérhullámot érzett a karján felfelé haladni, és amikor a leány szemét alaposan megfigyelte, úgy látta, hogy a szem sem mindennapi. Szürke volt az alapszíne, de olykor barna is lehetne, máskor meg fényeskék.” *Uo.*, 247–248. (Megjegyezhető, hogy a leírás csupán a szemszín vonatkozásában jelzi, hogy a fokalizáció a főhős nézőpontját idézi. Az alak rajzának többi részletét az elbeszélő mindentudás is garantálni látszik.) A narrátori szólam Szekszti Judit megjelenését az utolsó jellegzetes vonás tekintetében is az elképzelt alakhoz igazítja: „Inkább kistermetű volt, mint magas, de karcsú volt, különösen a bokája olyan, mint a szarvasé.” *Uo.*, 250.

²¹ Vö. pl. *Uo.*, 236–237.

eleji képeken láthatók ilyen frizurával a hölgyek. Talán ő Róza a Himfy da-laiból? A szájának metszése élvágyó és merész, mint a delnőké, akikről hajdan a költő kobza zengett. A nyaka, mint a hattyué. A kis emelkedésen, a költői tájon, a lila színű szőlőhegyen egyszerre olyannak látta Szekszti Juditot, amilyenek azokat a nőket képzelte, akikről Kisfaludy vagy Csokonai verselt. Lilla volna? A ruházkodása is ódivatú, és keblén a medalion pasztellképecskéje (egy búskomor tekintetű, hegyes orrú női arccal) szintén század eleji dolgokra emlékeztette a régi könyveket és képeslapokat forgató Péter Pált. Még szelíd és engedékeny mosolygása is a Családi körbeli gyöngéd, leheletszerű hölgyek tulajdona volt egykoron. Hosszú és keze, nyerges lába és keblének formája, mely császárkörtéhez volt hasonlító, a fodros szoknyácskáján és fehér harisnyás bokáján a szalaggal átkötött félcipő, bizonyára Himfynek voltak mind adresszálvá, aki valaha e tájon járt, és bús verseit írta a kesergő szerelemről. Most már pontosan tudta Péter Pál, hogy látta valahol Szekszti kisasszonyt... A régi Családi kör valamelyik évfolyamában, gyöngéd acélmetszeten vagy egy régi arcképalbumban...²² (Kiemelés – G. T.) A képzelet által előre megrajzolt alak tehát nem a személyiség autonóm belső magjából formálódik meg, hanem egy éppen letűnt korszak kissé közhelyes szépségideálja jelenik meg benne. Egy némiképp felszínes tradíció alakítja ki azt az álmodozásokban született portrét, melynek megfelelőjét Péter Pál Juditban felismeri. Ezen a ponton ismét hatékonyan mutatkozik a Radics Mária irányította dramaturgia, hiszen unokája olvasmányainak ismerőjeként és Judit „fejlődésregényének” irányítójaként fedésbe hozta a biedermeier szépségideált, valamint a lány megjelenését és magatartását. Az elmondottak összegzéseként megállapítható, hogy a szubsztanciális szerelem narratíváját a főszereplő szólama sem hagyja zavartalanul érvényesülni, hanem Radics Mária szereplői szólamához hasonlóan – bár talán kevésbé látványosan – szintén elbizonytalanítja.

Az álmodot a rejtett lényeg feltárásként beállító narratíva legjellegzetesebb képviselője a regényben azonban nem a főhős, hanem Szekszti Judit.²³ A majdani szerelmes megálmodott portréja ugyanúgy hozzátartozik az ő történetéhez is, mint Péter Páléhoz.²⁴ Saját álmaihoz fűzött refle-

²² *Uo.*, 267–268.

²³ Vö.: „Én álmodban jobban látom az embereket és dolgokat, mint nappal, ébren. Az álmom nekem a legjobb útmutatóm. Az álmom tanácsot ad. Az álmom megvigasztal. Fülemben sügija, hogy mit kell tennem...” *Uo.*, 263.

²⁴ Péter Pál kérdésre így válaszol, amikor az megkérdi, hogy milyenek látja: „Amint megálmodtam, pedig arcképét sohasem láttam. Ezért kell nekem az álmokban hinni.” *Uo.*, 268.

xióiban folytonosan az álmok igazságát hangoztatja, azt állítja, hogy az ő életében mindig úgy történt minden, ahogy megálmodta.²⁵ A regény cselekményidejében lezajló események igazolni látszanak ezt a kijelentést. Mikor Péter Pál meglepődik azon, hogy előre be nem jelentett látogatásakor az állomáson kocsí várja, Móni, az öreg fiákeres azzal válaszol kérdésére, hogy Szekszti kisasszony megálmodta érkezését.²⁶ Ezen kívül még két alkalommal mutatkozik a később bekövetkező események megjövendölőjének. Állítása szerint megálmodta anyja halálát,²⁷ az esküvőről szóló álma pedig, melyet Péter Pálnak mesél el, Fátyol Erzsi csábítási kísérletének előrevetítéseként fogható fel.²⁸ Ezt az értelmezést az is alátámaszthatja, hogy a színésznő tiszteletére tartott multság után arról számol be szerelmének, hogy megisméltődött az a bizonyos álom, mely azt jelezte, hogy Péter Pált egy másik nő el akarja szakítani tőle.²⁹ A bekövetkezett események megálmodása ugyanakkor nem mentes az ironikus elbizonytalanítástól. Az anya halálának megérzése esetében az elbeszélés a cselekményelemek egymás mellé illesztésével jelzi az álom irányított voltát. Egy közös séta alkalmával Radics Mária arról beszél unokájának a szomszéd Szekszti Juditék ablaka alatt, hogy Palotán mindig egy titokzatos fekete lovas feltűnése jelzi előre a bekövetkező haláleseteket, így tudták meg azt is egykor, hogy apja meghalt a bécsi vásáron. Radics János azzal a megjegyzéssel szakítja félbe húga elbeszélést, hogy jobb lenne Juditot aludni hagyni: „*Ettől a sok felesleges locsogástól majd nem tud elaludni a Judit.*”³⁰ Megjegyzése annak jelzéseként is felfogható, hogy Judit hallja Radics Mária történetét. Az elbeszélés háromszori utalása a beszélgetés helyszínére ugyancsak arra enged következtetni, hogy Péter Pál nagyanyja szándékosan teszi Juditot szavai fültanújává.³¹ Amikor belépnek a Radics-porta kapuján, lódobogást hallanak. Az eseményben nincs semmi rendkívüli, Radics Mária azonban hatásos jelenetet ad elő, a kerítéshez rohan, kikémlel, majd rémülten beszámol róla, hogy a fekete lovaszt látta, aki „*Szeksztiéknél volt*”. Később bekopogtat unokájához, és beszámol róla, átment

²⁵ *Uo.*, 258.

²⁶ *Uo.*, 243.

²⁷ *Uo.*, 271.

²⁸ *Uo.*, 263–265.

²⁹ *Uo.*, 293.

³⁰ *Uo.*, 252.

³¹ Vö.: „Elhaladtak a Szeksztiék háza előtt, a piciny, zöld zsalugáteres ablak mögött halovány világosság látszott.” *Uo.*, 251. „Ismét az ablak alatt sétáltak.” *Uo.*, 252. „Megint a Judit ablaka előtt álldigáltak.” *Uo.*

Szeksztiékhez, hogy megnézze, milyen állapotban van Judit anyja. A szokatlan időpontú, a szomszédok lefekvésekor tett látogatás szintén alkalmas arra, hogy Judit gondolatait és álmait a kívánt irányba fordítsa. Radics Mária arról is beszámol, hogy a betegeskedő asszony kifejezetten rossz színben volt, s várható, hogy nemsokára meghal. Ezek után egyáltalán nem éri váratlanul az olvasót sem az asszony halálhíre, sem Judit bejelentése, hogy előző éjjel megálmotta, anyjával valami félelmetes dolog fog történni. Radics Mária házasságszerző stratégiájának fontos része az álmok befolyásolása, hiszen a szerelmesek lényegi összetartozásának bizonyosságaként álmaikra hivatkozik. Judit álmának „beteljesülése” újabb érv mellett, hogy a fiatalok hallgassanak az álmodozásukat irányító hang sugallatára. Azt, hogy a nagymama által előre megírt szerelmi történet az álmok befolyásolására is kiterjed, nem csupán a cselekményt értelmező megfontolások vetik fel. Még árulkodóbb nyomként értékelhető az álmok állítólagos jövendöléseinek olvasói leleplezésében Szekszti Judit csendes szerelmi vallomása. Péter Pál az álmok nyelvén beszélve fordul a lányhoz, hogy elmondja szerelmét.³² Judit szintén az álmaira hivatkozva válaszol, amikor jelzi, hogy már sokszor álmodott Péter Pállal. Fogadalmuk, mely szerint ezután mindig egymással fognak álmodni, szerelmük nem múlt voltának kinyilvánításaként fogható fel. Ebbe az érzelmes jelenetbe azonban némi groteszk íz vegyül Judit fogadalmának elhangzásakor: „Hisz már olyan régen mindig magával álmodok, először a nagymama parancsára, aztán magamtól.”³³ Az álmok beteljesedése tehát nem a szerelmesek szubsztanciális egymásnak rendeltségét, hanem a Radics Mária befolyásoló narratívájának hatékonyságát bizonyítja.

Az álom és lényegszerűség kapcsolatát a narrátori szólam még inkább elbizonytalanítja, amikor *Az álmok nem hazudnak* című fejezetben Fátyol Szilviát így jellemzi: „Talán máshol is feltűnt volna kerek vállával, karcsú derekával és tündöklő tekintetével. Palotán, az álmok kis falujában, olyan volt megjelenése, mintha valóban az álmok világából lépett volna elő.”³⁴ A palotai álmodozók minősítéséhez viszonyítva az elbeszélő némiképp leértékeli a színésznő alakját, ami az álmokkal szembeni fenntartásra utal. Fátyol Szilvia, akit Palotán az álmok megtestesítője, más sem tesz, mint

³² Magával álmodtam – mondta rajongó hangon Péter Pál, mintha az álom folytatása lenne a valóságban megjelent leány.” *Uo.*, 280. Megjegyzendő, hogy a kötőszó arra enged következtetni, hogy az elbeszélői hang kételyeket táplál az említett azonossággal kapcsolatban.

³³ *Uo.*

³⁴ *Uo.*, 282.

affektál vagy hazudik. Az álommal azonosított alak tehát egyszersmind a hazugság színönimájává is válik, ami a fejezet címét ironikus megvilágításba helyezi.

A szubsztanciális szerelemmel folytatott játék, amely az „igaz szerelem” narratívájához való csatlakozás és e története séma megbontásának összetett mozgásaként jellemezhető, az *N. N.* című kisregényben is megjelenik. Itt a gyermekkor helyszínére való visszatérés, illetve az első szerelemmel való találkozás helyzete teremti meg a változatlan lényeg és a temporalitás ütköztetésének játékerét. A keret által közrefogott elbeszélésben megszólaló első személyű narráció az ifjúsághoz kapcsolt változatlan lényeg, valamint a felnőtt korhoz társított változékonyság révén hozza mozgásba a kétféle nézőpontot. A rögzített szubsztancialitás szövegbeli figurája a tücsök, amelyet a narráció a gyermekkor lényegével azonosít. A tücsök másrészt a természeti kód metaforájaként is funkcionál. Az első szerelemet a retrospektív önelbeszélés mindezekkel összefüggésbe hozza, az elbeszélő önmagát is tücsökként metaforizálja,³⁵ majd a szeretett lány alakja is beépül ebbe a retorikai sorozatba. A kölcsönös szerelmi vallomás ezen a figuratív nyelven hangzik el: „[Juliska:] – *Mert kell ám, hogy mindenkinek meglegyen a maga tücske, akinek éneklésére, dalolgatására, altatgatására elfelejti az egész életét. – Akarsz-e az én tücsköm lenni, Juliska? – kérdeztem.*”³⁶ Ez a megoldás az *Én és a szeretett nő* retorikai azonosítását valósítja meg. A szerelem ebben az összefüggésben ismét a saját lényeg felfedezésként értelmeződik. A rögzítő tendenciájú szerelemértelmezéshez az is hozzájárul, hogy Juliskát az anya alakjára játszatja rá az elbeszélő.³⁷ A gyermek és az anya kapcsolatának hagyományosan tulajdonított bensőséges egység, a személy feletti azonosság így a szerelmi viszonyra is rávetül. A kapcsolat ebben az esetben is szubsztanciális, a szeretők egymásnak rendeltettek, egész voltuk egymásban teljesedik ki. A tücsök így azután a fenti azonosításokon túl a hűség jelentésrétegét is felveszi.³⁸ A regény szólamai közül legkövetkezetesebben Juliska hangja képviseli a szerelem szubsztanciális felfogását, aki tíz év múltán arra akarja rábírní N. N.-t,

³⁵ Vö.: „Én voltam a tücsök.” KRÚDY Gyula, *A pesti nőrabló. Regények, kisregények (Napraforgó, Kleofásné kakasa, Az útitárs, Pesti nőrabló, Asszonyágok díja, N. N.)* szerk. BARTA András, Bp., 1978, 491–585, i. h. 503.

³⁶ *Uo.*, 525.

³⁷ *Uo.*, 530.

³⁸ Erre utal a vándor bölcs tanítása is: „Csak a tücsökre nem szabad hallgatni, mert az a hűségre tanít.” *Uo.*, 553.

hogy legyen ismét egykori önmaga, térjen vissza saját lényegéhez, melyet – akárcsak a *Palotai álmokban* – az álmok mutatnak meg:

„És ezekben az álmokban, ha magát látom, mindig olyan ifjúnak tűnik fel előttem, mint az újhold sarlója.

Az én álmaimban nem múlt el tíz esztendő, de még talán egy egész nap sem azóta, mióta utoljára láttuk egymást.

Ifjan, naivan, áhítatosan állong maga felettem, mint Szent György lovag a pécsi templom oltárképén, amikor az álom ideje elérkezik.

A hajába még nem vont nyomot a téli szánkó, szeme fényét még nem törte meg annak a sok embernek, ismerősnek, ismeretlennek a tekintete, amely mind ellopott fényességet a maga szeméből, a homlokán nem utaznak varjak, és kis mosolygás üldögél a szája szögletében, mint a pintyöke. Tehát én mindig ifjan, húszéves korában látom magát – bármi történt is azóta. Ahhoz nekem semmi közöm, hogy merre járt, kivel beszélt, mit tapasztalt. Az én lelkemben maga örökre húszesztendős marad. Az enyém volt... Az enyém, bármi történt azóta a világban, magával és mással.

S ha itt maradna: bizonytalansággal visszatérne elillant ifjúsága, mert én addig szövegelném, addig hívogatnám, addig babonáznám, míg a valóságban visszatérne a régi lelke, amely jó és nemes s olyan egykedvű, mint a madárdal.”³⁹

Juliska monológja a személyiség lényegének megőrzéseként értelmezi a szerelmet. Az általa felkínált lehetőség olyan választás elé állítja az önbeszélés narrátorát, melyben a maradás a személyiség szubsztanciális jellegének elfogadásaként, míg a távozás az önazonos szubjektum megkérdőjelezéseként értékelhető. A regény főhőse ingadozni látszik a két lehetőség között, több szöveghely reális lehetőségként veti fel az eredeti identitás megőrzését. Egyik beszélgetésük során Juliska olyan színben tűnik fel, mint aki valóban átlátja szerelmesének legmélyebb belső titkait.⁴⁰ Az utolsó fejezetben új választottjának udvarlására induló N. N. egy pillanatra azt hiszi, hogy egykori önmagát látja viszont az akaratlanul meglesett találkán, amelyen remélt új szerelemét egy fiatalember társaságában találja. Az ifjú-

³⁹ *Uo.*, 560.

⁴⁰ *Vö. Uo.*, 541. „[A]zt láttam, hogy semmit sem mondtam el Juliskának magamról, csak üres, élettelen szavakat. Pedig ha valaki megérdemelné, hogy minden titkomat közöljem vele [...]. Juliska megérdemelné, hogy beavassam őt a misztériumba, amely az életemet éppen úgy körülengi, mint akár másét.

És Juliska, bár nem volt művelt hölgy, és csak annyit tudott az életről és halálról, mint egy falusi tücsök, csalódottan mosolygott, mintha megbántottam volna.”

ban aztán saját törvénytelen fiát ismeri fel, aki egy pillanatra úgy tűnik fel számára, mint az általa eltékozolt belső lényeg megőrzője: „*Talán elvesztem valahol ezen a tájon, amidőn tíz évvel ezelőtt utoljára jártam erre? Talán egy másik ember élt a messzi idegen városban, akiről csak azt hittem, hogy én vagyok? Az igazi lényem itt maradt a Nyírségben, fűzfák, nyírfák, búskomoly tájak és nádasok között; az nem mozdult el a kertek alatt kanyargó gyalogösvényről, a szilvafák hamvas árnyékai alól, a nádból font kerítések alatt mendegélt és együtt fűtörészett a széllel?*”⁴¹ A maradás és a megőrzés gondolata azonban csak időlegesen keríti hatalmába. A végleges választ az a röviden jelzett cselekménymozzanat adja meg, amely a regényt berekeszti: „*Aztán nemsokára elutaztam, s búcsút vettem életem ezen évszakától is, mint anyyi mindent elhagytam és elfelejtettem, ami az életben történt velem.*”⁴² A temporalitás és a vele összefüggő felejtés kiemelése a szubjektumot nem a belső lényeg állandósága, hanem éppen ellenőrizhetetlen változékonysága révén definiálja. Ezt látszik alátámasztani a névadás is,⁴³ amely a szubjektum megismerhetetlen voltának, átláthatatlanságának jelzéseként olvasható. A személyiség szubsztancialitásának gondolata ugyan nem mentes az elégikus hangoltságú reflexiótól, lehetetlenségének belátásán azonban ez mit sem változtat.

Ha a szerelmi viszonyt a személyiség önértelmezéseként fogjuk fel, melyben annak belső szerkezete, jellege mintegy szemlélhetővé válik, akkor a kapcsolat véletlenszerűségét és esetlegességét hangsúlyozó szerelemelbeszélés a szubjektum kontingenciájának jelzéseként interpretálható. Az „igaz szerelem” narratívájában a személyiség kiteljesedése, egészsé formálódása egyetlen másik személyiség révén valósulhat meg, a szeretőket valamilyen mitikus, transzcendes erő rendeli egymásnak. Ezzel szemben a szerelem esetlegességének tapasztalatát kiemelő elbeszélésmód – amennyiben az nem a keresés és tévedés által meghatározott történetsemát működteti – a személyiség lényegiségét kérdőjelezi meg. Ha a szerelemben a szubjektum önmagához érkezik el, akkor a véletlenszerűsége épülő narratíva a személyiség nem-szubsztanciális voltát teszi láthatóvá. Ez a megközelítés abban az esetben érvényesülhet, ha az elbeszélést nem az igazi elvételének elégikus modalitása jellemzi. A szerelem véletlenszerűségének ilyen nem elégikusan reflektált elbeszélését nyújtja a *Francia*

⁴¹ *Uo.*, 581–582.

⁴² *Uo.*, 585.

⁴³ FRIED István, *Ki beszél a regénykében?*, Tiszatáj, 2002/5, 48–61, i. h. 53.

kastély című regény. A narrátor és a főhős szólama folytonosan arról számol be, hogy Szindbád Georginába szerelmes. Pálházi feleségének és Szalánczi kisasszonynak, Szindbád előző szerelmének gyakori ellentétbe állítása annak jegyében zajlik, hogy Georgina kivételessége, kifinomultsága minél szemléletesebbé váljon. A lovagi szerelem toposzának gyakori szövegbe idézése ugyancsak az örökké tartó szolgálat, az egyetlen szerelem történetésémájára játszik rá. A regény zárata azonban meglepő fordulattal szolgál. Szindbád szerelemet vall az őt felkereső Mariettnek, amikor az arra kéri, hogy ígérje meg, másnapi párbajukon nem öli meg Pálházit.⁴⁴ Ez a szerelmi vallomás, amelyet a szöveg a meghökkentés jegyében egyáltalán nem készített elő, arra utal, hogy a két alak felcserélhető Szindbád szerelmi élményében. Egymással helyettesíthető voltuk jelzéseként értelmezhető az is, hogy mindketten Pálházi elvált feleségei, azaz egy másik szerelmi viszony is egymással helyettesíthető alakokként láttatja őket. A szeretett nők felcserélhetőségének elbeszélését a játékoság, s nem a csalódás elégikus atmoszférája jellemzi. A szerelemelbeszélés és a nem szubsztanciális szubjektum színrevitelének összekapcsolhatóságát Szindbádnak a regény elején elhangzó monológja is felveti. Georginának bemutatkozva a vándorlovagok és lézengő ritterek kései leszármazottjának vallja magát.⁴⁵ A vándorlás és a cél nélküliség a rögzített belső lényeg tagadására utal, a szubjektum nem egy belső centrum köré rendeződik, hanem a véletlenszerűség és az időlegesség jegyeit viseli magán. Ezzel összefüggésben a lovagi szerelem toposza is átalakul, melynek ez a sajátos változata az állandósággal szemben a temporalitás és a végesség mozzanatait emeli ki. Georgina és Szindbád első találkozására egy álarcosbálon kerül sor, azaz e szerelmi kapcsolat a szerep és a színjáték második fejezetben már vizsgált kérdésköréhez is hozzákapcsolható. A színjáték, mint azt

⁴⁴ Így teszek asszonyom, mert szeretem önt.

– Igazán szeret?

– Soha nem beszéltem magával ennyit, mint ma. Eszembe jutott sok mindenféle rendkívüli, nagyszerű tulajdonsága, amelynek a tudata csak szunnyadozott bennem, de most egyszerre fölébredt, és meglátom önben azt a páratlan, csodálatos nőt, aki után az én szívem mindig vágyakozott. Asszonyom, fogadja el szívemet. Mariett, ne utasítsa vissza.” KRÚDY Gyula, *Francia kastély* = Uő, *Palotai álmok*, 85–166. i. h. 156.

⁴⁵ „Sajnálom, hogy nem mondhatom kegyednek, hogy vándorlovag vagyok. A lézengő ritterek már kihaltak, de azért félig-meddig mégis olyan szerű ember vagyok. Szeretek cél nélkül kóborolni a világban, hisz anyai jussom éppen elegendő ahhoz, hogy beszálljak minden kedvemre való fogadóba, betérjek tetszetős városokba. Néha írogatni is szoktam. Természetesen álnév alatt.” *Uo.*, 106.

A *vörös postakocsi* Rezedája esetében megállapítottuk, az állandó távollét antropológiai tapasztalatának emblémájaként is olvasható. A regény ugyanakkor a szerelem elbeszélésének egy olyan szálát is végigvezeti, melyben a lényegiség retorikája a meghatározó. A jelentéstulajdonításnak ez az értelemsora a két nő Pálházihoz fűződő kapcsolatát az egyetlen szerelem történetiségének variációjaként láttatja. Ebben a szövegben szintén érvényesül tehát a Krúdy-regényekre annyira jellemző elbeszélésmód, amely az identitás rögzítését és a szubjektum temporalitását, szubsztanciát nélkülöző jellegét egyaránt játékba hozza.

A sokféleség és a szerelem vállalt időlegessége, végessége a *Mákvirágok kertjében* is megjelenik. Olivér számtalan szerelmi kapcsolatára több ponton is utal a regény szövege,⁴⁶ a játékos iróniával emlegetett nyolcszázhetvenhárom viszony mégsem tartja vissza attól, hogy beleszeressen Treszkába, akit az elbeszélés nem a mindig is keresett igazi szerelem jelölőjeként állít be, hanem egy, a jelenben érvényes bensőséges viszony megismerőjeként. Az egyetlen, lényegi szerelem történetiségét a regényben Mitra asszony szólama képviseli, aki fölkinálja Olivérnek a végleges önidentifikáció, a szubjektum rögzítésének a lehetőségét.⁴⁷ A regény cselekményvezetése úgy értelmezhető, hogy Olivér éppen erre a stabilizáló önértelmezésre mond nemet, amikor belép az új szerelembe, melynek keretében önmagához is új módon viszonyul.

A szerelem temporalitását elfogadó narratíva még az olyan stabilizáló tendenciájú elbeszélésekben is megjelenik, mint a *Hét Bagoly* című regény. Józsiás viszonyainak megjelenítésében egyfelől érvényesülni látszik az a tendencia, amely három szerelmét az igazira történő rátalálás narratív sémája szerint rendezi el. Áldáska eszményítő bemutatása, valamint a regény végén olvasható önjellemzése,⁴⁸ mely személyiségének változatlanóságát hangsúlyozza, a szubsztanciális szerelem narratívájához közelíti a regényt. Másfelől azonban az „igazi szerelem” elvét lehangosabban hirdető Szomjas Guszti alakja szinte burleszkszerű figurának mutatkozik abban

⁴⁶ KRÚDY Gyula, *Mákvirágok kertje* = Uő, *Palotai álmok*, 167-229. i. h. 179 és 221.

⁴⁷ Vő.: „Még mindig mindenkié akarsz lenni, és nem egyé, aki téged halálosan szeret. Szép kis házunk van Mödlingben, és már te sem vagy olyan fiatal gyerek, hogy minden éjszaka táncolni kellessen az orfeumban. Visszavonulunk, csendesen megéltünk, délután elmegy kávéházba, de estére hazajössz, mert nem szeretem egyedül tölteni az estéimet.” *Uo.*, 180.

⁴⁸ Vő.: „Mi, ferencvárosi lányok nem változunk. Ritka egészségesek vagyunk.” KRÚDY Gyula, *Aranyidő. Regények, kisregények (Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban, Őszi versenyek. Al-Petőfi, Hét Bagoly, Aranyidő)* szerk. Barta András, Bp., 1978, 327-519, i. h. 514.

a jelenetben, amikor a Hét Bagoly fogadóban a múlhatatlan szerelem jegyében azonosítja Fonnyadinét egykori szerelmével, Flórával.⁴⁹ A megfeleltetés önkényessége, s az egykori Flóra létének kérdésessége ironikus megvilágításba helyezi a szubsztanciális szerelem ideológiáját. Ugyancsak ezt a narratívát kezdi ki Józsiás tervezett műve, mely a régi szerelmi levelezőkhöz hasonlóan minden szerelmi szituációra tartalmazná a megfelelő szöveget.⁵⁰ Az egyes szerelmi viszonyok változó alakjai tehát behelyettesíthetők a levelező kínálta szerepekbe. Ez a felcserélhetőség a lényegiséggel szemben a véletlenszerűség és az esetlegesség kategóriáival hozza összefüggésbe a szerelem élményét. A szubsztanciális szerelem narratíváját kikezdő elbeszélés mód egyik jellegzetes szöveg helyeként említhető Józsiás önmaga számára készített feljegyzése, melyben a szerelemhez fűződő viszonyát értelmezi: „*Ismét a lelket kergetem, amely néha a temetőbe van bezárva, aztán jön egy nap körülbelül három esztendőnkint? Mikor a lélek megszabadul a temető kőfalai közül, futni kezd előttem, csillogó mocsárvíz, hervatagon csörgő bokor, félelmetes homályban kanyargó országút, a sarkamba kapaszkodó szél: az ő nevét kiáltja, egyszer Izabellának hívják, máskor Leonórának, majd Zsófiának... Most Aldáska nevét kiáltja az országút az elátkozott vadász fülébe. Szerelmes vagyok.*”⁵¹ Az idézett önrételemzés a szerelem temporalitását hangsúlyozza, az egymást váltó szeretőket ennek megfelelően nem a tévedés rátalálás által meghatározott viszonyrendszerbe illeszti, hanem időhöz kötött érvényességüket emeli ki. A nőalakok felsorolása mellérendelő jellegű, nem a fokozás, hanem a halmozás alakzatának mintázatába rendeződik. A temporalitás konstitutív mozzanatát pedig a nevek mellett megjelenő időhatározó-szók érzékeltetik.

Az alábbiakban a szerelem elbeszélésének egy másik tipikus narratív sémáját kíséreljük meg interpretálni.⁵² Arra a kérdésre igyekszünk választ keresni, hogy miért irányítja a szerelem elbeszélésének poétikáját számos

⁴⁹ „Ugyebár jól tudtam én azt, hogy Flórák emléke nem múlhatik el nyomtalanul e helyen, amíg én élek. Vannak szobák, amelyekben mindig sóhajtások, suttogások hangzanak, mikor nincs senki a szobában. Vannak házak, amelyekben az igazi szerelmesek laktak, mely házak esztendőnként búgják az elhangzott hangokat, mint a csigák. Én érzem, hogy itt megfiatalodom, ha egy éjszakát itt töltök. Én tudom, hogy ezen a helyen varázslat vár rám. Eltörtöltemek egy gondolatnyi idő alatt hosszú, unalmas évtizedek, történetlen, szívtelen, gondolatlan évek – visszaugrom negyven esztendőt.” *Uo.*, 339.

⁵⁰ *Uo.*, 380.

⁵¹ *Uo.*, 435.

⁵² Erről a kérdéstről bővebben: GINTLI Tibor, *A szerelem elbeszélésének változatai Krúdy epikájában = Válogatás a modernitásra*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., 2001, 32–45.

Krúdy-szöveg esetében a beteljesületlen szerelem vagy a megszakított szerelem története által meghatározott narráció. A kérdés nem új keletű a Krúdy-recepcióban, több értelmezőnél is feltűnnek olyan megállapítások, melyek szerint egyes Krúdy-hősök számára fontosabb az udvarlás vagy a hódítás szertartásszerű cselekvéssora, mint a szerelem beteljesülése.⁵³ A be nem teljesült vagy a megszakított szerelmi viszony toposza által meghatározott szerelemnarratíva értelmezéséhez megítélésünk szerint Kierkegaard *Vagy-vagy* (elsősorban a Don Juan-tanulmány, *A csábító naplója* és *A házasság esztétikai érvényessége*), illetve *Az ismétlés* című műve termékeny szempontokat kínál, mivel a dán filozófus ezekben a szövegekben éppen a szerelem temporalitása és végtelensége dialektikáját járta körül. *A csábító naplójában* olvashatónál aligha találjuk alaposabb kifejtését a szerelmi kapcsolat szükségszerű megszakításának. A vizsgált kérdés szempontjából különös jelentőséggel bír, hogy Kierkegaard-nál az esztétikai életszemlélet paradigmatiszma története éppen a megszakított szerelmi kapcsolat.⁵⁴ A birtoklásról lemondó hódítás történetképző szerepét Szindbád kapcsán többször felvetette a Krúdy-recepció, s ez a mozzanat ugyancsak meghatározó eleme a csábítás kierkegaard-i fogalmának. *A csábító naplójában* a fiktív levelek és jegyzetek közreadója például így jellemzi a szövegek szerzőjét: „Értett ahhoz, hogy szellemi adottságainak segítségével meghódítson egy lányt, hogy magához edesgesse 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.”⁵⁵ 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 végessége szükségszerűen megsemmisítené. A szerelem, végtelenségét tehát meg kell alkotni, s a szerelemesek éppen azzal biztosíthatják időtlenségét és teljességét, hogy szakítanak egymással:

⁵³ FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye*, Bp., 1978, 64 és 74, valamint BORI Imre, *Fridolin és testvérei*, Újvidék, 1976, 91–92.

⁵⁴ Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, Bp., 1994⁴, 288, illetve Uő, *Az ismétlés*, Ictus, 1993, 14–15.

⁵⁵ *Vagy-vagy*, 242.

„Az erotikának is végtelennek kell lennie, ám költői végtelenséggel kell rendelkeznie, mely éppúgy korlátozódhat egy órára is, mint egy hónapra. Ha két ember egymásba szeret és megsejtik, hogy egymásnak rendeltettek, akkor bátorság kell ahhoz, hogy szakítani tudjanak; mert ha folytatják, azaz minden csak elveszíthető, és semmi sem nyerhető meg.”⁵⁶ A végtelen célként való megjelölése a csábítás transzcendens meghatározottságára, mesterséges megalkotottsága pedig a transzcendenciához fuzódó ellentmondásos viszonyra utal. A házasság esztétikai érvényessége mellett érvelő „B” iratai éppen e végtelenség hamis voltát hangsúlyozzák,⁵⁷ s a szerelem végtelenségének végesben való megőrzése 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.⁵⁸ A szerelem végtelenségét a viszony megszakítása révén megőrző szerelembeszélés egy további variációjaként olvasható a közvetlenül a halál előtt beteljesülő szerelem története, mely mintegy az élet sajátos beteljesedése jelenik meg például Álmos Ákos és a hajdani Evelin, Pistoli és Maszkerádi, Vak Béla és Frimet kapcsolatában is. A szerelmi viszony tényleges fennállása idején a magány keresése,⁵⁹ a levelezés – amely a szerelem elbeszélését azzal teszi felfokozottá, hogy a kedves távollétében nem zavarja a végtelenítés műveleit⁶⁰ – lesznek a szerelem megalkotásának, megköltésének jellegzetes kellékei. A Krúdy-szövegekben szintén gyakran felbukkannak a szerelembeszélésnek ezek a történetelemei. 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 testőrkapitánnyal, érzékeny viszonyukat nem zavarja meg semmi, mert soha nem találkoznak egymással. A szerelem tárgya valójában nem is a szeretett nő, hanem az alakja köré megkölthető végtelen, a szubjektum és a végtelen közötti kapcsolatban a másik csak az indíték szerepét tölti be.

A megszakított szerelmi viszony narratívájában szereplő Krúdy-figurák közös sajátossága, hogy bár eltérő módon, de hasonló célt igyekeznek el-

⁵⁶ *Uo.*, 233. Hasonló érvelés olvasható *Az ismétlés* fenti kiadásának 83–84. oldalán is.

⁵⁷ *Vagy-vagy*, 444, 509.

⁵⁸ *Uo.*, 328–329.

⁵⁹ *Uo.*, 283.

⁶⁰ *Uo.*, 302.

érni: elhítenni 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 nőt a barátságos házakból is ismerő, rezignált Alvinczi szintén kötődik a szerelem transzcendenciájának mítoszához: Stümmer Lottiból megalkotja Montmorency Clerence-t, akit rövidre szabott rituális sétáikon menyasszonyi fátyolba öltözötten állít az örökre vágyott eszményi hölgy szerepkörének pozíciójába.

Az alábbiakban azokat a modalitásokat igyekszünk összevetni, amelyekkel a Kierkegaard-szövegek, illetve a Krúdy-próza a transzcendens irányultságú szerelem megköltésének folyamatát kísérik. 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” „A” magatartását minősítő szavai gyakran gúnyosan igyekeznek leleplezni „A” szerelmi élményének mesterkéltséget és tartalom nélküli voltát.⁶¹ Ugyan egyik értelmezés sem azonosítható a szerző nézőpontjaként, az mégis tagadhatatlan, hogy a későbbi összefoglaló művek szintén téveszmeként határozzák meg a szerelem végtelenének mesterséges megalkotását. Az önmaga szintézis voltát, a benne megtestesülő véges és végtelen szintézisét megtagadó, csak végtelen részét vállaló ember démonikus figuráját látják benne.⁶² A maga végességéről tudomást venni nem akaró teremtmény egy teljességgel fantomszerű végtelent alkot a maga számára, melynek 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-szövegek kétségkívül alacsonyabb rendűként értelmezik, mint az etikai stádiumot vagy a hit stádiumát. A szövegek nyelvében 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.⁶³ Ezzel a kategória a kierkegaard-i bölcséleten belül tehát foglalttá vált, mégis úgy véljük, hogy az interpretá-

⁶¹ *Vagy-vagy*, 444, 509.

⁶² Vö.: *A halálos betegség*, Göncöl, 1993, 37, 80–81.

⁶³ *Søren Kierkegaard írásaiból*, Bp., 1983³, 98–100.

ció ennek ellenére használhatja más összefüggésben is az irónia kifejezést, s így joggal beszélhetünk az esztétikai létstádiumhoz kapcsolt irónia felszámoló tendenciájú kritikája kapcsán az irónia iróniájáról. A Krúdy-epika szerelemelbeszéléseiben is gyakran feltűnik a romantikus szerelem pózait gyakorló hősöket érintő ironikus narráció. Azonban ebben az esetben nem a szerelem transzcendenciájának hamis volta válik irónia tárgyává, hanem éppen a szerelem transzcendens értelmezése. A Krúdy-szövegek nem rajzolnak ki olyan vonatkoztatási pont, amelyben megalapozva a szerelem transzcendenssé, végtelenné tehető.⁶⁴ Kierkegaard szövegei fönntartják a transzcendens szerelemértelmezést, s éppen abban a vonatkozásban bírálják az esztétikus ember szerelemfogalmát, hogy szerelmének transzcendenciában való megalapozása és transzcendenciára vonatkoztatása nem következetes, ezzel szemben a Krúdy-féle szerelemelbeszélés megvonja a szerelem transzcendens státusát, amit a megszakított szerelem elbeszélésének 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 ironizálásának gondolata, akárcsak 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 vonatkozó irónia inkább az iróniának avval a Paul de Mann-i meghatározásával rokonítható, amely azt a temporalitás alakzataként értelmezi.⁶⁵ Ezt az iróniafogalmat tehát nem a végtelenség tudata alapozza meg, mint Kierkegaard szövegeiben, hanem az időbeliség a végesség bizonyossága, amely a végtelenre vonatkozó vágyakat teszi irónia tárgyává. A romantikus irónia Krúdy-féle ironizálása tehát szakít a szerelemelbeszélés transzcendens hagyományával.

⁶⁴ A szerelemelbeszélés demitizálását alaposan tárgyalja Fülöp László, aki Krúdy mélyvilágáról szólva felhívja a figyelmet a szerelemértelmezés romantikával ellentétes tendenciáira, bár kétségtelen, hogy ezt többnyire a realiztikus ábrázolás bizonyítása érdekében teszi. (Vö. FÜLÖP László, *Közeltések Krúdyhoz*, 20, 28, 33–34.)

⁶⁵ *Az irodalom elméletei I.* szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 32 és 51.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A novellaelemzés új módszerei*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971
- Az irodalom elméletei I–V.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996–1997
- ARMEÁN Otília, *Képek képtelensége mint nyelvi terelőút a Szindbádban*, Lit, 2002, 306–312
- Az élet álom. In memoriam Krúdy Gyula*, szerk. FÁBRI Anna, Bp., 2003
- BARÁNSZKY-JÓB László, *Szemponatok a Krúdy-jelenség megközelítéséhez = Uő, Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 359–383
- BELSEY, Catherine, *A szubjektum megszólítása*, Helikon, 1995, 14–34
- BEZECZKY Gábor, *Az ismétlődés szerepe Krúdy „mikszáthos” korszakában*, ItK, 1987–1988, 422–439
- BEZECZKY Gábor, *Metafora és elbeszélés*, Lit, 1992, 3–25
- BEZECZKY Gábor, *Krúdy és a Szindbád = Míves semmiségek. Elaborate triflus. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. IRTZÉS Gábor, KISÉRY András, Piliscsaba, 2002, 357–371
- BEZECZKY Gábor, *Krúdy Gyula: Szindbád. Talentum műelemzések*, Akkord, 2003
- BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, Lit, 2003, 186–198
- BODNÁR György, *A „mese, a novellaciklus és a Szindbád*, Lit, 1986, 74–80
- BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., 1997
- BORI Imre, *Krúdy Gyula nagy évtizede = Uő, Fridolin és testvérei*, Újvidék, 1976, 66–334
- BORI Imre, *Krúdy Gyula*, Újvidék Budapest, 1978
- CASSIRER, Ernst, *Nyelv és mítosz (Részlet)*, Helikon, 1992, 435–446
- CULLER, Jonathan, *A dekonstrukció*, Bp., 1997
- CZÉRE Béla, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987
- CSÁNYI Erzsébet, *Szövegvilágok: a fikció fölénye*, Újvidék, 1992
- DÄLLENBACH, Lucien, *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1996, 51–66
- DE MAN, Paul, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1992/2–3, 93–107
- DE MAN, Paul, *A vakság retorikája*, Helikon, 1994, 109–139
- DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999
- DE MAN, Paul, *Estétikai ideológia*, Bp., 2000
- DÉRCZY PÉTER, *Szindbád és Esti Kornél. Műfaj, szerkezet és világkép*, Lit, 1986, 81–94
- DÉRCZY Péter, *Krúdy elfelejtett regénytöredéke*, Lit, 1987–88, 31–42
- DERRIDA, Jacques, *A disszemináció*, Pécs, 1998
- DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, 1995
- DÜSSING, Wolfgang, *Erinnerung und Identität*, München, Fink, 1982

- EISEMANN György, *Az emlékezés ízei. Krúdy Gyula mnemotechnikájáról*, Pannonhalmi Szemle, 1996/4, 97–105
- EISEMANN György, *A város mint fikció és emlék*, Budapesti Negyed, 2001/4, 141–157
- FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye (Sors kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben)*, Bp., 1978
- FÁBRI Anna, „Egykor regényhős voltam”. *Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben*, Holmi, 2000, 651–657
- FÁBRI Anna, „Mit lehet írni Pestről?”, Budapesti Negyed, 2001/4, 25–60
- FARKAS Zsolt, *A lacani szubjektumról, Pompeji*, 1994/1–2, 139–166
- FICINO, Marsilio, *Kratülosz, vagy A nevek valódi értelme. A Platón-dialógus argumentuma*, Helikon, 1992, 338–347
- FINTA Gábor, *A lét vándora (Krúdy Szindbádjáról)*, Itk, 2000, 405–415
- FISH, Stanley, *Van szöveg ezen az órán? = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, 1996, 265–282
- FOUCAULT, Michel, *A fantasztikus könyvtár*, Bp., 1998
- FOUCAULT, Michel, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, 1999
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, Bp., 2000
- FRANK, Manfred, *Szubszjektivitás és interszubszjektivitás*, Magyar Filozófiai Szemle, 1998/4–6, 419–443
- FRÁTER Zoltán, *Szecessziós emberek*, Budapesti Negyed, 2001/4, 61–80
- Fráter Zoltán, *Krúdy Gyula*, Elektra Kiadóház, 2003
- FRIED István, *Boldogult úrfikor, mint allegorikus térítő*, It, 2001, 359–381
- FRIED István, *Ki csinálja a regényeket?*, Budapesti Negyed, 2001/4, 129–140
- FRIED István, *Ki beszél a „regényké”-ben*, Tiszatáj, 2002/5, 48–61
- FRIED István, *A tegnapiak ködlovagjai*, Tiszatáj, 2003/5, 63–78
- FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Bp., 1986
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984
- GEDÉNYI Mihály, *Krúdy Gyula (Bibliográfia)*, Bp., 1978
- GENETTE, Gérard, *A szerzői név*, Helikon, 1992, 523–535
- GYÖRFFY Miklós, *Thomas Mann: József és testvérei = Uő, Művészek és polgárok*, Bp., 1997², 116–139
- HALÁSZ László, *Kilátás az Arabs Szürkéből = Uő, Az értelmezés változatai*, Debrecen, 2000, 47–60
- HÁRS Endre, *Megtanulni úszni. Szindbád tanuló- és vándorévei*, Lit, 2002, 288–298
- HITES Sándor, *Szindbád-lexikon*, Lit, 2002, 322–331
- HOLLAND, Norman, N., *Egység identitás szöveg én = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, 1996, 263–304
- HORNÝÁNSZKY Gyula, *A szó hatalma (Részlet)*, Helikon, 1992, 459–465

- ISER, Wolfgang, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete = Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, 1996, 241–264
- ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, Bp., 2001
- JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., 1997
- JENNEY, Laurent, *A forma stratégiája*, Helikon, 1996, 23–51
- KATONA Béla, *Az élő Krúdy*, Nyíregyháza, 2003
- KELECSÉNYI László, *Krúdy-titkok nyomában. Nagy kópéságok*, Holmi, 1998, 1440–1444
- KELECSÉNYI László, *Krúdy-titkok nyomában. A regényhős*, Tekintet, 1998/6, 88–99
- KELEMEN László, *Krúdy Gyula*, Szeged, 1938
- KELEMEN Zoltán, *Falánkság és anarchia*, Új Dunatáj, 1998/3, 45–54
- KELEMEN Zoltán, *A befejezetlen remekmű = „Lelkek a pányván”*, szerk. FRIED István, Szeged, 2002, 71–93
- KEMÉNY Gábor, *Krúdy képkalkotása*, Bp., 1974
- KEMÉNY Gábor, *Képekbe menekülő élet*, Bp., 1993
- KEMÉNY Gábor, *Alom – való. Az ellentét mint szövegszervező elv egy Krúdy-novellában*, Magyar Nyelvőr, 1996, 403–414
- KEMÉNY Gábor, *Szindbád nyomában*, Bp., 1991
- KIERKEGAARD, Søren, *Írásaiból*, Bp., 1983³.
- KIERKEGAARD, Søren, *A halásos betegség*, Bp., 1993
- KIERKEGAARD, Søren, *A szorongás fogalma*, Bp., 1993
- KIERKEGAARD, Søren, *Az ismétlés*, Szeged, 1993
- KIERKEGAARD, Søren, *Vagy-vagy*, Bp., 1994⁴.
- KIERKEGAARD, Søren, *Filozófiai morzsák*, Bp., 1997
- KISS Attila, *Miből lesz a szubjektum. Posztszemiotikai bevezető*, Pompeji, 1994/1–2, 169–176
- KOCSOR Erika, *Nomen est omen*, Helikon, 1992, 369–378
- KOMPOLTHY Zsigmond, *A rejtőzködő főmű*, Életünk, 1986/2, 159–170
- KOVÁCS Zoltán, Z., *Mit látott Jeney, akit később bankóhamisítás miatt bezártak? Szindbád és a fokalizáció*, Lit, 2002, 345–352
- KOVALSZKY Miklós, *Krúdy és a nevek = Pais- emlékkönyv*, szerk. BÁRCZI Géza és BENKÓ Loránd, Bp., 1956, 526–533
- KOVALOVSKY Miklós, *Az irodalmi névadás (Részlet)*, Helikon, 1992, 504–522
- KOZMA Dezső, *Krúdy Gyula postakocsiján*, Kolozsvár – Napoca, 1981
- KOZMA Dezső, *Rezeda Kázmér szép élete*, Budapesti Negyed, 2001/4, 141–157
- KRISTEVA, Julia, *A szövegstrukturálás problémája*, Helikon, 1996, 14–22
- LÉVI-STAUSS, Claude, *Az egyén mint faj (Részlet)*, Helikon, 1992, 491–503
- MACINTYRE, Alasdair, *Az erény nyomában*, Bp., 1999
- MAGYAR Miklós, *Hős, név, névmás. A személyiség elhalványulása a hagyományos regénytől az újregényig*, Helikon, 1992, 421–431

- MESTERHÁZY Balázs, *Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom és történet Krúdy Gyula Szindbádjában*, Alföld, 2001/3, 48–58
- MILÁN Orsolya, *A megtalált „apám” nyomában, avagy: egyesüljön-e a család?*, Lit, 2002, 349–344
- Narratívák I–5*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., 1998–2001
- NIETZSCHE, Friedrich, *A történelem hasznáról és káráról*, Bp., 1989
- NIETZSCHE, Friedrich, *Adalék a morál genealógiájához*, Holnap Kiadó, 1996
- ODORICS Ferenc, *Adományozás és megfosztás: Szindbád útja a halálnál*, Lit, 2002, 299–305
- PÁL MARIANNA, *Evelin Tükre = Változatok a modernitásra*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., 2001, 41–72
- PETHŐ József, *Krúdy Gyula névadása első Szindbád kötetében*, Névtani Értesítő, 1999, 299–304
- PETHŐ József, *„Aki az igazi nevünkön nevez végre...”*. Krúdy Gyula névadása a Szindbád megtérése kötetben, Névtani Értesítő, 2000, 97–103
- PLATÓN, *Összes művei I–III*, Bp., 1984
- POMOGÁTS Béla, *Két szökés. Nosztalgia és ironia a Szindbád elbeszélésekben*, Lit, 1986, 91–101
- RÁKAI Orsolya, *Gondolatok a diófalevél illatáról, a nyelv ősziességéről és a költészet tündöklő szökökútjáról*, Lit, 2002, 332–338
- RIKOEUR, Paul, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999
- RIFFATERRE, Michael, *Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996, 67–81
- RIGLOT, Francois, *Poétika és onomasztika, Bevezetés (Részlet)*, Helikon, 1992, 348–361
- SALY Noémi, *„Itt élt és halt, mert másképpen nem tehetett”*, Budapesti Negyed, 2001/4, 81–110
- SANTA Gábor, *Az Élet Álom*, Budapesti Negyed, 2001/4, 158–178
- SCHLEGEL, August Wilhelm és Friedrich, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980
- SEPEGHY Boldizsár, *„Félig tréfásan, félig komoly süllyal”*. Az ironia alakzatai Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében, Lit, 1999, 95–104
- SOLTÉSZ Katalin, J., *Krúdy Gyula névadása*, Magyar Nyelvőr, 1989, 452–464
- STURM László, *Hagyományok metszéspontján, Források, műfaji klisék, elbeszélés-módok Krúdy Gyula egy regénycsoportjában*, Bp., 2000
- SZABICS Imre, *A nevek szimbolikus jelentései a középkorban*, Helikon, 1992, 362–368
- SZABÓ Ede, *Krúdy Gyula*, Bp., 1970
- SZAUDER József, *Tavaszi és őszi utazások*, Bp., 1980
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Metaforikus szerkezet Kosztolányi Caligula és Krúdy Utolsó szivar az Arabs Szürkénél című szövegében = Uő, „A regény, amint írja önmagát”*, Bp., 1980, 58–71

- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervatívizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban* = „Minta a szőnyegen A műértelmezés esélyei, Bp., 1995, 151–161
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, *Az Esti Kornél jelentésrétegei = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Emő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., 1998, 158–177
- SZILASI László, *Maggi. Etel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten veletek, ti boldog Vendelinek című novellájában*, Lit, 2002, 313–321
- SZÖRÉNYI László, *Becs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben*, Vigilia, 1987, 416–424
- TAMÁS Attila, *Cenzúrákról – öncenzúrákról és művekről*, It, 1996, 50–60
- TENGYELI László, *Élettörténet és sorsesemény*, Bp., 1998
- TÓBIÁS Áron, *Krúdy világa*, Bp., 1964
- TÖRÖK Ervin, *Telegráf, telefon, fénykép: Dobieczki*, Lit, 2002, 353–359
- WALEL, François, *A szöveg mint produktivitás*, Helikon, 1996, 10–13
- WARNING, Rainer, *Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts A la recherche de temps perdu = Memoria. Vergessen und Erinnern*, Poetik und Hermeneutik XV, Hrg. von Anselm HAVERKAMP und Renate LACHMANN, München, Fink, 1993, 160–194
- WHITE, Hayden, *A történelem terhe*, Bp., 1997
- ZMEGAC, Victor, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, 1991²
- ZSADÁNYI Edit, *Narrativitás, szubjektivitás és nemi identitás*, Alföld, 2002/12, 63–77

Philosophiae Doctores

A sorozatban megjelent kötetek

1. A. O. FRANK: *The Philosophy of Virginia Woolf*
2. PETŐCZ ÉVA: *A nyelvi hiány fogalmának szövegtani értelmezése*
3. ANDREA IMREI: *Oniromancia – Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*
4. Á. I. FARKAS: *Will's Son and Jake's Peer – Anthony Burgess's Joycean Negotiations*
5. DÓRA FAIX: *Horatio Quiroga como autor implícito*
6. FEKETÉNÉ SZAKOS ÉVA: *A felnőttek tanulása és oktatása – új felfogásban*
7. CZETTER IBOLYA: *Márai Sándor naplójának nyelvi világa a retorikai alakzatok tükrében*
8. GABRIELLA MENCZEL: *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo*
9. LÁSZLÓ VASAS: *Ahondar deleitando: lecturas del *Lazarillo de Tormes**
10. JUDIT NÉNYEI: *Thought Outdanced – The Motif of Dancing in Yeats and Joyce*
11. TÖRÖK TAMÁS: *Zoboralja földrajzi nevei a történeti térképek tükrében*
12. ÁGNES CSELIK: *El secreto del prisma – Estudio de la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia*
13. JENYÉ ÉVA: *A metafora és az elbeszélés bölcselete – Paul Ricoeur irodalomelmélete*
14. MÁRIA GERSE: *Niveles narrativos en *Todo verdor perecerá* de Eduardo Mallea*
15. DÓRA JANZER CSIKÓS: *"Four Mighty Ones Are in Every Man" – The Development of the Fourfold in Blake*
16. ZSUZSANNA CSIKÓS: *El problema del doble en *Cambio del piel* de Carlos Fuentes*
17. DR. RICHARD J. LANE: *Functions of the Derrida Archive*
18. HANSÁGI ÁGNES: *Klasszikus–Korszak–Kánon*

19. ÉVA PÉTERI: Victorian Approaches to Religion as Reflected in the Art of the Pre-Raphaelites
20. JUHÁSZ LAJOS: A közgazdasági feltételek és az agrárvállalkozások beruházási lehetőségei
21. KATALIN G. KÁLLAY: Going Home Through Seven Paths to Nowhere: Reading Short Stories by Hawthorne, Poe, Melville and James
22. ZOLTÁN SIMON: The Double-Edged Sword: The Technological Sublime in American Novels between 1900 and 1940
23. F. LASSÚ ZSUZSA: Barátok és barátnők – együtt és egymás ellen
24. RACSMÁNY MIHÁLY: A munkamemória szerepe a megismerésben
25. NÓRA WENSZKY : Secondary Stress in English Words
26. BORS EDIT: Az idő poétikája a történetírásban
27. NÁBRÁDY MÁRIA: Az érzelmek a tranzakcióanalitikus szemszögéből
28. JUDIT KISS GULYÁS: The Acquisition of English Restrictive Relative Clauses by Hungarian Learners of English
29. PÁTRÓVICS PÉTER: Az aspektus története és tipológiája
30. NÉMETH MIKLÓS: Nyelvjárás, beszélt nyelv és spontán sztenderdizációs törekvések a XVIII. századi szegedi írónoki nyelvváltozatban
31. KATALIN MÓNOS: Learner Strategies of Hungarian Secondary Grammar School Students
32. KENESEI ZSÓFIA: A kapcsolati marketing jelentősége a kereskedelmi banki tevékenységben
33. HARRO GRABOLLE: Verdun and the Somme
34. JUDIT BORBÉLY: The Reality of the Unreal –The city as metaphor in Henry James and his contemporaries
35. STEKLÁCS JÁNOS: Funkcionális analfabetizmus a hipotézisek, tények és számok tükrében
36. RITA HORVÁTH: "Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools": – Confessional Poetry and the Construction of the Self
37. BENEDEK GÁBOR: Evolúciós gazdaságok szimulációja
38. JANKY BÉLA: Szolidaritás és jóléti preferenciák
39. BERETZKY ÁGNES: Scotus Viator és Macartney Elemér: Magyarország-kép változó előjelekkel (1905–1945)
40. MARJAINÉ SZERÉNYI ZSUZSANNA: A feltételes értékelés alkalmazhatósága Magyarországon
41. DEÁK ANDRÁS: Az orosz külpolitikai gondolkodás története (1992–1997)
42. CONSTANTINOVITSNÉ VLADÁR ZSUZSANNA: A latin nyelvű magyar nyelvészeti irodalom terminusai

43. UGLYAI GYÖRGY: Személyzeti marketing
44. GÉCSEG ZSUZSANNA: A francia nyelvű argumentum pozícióju NP determinánsainak szintaxisa és szemantikája

A kiadásért felelős
az Akadémiai Kiadó Rt. igazgatója
Felelős szerkesztő: Tárnok Irén
Termékmenedzser: Egri Róbert
A számítógépes tördelés a RoKo Art Bt. munkája
A nyomdai munkálatokat a
PXP Első Magyar Digitális Nyomda Rt. végezte
Felelős vezető: dr. Tomcsányi Péter
Budapest, 2005
Kiadványszám: KMA5–011
Megjelent 12,38 (A/5) ív terjedelemben