
Krúdy és a kísérteties

(Krúdy Gyula: *N.N.*)

Vannak szerzők, akiknek műveit olvasva – e művek egyedisége, „újdonságuk varázsa” ellenére – mintha mindig ugyanabba a jól ismert szobába lépnénk be. Felismerni véljük az író kéznyomát még mielőtt egy pillantást vetettünk volna a könyvborítón szereplő névre. Ezt a jelenséget az írók egyéni hangvételével vagy – ami ugyanaz – stílusával szokás magyarázni. Krúdy Gyula minden bizonnyal azok közé az írók közé tartozik, akikkel kapcsolatban ismerős lehet ez a tapasztalat. Sokan és sokat értekeztek az író „összetéveszthetetlen” hangjáról, s jól ismert az a felfogás is, amely Krúdy legnagyobb erényét éppen stílusában látja. Kétségtelen, hogy írásmódjában nagy szerep jut a stilizálásnak. De mit is jelent ez valójában?

Krúdy és a stílusa című tanulmányában Kemény Gábor a nyelv átlátszatlanná válására, s ezzel párhuzamosan a poétikai funkció felerősödésére figyel föl a Krúdy-szövegekben. A stilizálás egyik legfontosabb következményeként azt említi, hogy a szöveg „önmagára mint nyelvi képződményre összpontosítja a befogadó figyelmét”.¹⁰³ Azáltal, hogy eltávolodik a mindennapi nyelvhasználattól (ebben a tanulmány szerzője a századforduló művészetideálját látja), egyrészt a szavak „művészi” elrendezésére, a szóképek és alakzatok gyakoriságára, s ezek olvasást irányító szerepére hívja fel a figyelmet, másrészt pedig a nyelv „anyagszerűségére”, láthatóvá válására. Ha egy köznyelvi szöveg közönséges ablaküveg, amelyen át jól látszódik a táj (olyannyira, hogy magát az ablaküveget sem érzékeljük), akkor Krúdy nyelve „ólomkarikás üvegmo-

103 KEMÉNY Gábor: *Krúdy és a stílusa*. Irodalomtörténet, 1981/2., 441.

szen mást vizsgál.”¹⁰⁷ Az a felismerés, hogy a szöveg uralkodó szólama nem azonosítható a szerző hangjával, Krúdy esetében különösen fontos szempont lehet, hiszen műveinek megszólalásmódja csekély variabilitást mutat. A régebbi Krúdy-szakirodalom ilyen értelemben beszél az ún. szerzői elbeszélés dominanciájáról a Krúdy-művek többségében.¹⁰⁸ Jól tesszük azonban, ha a mű stílusát nem azonosítjuk a feltételezett szerzői hanggal, valamint ha szem előtt tartjuk, hogy egy hang helyett számos Krúdy-regényben is inkább többféle hang (szólam) jelenlétével kell számolnunk.

A másik előfeltevés, amellyel még előzetesen el kell számolnunk, a nyelv önmagára utaló jellegével kapcsolatos. Érdeemes alaposabban fontolóra venni a fenti ablaküveg-hasonlatot. Ez ugyanis mintha kimondatlanul elfogadná azt a feltevést, amely szerint az irodalmi nyelv a hétköznapi nyelvvel szembeállítva határozható meg. A kérdés, hogy hol húzódik a határ a hétköznapiok nyelve és az irodalmi mű nyelve között, azonban korántsem ilyen egyértelmű. Valóban arról volna szó, hogy a hétköznapiok nyelve láthatatlan (a mindennapi kommunikáció során nem szavakat vagy hangokat értünk meg, hanem gondolatokat), az irodalomé pedig látható (hogy tehát az irodalomban a nyelv megszabadulna referenciális kényszereitől és pusztá nyelvvé válna), mint az idézett tanulmány sejteti? Nem inkább azt kellene feltételeznünk, hogy az irodalmi mű nyelve úgy válik láthatóvá, hogy közben láthatatlan marad?¹⁰⁹

Igaz ugyan, hogy számos Krúdy-szövegben a nyelv önreferenciális karakterére figyelhetünk fel, ez azonban – ahogy

107 BAHTYIN: I.m., 114–115.

108 Vö. FÜLÖP László: *Elbeszélésmód Krúdy regényeiben*. Alföld, 1978/10. 32–42.

109 „Az irodalmi nyelv legfontosabb sajátossága éppen abban áll, hogy mindkét síkon egyszerre veti meg a lábát. Része a kommunikatív valóságnak, de egyben idegen is benne.” (BAGI Zsolt: *Az irodalmi nyelv*

utalva egy olyan bensőségbe torkollana, ahol már nincs más, csak a mű maga. Ehelyett inkább egy állandó mozgásban minduntalan kívülre kerül önmagán, s ezáltal teszi lehetetlenné, hogy „magát” a művet ragadjuk meg. Erre azonban csak úgy képes, hogy nem veti el a belsővé tétel mozzanatát, hanem folyamatosan megkérdőjelezve ugyan, de mégis magába foglalja azt.

Valójában tehát egy kétirányú mozgásról van szó, amely megfeleltethető a megszakítás kétféle értelmének, ahogyan Maurice Blanchot beszélt róla.¹¹¹ Eszerint a mű nyelve egyrészt lehetővé teszi a reflexiót, amely a jelentés megalkotását célozza. Másrészt azonban – és ez csak az előzővel kölcsönhatásban léphet működésbe – le is bontja, amit felépített; újra és újra megszakítja a reflexió építő munkáját, hogy egy újabb reflexiót tegyen lehetővé, s azt egy újabb megszakításnak szolgáltatssa ki. A szakadás tehát egyrészt az értelem folytonosságát hivatott biztosítani – ennyiben nem más, mint paúza, felismerés, a „diskurzus lélegzetvétele”. Ugyanakkor viszont ennek folytonos eltörlése is; „torzulás a viszonyok mezején”, amely minden megragadást, egységbe rendezést meghűsít.

Úgy vélem, hogy Krúdy egyes művei közel állnak a Blanchot és Foucault által leírt tapasztalathoz. Amellett ugyanis, hogy folyamatosan reflektálnak saját szövegszerűségükre, egyúttal arra is képessé válnak, hogy kívülre kerüljenek önmagukon, s így meghűsítsanak mindennemű értelemadást. Gyakran a nyelvnek azt a meghasonlását vizik színre, amelynek során a kommunikáció mezején keletkező zavar egy redukálhatatlan idegenség betöréseként nyer értelmet. Ez – mint látni fogjuk – akkor következik be, amikor az olvasás munkájában ismerőssé tett szöveg váratlanul idegenné válik.

111 Maurice BLANCHOT: *A megszakítás*. Ford.: Lenkei Júlia. Athenaeum, 1995, II/4. 133–143.

hang fogalmára vonatkozó meglátásait; a hang kérdése ugyanis Genette nyomán került a narratológiai kutatások középpontjába. A hang – az idő és az elbeszélésmód mellett – egyike az elbeszélő diszkurzus elemzését szolgáló alapkategóriáknak.¹¹⁴ Annak vizsgálatát jelenti, hogy milyen helyet foglal el az elbeszélésben a narráció. Jól látható tehát, hogy Genette eléggé tág értelemben használja a terminust. Számonra mindebből az a gondolat lesz fontos, hogy a hang mindig egy személyre utal, más szóval a megszólalás egy szubjektumot feltételez. Genette szerint nem képzelhető el elbeszélés elbeszélő nélkül; a szövegből mindig szól hozzánk valaki.

Az újabb narratológiai kutatások igyekeztek rámutatni Genette elgondolásának néhány vakfoltjára. Az Andreas Blödorn – Daniela Langer szerzőpáros például Derridát, Bahtyint és részben Barthes-ot próbálja meg kijátszani Genette ellenében.¹¹⁵ Felidézik a korai Derridának a *Hang és fenomenében*, illetve a *Grammatológiában* kifejtett fonocentrizmus-kritikáját, amely a hang idealitásának mint abszolút jelenlétnek a dekonstruálását vontta maga után. Aztán felelevenítik Barthes mára már szlogenné vált mondatát *A szerző balálából*, amely a hang és az eredet kérdését problematizálta.¹¹⁶ E meglátásokat pedig Bahtyin felől is megtámogatják, aki többször hangsúlyozta, hogy vannak szavak, amelyekből egyszerre több hang szól. Egy regényben például mindig több szólam

114 Vö. Gérard GENETTE: *Az elbeszélő diszkurzus (részletek)*. Ford.: Seppeghy Boldizsár. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor, Pécs, 1996, 61–98.

115 Andreas BLÖDORN – Daniela LANGER: *Egy metaforikus hang-fogalom implikációi: Derrida – Bahtyin – Genette*. Ford.: Gyurácz Annamária és Mitnyán Lajos. *Literatura*, 2007/2., 135–156.

116 „Ki mondja ezt? (...) Sosem fogjuk megtudni, azon érthető oknál fogva, hogy az írás lerombol mindenféle hangot, minden eredetet.” (Roland BARTHES: *A szerző balála*. Ford.: Babarczy Eszter. In: Uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1998, 50.)

kölcsönözni.¹¹⁹ Bettine Menke az alakzat történeti összefüggéseit vizsgálva arról beszél, hogy már az antik szerzők is úgy vélték, hogy egy szövegnek jelentést csak az biztosít, ha egy személy – legyen akár költött – megnyilatkozása-ként olvassuk. Paul de Manhoz kapcsolódva ő is a megértés és az olvashatóság alakzataként értelmezi a *prosopopoiia*. Ez nem feltétlenül jelenti a beszéd hozzárendelését egy instanciához; az alakzat működés módja éppen hogy nem legitimál egy szövegen belüli személyt. Pusztán retorikai funkció, amely esetenként egy alak hiányát is jelölheti. „A *prosopopoiia*, az arckölcsönzés, ami az olvasást foganatosítja, miközben maszkkal vagy arccal lát el (...), azt is »mondja«, hogy semmi sem volt ott korábban, ennyiben pedig valaminek/valakinek a hiányát teszi felismerhetetlenné.”¹²⁰

Ilyen értelemben beszélhetünk a *prosopopoiia* katakretikus jellegéről. A katakrezis (*catachresis* vagy *abusio*) olyan trópus, amelyet akkor alkalmazunk, amikor egy korábban meg nem nevezett dolgot akarunk névvel ellátni.¹²¹ A katakrezis ebben az összefüggésben egyfajta önkényességre utal, amennyiben egy személy arcát vetíti a szövegben beszélő hang *elé*. A nyelv retorikai dimenziója tárul itt fel, amely képes arra, hogy létrehozson egy beszélőt, akit ezentúl adottnak veszünk. Katakretikus jellegénél fogva a *prosopopoiia* elmosza a határokat a megértés aktusa és a nyelv figuratív működése között, más szóval felismerhetetlenné teszi az alakzat alakzatként való működését. A hang valójá-

119 Vö. Paul de MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford.: Fogarasi György. Pompeji, 1997/2–3., 101.

120 MENKE: I.m., 94. Valamint: „Ám a *prosopon-poiein* azt jelenti, hogy arcot *adni*, és ezzel magában foglalja azt, hogy az eredeti arc hiányozhat vagy lehet, hogy nem is létezik.” (Paul de MAN: *Hypogramma és inskripció*. Ford.: Nemes Péter. In: Uő: *Olvásás és történelem*. Osiris, Budapest, 2002, 421.)

121 Vö. SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László: *Kis magyar retorika*. Helikon, [h.n.], 1997, 134.

Az alábbiakban a hang – vagy ahogyan egy újabb kontextus bevonása után nevezni fogom: az elbeszélői hang – kísértetiessé tevő jellegét vizsgálom meg Krúdy Gyula *N.N.* című regényében. Az *N.N.* először a *Magyarország* című napilapban jelent meg 1920-ban, első kötetkiadása 1922-es keltezésű.¹²⁴ A Krúdy-recepció azon szólama, amely elsősorban a tematikai hasonlóságokra összpontosított, a regény helyét az ún. nyírségi regények (*Napraforgó*, *Kleofásné kakasa*) szomszédságában jelölte ki.¹²⁵ Találkozunk azonban olyan értelmezéssel is, amely – a narratív eljárások hasonlóságát alapul véve – *Az útitárs* című kisregénnyel rokonította.¹²⁶ Mindemellett feltűnő, hogy – az értelmezési szempontok sokfélesége ellenére – szinte minden értelmezője a mű önéletrajzi/vallomásos jellegét hangsúlyozta.¹²⁷ Számomra mégsem azok az értelmezési irányok tűnnek mérvadónak, amelyek a művet egy létező világ reprezentációjaként, illetve a szerző életének forrásanyagaként kezelik. A továbbiakban ezért a regény recepciójának csak azokat az állo-

124 Lásd BARTA András: *Tájékoztató*. In: KRÚDY Gyula: *Pesti nőrabló*. Szépirodalmi, Budapest, 1978, 588.

125 Lásd CZÉRE Béla: *Krúdy Gyula*. Gondolat, Budapest, 1987, 119–154.

126 Vö. FÜLÖP: I.m., 34.

127 Vö. CZINE Mihály: *Krúdy Gyula*. In: Szabolcsi Miklós (szerk.): *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*. Akadémiai, Budapest, 1965, 386. Valamint: „Az *N.N.* valamennyi életrajzi elemmel átszőtt Krúdy-műnél teljesebb képet ad az író családjáról, a szellemi, érzelmi nevelődésében különösen fontos szerepet játszó nagyapáról, nagyanyáról és édesanyáról.” (CZÉRE: I.m., 150.) Egy mű önéletrajzi jellege nehezen vitatható kérdés, hiszen melyik mű nem önéletrajzi jellegű bizonyos mértékig? A valós személyek egybemosása fikatív alakokkal, valamint a szerző személyének azonosítása a szöveg narrátorával azonban még akkor is megkérdőjelezhető eljárás lenne, ha figyelmen kívül hagynánk a Krúdyra jellemző önarcképrajzoló-misztifikáló eljárásokat. Hiszen nem csupán az *N.N.*-ben fedezhetünk fel – olykor eltorzított alakban megjelenő – önéletrajzi nyomokat. Ez pedig inkább a szövegek egymásra vonatkoztatása, s nem pedig egy naiv módon elgondolt „referenciális” olvasás előtt nyithat utat.

taforizálódásával kapcsolatos meglátásai érdemelnek figyelmet; ezekre a későbbiekben utalni fogok. Amiként arra is, hogy a Krúdy-regény összetettsége nem írható le kizárólag a metafora működésével. E felismeréshez pedig – noha talán akaratlanul – Olasz Sándor olvasata is hozzájárult.

Az újabb Krúdy-szakirodalom egyik sokat hangoztatott megállapítása, hogy az identitás kérdése kitüntetett szerepet bír az író műveiben. Akár a szereplői identitásra, akár a tér- és időviszonyokra, akár a legtágabb értelemben vett szöveg identitására gondolunk, azt tapasztalhatjuk, hogy ezek mind-mind kérdésessé válnak az író számos művében. Az utóbbi időben különösen a személyiségbeszélés összetettsége került az értelmezések középpontjába.¹³¹ Az elbeszélő és a szereplők identitásának kérdése kulcsszerepet játszik az *N.N.*-ben is, ahogyan erre nemrég megjelent tanulmányában Fried István meggyőzően rámutatott.¹³² A mű hatásmechanizmusait nagyon pontosan feltáró tanulmánya az elbeszélő helyzet(ek) összetettsége felől kérdez rá a hagyományhoz való viszony, az olvashatóság és az irodalmiság kérdéseire. A regényt nem egy szubjektum (az író személye) vallomásos megnyilatkozásaként közelíti meg – szakítva ezzel a regény befogadástörténetének hagyományával –, hanem elsősorban mint más szövegekhez viszonyuló szöveget. Rámutat a műben megidézett irodalmi kontextusok rendkívüli gazdagságára (ezen belül nemcsak a kanonizált irodalommal való kapcsolatára, hanem a népszerű olvasmányokhoz törté-

131 E kérdésekről legújabban lásd: GINTLI Tibor: „*Valaki van, aki nincs*”. *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Akadémiai, Budapest, 2005; FRIED István: *Ki (a) velszi herceg? (Öntükröző személyiség-játékok Krúdy Gyulánál)*. In: Bednatics Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Identitás és kulturális idegenség*. Osiris, Budapest, 2003, 286–314.

132 FRIED István: *Ki beszél a „regényké”-ben?* Tiszatáj, 2002/5., 48–61.

N.N. ugyanis nem kizárólagos elbeszélő a regénynek. Az élet-történetét mesélő N.N. az egyik fejezet végén – némileg váratlanul – átadja a szót Juliskának, az élettörténet egyik szereplőjének. Hogy a következő fejezet (*Sóvágó tücske*) elbeszélője Juliska, azt a szöveg egyértelműen jelzi: „S ezt így mesélte Juliska:...” (521.) Ennek jelentőségére a későbbiekben még visszatérek; itt csak arra utalnék, hogy Juliska elbeszélő mivolta nem korlátozódik az adott fejezetre: később újra átveszi a szót. Ám nem ő az egyetlen, akivel ez megtörténik. A regény egyik meghatározó narratív eljárása – amely már első olvasáskor is feltűnik – az, hogy a megkezdett történet hirtelen elbeszélőt vált, s máris egy másik történetbe csöppenünk. E másik elbeszélő által előadott történet aztán egy újabbra nyit ablakot, és így tovább. Juliska mellett így jut szóhoz a vándorló és Szomjas úr is. Különösnek tűnhet, hogy a narrátorok többszörözése nem vonja maga után a különböző perspektívák egymásra vetítését. A regény nem él a nézőpontváltás kínálta lehetőségekkel, mindegyik narrátor kizárólag a saját nézőpontjából látatja az eseményeket, s a szöveg hangsúlyozottan jelzi, ha valaki átveszi a szót. Felvethető ugyan a kérdés, hogy kinek a hangját halljuk abban az elbeszélésben, amelyben a névtelen lejegyző idézi N.N.-t, aki idézi Juliskát, aki idézi Sóvágó fogva tartóit, a különböző szövegek azonban általában könnyen elkülöníthetőek egymástól. Juliska története Sóvágóról mesei modalitást kap, Szomjas úr elbeszélésében az (ön)íronia hangjai csendülnek fel.¹³⁶

Mindehhez annyit lehetne még hozzáfűzni, hogy az *N.N.*-ben nem csupán a több narrátor szerepeltetése az iga-

136 Itt jegyezném meg, hogy N.N. szövege a legösszetettebb (a nyírségi életről szóló bevezető fejezetek leginkább egy etnológiai beszámolót idéző hangütése mellett narrációjában felcsendülnek az idill, az íronia, a vallomásosság és a bölcselkedés hangjai is), alaposan rációfolva arra a vélekedésre, mely szerint a Krúdy-szövegek alapvetően egyszerű szövegek: mindenütt az író gordonkahangját halljuk.

zója? Vagy N.N. kettős énje, a romantikus és a higgadtanban mérlegelő között oszlik meg a hangulatváltás két üteme?¹³⁷ Az az igazán érdekes, hogy a kérdés nem eldönthető. Mint ahogy arra sem kapunk megnyugtató választ, hogy mire utal a „szegény, álomtalan barátom” kifejezés. Már ebből is látszik, hogy az uralkodó szólamtól való eltérés nem pusztán hangulati elem a regényben, hiszen a hangulatiság – egyébként is meglehetősen tisztázatlan – kategóriája nem ad választ a narráció zavarba ejtő jellegére. Az idézett példa jól mutatja, hogy esetenként mégsem olyan egyértelmű annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy éppen ki beszél.

Mindez kevésbé volna fontos, ha a példa egyedülálló lenne a regényben. De nem az. Rögtön az első – címmel ellátott – fejezetben olyan mondatra bukkanunk, amelynek elbeszélője kérdéses. Korábban utaltam rá, hogy a keretfejezet lezárultával a narrátori szerepkört átveszi N.N., aki aztán hét fejezeten át nem is válik meg tőle. A névtelen lejegyző és N.N. narrációja között azonban nyílik egy rés. Ezt a rést a következő mondat reprezentálja: „Mennyi mindenfélét tud énekelni a tücsök egy régi ház környékén, ahol a lakók a végtelen életre rendezkednek be?” (494.) Az idézett mondatot megelőző mondat még egyértelműen a lejegyzőnek tulajdonítható, az utána következő pedig már N.N.-é. De ki mondja az idézett mondatot? N.N., aki a tücsök felidézésével kezdi emlékeztetését? Ezt támasztaná alá, hogy a fejezet további részének már egyértelműen ő a narrátora. Vagy a névtelen lejegyző, aki a tücsökkel N.N.-re utal? A tücsök lehetséges jelentéskörébe, mint a későbbiekben látni fogjuk, ez belefér. Nem mellékes körülmény az sem, hogy a mondat a fejezet nyitómondataként, tehát a fejezet-cím alatt, de különálló bekezdésben – afféle senki földjén

137 FRIED: I.m., 55.

zet elején is, ahol – talán nem véletlenül – ismét a tücsök kapcsán merül fel a „Ki beszél?” kérdése.¹³⁹ „Egyszer így szólt a tücsök: – Ha elfelejtettem volna mondani, most vallom be, hogy én: szerelemgyerek vagyok.” (515.) Az utóbbi mondatot N.N. mondja, de vajon ki mondja az előbbit? Erre a kérdésre is legalább kétféle válasz adható. Egyrészt feltételezhetjük, hogy a lejegyző közbeszólásáról van szó. Ezt támasztaná alá a harmadik személyű megszólalásmód, illetve az, hogy az arckölcsonzést itt még segíthetik az olyan megnevezések, mint „tücsök” és „szerelemgyerek”. Ugyanakkor viszont az sem zárható ki, hogy N.N.-nek tulajdonítsuk az első mondatot is, aki – a történet előrehaladtával – egyre kevésbé tűnik egységes alaknak. Mint látni fogjuk, a narrációban jelentkező törések az elbeszélő/címszereplő fokozatos – egy elbeszélőre és egy hallgatóra/megfigyelőre történő – széthasadásaként is értelmezhetők.

Milyen következményekkel járnak a fent idézett elbizonytalanítások a szöveg világára és annak olvashatóságára nézve? Annyi mindenképpen megállapítható, hogy bár a regény egy ember életének történeteként jelenti be magát, a hang, amely ezt a történetet elmondja, a legkevésbé sem tekinthető egyvalaki hangjának. Nemcsak arról van szó, hogy eleve többen mesélik az élettörténetet, hanem főként arról, hogy időnként nem tudjuk teljes bizonyossággal, ki is mesél valójában. A hang szétszóródik, egyszerre több személyhez lesz kapcsolható. De fogalmazhatunk úgy is, hogy függőben marad, mivel az olvasót bizonytalanságban hagyja a tekintetben, hogy kihez kell kötni. Nyilvánvaló, hogy ez már nem lehet annak az elbeszélőnek a hangja, aki saját „látszatmúltjáról” beszél nekünk.¹⁴⁰ Annak kibo-

139 E passzust – ugyanilyen szempontból – Fried István is idézi és kommentálja. Vö. FRIED: *Ki beszél a „regényké”-ben?* 56.

140 Vö. „Beszél egy *hang*, amely elmeséli azt, ami *számára* megtörtént. Belépni az olvasásba azt jelenti, hogy az olvasó és szerző közti

kiváltott kettős mozgás leírható a hang megkettőződésének eljárása révén is.

Az elbeszélői hang című tanulmányában Maurice Blanchot fejti ki az ilyen jellegű megkettőződésnek mélyebb értelmét. Értelme szerint egyes elbeszélésekben az elbeszélői hang megkettőződését figyelhetjük meg. E szétválásra egyaránt az „*il*” személyes névmással utal, amely maga is kettős: jelölheti a személyes egyes szám harmadik személyt („ő”) és a semleges harmadik személyt is („az”). A hang ennek értelmében egyrészt megőrzi elbeszélőhöz kötöttségét, másrészt azonban kapcsolatba lép azzal, amit Blanchot „semleges”-nek [*neutre*] nevez. A „semleges” nála a rögzíthetetlenség, az uralhatatlan idegenség jelentését ölti magára. Olyan „áfokális” hangot jelöl, amelyik nem rendelhető senkinek a perspektívájához. Az elbeszélés hangja tehát alapvetően kétirányú: egyfelől létrehozza a regénybeli karakterek által benépesített „interszubjektív” teret, másfelől pedig a „semleges” követelésének engedelmessé válik – egy folyamatosan önmagán (vagyis az elbeszélésen) kívülre¹⁴² mutató mozgás révén – áthelyezi a mű centrumát.¹⁴³ A blanchot-i értelemben vett elbeszélői hang nem azonos a ricoeuri elbeszélő hanggal, noha nem túl szerencsés módon ugyanaz a francia kifejezés utal rá: *la voix narrative*. E terminust ugyanakkor félrevezető lenne az elbeszélés hangjaként fordítani, hiszen nem pusztán azt az anonim hangot jelöli, amelyet a fentebbi példákban próbáltam meg lokalizálni, hanem inkább azt a kettős mozgást – az elidegenítés és az antropomorfizálás (otthonossá tétel) mozgását –, amit a Krúdy-regény is megvalósít.

142 Ez a kívülség [*extériorité*] természetesen nem jelent sem előzetes szándékot, sem valamiféle szövegen kívüli valóságot, hanem azt a mozgást, amelyre *A kívülség gondolata* című munkájában Michel Foucault is utalt.

143 Vö. Maurice BLANCHOT: *Az elbeszélői hang*. Ford.: Szabó Marcell és Dunajcsik Mátyás. Partitúra, 2008/1., 3–10.

ezért a következőképpen tehető fel: mi az a regényben, ami úgy jelenik meg, hogy nem jelenik meg?¹⁴⁶

Emlékezhetünk rá, hogy a hang eredetének bizonytalaná válása mindhárom idézett példában kapcsolatba került a tücsök említésével. Először tehát azt érdemes meg nézni, hogy milyen kapcsolatban áll a tücsök figurája az uralhatatlanná tevő hanggal. A tücsök gyakori felbukkanása a regényben már első látásra is szembetűnő lehet. A regény fejezetcímei közül csak kettőben nem szerepel a „tücsök” szó, ami mindenképpen a tücsök szerepének fontosságát sejteti. De mi lehet ez a szerep? A regény korábbi értelmezői is felfigyeltek arra, hogy a tücsök különféle metaforikus jelentésekkel ruházódik fel a szöveg világában, s hogy ezek a jelentések olykor nagyon távol esnek egymástól. Olyannyira távol, hogy lehetetlenné teszik egy metaforikus szerkezet kiépülését. A tücsök különböző felbukkanásai – ellentétben például az út, a kocsmá, a csillag, a börtön metaforáival – nem kapcsolódnak egymáshoz, nem alakítanak ki metaforikus utalásrendszert. Sőt, ha figyelmesebben megvizsgáljuk a tücsök lehetséges jelentéseit, arra a következtetésre juthatunk, hogy a tücsök szerepeltetése éppen az egységesítés, egybeolvasás, egészben látás ellenében hat. A tücsök leginkább zavaró körülménynek tűnik, egy állandóan felbukkanó idegen elemnek, amit nem tudunk megnyugtatóan elhelyezni abban a világban, amelyben megjelenik. Vajon elegendő ez ahhoz, hogy a tücsökről – vagy még pontosabban annak hangjáról – olyan értelemben beszéljünk, mint ami lehetővé teszi a „semleges” munkáját? Értelmezhető a tücsök hangja a „semleges” nyomaként?

146 A kérdés ebben a formában talán a blanchot-i intencióknak is jobban megfelel, amennyiben felidézi a francia író egyik formuláját: A semleges az, „ami akkor történik, amikor semmi nem történik.” (Uo. 5.)

A felsorolás meglehetősen hosszú, a listán egyaránt helyet kapnak (a teljesség igénye nélkül): „a hosszant hallgatók”, „a csillagvárók”, „a szótlán búsak”, „a panasztalan némák”, „a lábtöröttek”, „a guggoló bénák” stb. Egyszóval mindenkinek dalolt a tücsök, „aki nem volt az élet kiválasztottja, boldog ember...” (497.) De nemcsak a boldogtalanoknak és a szerencsétleneknek énekelt, hiszen a következő fejezet elején ez olvasható: „Az álomtalanoknak dalolt csak a tücsök istenigazában!” (498.) Az álomtalanokról is kiderül azonban, hogy nem mások ők, mint boldogtalan „holdkórosak”. A tücsök tehát nemcsak közönyös az emberi dolgok iránt, hanem – szükség esetén – vigaszt nyújt, énekével feledteti a boldogtalan életet. „Mert kell ám, hogy mindenkinek meglegyen a maga tücske, akinek éneklésére, dalolgatására, altatgatására elfelejti az egész életét.” (525.) Közben magát az elbeszélőt (az egyik elbeszélőt) is vigasztalja (501.), ő maga is magányos. „A Nyírség, ahol a gyermekkori ősök és az ifjúkori tavaszok elrepültek felettem, telve volt magányos tücskökkel.” (502.) A közöny, a vigasz, a felejtés és a magány mellett megjelenik vele kapcsolatban még a hűség képzete is. „Csak a tücsökre nem szabad sohasem hallgatni, mert az mindig hűségre tanít.” (553.) Látható, hogy e jelentések közül egyesek kiegészítik egymást, mások pedig ellentmondanak egymásnak.

Emellett megfigyelhetjük a tücsök metaforikus azonosítását különböző személyekkel (vagy szerepekkel). Az egyik fejezetcím így hangzik: *A tücsök volt a dajkám*. Mivel dajkáról nem esik szó a regényben, valószínűsíthető, hogy a tücsök ebben az esetben nem egy személlyel, hanem egy szereppel azonosítódik. De nézzünk egy másik fejezetcímet: *Az öreg csősz véleménye a tücsök apjáról*. Korábbi példákban a „tücsök” megnevezés – legalábbis az egyik lehetséges értelmezés szerint – N.N.-re utalt, itt azonban – némileg meglepő módon – mintha N.N. Gyur-

Most pedig nézzük meg, milyen hatást gyakorol mindez a regényalakok identitására. Először is arra figyelhetünk fel, hogy az olvasás előrehaladtával a szereplők azonosság fokozatosan elmosódik, megkérdőjeleződik. Előbb csak annyi történik, hogy egyes alakok elkezdnek egymásra hasonlítani, később aztán mintha átlépnének egymásba, elkezdnek egymásban tükröződni, sőt valaki mássá változnak át. A legszembetűnőbb ebből a szempontból Juliska esete. Juliska, a cselédlány N.N. nagymamájának házában szolgált, akárcsak évekkel korábban N.N. anyja. Ez a véletlenek tűnő hasonlóság teremt alapot a két alak egybejátsztatására. Először csupán egyszerű párhuzamba állításról van szó, amelyet a külső hasonlóság motivál. „S egyszer, midőn Juliskára néztem hirtelen – egy szomorú este, ismét születésemmel foglalkoztam gondolataimban –, hirtelen az jutott eszembe, hogy ilyen lehetett az anyám tizenöt esztendőskorában, mint ez a leány.” (515.) E váratlan felismerés N.N. számára később mélyebb értelmet nyer. Juliska a hiányzó anya pótlójává válik. „Ő oly gondoskodva nyújtotta a vállát lehajló fejemhez, mint az anya beteg gyermekének.” (520.) „[A]z ölébe vette a fejem, és sokáig turkált a hajamban, simogatta a hátam, mint valaha szentanyám, amíg gyermek voltam.” (521.) Juliska és az anya egymás mellé állítása ezek után – az emlékeit felidéző N.N. utólagos nézőpontjából – a következő magyarázatot kapja: „Ma már úgy képezem, hogy nélkülözött anyai gyengédséget s melegséget kerestem a fiatal leánynál, mintha az anyám lett volna.” (516.) A két alak egymáshoz fűződő viszonyát maga az élettörténet mesélője tisztázza.

Minden világosnak tűnik, ám a szöveg nem áll meg ezen a ponton, és az egybevetést egy további mozzanat feltárásával is magyarázza. N.N. éppen elhagyni készül korábbi otthonát, s az őt marasztaló Juliska utolsó érve – amelyet talán a kétségbeesés szül – a következő lesz: „Én vol-

A folytatásban ugyan Juliska marad, de olyan Juliska, aki-be visszajár kísérteni az anya szelleme.

Hasonló elbizonytalanító átváltozáson megy keresztül N.N. figurája is. Az elbizonytalanítás ezúttal olyan mértékűvé válik, hogy kérdéssé teszi a narrátor-szereplő egységes alakként való értelmezhetőségét. N.N. esete még bonyolultabbnak tűnik, mint Juliskáé volt, hiszen alakja legalább két különböző figurával mosódik egybe. Az elbeszélés egy pontján így válik bizonytalaná a névtelen lejegyző és N.N. közötti különbség. A narrátorok többszörözésének köszönhetően lehetőség nyílik arra, hogy az élettörténet szubjektumát kívülről, mások nézőpontjából lássuk. A következő mondatban egyszerre van jelen Juliskának és az őt idéző Gyurkának (N.N. fiának) a nézőpontja. „Az anyám előadása szerint apám bánatos kedvű, magánakvaló, szinte szomorú úriember volt, és útszéli kocsmákban szeretett üldögélni, ahol feljegyeztette a hazugságokat, amit az úton járóktól hallott.” (554.) Az N.N.-ről adott leírás visszautal korábbi szöveghelyekre. Egyrészt arra az epizódra, amikor Juliska azonosította N.N.-t az úton járókkal, másrészt pedig a keretfejezetre, amelyben a névtelen elbeszélőtől megtudjuk, hogy egy kocsmában találkozott N.N.-nel, akinek lejegyzett „egyet-mást” az életéből. Feltűnik azonban, hogy a fentebb idézett mondatban a pozíciók felcserélődtek. Már nem N.N. az úton járó, hanem mások (talán éppen azok a „lemaradt pasasérok”, akikre a keretfejezet narrátora is hivatkozik), s már nem ő mesél történeteket magáról, hanem ő az, aki lejegyez. Joggal merülhet fel a kérdés: ki tehát a lejegyző? Csak egy lejegyző van (a névtelen idegen), vagy N.N. is az? E kérdésre a regény nem ad választ, illetve ami itt válaszként értelmezhető, az nem más, mint az eldöntetlenségnek, a lebegtetésnek a fenntartása.

N.N. figurája nemcsak a lejegyzőével mosódik egybe, hanem a fiáéval is. Korábban már idéztem az N.N.-nek tu-

en N.N. töprengéseit olvassuk, aki megpróbálja értelmezni a történeteket. Előbb csak kérdések, később már állítások formájában arra a következtetésre jut, hogy a másik nem lehet más, mint az ő másik énje; egy „fantom” (582.), aki N.N.-től eltérően nem hagyta el a Nyírséget, hanem „megmaradt azok mellett, akik szerették...” (582.) A találkozás ennyiben egyfajta újrafelismerésként, valami elveszettnek hitt dolog megtalálásaként lesz értelmezhető. A gyökerekhez való visszatérés narratívája látszik itt körvonalazódni, ámde ezúttal sem maradunk meg az először adott értelmezésnél. N.N. felteszi a kérdést, hogy vajon a fantom-én tényleg az ő másik énje-e. Nem lehetséges valamiképp, hogy ez az újrafelismerés én az ő igazi énje? Vajon elhagyta-e N.N. a Nyírséget, hogy csak álmaiban térjen vissza, vagy otthon maradt, s csak álmodta, hogy elutazik? A regény egyes szöveghelyei eltérő választ kínálnak erre. Míg például *A kétlábú tücsök* című fejezetben arról olvashattunk, hogy „eljöttem közülük, hogy csak álomban járjak vissza...” (502–503.), az utolsó fejezetben – igaz, hogy egy „talán”-nal bevezetett kérdés formájában – ez áll: „Talán egy másik ember élt a messzi idegen városban, akiről csak hittem, hogy én vagyok?” (581.)

Az ontológiai síkok zavarba ejtő megfordíthatósága mégsem válik végérvényes tapasztalattá. A bizonytalanságok halmozása után a regény egy újabb csavarral visszatér az otthonosba, s a figura önmagával való találkozása reális magyarázatot (is) kap. Az idegen eszerint nem volt más, mint N.N. fia, Gyurka. Ez egyrészt sok mindent megmagyaráz, másrészt azonban szorosabbra fonja a szöveg önmaga szötte hálóját. Egy szerelmi háromszög rajzolódik ki a regény utolsó lapjain, amelynek alakulása visszaül a regény egy korábbi, *A szerelmes tücsök* címet viselő fejezetére. A kérdéses fejezetben arról értesültünk, hogy miként volt szerelmes N.N. és az apja (sőt a nagyapja is) ugyanabba a nőbe,

körül.” (581.) Kinek a hangja ez? N.N.-é, aki a lányt ölelő alakban önmagát ismeri fel? A fiáé, aki az apja történetét ismételve kísérti azt? Vagy valaki *másé*? Csak annyit tudunk meg, hogy a hang N.N. számára is értelmezhetetlen marad. A hang, amely az övé is, és egyúttal idegen is számára, uralhatatlanná, elbeszélhetetlenné teszi az élettörténetet. Az újra és újra felbukkanó, önmagát mindig másként ismétlő hang beiktatja a radikális idegenséget és kísértetiessé teszi a szöveg világát. „Mintha egy hang futott volna végig a malom tetején és belsejében. Valakit tán látott a messzeségben a legmagasabb szárny, és erről gyorsan híradással volt. Máskor megzörrent valami az őszi bokrok között, mint az emlékezet, amely váratlanul valahonnan ide tévedt. (...) ..és most néha visszajár ide egy borongó öreg emlékezete töntrögő lépteivel? Majd könnyű, futamodó léptek hangzottak a malomkerék körül, amikor fölemeltem a fejemet az olvasmányból; mintha valaki meglesett volna, mivel töltöm a magány búsuló óráit, amikor *olyan emberhez kezdtem hasonlítani, aki majd ha megszólal, a saját hangját sem ismeri meg?*” (575., kiemelés tőlem – K.J.)

Már Juliska esetében is feltehető lett volna a kérdés, hogy ha ő nem *egy* személy, akkor ki beszél, amikor (azt hisszük, hogy) ő beszél. N.N. esetében mindez még élesebben vetődik fel, hiszen az alcím és a kerettörténet tanúsága szerint az ő élettörténetét olvassuk. Milyen arcot társíthatunk ahhoz a hanghoz, amelyik N.N. nevében beszél? Lehet-e arcot adni N.N.-nek? De nemcsak az válik kérdésessé, hogy ki beszél a regényben, hanem az is, hogy kihez szól, aki beszél.¹⁴⁸ A felbukkanó névmásokhoz (én, te, ő, ti) a legritkább esetben tudunk konkrét alakot rendelni. Felmerülhet ugyan, hogy ha N.N. és a lejegyző között már nem lehet egyértelmű különbséget tenni, ahogy utaltam rá, ak-

148 Vö. FRIED: I.m., 51.

Kiindulópontként idézzük fel még egyszer, hogy mi is történik N.N.-nel a szélmalomnál. „Amint napról napra beljebb bátorkodott az őszi idő, mint a vén cigány a kocsmába, mind többet jártam a szélmalomhoz, ahol egy kimustrált malomkővön hosszan elüldögéltem, s azt a könyvet lapozgattam, amelyet ifjúkoromban szerettem.” (575.) Több dolog is megragadhatja figyelmünket az idézett mondatban: a szélmalomhoz való visszatérés ismétlődő jellege, az olvasás felületesnek tetsző módja, vagy akár az ifjúkorhoz való visszatérés mozzanata. Mindezeknél azonban fontosabbnak tűnik a szövegrész öntükörszerűsége, az a mód, ahogyan magának a Krúdy-regénynek az olvasásmódját reflektálja. N.N.-t különös, nyugtalanító hangok zavarják meg az olvasásban, olyan hangok, amelyeknek eredete ismeretlen marad. Ezek a hangok nem pusztán kizökkentik az olvasó N.N.-t tevékenységéből, hanem egy uralhatatlan idegenséggel szembesítik, s nemcsak abban az értelemben, hogy előhírnökeivé válnak a később bekövetkező különös eseményeknek. A hangok egy olyan erő reprezentációjaként jelennek meg, amely képes bizonytalanná tenni az olvasó/értelmező saját világához való viszonyát. Mindez azért is érdekes, mert a Krúdy-regény olvasójának gyakran hasonló tapasztalatban lehet része. A szöveg időről időre meghökkeneti, zavarba ejti, s ez ugyancsak nem egyszerű megzavarást jelent, elidegenítést/eltávolítást a szöveg világától. A kizökkentés után mindig helyreáll a rend; ez a rend azonban őrzi az idegenség nyomait, s bármikor képessé válhat arra, hogy átadja magát egy újabb kizökkentésnek.

A kizökkentés mindig egy azonosíthatatlan hanghoz köthető, egy kísérteties hang révén következik be. A hang kísértetiessége egyúttal kettősségére is utal. Egyrészt olyan ellenállást tanúsít, amelyen az olvasó nem tud úrrá lenni (azt is mondhatnám, hogy – bizonyos értelemben – „olvashatatlaná” teszi a szöveget). Másrészt pedig éppen ezáltal az

elbeszélte történettel. Miként a tér egyik legmarkánsabb jellegzetességének az tűnik, hogy benne a tárgyak és az emberek nem halnak meg véglegesen, hanem „beépülnek a táj lírai mitológiájába”,¹⁵⁰ úgy az elbeszélő/főszereplőről is az mondható el, hogy élettörténetének lényeges mozzanataivá a visszatérés és a végérvényesség állandó elodázása válnak. A regény külső tere tehát nem valóságos földrajzi, azaz referencializálható térként válhat értelmezhetővé elsősorban (hiszen alig tudunk meg valamit is a házról, ahol az elbeszélő lakott, az utcákról, ahol sétált – ezeket valószínűleg még egy helyi ismeretekkel rendelkező olvasó sem tudná lokalizálni, ez pedig arra utal, hogy egy ilyen naiv megfeleltetés nehezen hozható kapcsolatba a szöveg feltételezett igényével), hanem az olvasást irányító trópusként.

Az *N.N.*-ben feltűnően kevés a környezetrajz. A térre utaló leírások viszonylagos ritkasága pedig úgy is érzékelhető, mint a hangsúly áttevődése a külsőről a belsőre. Mindezt az is alátámaszthatja, hogy az események zömmel nem egy objektíválható külső térben játszódnak, hanem a szereplők gondolataiban, álmaiban, lelki világában. A külsőként megjelölt tér egy szubjektum, az elbeszélő én vallomástevő gesztusa révén maga is átlényegül belsővé. Az emlékek, álmok és ábrándok sajátos ritmusát követő elbeszélés egy a maga természetének megfelelő belső teret hoz létre (és az ennek megfeleltethető belső időt), amelyben a lelki tartalmak valóságos „lelki tájja” (Rónay György) magasztosulnak. Ez a mozgás látszólag párhuzamot mutat a modern regény korabeli alakulásával, Krúdy azonban merőben más utat jár be, mint például William Faulkner vagy Virginia Woolf. A belső tér megnövekedett szerepe nála nem jár együtt a tudatábrá-

150 CZÉRE: I.m., 145.

figyelhető meg a térviszonyok tekintetében is. Juliska története Sóvágóról, a nagykállói börtön rabjáról szól, aki harminc évi raboskodás után úgy dönt, hogy hazamegy szülőfalujába. Ott elfogja a „házitücsköt”, majd zsákmányával visszatér a börtönbe és letölti hátralevő büntetését. Vajon mi köze lehet Sóvágó történetének az elbeszélő élettörténetéhez? Az egyik lehetséges megközelítés, ha parabolikus betétként olvassuk a szövegrészt. Ebben az esetben a térviszonyokban beállt változás nem pusztán a helyszín megváltozásaként lesz értelmezhető, hanem metaforikus elmozdulásként is – a tér metaforikussá válásaként.¹⁵² Az elmesélt történet egyik helyszínéeként szolgáló börtön olyan metaforikus többletértelem hordozójává válik, amely – mivel jelentése nem egyértelműsíthető – fenntartja az elbeszélés és az értelmezés dinamizmusát, és új összefüggéseket képes teremteni az olvasottak között.¹⁵³ A Sóvágó-epizód egyfajta tükörként előrevetíti, s ezáltal értelmezi is az elbeszélő személyes kálváriáját; különös tekintettel a visszatérés mozzanatára.

A *Sóvágó tücskében* működtetett narratív logika olyan befogadásmódot helyez kilátásba, amely már nem az események lineáris-kronologikus összefüggéseire koncentrálna,

-
- 152 Így értelmezi a részletet Olasz Sándor is, aki szerint: „Juliska úgy meséli el a harminc évig börtönben sínylődő Sóvágó történetét, hogy érzékelhető elmozdulást tapasztalunk attól a térviszonyrendszertől, amelyben a helyek csupán a story helyszíneit jelentik. A börtön és a harmincévnyi időtartam metaforikus tér- és időviszonyokat teremt. Ha a betű szerinti szinten nem is látható be, hogyan kerül ide egyáltalán ez a fejezet, a metaforikus szinten kulcsfontosságú: a regénynek a kontemplációval, a perifériával, a már-már mitikus várakozással kapcsolatos tartalmait erősíti. A zárt tér, a szinte végtelenségig megnyújtott idő olyan egyetemes emberi léthelyzet szimbóluma, amely a teljes bezártságot, a változás lehetetlenségét is sugallja.” (OLASZ: I.m., 92–93.)
- 153 Az Olasz Sándor által sugallt értelmezési lehetőségek mellett megemlíthetjük például azt, hogy a börtön egyaránt lehet a nyíri táj metaforája – a tájé, amely fogva tart –, ugyanakkor viszont értelmezhető az önmaga korlátait legyőzni nem tudó személyiség metaforájaként is.

ugyanakkor viszont arra is, hogy „mögéjük” nézzünk, és helyreállítsuk a megjelenített világ teljességét. Más szóval megvonják az olvasótól a láthatót, és láthatóvá teszik a láthatatlant.

Az *N.N.* egyik gyakori eljárása, hogy a hangot belépteti a vizualitás szférájába. Ez talán önmagában még nem lenne túlságosan érdekes, hiszen az olvasásban minden láthatatlan elemnek előbb a betű materialitásában láthatóvá kell válnia. A regény azonban mindezt egy olyan konfliktusként teszi értelmezhetővé, amely rámutat a nyelv sajátos meg hasonlottságára a műben: a láthatóság terébe belépő hang éppen a láthatóság/olvashatóság magától értetődőségét vonja kétségbe. A szöveg különböző helyein titokzatos hangok bukkannak fel, amelyek önálló életre kelve belépnek a térbe. „Ez a hang szállott be a kéményen, amelyről megtudtam, hogy idegen jár a ház körül.” (581.) „A hangok, amelyek körülötte felhangzottak, leereszkedtek a pincékbe, hogy onnan többé ne jöhessenek a napvilágra.” (574.) Felfigyelhetünk arra, hogy a hang számára mindkét esetben a regényben fontos szerepet játszó szülői ház biztosít teret, ez pedig lehetővé teszi, hogy a különös jelenséget a „nyírségi mitológia” részeként, mint afféle helyi jellegzetességet értelmezzük. Ha ezt a mozzanatot emeljük ki, akkor a hang valóban nem is jelent többet, mint egyfajta adalékot a nyíri táj egzotikumához, s ennyiben nem lépi át a megjelenített világ küszöbét. Érdekes azonban egy pillantást vetni a hangok megjelenésének szűkebb kontextusára. Mindkét példa a regény utolsó fejezetéből való; az első közvetlenül *megelőzi* azt a szituációt, amikor majd további hangok zavarják meg *N.N.*-t az olvasásban; a másik pedig ugyancsak közvetlenül *követi* a Szomjas úr lányát ölelő idegen megjelenését. A térben megjelenő hangok tehát egyúttal a kísérteties jelenségek előhírnökeiként és kísérőiként is értelmezhetőek.

(holdvilágos hang mint a holdvilágnál hallható hang). Ugyanakkor viszont metaforaként is (holdvilágos hang mint kísérteties hang), amennyiben a hang egy olyan alakhoz köthető, aki az elbeszélő látomásaként is értelmezhető. A kétféle értelmezés konfliktusa ezúttal mégis látszólagos, hiszen a tágabb kontextus alapján mindkettő alátámasztható; egyik sem zárja ki a másikat. „Ámde nem így volt akkor, a nedvességtől párologó őszi *éjjelen*, amikor a félhold elfátyolozott tekintete biztatóan nézegetett alá mindazokra, akik az utat járták, *lidércekre*, vándorlegényekre és szerelmesekre.” (583., kiemelések tőlem – K.J.)¹⁵⁶ Egy olyan éjjelen, amikor lidércek járnak az utat, a „holdvilágos hang” egyaránt lehet éjszakai és kísérteties.

Végezetül pedig egy olyan passzus idézhető, ahol a hang képzetéhez már nemcsak az éjszaka és a lidércek képe kapcsolódik, hanem a csendé és a távollété is. „A nagy némaságban, amilyen a téli hajnal, a szüzesség csendességében, az álom mélységében, a hótakarta utca néptelenségében felnéztem a csillagra, amely a félig alvó állomás kéménye felett álmodozott. (...) Róla gondolkoztam, mintha egész éjszaka róla duruzsolt volna mesét egy hang, amely hangban benne van az egész gyermek- és ifjúkorom, a rőzseláng, a kedves iharfa pattogása, a fosztóka, álmopor hintése, kocsiszínek és őszi kertek merengése, pincék sustorgó éledezése és mély, nagy tél üveghangú hallgatása... Abba az egy kis csillagba költözött minden a föld-

156 Nem ez az egyetlen szöveghely, ahol a kísértetiesség megjelenik a reprezentáció szintjén. Idézzünk fel egy példát korábbiakról: „Fekhelyemről lehunyor, álmodozó szemmel néztem a végtelen táncot, míg valahol, valamerre, talán a falban, valaki mindig egy cigányos, bús románct futyult. Mindig ugyanazt a melódiát, de csak két-három taktust... Aztán elhallgatott. Mi nem sokat törődünk vele, mert egyébként nem alkalmatlankodott a kísértet.” (512.) A regény egyik érdekessége éppen abban áll, hogy benne a kísértetiesség egyszerre van jelen a tematikus síkon és a szöveg működésmódjában is.

ség kizökkenti az olvasás menetét, megingatja a regény világát, de nem rombolja le teljesen. Csupán kísértetiessé változtatja. Olyan világgá, ahol a külső folyamatosan belsőbe vált, ahol semmi sem az, ami, ahol a dolgok úgy vannak ott, hogy közben megvonják magukat tőlünk. A kísérteties abban az örökös, állandóan újrakezdődő mozgásban érhető tetten, amelynek során az otthonos idegenné, az idegen viszont ismerőssé – ám ismerősségében is megragadhatatlanná – válik.

Idők

A térvizonyok szemrevételezését az időszemlélet vizsgálatával kell folytatnunk, hiszen – mint Bahtyin is utalt rá – a tér az időtől nem elválasztható kategória.¹⁵⁹ A tér és az idő kapcsolata az *N.N.*-ben is kronotoposszá szerveződik; a következő feladat tehát ennek a téridőnek a leírása lesz.

Krúdy regényeiben az időviszonyok vizsgálatának mindig is kitüntetett szerepet tulajdonítottak az értelmezők. Nem különösebben meglepő, hogy ebből a szempontból az *N.N.* is meglehetősen változatosságot mutat. Az időviszonyokat vizsgálva először az tűnhet fel, hogy a regény egyszerre több, különböző szempontból értelmezett időfogalmat is játékba hoz. A mű valóságos tárháza a különböző időknek, az idő különböző megnyilvánulásainak. Már egy felületes pillantás során is legalább hatféle idő jelenlétével szembesülhetünk. Ekképpen beszélhetünk külső és belső, történelmi és kozmikus, lineáris és ciklikus időről a regény-

szolgálhatnak egy ilyen nagyszabású vizsgálathoz. Vö. KELEMEN Pál: *Tériszony. A tér idegensége a Saulusban*. In: Bednics Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Identitás és kulturális idegenség*. Osiris, Budapest, 2003, 315–340.

159 Vö. Mihail BAHTYIN: *A tér és az idő a regényben*. In: Uő: *A szó esztétikája*. 257–258.

zajló események sokszor másodlagosnak tűnnek, és fokozatosan átadják helyüket a belső történéseknek, ám éppen a kettő elkülöníthetőségében nem lehetünk mindig biztosak. Ez egyrészt az emlékezés szerepével indokolható, amely egyfajta bensővé tételként vagy elsajátításként is felfogható.¹⁶¹ Amikor az elbeszélő nyelvi formát ad élete egyes eseményeinek („egyet-mást elmondott életéből” 494.), szinte magától értetődően birtokba is veszi azokat. A határok a külső (átélt) és a belső (elbeszélt) idő között elmosódnak. Az élettörténet esetében – és ez minden élettörténetre érvényes –, nem maguk az események jutnak el a történet befogadójához és az olvasóhoz, hanem kizárólag a róluk adott értelmezések. Természetesen ezek nem feltétlenül hagyják érintetlenül tárgyukat, amennyiben képesek valamiféle rendet teremteni az összefüggéstelennek tűnő eseménysorok között. Egy hangsúlyozottan fiktív élettörténet esetében, mint amilyen az *N.N.* is, azonban nem is ez lesz annyira fontos, hanem a külsőként megjelölhető „alapszöveg” hozzáférhetetlensége. Mindaz, ami elmondásra kerül, szükségszerűen egy bensővé tevő mozgás kényszerének engedelmeskedik.¹⁶²

161 Mesterházy Balázs is hasonló értelemben beszél elsajátításról a Szindbád-történetek kapcsán. Vö. MESTERHÁZY Balázs: *Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom és történet Krúdy Gyula Szindbádjában*. In: Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módozatai*. Osiris, Budapest, 2003, 266–280.

162 Az már más kérdés (de egyáltalán nem elhanyagolható), hogy ezt a bensővé tételt az elbeszélő kudarcként éli meg: „Aztán, mikor végleg elhallgattam, és elgondolkozva a messziségbe néztem: vajon nem felejtettem ki valamit életemből, elmondtam-e mindazt, amit a holddal szoktam beszélni, amit a szélben hallok dúdolgatni, amit az álomtalan éjszaka síri sötétjében szoktam gondolni, amit elalvás előtt végigfuttatok a gondolataimon, amit napfelkeltekor érzek tavaszkor? – azt láttam, hogy semmit se mondtam el Juliskának magamról, csak üres, élettelen szavakat.” (541.)

fejezetet követő részek viszonylagos állóképszerűsége után a *Szerelmes tücsök* című rész például nem várt mozgalmasságot hoz.

Elmondható tehát, hogy a regényben a külsőnek és belsőnek minősített idő nem különíthető el egyértelműen, folyamatosan átlépnek egymásba, ez pedig kétségesé teszi, hogy beszélhetünk-e tisztán belső és tisztán külső időről (illetve térről). Külső és belső olyan előzetes fogalmi absztrakcióknak tűnnek, amelyek önmagukban a legkevésbé sem képesek számot adni a regény bonyolult időviszonyairól.

Fordítsuk hát figyelmünket egy másik fogalompár, a történelmi és a kozmikus idő fogalmai felé. Ezeknek a jelenléte és szerepe a mű időszemléletében kevésbé tűnik vitathatónak, hiszen a regény mindkettőt már a kezdet kezdetén tematizálja. A történelmi idő leginkább a régi és az új szembeállításakor rajzolódik ki. A második és a harmadik bekezdésben felidézett „régi világ” vagy később a „régi Magyarország” többszöri említése a történelmi idő képzetét jeleníti meg. Az idézett kifejezések más Krúdy-művekből is ismerősek lehetnek. Közös ezekben, hogy a jelölt korszak minden esetben olyan értékek hordozója, amelyek a jelenből (az elbeszélő jelen idejéből) végképp eltűntek. A boldog békeidők krónikásaként értelmezett Krúdy alakja nem hiányzik a gazdag recepcióból.¹⁶³ Fontos azonban megjegyezni, hogy amit a regény a „múlt század” vagy a „régi Magyarország” jelölővel illet, ezúttal csupán a felszínen jelenik meg, mint olyan tartalom, amely az adott közösség – ebben az esetben a szöveg olvasóinak közössége – kulturális emlékezetét képes működésbe hozni. A történelmi idő

163 A teljesség igénye nélkül: FÜLÖP: I.m.; BORI Imre: *Krúdy Gyula*. Forum, Újvidék, 1978.

hasonlító tudat nélkül nem volna lehetséges”.¹⁶⁴ Ha nincs, aki megfigyelje és önmagára vonatkoztassa a természet idejének sajátosságait, akkor értelmetlen dolog a jelenségek idejének rendjéről beszélni. Történelmi és kozmikus időről tehát csakis egymáshoz való viszonyuk révén beszélhetünk. E tekintetben e fogalmak ugyanolyan absztrakcióknak tűnnek, mint a fentebb tárgyalt külső és belső idő. Sőt valójában vissza is vezethetők ezekre. A kozmikus időre maga a regény is mint külső időre hivatkozik: „Az udvarházban élet volt, amely mindig a külső természeti renndhez igazodott.” (495.) A történelmi idő pedig felfogható a már taglalt bensővé tétel eredményének is: olyan időnek, amellyel az egyén a hagyományhoz, a közösséghez és ezen keresztül magához a múlt időhöz fűződő viszonyát értelmezi.

A harmadik fogalompár, amelyet még szemügyre kell vennünk – a lineáris és a ciklikus idő –, első látásra levezethetőnek tűnik a kozmikus és a történelmi idő fogalmaiból, akárcsak azok a külső és belső időből. Eszerint a természet rendjét követő kozmikus idő ciklikus jellegű, az emberi időként értett történelmi idő viszont lineáris. Míg az előbbit a természeti jelenségek szabályszerű visszatérése jellemzi, a történelemben semmi sem tér vissza ugyanúgy. Valóban így áll a dolog? Ha abból indulunk ki, hogy külső és belső, illetve történelmi és kozmikus idő csak absztrakt módon választhatók szét, kérdéssé válhat a fenti elgondolás. Utaltam már arra, hogy az elbeszélő szerint a nyírségi ember teljesen alkalmazkodott a külső, természeti időhöz. Hogyan értelmezhető ez az alkalmazkodás? Nézzük a következő kijelentést: „Mindenkinek van tavasza, piros nyara, hosszadal-

164 SZABÓ Zsigmond: *A keletkezés ontológiája. A végtelen fenomenológiája*. L'Harmattan, Budapest, 2005, 52.

dorú, mélyen hallgató magyar házban, ahol például én is születtem, sohasem gondol senki az életnek a befejeződésére.” (496.) Mindez azt sejteti, hogy a halált az ottani emberek éppolyan természetességgel fogadják, mint az élet egyéb jelenségeit. Az elbeszélő többször is utal arra, hogy a nyírségi ember semmin sem csodálkozik, mindent elfogad, s éppen ettől boldog. „Boldog emberek között éltem...” (495.) Az idillikusságot azonban némiképp árnyalja a bekezdés monotóniája, amely az alapgondolat különböző variációinak ismétléséből fakad. „Az egyik esztendő a másik után múlik tökéletes megszokottsággal. A forduló évszakok nem hoznak magukkal rendkívüliséget. Sohasem történik olyasmi, ami váratlan volna. Az élet egy befejezett, kész feladat, amelynek elviselésétől senki sem kíván idő előtt megszabadulni. Végigélik az emberek az életüket, mint az esztendő különböző évszakai tökéletes bizonyossággal következnek.” (494.)

A középső bekezdés egyrészt a nyírségi ember és a természet összefonódottságáról korábban mondottakat szövi tovább, másrészt pedig a váratlanság témáját bővíti egy újabb szemponttal: felveti a közeli és a távoli jövő közti különbség kérdését. Az elbeszélésmód ismétléseken és halmozásokon keresztül megvalósuló monotóniáját jól érzékelteti e szövegrész: „Nem egy napra volt feltéve az életünk, hanem sok-sok napra, amelyekbe belekombináltuk a tavaszi napok röpkességét és az ősz ásítózó hosszadalmasságát. Senki sem gondolt csupán arra, hogy mi történik a legközelebbi órában vagy holnap: az élet messzi-messzi távlatokra volt berendezve, mint a gondos asszonynak a kamarája, padlása.” (495.) A közeli és a távoli jövő, a perc és az élet egymás mellé állítása azonban a következő két mondatban két újabb problémát vet fel. Egyfelől az idő megragadhatatlanságának gondolatát, másfelől pedig a célelvőség zárójelezését. „A perc eliramlik, mielőtt megfoghattuk volna szivárványos szitakötőszárnyát. De az élet tovább, soká, messzire ér, ahol az égboltozat a földre

átfedése – jellemzi, itt azt olvashatjuk: „A betegség oly meglepően jött, mint a váratlan vihar. A halál, nagy ritkán, oly csodálkozást keltett, mint a vastag hóbunda, amely reggelre kelve, betakarta a tegnapi tájképet.” (496.)

Legalább két következtetést levonhatunk ebből. Az egyik, hogy a regény „logikáját” az ismétlések mellett a fokozatos elmozdítás szervezi. Ez az eljárás azt eredményezi, hogy a szövegben felbukkanó ellentmondások kevésbé lesznek feltűnőek. A másik következtetés, amely a visszatéréssel kapcsolatos, egyúttal arra is választ ad, hogy mi indokolja a jelentés fokozatos elmozdítását a fejezetben. Mint láttuk, az elbeszélő lassacskán jut el a halál elfogadásának gondolatától a halál elodázásának gondolatáig. Ha hajlunk arra, hogy ezt ne egyszerű önellentmondásként, hanem fokozatos alterációként, átalakulásként vagy módosulásként értelmezzük,¹⁶⁶ akkor talán azt is megkockáztathatjuk, hogy az elbeszélésnek egy sajátos funkciót tulajdonítsunk, miszerint az elbeszélés viszonyt létesít a halállal.¹⁶⁷ Ezzel magyarázható a fejezet zárlatának korábban már idézett gondolata, hogy a halottak nem halnak meg, hanem visszatérnek. Ez a visszatérés pedig merőben más jellegű, mint a kozmikus idő ciklikussága. Egy olyan visszatérésről van szó, amely magában az elbeszélésben, a történetmondás tevékenységében van jelen. Ennek tudható be, hogy az elmondottak-

166 Korábban ugyanezre az alteráló mozgásra figyeltünk fel a tücsök jelentéseinek, illetve potenciális hallgatóságának fokozatos elmozdításait vizsgálva.

167 Idézhetjük itt Simon Critchleyt, aki szerint a halál nem lehet tárgy valamely intencionális aktusnak. A halál megragadhatatlan: ez annyit jelent, hogy senkinek nem lehet róla adekvát intenciója vagy intuitív betöltődése. „Mivel a halállal való közvetlen kapcsolat a kapcsolatot felvállaló személy életébe kerülne, az élő csak verbális vagy vizuális reprezentációkon, képeken, ábrázolásokon keresztül képes viszonyt létesíteni a halállal.” (Simon CRITCHLEY: *Lévinas keze Blanchot tűzében*. Ford.: Bokody Péter. Vulgo, 2003/2., 102.)

ettünk, piros bort nevetve ittunk, és olyan jókedvünk ke-
rekedett, mintha hosszú-hosszú utazás után végre megta-
láltuk volna egymást.” (584–585.) A kép idillt sugall, amit
még az utolsó mondat feltételes kötőszava – Krúdy neve-
zetes „minthá”-ja – sem rombol le, legfeljebb némileg tom-
pít. Nem is tűnik meglepőnek, hogy akadt értelmező, aki
az egymásra találás és az azonosulás mozzanatait olvasta ki
ebból.¹⁶⁹ Csakhogy a regény itt nem ér véget. Az idézett részt
még egy – különálló bekezdésben olvasható – mondat kö-
veti, amely jelentős mértékben módosíthatja a korábbi ér-
telmezést: „Aztán nemsokára elutaztam, s búcsút vettem éle-
tem ezen évszakától is, mint annyi mindent elhagytam és
elfelejttem, ami az életben történt velem.” (585., kiemelés
tőlem – K.J.) Szempontunkból nem is annak megállapítása
tűnik oly fontosnak, hogy mennyiben írja át a hazatérés és
az önmagára találás mítoszát a regényzárlat (ennek elbi-
zonytalanítására fentebb többször is utaltam). Amire itt fel sze-
retrném hívni a figyelmet, az csupán egyetlen szó, amely még-
is sokkolóan hat az olvasóra: az „elfelejttem”. Vajon mi-
nek köszönheti zavarba ejtő jellegét?

Világos, hogy egy élettörténet elbeszélése az emlékezés
munkáját és egy ennek megfelelő emlékező beszédszituá-
ciót igényel, hiszen mindaz, ami benne elmondásra kerül,
egy időben korábbi történés (re)konstrukciójaként képzel-
hető el csupán. Ez alól a regényes (hangsúlyozottan fiktív)
élettörténetek annyiban nem jelentenek kivételt, hogy – no-
ha ezek esetében nyilvánvalóan nem beszélhetünk előze-
tes eseményekről, amennyiben minden az olvasás tartamá-
ban teremődik – ezek is szimulálják a fenti sémát. Azt is
szem előtt kell tartanunk, hogy ahol emlékezésről beszé-
lünk, ott óhatatlanul szerepet kap a felejtés is. Az élettörté-
net – az emlékezés és elbeszélés jelenbeli motiváltságánál

169 Lásd CZÉRE: I.m., 154.

ból mondhatja az utolsó mondatot. Ha ugyanis mindent elfelejtett a beszélő, akkor a felejtést is el kellett felejtene. Ez pedig ugyanolyan képtelenség, mint az előző magyarázat. A felejtés tehát a történetmesélés után következett be, egyúttal azonban meg is kellett előznie a történetmondást, hiszen olyasvalaki mesélte el élete történetét, aki előbb elfelejtette azt. A narráció egy látszólagos időbeli paradoxonba torkollik, amennyiben egy olyan pillanatot iktat be, amely nem ragadható meg az *előtte* és az *utána* kategóriáival.

Mielőtt messzemenő következtetéseket vonnánk le ebből, érdemes feltennünk a kérdést, hogy a zárlat által működésbe hozott időtapasztalat vajon nem jelenik-e meg a zárlatot megelőzően is. Milyen mértékben van jelen ez a nehezen megragadható időtapasztalat a regényben? Korábban megfigyeltük, hogy a regény idejét nem a célulvű linearitás szervezi elsősorban (ebből a szempontból a regény utolsó mondata is beszédes, amennyiben értelmezhető a célulvűség végső[?] eltörléseként), hanem egy leginkább kísértetiesnek mondható ismétlődés. Most már az is látható, hogy ebben a visszatérő mozgásban lényeges szerepet tölt be a felejtés. Azt is megállapítottuk, hogy a visszatérő elemek elváltoznak ugyan, mégis megmaradnak önmagukkal azonosnak. Elérkezett az ideje annak, hogy feltegyük a kérdést: hogyan térhet vissza az azonos? Nem azt kellene inkább gondolnunk, hogy a visszatérő már nem ugyanaz, hanem más? Hiszen a visszatérés eleve az idő múlását feltételezi; ami visszatér, az csak később térhet vissza. Hétköznapi tapasztalataink legalábbis ezt mutatják. A Krúdy-regény időtapasztalatát azonban nem a hétköznapi ideje alapján kell elgondolnunk. Vajon nem arra figyeltünk fel az utolsó mondat elemzésekor, hogy a regény egy olyan időtapasztalatot is játékba hoz, amely nem írható le az időbeli egymásutániság kategóriáival? Éppen ez a különös időtapasztalat – amelynek lényege a felejtésen alapuló visszatérés –

az azonos visszatérésének a lehetőségét. Minden, ami kimondatik, el is felejtődik (úgy is mondhatnánk: meghal), s ezzel egy újabb kimondás előtt nyit utat. Minden mondás a már mondottak eltörléseként nyer jelentőséget. Ekképp mondja a regény folyamatosan a halált, miközben a halál sosem válik valós tapasztalattá. Mintha csak azért volna szükség a beszédre, hogy a véget elkerüljük. Az idő ennél fogva úgy is felfogható, mint a halál érkezése, s egyúttal elhalasztódása. Ahogy Blanchot mondja: „a halál érkezik, de nem szűnik meg megérkezni.”¹⁷⁰ Ezt az időt nem az elvárás és a betöltődés dialektikája ütemezi. Olyan időről van szó, amely mindig váratlanul, minden előzetes elvárást meghaladva érkezik. Egy nehezen elgondolható, s úgy tűnik, csupán paradoxonok révén megfogalmazható tapasztalat, amely talán nem más, mint magának az időnek az idegensége. Éppen ezért önmagában nem is ragadható meg, csak nyomait vélhetjük felfedezni. A következő lépés nem lehet más, mint ezeknek az idő idegenségére utaló nyomoknak a felmutatása.

Feltűnő, hogy milyen gyakran találkozunk időbeli elbizonytalanításokkal a regényben. Utalhatunk többek között a „körülbelül” gyakori használatára az olyan különös szókapcsolatokban, mint „körülbelül örökké”, de felfigyelhetünk arra is, hogy az elbeszélés több esetben nem ad egyértelmű eligazítást az időviszonyokat illetően. Nem elegendő, ha ezzel kapcsolatban az idő felfüggesztéséről, vagy sajtóosan „krúdys lebegtetéséről” beszélünk. Szükséges itt annak megmutatása, hogy milyen értelemben beszélhetünk erről, illetve hogy milyen szövegszervező eljárások révén éri ezt el a regény. Észrevehető, hogy a régmúlt, amely fentebb – némi egyszerűsítéssel – a történelmi idő tapasztala-

170 Maurice BLANCHOT: *A lényegi magány*. Ford.: Németh Marcell. In: Uő: *Az irodalmi tér*. Kijárat, Budapest, 2005, 17.

az őszi délutánt mint szimbolikussá (mitikussá?) emelt időt tegye értelmezhetővé. Az „őszi délután” ennyiben nem egy valós vagy fiktív múltra utal – amely az elbeszélés törvényének engedelmességedve mindig tartalmaz viszonyítási pontokat abban a tekintetben, hogy mi volt korábban és mi később –, hanem olyan időt jelez, amely nem engedelmeskedik az idő általános törvényszerűségeinek. Alapvetően *más* idő: egy sosem volt múlt, amely mégsem tud véglegesen elmúlni, mert örökkön visszatér.

Az idő problematizálása olykor már mondat szinten is jelentkezik. A regényben több olyan szöveghelyet találunk, ahol – akár egy mondaton belül – igeidőt vált az elbeszélő. Ez az eljárás csak egy felületes olvasás során tűnik gondatlanságnak. Mivel több Krúdy-szövegben is megjelenik, inkább értelmezhetjük szándékos zavarkeltésként, az idegenség nyomaként. „Vénasszony *kotorja* helyét a tűzhely közelében, mint a tyúk, mielőtt tojna, hogy *majd* babonassággal, mesékkel, furcsa mondanivalókkal *népesítse* be hallgatói közelgő estéjét, vagy megcsalódott férfi *bámult* a pisztoly csövébe magányos szobájában.” (496., kiemelések tőlem – K.J.) A jelen időben induló mondat előbb egy célhatározói mellékmondatban jövőre történő utalást tesz, majd – némiképp váratlan módon – átvált múltba. E váratlanságot csak fokozza, hogy többszöri újraolvasás után sem válik világossá az értelmi összefüggés a jelen idejű és a múlt idejű tagmondatok között. Ez az eljárás is – miként az előbb tárgyalt – összefüggésbe hozható a felfüggesztett múlttal és a múlt mitizálásával (hiszen a nyírségi életmód ecsetelése kapcsán találkozunk vele); azonban fontos észrevenni, hogy emellett az idő elbeszélő általi uralhatatlanságának, és ezzel kapcsolatban a szöveg olvasó általi megragadhatatlanságának lesz alapvető mozzanata. Az ilyen passzusok olvasásakor a szöveg hirtelen eltávolít magától, egyszerűen idegenné válik.

tos képződésből mi válik kimondott jelentéstartalommá, már a reflexió dönt. Ennek korlátai azonban hamar nyilvánvalóvá válnak. A Krúdy-szöveg összetettségének köszönhetően minden értelmezés után marad némi kielégületlenség. Sosem tudunk megszabadulni attól a kényelmetlen érzéstől, hogy valamit nem sikerült elmondani, hogy az egészet máshol kellett volna kezdeni. Mindez azért lehetséges, mert nincs olyan időpillanat, amikor az értelmezés nyugvópont-ra jut. Az olvasás jelene nem írható le egy önmaga számára teljesen transzparens tudat aktuális jeleneként, csakis egy olyan jelenként, amely sosincs teljesen jelen. Ezért nehéz és félrevezető dolog a regény időtapasztalatáról kész terminusokban beszélni. Szigorúan nézve nem is beszélhetünk magának a regénynek az időtapasztalatáról, csak egy olyan időtapasztalatról, amelyet a szöveg az olvasóval (annak tartamával) egybefonódva produkál. Merleau-Pontyval szólva: „a jelen maga nem megragadható, nem lehet a figyelem csipeszével elfogni és közelről szemügyre venni, mert átfogó, magát a csipeszt is magába ölelő jelenség.”¹⁷¹ Pontosan ez az a tapasztalat, amelyet Krúdy *N.N.*-je megmutat nekünk.

(2007)

171 Maurice MERLEAU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*. Ford.: Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. L'Harmattan, Budapest, 2007, 219.