

KRÚDY ÉS A KÍSÉRTETIES

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 Krúdy 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.”¹ Azáltal, hogy eltávolodik a mindennapi nyelvhasználatától (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 üvegmozaik”, „amely elbűvöl szépségével, de egyáltalán nem látunk ki rajta.”²

Bár az idézett tanulmány évtizedekkel ezelőtt íródott, az elképzelés, mely a Krúdy-művek nyelvének legalapvetőbb sajátosságaként a nyelvi önreferencialitást jelöli meg, legalább annyira tartósnak bizonyult, mint a fentebb említett vélekedés, amely a Krúdy-művek varázsát az írói stílus egyediségében vélte felfedezni. Ezek a meglátások azonban komolyan kifogásolható előfeltételeket rejtenek. Nézzük előbb a stílus kérdését! Idézzük fel ennek kapcsán Mihail Bahtyin egyik alapvető meglátását, aki a regény műfajáról értekezve utalt arra, hogy e műfaj esetében stílusról csak többes számban beszélhetünk. „A regény – mint egész – sok stílust, sokféle beszédmódot és szólamot foglal magában. A regényben a kutató egyidejűleg több különmű stilisztikai egységgel találja magát szemben, melyek helyenként különféle nyelvi síkokhoz tartoznak, és más-más stilisztikai törvényszerűségeknek rendelődnek alá.”³ Természetesen kár lenne vitatni, hogy vannak Krúdy stílusának olyan jellem-

1 Kemény Gábor: *Krúdy és a stílusa*, *Irodalomtörténet*, 1981/2. 441.

2 Uo. 442.

3 Mihail Bahtyin: A szó a regényben, In *Uő: A tett filozófiája – A szó a regényben*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2007, 111-112. Ford.: S. Horváth Géza

zói, amelyeket egy stilisztikai elemzés feltárhat,⁴ érdemes azonban szem előtt tartani a bahtyini felismerést, mely szerint „a stilisztikai elemzés nem a regény egészére irányul, csupáncsak egyik-másik alárendelt stílus egységére. A kutató ily módon elmegy a regényműfaj alapvető sajátossága mellett, és a kutatás tárgyát felcserélve, a regény stílusa helyett lényegében valami egészen mást vizsgál.”⁵ Ezt figyelembe véve, már a „Krúdy stílusa” kifejezés is félrevezetőnek tűnhet, hiszen előfeltételezi a szöveg uralkodó szólamának azonosítását a szerző hangjával. Krúdy esetében ez 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.⁶ Jól tesszük azonban, ha a mű stílusát nem azonosítjuk a feltételezett szerzői hanggal, valamint ha szem előtt tartjuk, hogy egy hang helyett a Krúdy-regényekben is inkább több különféle hang (szólam) jelenlétével kell számolnunk.

A másik előfeltevés, amellyel még előzetesen el kell számolnunk, a nyelv önmagára utaló jellegével kapcsolatos. Érdemes alaposabban fontolóra venni a fenti ablaküveg-hasonlatot. Ez ugyanis mintha kimondatlanul elfogadná az 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 lenne 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 kényszeritől 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?⁷

Igaz ugyan, hogy számos Krúdy-szövegben a nyelv önreferenciális karakterre figyelhetünk fel, ez azonban – ahogy mondani szokás – az éremnek csupán az egyik oldala. A továbbiakban amellett fogunk érvelni, hogy Krúdy egyes műveiben a nyelv működése ennél jóval összetettebb, s távolról sem írható le *pusztán* a poétikai funkció előterbe kerülésének formulájával. Hogy világosabbá tegyük, mire is gondolunk, egy újabb kontextus megidézésére lesz szükségünk.

4 A következő művekre utalhatunk elsősorban: Kemény Gábor: *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak közt*, MTA Nyelvtudományi Intézete, Budapest, 1991; Uő: *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képpalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*, Balassi, Budapest, 1993; *Stílus és jelentés. Tanulmányok Krúdy stílusáról* (Szerk. Jenei Teréz és Pethő József), Tinta, Budapest, 2004

5 Bahtyin: l.m., 114-115.

6 Vö. Fülöp László: Elbeszélésmód Krúdy regényeiben, *Alföld*, 1978/10. 32-42.

7 „Az irodalmi nyelv legfontosabb sajátossága éppen abban áll, hogy mindkét síkon egyszerre veti meg a lábát. Részbe a kommunikatív valóságnak, de egyben idegen is benne.” (Bagi Zsolt: *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*, Balassi, Budapest, 2006, 48.) Ha van az irodalmi nyelvnek immanenciája, mint azt figyelemreméltó könyvében Bagi Zsolt feltételezi, akkor az tényleg nem a valóságvonatkozások elutasításában rejlik. Sokkal inkább abban a konfliktusban, amely a két sík között lejátszódik.

A *kívülség gondolata* című írásában Michel Foucault – Maurice Blanchot nyomán – cáfolni igyekszik azt a vélekedést, mely a modern irodalom legalapvetőbb jellemzőjének az önreferencialitást tekinti. Foucault szerint a XIX. század második felétől kezdődően mind gyakoribbá válik az a tapasztalat, hogy a művek problematikussá teszik kapcsolatukat a rajtuk kívül eső „valósággal”, ezzel együtt pedig fokozottabb mértékben állnak ellen az értelmező megragadásnak. Azt a mozgást, amelynek során a mű kiszakítja magát meghitt kontextusából, és önmaga számára is idegenné válik, az olvasó gyakran töredezettségként, megszakításként, alinearitásként érzékeli, valójában azonban többről van szó. Az irodalmi műben működésbe lépő nyelv egy olyan teret hoz létre, ahol a mű saját peremére érkezvén képessé válik arra, hogy kétségbe vonja önmagát, s így önmagán kívülre kerüljön. Ez a kívülre kerülés egy szakadatlan ismétlődésben érhető tetten, amelynek során a nyelv nem hajlik vissza véglegesen a tudat megnyugtató bensőségébe, azaz nem válik megértetté, hanem mindig újakezdődve fejt fel „az interioritás régi szövetét.”⁸ Foucault szerint a modern irodalom nyelve nem úgy szakad el a referencia otthonosságától, hogy pusztán önmagára 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.⁹ 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 szolgáltassa ki. A szakadás tehát egyrészt az értelem folytonosságát hivatott biztosítani – ennyiben nem más, mint pauza, felismerés, a „diskurzus lélegzetvétele”. Ugyanakkor viszont ennek folytonos eltörlése is; „torzulás a viszonyok mezején”, amely minden megragadást, egységbe rendezést meghiúsít.

Úgy véljük, 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 meghiúsítsanak mindennemű értelemadást. Gyakran a nyelvnek azt a meghasonlását viszik 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. Az idegen megjelenése az otthonosban azt idézi elő, hogy a szöveg kivonja magát a jelentéstudajdonítás kényszere alól, és megtöri az olvasás és az értelmezés totalizáció-

8 Michel Foucault: A kívülség gondolata, In Uő: *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 100. Ford.: Angyalosi Gergely

9 Maurice Blanchot: A megszakítás, *Athenáum*, 1995, II/4. 133-143. Ford.: Lenkei Júlia

ját. Ebben az értelemben beszélhetünk a mű kísértetiessé válásáról.¹⁰ A meg hasonlítás nem tagadja az otthonosság létezését (az otthonossá tétel az olvasás és az értelmezés spontaneitásában mindig is jelen van), hanem megkérdőjelezi azt. Azt a kettős mozgást, amelynek során a mű egyszerre irányul az értelem létrehozására és lép kívülre önmagán, lehetetlenné téve a jelentés megszilárdulását, Blanchot szerint a hang idegenné (kísértetiessé) válása teszi lehetővé.¹¹ Az olvasás munkájában ismerőssé vált hang egyszeriben elveszíti kapcsolatát az otthonossággal, s többé már nem értelmezhető az ismerősség jeleként. Az egyéni hang – az individuum megnyilvánulásaként értett stílus – illúzióként lepleződik le.

Az elbeszélői hang

A továbbiakban azt kell tisztáznunk, hogy milyen értelemben beszélhetünk elbeszélő szövegek esetében hangról. Kiindulópontként idézzük fel Gérard Genette narratológiájának a hang fogalmára vonatkozó meglátásait; a hang kérdése ugyanis Genette nyomán került a narratológiai kutatások középpontjába. A hang – az idő és az elbeszélés mód mellett – egyike az elbeszélő diszkurzus elemzését szolgáló alapkategóriáknak.¹² Annak vizsgálatát jelenti, hogy milyen helyet foglal el az elbeszélésben a narráció. Jól látható tehát, hogy Genette eléggé tág értelemben használja a terminust. Számunkra 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.¹³ Felidézik a korai Derridának a *Hang és fenomén*ben illet-

14

10 A kísérteties fogalmát Freudtól kölcsönözzük, anélkül, hogy elköteleznénk magunkat a pszichoanalitikus interpretáció mellett. A *Das Unheimliche* című 1919 őszén megjelent tanulmányból két gondolathoz kapcsolódunk. Freud egyrészt beszél „az azonos visszatérésének kísérteties jellegéről”, másrészt utal arra, hogy a kísérteties nem pusztán nyugtalanító vagy félelmet keltő idegen, hanem mindig kapcsolatban áll az otthonossal. Vö. Sigmund Freud: A kísérteties, In *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások* (Szerk.: Erős Ferenc, Argejő Éva), Filum, h.n., é.n., 247-281. Ford.: Bókay Antal és Erős Ferenc

11 Blanchot e jelenségről több alkalommal is írt, a legemlékezetesebben talán a szirének éneke kapcsán. A szirének éneke nem pusztán „embertelen, (...) minden emberitől idegen hang [un chant inhumain (...) de toute manière étranger à l'homme],” hanem egyúttal olyan hang is, amely „a hallgatójában gyanakvást ébresztett minden emberi ének embertelen jellegét illetően [elles faisait naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain]” (Maurice Blanchot: *Le chant de Sirènes*, In Uő: *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, 9-10.)

12 Vö. Gérard Genette: Az elbeszélő diszkurzus (részletek), In *Az irodalom elméletei I.* (Szerk.: Thomka Beáta), Jelenkor, Pécs, 1996, 61-98. Ford.: Sepeghy Boldizsár

13 Andreas Blödorn – Daniela Langer: Egy metaforikus hang-fogalom implikációi: Derrida – Bahtyin – Genette, *Literatura*, 2007/2. 135-156. Ford.: Gyurác Annamária és Mitnyán Lajos

ve a *Grammatológiában* kifejtett fonocentrizmus-kritikáját, amely a hang idealitásának mint abszolút jelenlétnek a dekonstruálását vonta maga után. Aztán felelevenítik Barthes mára már szlogenné vált mondatát *A szerző halálából*, amely a hang és az eredet kérdését problematizálta.¹⁴ E meglátásokat pedig Bahtyin felől is megtámogatják, aki többször hangsúlyozta, hogy vannak szavak, amelyekből egyszerre több hang szól. Egy regényben például mindig több szólam van jelen, amelyek esetenként ún. hibrid konstrukciókat hozhatnak létre. Az ilyen esetek, akárcsak a szabad függő beszéd példái, mind ugyanabba az irányba mutatnak: a személy mindig hangok metszéspontjában találja magát, s ez máris elegendő ahhoz, hogy a szubjektum decentralizálásáról beszélhessünk.¹⁵

Való igaz, hogy többszólamú megnyilatkozás esetén a hang nem feltétlenül egy személyre utal vissza, hanem akár többre is. Ez azonban még mindig cselekvő ágenseket feltételez, noha éppen kibogozhatatlanságuk lesz akadálya az eredet felkutatásának. Mindenesetre úgy tűnik, hogy a bahtyini modell megmarad – bizonyos fokig legalábbis – a genette-i keretek között, hiszen nem tesz mást, mint hogy a „Ki beszél?” kérdését egy hasonlóval („Kik beszélnek?”) helyettesíti. Az eredet eltűnik, a szubjektum megragadhatatlan, a „Ki beszél?/Kik beszélnek?” kérdése azonban előfeltételez egy olyan autonóm forrást, amely – még ha ismeretlen marad is – garantálja a beszéd szándékoltságát és értelmességét. Könnyen meglehet, hogy bizonyos esetekben nem kapunk egyértelmű választ arra a kérdésre, hogy hol található a beszéd forrása, ez azonban mit sem változtat azon, hogy a beszéd mögött eleve beszélőt vagy beszélőket feltételezünk. Mindez arra utal, hogy a hang hozzárendelése egy szubjektumhoz nem más, mint funkció. Ezt a funkciót a retorika a *prosopopoiia* alakzatával jelöli.

„A *prosopopoiia* retorikai szempontból a hangkölcsonzés alakzata, amely száját és arcot ad a beszédnek, amelyet ő talál ki.”¹⁶ A szó etimológiája az arc vagy maszk adására utal vissza: *proso-pon-poiein* annyi mint arcot vagy maszko-*ko* kölcsönözni.¹⁷ 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 – megnyilatkozásaként olvassuk. Paul de Manhoz kapcsolódva ő is a megértés illetve az olvashatóság alakzataként értelmezi a *prosopopoiia*t. 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

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

15 Vö. Blödnorn – Langer: l.m., 150.

16 Bettine Menke: *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, In *Figurák* (Szerk.: Fűzi Izabella, Odorics Ferenc), Gondolat-Pompeji, Budapest/Szeged, 2004, 87. Ford.: Török Ervin (A fordítást enyhén módosítottam. – K.J.)

17 Vö. Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, *Pompeji*, 1997/2-3. 101. Ford.: Fogarasi György

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.¹⁸

Ilyen értelemben beszélhetünk a *prosopopoiia* katakrétikus jellegéről. A katakrézis (*catachresis* vagy *abusio*) olyan trópus, amelyet akkor alkalmazunk, amikor egy korábban meg nem nevezett dolgot akarunk névvel ellátni.¹⁹ A katakrézis 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. Katakrétikus 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 valójában metafora, hiszen ténylegesen senki sem beszél a szövegben, ezt a mozzanatot – s ezzel együtt saját működésmódját – azonban a *prosopopoiia* képes teljesen elfedni.

Mi következik mindebből? Fentebb már utaltunk arra, hogy egy szöveg irodalmisága a legkevésbé sem határozható meg a hétköznapi nyelvvel való szembeállítás révén, ehelyett inkább úgy véljük, hogy az irodalmi mű lényegi sajátosságát a kommunikatív (referenciális) és a poétikai (vagy retorikai) funkció közötti feszültségben, ezek folyamatos egymásba játszásában kell keresnünk. Az irodalmi mű mindig képes arra, hogy eltüntesse a láthatót,²⁰ ugyanakkor pedig arra is, hogy láthatóvá tegye a láthatatlant. A hang kérdése ennél fogva nem pusztán technikai kérdés, hanem magának az olvasásnak a kérdése. A hang nem egy eredetre utal, ő maga az eredet; magának az olvasásnak az eredete. Nem vezethető vissza egy szubjektum beszédére, mert megelőz minden szubjektivitást. A *prosopopoiia*, mely ennek a láthatatlan erőnek az egyik neve, ennél fogva nem egy alakzat a többi között, hanem jóval több ennél. Az, ami a láthatatlant láthatóvá teszi: maga a kísérteties.²¹

*

18 Bettine Menke: l.m., 94. Valamint: „Ám a *prosopon-poiain* 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, In *Uő: Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 421. Ford.: Nemes Péter)

19 Vö. Szabó G. Zoltán – Szórényi László: *Kis magyar retorika*, Helikon, h.n., 1997, 134.

20 „Azt mondom, virág! Ám ez csak azt jelenti, hogy a hiányából, ahonnan megszólítom, a feledésből, ahová száműzöm a róla kapott képet, ennek a testes szónak a mélyén, mely maga is úgy bukkan fel, mint valami ismeretlen dolog, vágyakozva felidézem ennek a virágnak a névtelenségét, az illatot, ami átjár, de nem tudom beszívni, a láthatatlan virágport, ami átítat, a színét, ami emlék csak, nem fény.” (Maurice Blanchot: Az irodalom és a halálhoz való jog, *Vulgo*, 2003/2. 21. Ford.: Szabó László)

21 Paul de Man is beszél a *prosopopoiia* kísérteties jellegéről. „A *prosopopoiia* hallucinatorikus természetű. A láthatatlant láthatóvá tenni: kísérteties [uncanny].” Paul de Man: *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 49. Idézi Bényei Tamás: Gyarmati hangzavar (E. M. Forster: *Út Indiába*), *Partitúra*, 2007/1. 111-112.

Az alábbiakban a hang – vagy ahogyan egy újabb kontextus bevonása után nevezni fogjuk: az elbeszélői hang – kísértetiessé tevő jellegére leszünk kíváncsiak Krúdy Gyula *N.N.* című regényét elemezve. Az *N.N.* először a *Magyarország* című napilapban jelent meg 1920-ban, első kötetkiadása 1922-es keltezésű.²² A Krúdy-recepció azon szólama, amely elsősorban a tematikai hasonlóságokra összpontosított, a regény helyét az ún. nyírségi regények (*Napraforgó*, *Kleofásné kakasa*) szomszédságában jelölte ki.²³ Találkozunk azonban olyan értelmezéssel is, amely – a narratív eljárások hasonlóságát alapul véve – *Az útitárs* című kisregénnyel rokonította.²⁴ Mindemellett feltűnő, hogy – az értelmezési szempontok sokfélesége ellenére – szinte minden értelmezője a mű önéletrajzi/vallomásos jellegét hangsúlyozta.²⁵ Számunkra 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 állomásait idézzük fel, amelyek a mű textuális összetettségére is odafigyeltek.

Előfordulhat, hogy a reflektálatlan önéletrajziség hangoztatása és a mű poétikai összetettségének felismerése egyetlen értelmezés keretei között is jól megfér egymással. Czére Béla Krúdy-monográfiájában erre találunk példát. Amellett ugyanis, hogy az értelmező szerintünk nagyon is leegyszerűsítő módon kezeli az önéletrajziség kérdését, több alkalommal felhívja a figyelmet néhány – szempontunkból is lényeges – összefüggésre. Felfigyel például arra, hogy a regény alakjai között egy bizonyos idő után elmosódnak a határok, s hogy ez nem pusztán az identitásuk megkérdőjelezését jelentheti, hanem kapcsolatban áll az átváltozás jelenségével.²⁶ Azt azonban, hogy ez a reprezentáció szintjén megragadható sajátosság miként íródik vissza a mű poétikai-retorikai hálózatába, már nem fejti ki. Hasonlóan implicit marad az azonosság, a különbség és a visszatérés mozzanataira történő utalása is.

22 Lásd Barta András: Tájékoztató, In Krúdy Gyula: *Pesti nőrabló*, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 588.

23 Lásd Czére Béla: *Krúdy Gyula*, Gondolat, Budapest, 1987, 119-154.

24 Vö. Fülöp: l.m., 34.

25 Vö. Czine Mihály: Krúdy Gyula, In *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig* (Szerk.: Szabolcsi Miklós), 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 nagypáról, nagyanyáról és édesanyáról.” (Czére: l.m., 150.) Egy mű önéletrajzi jellege nehezen vitatható kérdés, hiszen melyik mű nem önéletrajzi jellegű bizonyos mértékig? A valós személyek egybemosása fiktív 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.

26 „[A] regénynek vannak olyan pillanatai, melyekben a Juliskától született, kamasszá serdült fiú és a főhős élete között elmosódnak a reális határok, N.N. átlép a fia életébe. (...) A búcsú pillanataiban Juliska lényé N.N. édesanyjává változik át...” (Czére: l.m., 150-152.)

Olasz Sándor a korábbi elemzőknél összetettebb módon igyekszik láttatni az önéletrajziség kérdését; az *N.N.*-t ugyanakkor ő is a „vallomásosság” alakzata felől interpretálja.²⁷ Ugyancsak felfigyel a szereplők „identitászavarára”, s ezt a jelenséget a folytonosan elmozduló centrum képzetével magyarázza.²⁸ Értelmezése mindenekelőtt abból a szempontból fontos, hogy elsőként figyel oda a metafora olvasást irányító szerepére. Főként a tér- és időviszonyok metaforizálódásával kapcsolatos meglátásai érdemelnek figyelmet; ezekre a későbbiekben utalni fogunk. 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 szereppel 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.²⁹ Az elbeszélő és a szereplők identitásának kérdése kulcsszerepet játszik az *N.N.*-ben is, ahogyan erre nemrég megjelent tanulmányában Fried István meggyőzően rámutatott.³⁰ 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 szubjektivitás (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 történő kapcsolódásra is), s amellett érvel, hogy az *N.N.* egyes elemei erőteljesen kötődnek Turgenyev magyar recepciójához. Szempontunkból mindazonáltal azok a meglátásai tűnnek rendkívül fontosaknak, amelyek a regény elbeszélésmódjának zavarba ejtő jellegére utalnak.

Az elbeszélői viszonyok összetettségét is vizsgáló interpretációk tanúsága szerint Krúdy regényei – a kortárs világirodalmi törekvésekhez képest – kevésbé aknázzák ki az elbeszélői hang autoritása megbontásának lehetőségeit. „A szereplői elbeszélés a mintegy 80 regényből alig néhányban foglalja el az elsődleges elbeszélő pozícióját.”³¹ Érdekes módon azokban az esetekben, amikor ez mégis megtörténik, az egyes szám első személyű szövegek – legalább

27 „Az *N.N.* a rejtőző vallomásosság regénye.” (Olasz Sándor: Vallomás és metaforikuság Krúdy Gyula *N.N.* című regényében, *Kortárs*, 1997/2. 89.)

28 „Krúdy ironikus világában nincsenek rögzített pontok, mindig minden elmozdul.” (Olasz: l.m., 90.)

29 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 *Identitás és kulturális idegenség* (Szerk.: Bednancics Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő), Osiris, Budapest, 2003, 286-314.

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

31 Gintli: l.m., 12.

jelzésszerűen – megőrzik a keretes elbeszélés formai jellemzőit. Érvényes ez az *N.N.* elbeszélői alaphelyzetére is. Az első, keretként szolgáló fejezetben megszólaló névtelen elbeszélőtől megtudjuk, hogy megismerkedett *N.N.*-nel – „ennek a történetnek ismeretlen hőse”-vel –, aki „egyet-mást elmondott életéből”, amit később a névtelen elbeszélő lejegyzett. (493-494.)³² E közlés után a lejegyző háttérbe vonul, hogy átadja a szót *N.N.*-nek. Érdemes megjegyezni, hogy a regény a két elbeszélő szövege között nem teremt a perspektívák különbségéből adódó feszültséget, szemben például *Az útitárs* című kisregény-nyel, amelynek elsődleges elbeszélője rendre kommentálja a másodlagos elbeszélő kijelentéseit.

Az *N.N.* elbeszélői viszonyai azonban korántsem tekinthetők ilyen egyértelműnek. Fried István szerint „az *N.N.* egyik (akár meglepőnek is nevezhető) érdekessége az elbeszélői pozíció többszörözése.”³³ A névtelen lejegyző és *N.N.* ugyanis nem kizárólagos elbeszélői a regénynek. Az élettörténetét 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 visszatérünk, egyelőre elég arra utalnunk, 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. Ez az eljárás ismerős lehet a Krúdy-olvasók számára; az *Asszonyságok díjában* is találkozunk hasonlóval, amikor egy szereplő hosszabb szövegrész erejéig bitorolja a narrátori szerepkört. Itt azonban másról is szó van: a narrátorok többszörözéséről, ami érdekes módon mégsem vonja maga után a különböző perspektívák egymásra vetítését. A nézőpontváltás kínálta lehetőségekkel – úgy tűnik – nem él a regény; 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 fogvatartóit. A különböző szövegek azonban általában könnyen elkülöníthetőek egymástól. Juliska története Sóvágóról mesei modalitást kap, Szomjas úr elbeszélésében az (ön)íronia hangjai csendülnek fel.³⁴

32 Krúdy Gyula: *N.N.*, In *Uő: Pesti nőrabló*, Szépirodalmi, Budapest, 1978. A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak, az oldalszámokat zárójelben adom meg.

33 Fried: Ki beszél a „regényké”-ben?, 51.

34 Itt jegyezhetjük 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 bölcsekedés hangjai is), alaposan rációfalva arra a vélekedésre, mely szerint a Krúdy-szövegek alapvetően egyszólamúak: mindenütt az író gordonkahangját halljuk.

Mindehhez azt fűzhetjük hozzá, hogy az *N.N.*-ben nem csupán a több narrátor szerepeltetése az igazán érdekes – ez Krúdynál többször előfordul, ha nem is ilyen látványosan –, hanem az ebből fakadó zavar. E zavar első jeleit az alig észrevehető modalitásváltások jelentik. Ebből a szempontból kitüntetett figyelmet érdemel *A tücsök művészete* című fejezet, amelynek felütése a tücsökzene érzékletes leírását nyújtja: „A tücsök fújja a nótájukat, mint valami másvilági karnagy [...]. Hangja édesded, andalgó, ringató, mint egy trubaduré. [...] Valaki, egy rejtelmes idegen, egy kósza, gyönyörű szellem szólal meg hirtelen a tücsök hangjában. Elképzelhetetlenül édesded zene vibrál, olthatatlan, örök szerelem, kimondhatatlan vágyakozás, sóvárgás, epedés, boldogság peng, peng, flótázik...” (498-499.) A tücsök muzsikáját érzékeltető leírás elragadtatottsága a fejezet végére eléri csúcspontját, szinte fokozhatatlanná válik. Ekkor azonban bekövetkezik egy hirtelen törés, az elbeszélés hangnemet vált, és ezzel a mondattal ér véget: „Amikor a tücsök egyhangú éneklése váratlanul megváltozik, és megtelik ismeretlen melódiákkal, vigyázz, szegény álomtalan barátom, ne jusson eszedbe az ablakon kibámulni a néma kertbe, mert tán valaki a nyakad közé zuhan a háztetőről.” (499.) A zárlat több szempontból is zavarba ejtő. Először is tematizálja azt, amit valójában véghezvisz: a modalitásváltást („a tücsök egyhangú éneklése váratlanul megváltozik”). Aztán felhívja a figyelmet ennek veszélyeire („vigyázz, szegény, álomtalan barátom”). A mondat performatívumát figyelembe véve ez a figyelmeztetés nemcsak az odaértett hallgatónak szól, hanem jelenthet egy olvasónak szánt figyelmeztetést is (hogy vigyázzon, figyeljen oda, ha a tücsök hangja – a modalitás – megváltozik). De mire kell az olvasónak odafigyelnie? Fried István felteszi a kérdést, hogy vajon a hangnemváltás itt nem jelent-e változást az elbeszélő személyében is. „Ugyanaz mondja-e [a fejezet zárómondatát], aki korábban elragadtatottságát sem titkolta? Vajon belép-e a beszélők sorába a történet lejegyzője? Vagy *N.N.* kettős énje, a romantikus és a higgadtan mérlegelő között oszlik meg a hangulatváltás két üteme?”³⁵ Az igazán érdekes, hogy a kérdés nem eldönthető. (Mint ahogy arra sem kapunk megnyugtató választ, hogy kire utal a „szegény, álomtalan barátom” kifejezés. A megszólított kérdésére később még visszatérünk.) 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 utaltunk 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 kömyékén, ahol a lakók a végtelen életre rendezkednek be?” (494.) Az idézett mondatot megelőző mondat

35 Fried: Ki beszél a „regényké”-ben?, 55.

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 fejezetcím alatt, de különálló bekezdésben – afféle senkiföldjén – áll. E kiemelés révén még szembetűnőbbé válik átmeneti jellege; az a – bahtyini „hibrid konstrukcióként” is leírható – sajátossága, hogy egyszerre két szólam jelenlétét foglalja magában. Ez a kevertség pedig lehetlenné teszi, hogy egy arcot társítsunk a kijelentéshez. Hogy hol zárul le a névtelen lejegyző beszéde, és hol kezdődik N.N.-é, nem állapítható meg teljes egyértelműséggel. Az idézett mondat azt a – szó szigorú értelmében véve megragadhatatlan pillanatot – jeleníti meg, amikor az egyik beszélő átadja a szót a másiknak. S hogy milyen jelentősége van ennek rögtön az élettörténet felütésekor, azt aligha kell hangsúlyozni. A saját élettörténetét elmondó alak szólamába vegyülő „idegen” szólam a nyelvi közvetítettség hangsúlyozott jelenlétére legalább oly mértékben utal, mint az elbeszélő én(ek) megosztottságának nyelvi implikációira.³⁶

Az idézett rész fontosságát nyomatékosítja, hogy a későbbiek során a lejegyző igyekszik – többnyire sikerrel – eltüntetni a nyomokat maga után. Csupán a keretfejezetből tudjuk meg, hogy N.N. elbeszélését *valaki* lejegyezte; a lejegyző szólama azonban fokozatosan észrevétlenné válik, s csupán ritka esetekben jelenik meg. Ezzel az eljárással a szöveg mintha önmaga közvetített jellegét igyekezne elpalástolni, miközben azonban óhatatlanul fel is hívja a figyelmet a közvetítettségre. Erre utaló, s az előbbi példához hasonló jelenséget tapasztalhatunk a *Tücsök és anyja* című fejezet elején is, ahol – talán nem véletlenül – ismét a tücsök kapcsán merül fel a „Ki beszél?” kérdése.³⁷ „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 arc-kölcsönzést 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

36 Ez utóbbi jelentőségére újabban figyelt föl a Krúdy-recepció. Gintli Tibor könyve mellett utalnunk kell Fried István Krúdy-könyvére is, amelyben – többek közt – ezt olvashatjuk: „Az ének elbizonytalanodása, amelynek jele lehet megkettőződése (például az *Asszonyosságok* díjában), olykor a személyiségvesztés esélye (Rezeda Kázmér esetében) már túllép a századfordulós modernség freudizmus-divatán vagy átlagléléktaniségán, és visszafordítja az én-megosztottságot a nyelviségbe.” (Fried István: *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Palatinus, h.n, 2006, 38.)

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

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? Annyit mindenképpen megállapíthatunk, 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 virtuális szubjektumhoz 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 „látszatomúltjáról” beszél nekünk.³⁸ Annak kibogozhatatlansága, hogy kihez tartozik, amit éppen hallunk, jelentős mértékben megnehezíti az arctulajdonítás mechanizmusát. Az olvasó azon erőfeszítése (ami talán nem több, mint egy egyszerű beidegződés), hogy a hang mögé egy beszélőt képzeljen, időről időre kudarcot vall. A szövegnek az olvasás során automatikusan bekövetkező antropomorfizálása akadályokba ütközik. Halljuk a hangot, de nem tudni, kiét. Mintha egy láthatatlan erő folyton kimozdítaná az elbeszélőt narratori szerepköréből, „mintha egy meg nem nevezett, föl nem ismerhető hang szólna bele a történesekbe”,³⁹ bizonytalanná téve az elbeszélői viszonyokat. Talán nem túlzás, ha ezt a „föl nem ismerhető”, egyértelműen senkihez sem köthető hangot összefüggésbe hozzuk a kísértetiességgel. Erről a hangról ugyanis nem csupán azt mondhatjuk el, hogy megragadhatatlanul idegen marad, hanem azt is, hogy fenyegető idegensége sosem ölt akkora méreteket, hogy az az otthonos elvesztését vonná maga után. Más szavakkal: a kísérteties hang csupán egyik része annak az eljárásnak, amit a szöveg működtet. Mert egyrészt valóban arról van szó, hogy bizonyos helyeken a szöveg kivonja magát az olvasó spontán módon működtetett antropomorfizáló tevékenysége alól, másrészt azonban az ilyen szöveghelyek után – mintha mi sem történt volna – a narráció visszatér a régi kerékvágásba, és visszaadja az olvasónak a világszerűség illúzióját, vagyis újra elhítheti vele, hogy biztonságban van. A szövegben tehát egyszerre hatnak különböző, egymással ellentétes erők. Ezen erők kiváltotta kettős mozgás pedig leírható a hang megkettőződésének eljárásával is.

Az *elbeszélői hang* című tanulmányában Maurice Blanchot fejti ki az ilyen jellegű megkettőződésnek mélyebb értelmét. Érvélese szerint egyes elbeszélésekben az elbeszélői hang megkettőződését figyelhetjük meg. E szétválásra egyaránt az „*il*” személyes névmással utal, amely maga is kettős: jelölheti a

38 Vö. „Beszél egy hang, amely elmeséli azt, ami számára megtörtént. Belépni az olvasásba, azt jelenti, hogy az olvasó és szerző közti szerződésbe (pacte) befogadjuk (inclure) a hitet, mely szerint az események, melyekről az elbeszélő hang (voix narrative) beszámol, e hang múltjához tartoznak.” (Paul Ricoeur: A történelem és a fikció keresztjeződése, In Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris, Budapest, 1999, 368-369. Ford.: Jeney Éva) A ricoeuri alapfogalom már csak azért is elfogadhatatlan a számunkra, mert az *N.N.*-ben *nem* egy hang beszél.

39 Fried: Ki beszél a „regényké”-ben?, 60.

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 „afokális” hangot jelöl, amelyik nem rendelhető senkinek a perspektívájához. Az elbeszélés hangja tehát alapvetően kétirányú: egyfelől létrehozza a regénybeli karakterek által benépesített „interszjektív” teret, másfelől pedig a „semleges” követelésének engedelmeskedve – egy folyamatosan önmagán (vagyis az elbeszélésen) kívülre⁴⁰ mutató mozgás révén – áthelyezi a mű centrumát.⁴¹ 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*; amelyet talán félrevezető lenne az elbeszélés hangjaként fordítani, hiszen nem pusztán azt az anonim hangot jelöli, amit a fentebbi példákban igyekeztünk lokalizálni, hanem inkább azt a kettős mozgást – az elidegenítés és az antropomorfizálás (otthonossá tétel) mozgását –, amit véleményünk szerint a Krúdy-regény is megvalósít.

A „semleges” munkája abban áll, hogy folytonosan elmozdítja a szövegben létesülő világot, s ezt Blanchot szerint kétféle módon teszi: „1) az elbeszélés (*récit*) beszéde mindig sejteti engedi, hogy ami elmesélődik, azt senki sem beszél el: a semleges beszél; 2) az elbeszélés semleges terében a szavak hordozói, a cselekvések alanyai – melyek az egykori szereplőket helyettesítik – saját magukkal a nem-azonosulás (*non-identification*) viszonyába kerülnek.”⁴² E megállapításokat követve a továbbiakban két kérdésre keresünk választ. Először arra, hogy miként értelmezhető a „semleges hangja” a Krúdy-regényben; azután pedig arra, hogy milyen változásokat idéz elő a „semleges” a szereplők identitásában.

Fentebb utaltunk rá, hogy a „semleges” Blanchot-nál kapcsolatba kerül egy radikálisan elgondolt idegenséggel, amennyiben „a másik (...) beférkőzését jelzi, annak megszüntethetetlen idegenségében”⁴³ Ez a másik éppen azért redukálhatatlanul idegen, mert nem adja meg magát semmiféle megragadásnak, kívül marad az otthonosság szféráján. Erre pedig csak úgy képes, hogy nem jelenik meg. Ha ezeket az első látásra talán nem könnyen értelmezhető intenciókat figyelembe vesszük, világossá válik, hogy miért nem tehetjük fel így a kérdést: mi felel meg a semleges hangjának Krúdy regényében? A „semleges hangja” nem egy motívum vagy szimbólum, de nem is olyan elbeszélés-poétikai eljárás, amelyet hagyományos narratológiai eszközökkel fel lehetne támi. A „semleges” magának a szövegnek az ingamozgása, amely ugyan – a szó szoros értelmében – nincs a szövegben, de amelynek nyomai felkutatha-

40 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. (Lásd 8. lábjegyzet)

41 Vö. Maurice Blanchot: Az elbeszélői hang, Ford.: Szabó Marcell és Dunajcsik Máttyás (Lásd a jelen számban)

42 Uo. 8.

43 Uo. 8.

tók. A „semleges”-re irányuló kérdést ezért a következőképpen tesszük fel: mi az a regényben, ami úgy jelenik meg, hogy nem jelenik meg?⁴⁴

Talán emlékszünk rá, hogy a hang eredetének bizonytalanná válása mindhárom idézett példában kapcsolatba került a tücsök említésével. Először tehát azt érdemes megnéznünk, 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 korábbi értelmezők példájából is az szűrhető le, hogy 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?

24

Aligha lehet véletlen, hogy a tücsök már első említésekor is a sokféleséggel kerül kapcsolatba: „Mennyi mindenfélét tud énekelni a tücsök egy régi ház környékén, ahol a lakók a végtelen életre rendezkednek be?” (494.) Bár a mondat megelőlegezi a tücsök jelentéskörének relatív tágasságát, a közvetlen kontextus alapján nem lép túl a hagyományosan ismert jelentéseken. Legelőször a La Fontaine-ből ismert tücsökkel találkozhatunk, aki nem törődik a mindennapok bajával, csak játszik, mert az a dolga. „Ő rágyújtott a maga nótájára, mintha fizetést húzott volna egy ismeretlen hatóságtól. Nem bánta: sírnak odabent, vagy semmiségeken nevetgélnek. Kisbaba figyel zenélgetésére vagy mindenéből kiégett öregember. (...) A tücsök csak énekelt.” (496-497.) Ez a tücsök azonban mintha mégsem egészen az lenne, aki a mindennapok nyugtával a művészet erejét szegezi szembe. Inkább tűnik közönyösnek minden iránt, ami emberi – még a művészet iránt is. „De nem törődött azzal sem, hogy a ház lakói betegek az unalomtól, bánattól vagy örömtől, vagy józanok az élet egyhangúságától, fáradtak a hétköznapiaktól, egykedvűek az elkerülhetetlen végzettől, reménységesegek vagy reménytelenek. (...) Énekelt, midőn a ház hölgyei életbevágó leveleiket frogatták, vagy a költő munkáját rakosgatta össze cifra betűkből...” (496-497.)

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

Közönyének némileg ellentmond, hogy mégis számít a hallgatóságra (noha korábban az ellenkezőjéről volt szó).⁴⁵ A narrátor ugyanis azt kezdi firtatni, kiknek dalolt a tücsök. A felsorolás meglehetősen hosszú, a listán egyaránt helyet kapnak (a teljesség igénye nélkül): „a hosszant hallgatók”, „a csillagvárók”, „a szótlan 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 „holdkórosok”. A tücsök tehát nemcsak közönyös az emberi dolgok iránt, hanem – szükség esetén – vigaszt nyújt, énekével feledtetni a boldogtalan életet. „Mert kell ám, hogy mindenkinek meglegyen a maga tücske, akinek éneklésére, dalolgatására, altatgatására elfelejti az egész életét.” (525.) Miközben magát az elbeszélőt (az egyik elbeszélőt) is vigasztalja (501.), ő maga is magányos. „A Nyírség, ahol a gyermekkori őszök 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 példáinkban a „tücsök” megnevezés – legalábbis az egyik lehetséges értelmezés szerint – N.N.-re utalt, itt azonban – némileg meglepő módon – mintha N.N. Gyurka nevű fiával kerülne kapcsolatba. (Azért az óvatos megfogalmazás, mert a szöveg ezt sehol másutt nem sugallja. A cím értelmezésének azonban – ha figyelembe vesszük az adott fejezetben foglaltakat – nemigen van más magyarázata.) Ugyancsak egy fejezetcímbe olvashattunk a „régii szélmalom tücské”-ről (574.), akiről a továbbiakban nem sokat tudunk meg. Tücsökké válik Juliska a Sóvágó történet elmondása után (525.), és ahogy mondtuk, maga N.N. is. Bár utóbbival talán mégis óvatosabban kellene bánnunk, hiszen csak annyit mond a szöveg (egyik) elbeszélője: „Én voltam a tücsök.” (503.) Hogy ki az az „én”, a fentebb mondottak alapján talán mégsem ennyire egyértelmű. Annál is inkább, mivel a következő sorban ezt olvashatjuk: „És mindenki tücsök volt körülöttem...” (503.) E ponton a tücsök je-

45 Az az eljárás, hogy a szöveg egymásnak ellentmondó jelentéseket produkál, ugyancsak nem számít nóvumnak Krúdynál. Érdemes megjegyezni, hogy az ilyen szöveghelyek – az olykor nyilvánvaló ellentmondás ellenére – szinte sosem hatnak váratlanul; a Krúdy-szöveg nem sokkol, hanem fokozatosan alterál, nem ritkán az ismétlés alakzatára építve. Az N.N.-ben megfigyelhető ez a váratlanság tematizálásakor *A tücsök volt a dajkám* című fejezet elejét és végét egybevetve. Más Krúdy-művekből vett példákkal szolgál: Bezeczky Gábor: *Krúdy Gyula: Szindbád*, Akkord, h.n., 2003, 35-42.

lentése teljesen beláthatatlanná válik, feloldódik egy olyan általánosságban, amelyhez már nemigen tudunk értelmet rendelni.

A tücsök különböző „alakokban” történő visszatérése még így is kaphatna egységes jelentést, ha a változékonyság, a folytonos megújulás szimbólumaként olvasnánk. Ne feledjük azonban, hogy a tücsök felbukkanása gyakran a narrációban bekövetkező zavar megjelenésével társul. Ezt figyelembe véve pedig inkább az idegenné tevés mozzanatát emelhetjük ki vele kapcsolatban. Ez nem zárja ki a változékonyságról mondottakat, csupán egy lényeges elemmel bővíti. A tücsök így olyan idegenséggé (lásd „egy rejtelmes idegen”) lesz értelmezhető (azaz nem értelmezhető), ami – mivel mindig más alakban tér vissza – ellenszegül az értelmező megragadásnak. Hangok forrásává válik, amelyek nem helyezhetők el az ismerős világban, s „amelyek földi ember előtt titokzatosak, érthetetlenek” (498.) maradnak. A tücsök mint megérthetetlen, értelmezhetetlen szövegelem ennyiben tehát a totalizálhatatlanság allegóriájaként funkcionál.

Most pedig nézzük meg, milyen hatást gyakorol mindez a regényalakok identitására. Először is arra figyelhetünk fel, hogy az olvasás előrehaladtával a szereplők azonossága fokozatosan elmosódik, megkérdőjeleződik. Előbb csak annyi történik, hogy egyes alakok elkezdenek egymásra hasonlítani, később aztán mintha átlépnének egymásba, elkezdenek egymásban tükröződni, sőt valaki mássá változnak át. A legszembetűnőbb ebből a szempontból Juliska esete. Juliska, a cselédlány N.N. nagyanyjának házában szolgált, akárcsak évekkel korábban N.N. anyja. Ez a véletlennek tűnő hasonlóság teremt alapot a két alak egybejárására. 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 ezután – az emlékeit felidéző N.N. utólagos nézőpontjából – a következő magyarázatot kapja: „Ma már úgy képezelem, 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 voltam a te második anyád... Hisz rokonod vagyok, anyádnak unokatestvére vagyok. Most megmondom, ha eddig nem tudtad volna.” (528.) Szokatlannak, s némiképp indokolatlannak tűnhet a két szóban forgó alak párhuzamának ilyen túlhangsúlyozása, noha e kijelentés (ha nem tartjuk egyszerűen hazugságnak) akár úgy is értelmezhető, mint ami végleg megalapozza a két alak hasonlóságát. A kérdés azonban, hogy hazudott-e Juliska N.N.-nek a rokonságot illetően vagy sem, teljes mértékben jelentőségét veszti, amikor két oldallal később ezt olvassuk: „Így beszélt-e Juliska, vagy hallgatott az egész idő alatt?” (530.) En-

nek nyomán nem csupán az válik kérdéssé, hogy mit mondott Juliska, s hogy mondott-e egyáltalán valamit – ezek az olvasás szempontjából másodlagos kérdések maradnak –, hanem főként az, hogy kicsoda valójában Juliska, ki az anya, és hol húzódik kettejük között a határ. „Mire ismét körülnéztem, azon a helyen, ahol az imént Juliska állott – anyám állott. Ő volt Juliska – öregebben, szelídebben, megbocsátóbban.” (530.)

Juliska explicit azonosítása az anyával ellentmond azoknak az információknak, amelyeket korábban szereztünk e két szereplőről, érdekes módon azonban mégsem törli el a korábbi magyarázatokat. Azt viszont kérdéssé teszi, hogy a két figura között egyszerűen párhuzamról vagy hasonlóságról lenne szó. Ami itt történik, az nem más, mint egy átváltozás, amely nem kap magyarázatot a regényben (s amit nem magyaráz az sem, ha a narrátort megbízhatatlan elbeszélőnek tartjuk). Egy olyan esemény, amely bizonyos mértékig kívül marad a szöveg világán, hiszen nem illeszkedik hozzá, ugyanakkor mégis módosítja e világ törvényszerűségeit. A két alak összefonódását a szöveg a későbbiekben nem tematizálja, mintha meg sem történt volna az azonosítás. Juliska azonban innentől kezdve olyan alakká válik, akiről nem tudhatjuk teljes bizonyossággal, hogy kicsoda. A folytatásban ugyan Juliska marad, de olyan Juliska, akibe visszajár kísértetni 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 bizonytalanná 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 feljegyezte a hazugságokat, amit az úton járóktól hallott.” (554.) Az N.N.-ről adott leírás visszaül a 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 talákozott 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 idéztük az N.N.-nek tulajdonított mondatot: „Ha elfelejtettem volna mondani, most vallom be, hogy én: szerelemgyerek vagyok.” (515.) Ha ehhez felidézünk a regény címét és alcímét (*N.N. Egy szerelem-gyermek regénye*), nemigen lehet kétségünk afelől, hogy a szerelemgyerek nem más, mint N.N. Ehhez képest némileg zavarba hozhat bennünket Juliska válasza a visszatérő N.N. azon kérdésére, hogy milyen a fia, Gyurka. Juliska így kezdi a

fiú jellemzését: „Olyan szép, mint általában a szerelemgyerekek.” (542.) Úgy tűnik, Gyurka is szerelemgyerek, ami persze nem zárja ki azt, hogy az apja is az. A kettejük közti párhuzam, amely – akárcsak korábban Juliska és az anya esetében – először itt sem lép túl a külsődleges hasonlóságokon, a későbbiekben egyre erőteljesebbé válik. Gyurka ugyanolyan rátermett, erős fizikumú, hallgatag fiú, mint az apja volt. A szöveg azonban ezúttal sem marad meg a külső hasonlóságból fakadó párhuzamba állítás szintjén. Az utolsó fejezetben – amelyben a szereplők azonossága teljesen elmosódni látszik – Gyurka története ismételni kezdi az apjáét. A korábban még a hasonlóság szintjén értelmezhető mozzanatok (Gyurka mint szerelemgyerek, mint tücsök) egyszerűen áttevődnek az azonosítás szintjére, amikor a Szomjas úrnál tartózkodó N.N. hirtelen önmagát ismeri fel a Szomjas úr lányát ölelő idegenben. „Az idegen megrettenve bontakozott ki az ölelő karokból. Felénk fordult az alkonyatban./ S ekkor, talán először életemben, gondoltam, hogy megbolondultam. Én álltam ott az ablak előtt.” (581.) Az „én” szó a bekezdésben még három alkalommal ismétlődik, mindannyiszor hangsúlyos helyzetben és dőlt betűvel kiemelve, ezzel is utalva a két alak (a látó és a látott) azonosságára.

Krúdynál nem először fordul elő, hogy valaki saját magával találkozik (eszünkbe juthat Czifra úr az *Asszonyosságok díjából*), érdemes tehát megnézni, hogy milyen magyarázatot kap ezúttal e különös találkozás. Kicsoda a Szomjas úr lányát ölelő idegen? Az eseményt követően 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 elveszítettnek 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.), addig az utolsó fejezetben – igaz, hogy egy „talán”-nal bevezetett kérdés formájában – ez áll: „Talán egy másik ember élt a meszeszi 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 sokmindent megmagyaráz, másrészt azonban szorosabbra fonja a szöveg önmaga szötte hálóját. Egy szerelmi háromszög rajzolódik ki a regény utolsó lapjain, amelynek alakulása visszautal 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, Jellába. A sikamlós történetből azt is megtudhattuk, hogy a fiatal N.N.-nek csak epizódszerep jutott tapasztalt vetélytársai mellett. Hogy a zárófejezetben is hasonló dolgok történnek, arra Gyurka szemrehányó kije-

lentése is utal. „– Azt szereti, akit én szeretek – vergődött a fiú...” (584.) Gyurka története nem egyszerűen megismétli az apjáét; az ismétlésben maga válik saját apjává. És nemcsak abban az értelemben, hogy átveszi apja szerepét (erre utalhat a tücsök ciripelésének tökéletes utánzása a fiú részéről), ez ugyanis csupán egyfajta rituális jelleget kölcsönözne az ismétlésnek. Itt azonban másról is szó van. Az apa történetét megismétlő Gyurka, aki – az egyik lehetséges értelmezés szerint – nem más, mint a titokzatos hasonmás, éppen a hasonmás (az idegen) alakja révén kapcsolódik annak másféle értelmezéseihez, a fantom-énhez illetve a másik énhez. Az önmagát a másokban, vagyis a fiában felismerő N.N. figurája az ismétlésben eltörli a határokat a két alak között. Az eltörlés azonban most sem végleges: Gyurka azonosítódik apjával, ugyanakkor meg is marad Gyurkának. Ez a zavarba ejtő kettősség egy olyan narratívába integrálódik, ahol senki sem az, aki, s ahol minden csupán egy vég nélküli ismétlődés folyamán történik meg. Ez az ismétlődés pedig az állandó újramezdés és az örök visszatérés kísértetiességével fenyeget.

Az elbeszélői hang működésmódja a Krúdy-regényben együtt jár az alakok szóródásával és a körvonalazódó jelentés újólagos elbizonytalanításával. Ezek után talán kevésbé lepődünk meg azon, hogy N.N. identitásának elbizonytalanítását egy kísérteties, senkihez sem tartozó hang megjelenése kísér(t)i. „Éjjel, nyugtalanul forgolódtam ágyamban, nem bírtam elfelejteni azt a mély, duruzsoló hangot, amelyet először hallottunk Szomjas úr szobájában, amikor odakünn megállott az eső csorgása. (...) Ez a hang szállott be a kéményen, amelyről megtudtam, hogy idegen jár a ház 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 bevezeti 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 emlékezetete töntörgő 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 feltehetjük volna a kérdést, hogy ha ő nem egy személy, akkor ki beszél, amikor (azt hisszük, hogy) ő beszél. N.N. esetében még élesebben vetődik fel ez a kérdés, 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.⁴⁶ A regényben szereplő névmásokhoz (én, te, ő, ti) a

legritkébb esetben tudunk konkrét alakot rendelni. Felmerülhet ugyan, hogy ha N.N. és a lejegyző között már nem lehet egyértelmű különbséget tenni, ahogy utaltunk rá, akkor N.N. talán önmagának meséli a történetet. Ha így van, akkor ezt – a fenti idézet szerint – olyan hangon teszi, amelyet maga sem ismer fel. Hogyan viszonyul ebben az esetben az emlékező én a felidézetthez? Úgy tűnik a visszatekintő elbeszélésnek itt egy olyan formájával találkozunk, ahol e kérdésekre nem kapunk megnyugtató választ.

Az olvasás tere

Nem tudhatjuk, hogy N.N. csupán elbeszélője, vagy hallgatója is az elmondott történetnek, s van valami, ami ezt a kérdést még bonyolultabbá teszi: N.N. egy harmadik minőségben, olvasóként is megjelenik. *A régi szélmalom tücske* című fejezetben, amelyben egyébként a legtöbb zavarba ejtő mozzanattal találkozunk, N.N. éppen Turgenyev egy könyvét, *A vadász iratait* olvassa. A Krúdy-regény ezúttal nem tér ki arra, hogy miként olvas a szereplő, s korábban is csak egy utalásra bukkantunk, amely beszédes lehet ebből a szempontból. Az álom és a visszatérés kérdése kapcsán még a regény elején mondja magáról az elbeszélő, hogy „a leghosszabb regényeket olvastam vagy álmodtam az évszakban.” (501.) Az álmodás és az olvasás egymás mellé kerülése felvetheti a használatos, kisajátító jellegű, vagy ha úgy tetszik bensővé tevő olvasásmód, s ennek kapcsán az irodalommal való átlényegítés kérdését.⁴⁷ De legalább ennyire fontos lehet annak megválaszolása, hogy az olvasás tematizálása milyen elmozdulásokat okoz a regény tér- és időviszonyaiban. A továbbiakban e kérdésekre keressük a választ.

30

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 malomkövön 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 öntükör-szerűsége, 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 olvasót 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 meghökkenti, zavarba ejti, s ez ugyancsak nem egyszerű

47 Ez az olvasásmód jellemzi például Rezeda Kázmért *A vörös postakocsi*ban, ahogyan arra Gintli Tibor szép elemzésében rámutatott. Lásd Gintli: l.m., 37-66. Az irodalom szerepéről az N.N.-ben lásd Fried: Ki beszél a „regényké”-ben?, 50.

megzavarást jelent, elidegenítést/eltávolítást a szöveg világtól. A kikököntés után mindig helyreáll a rend; ez a rend azonban őrzi az idegenség nyomait, s bármikor képessé válhat arra, hogy átadja magát egy újabb kikököntésnek.

A kikököntés mindig egy azonosíthatatlan hanghoz köthető, egy kísérteties hang révén következik be.⁴⁸ A hang kísértetiesége egyúttal kettősségére is utal. Egyrészt olyan ellenállást tanúsít, amelyen az olvasó nem tud úrrá lenni (azt is mondhatnánk, hogy – bizonyos értelemben – „olvashatatlanná” teszi a szöveget). Másrészt pedig éppen ezáltal az uralhatatlanná tevő mozgás által képes megnyitni az olvasás terét. Mire utal itt „az olvasás tere” kifejezés? Mindenekelőtt arra a mozgásra, amelynek során a regény térvizonyai (és ezzel együtt időviszonyai is) nem maradnak változatlanok. A regény olvasásakor folyamatos elmozdulást érezhetünk, amelynek során a tér különböző átalakulásokon megy keresztül. A megjelenített világ teréből így lépünk át előbb a regény nyelvi-poétikai terébe, majd később így szembesülünk a tér idegenné válásával. Ezt a következőképpen is megfogalmazhatjuk: a regény folyamatosan végrehajtja saját tér- és időviszonyainak redukcióját. A redukció munkája nem abban rejlik, hogy elvezet a mű „valódi” értelméhez, hanem abban, hogy segít felmutatni azokat az elemeket, amelyek az elsajátíthatatlan idegenség szigeteit képezik a műben, s amelyek a leginkább felelősek az olvasás során tapasztalt zavarért.

Ha figyelembe vesszük, hogy az *N.N.*-t a Krúdy-szakirodalomban leggyakrabban olyan művek társaságában tárgyalják, amelyeknek helyszíne ugyanaz a Nyírség, ahol az író gyermek- és fiatalkorát töltötte, máris adottnak tűnhet számunkra a regény terének egyik kulcsa. Akárcsak a *Napraforgó*, az *N.N.* is a „Nyírség regénye”. Nem csupán abban az értelemben, hogy a cselekmény kizárólag a Nyírségben (családi ház a megnevezetlen városban, a nagykállói börtön, Sóstó) játszódik, hanem elsősorban azért, mert egyfajta „mitológiát” teremt a nyíri táj köré. A regénybeli Nyírség kapcsolata az író szülőföldjével ennek folytán jelentősen átértelmeződik, pontosabban a kettő viszonya válhat érdekessé – és talán nemcsak azok számára, akik az életrajzi értelemben vett szerző burkolt önvallo-másaként szeretnék olvasni a regényt. A nyírségi táj mint imaginárius tér idő elszakad a jelentettjétől, és „narratív trópusként” kezd működni: a hely átalakul tájékká.⁴⁹ Eközben kapcsolatba lép az elbeszélő én élettörténetével, illetve az erről adott 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”⁵⁰, úgy az elbeszélő/főszereplőről is az

48 Ahogy Lévinas is mondja: „Egy hang érkezik a másik partról. Egy hang szakítja meg a már mondott mondását. [Une voix vient de l'autre rive. Une voix interrompt le dire du déjà dit.]” (Emmanuel Lévinas: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Kluwer Academic/Le Livre de Poche, Paris, 2004, 280.

49 Thomka Beáta szerint a hely és a tájék szembeállításuk különösen hatékony lehet a narratív művek interpretációjában. „[A] történet megjelölt helyszíne csak olyan mértékben válik tájékká, annyiban lesz működésbe hozott térbeli, földrajzi kategória, tehát műalkotásbeli hely, amilyen mértékben szerepet vállal a történetbeli személyek én-tudatának alakításában.” (Thomka Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Kijárat, Budapest, 2001, 76.)

50 Czére: l.m., 145.

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 relatív 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 tájjá” (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 tudatábrázolás új lehetőségeinek kiaknázásával,⁵¹ ehelyett inkább egyfajta hangulati jelentősége van.⁵² Itt azonban a következő kérdéssel vagyunk kénytelenek szembenézni: vajon tényleg megragadhatók a regény térviszonyai a külső-belső oppozíció mentén? A Nyírségnek mint külső tájnak és a regényalakok lelki világának mint belső tájnak merev szembeállításával azonnal kérdésessé válik, mielőtt észrevesszük, hogy az ún. külső és belső a regényben nem különülnek el egyértelműen egymástól. Amit külsőként azonosítottunk, arról kiderül, hogy nem csupán „mozgástér”, amely kulisszaként szolgál az alakok cselekedeteihez. Amit pedig a belső világ gazdagságaként ismertünk fel, nem köthető egyértelműen a szereplők lelki világához. Külső és belső folyamatosan átvált egymásba, s ezzel arra készíti az értelmezőt, hogy a tér jelentőségét más összefüggésekben keresse. Az *N.N.* mellett érvényes ez a *Napraforgóra* is, ahol a táj szétválaszthatatlanul egybeforr az alakok privát szférájával (az *N.N.*-ben az elbeszélőével, a *Napraforgó*-ban főként Pistoliéval).

Az *N.N.*-ben tehát a regénytér elsősorban nem a történet helyszínéeként válik fontossá, hanem – azáltal, hogy metaforizálódik – poétikai relevanciára tesz szert, szövegszervező elvvé lép elő. Kitűnő példája ennek a *Sóvágó tücske* cí-

51 Ennek legfőbb akadályát egyrészt a szerzői beszéd dominanciájában, másrészt az alakok bábszerű mozgatását preferáló XVIII. századi regényhagyomány továbbélésében láthatjuk. (Vö. Gintli: l.m., 11-15.) Ez utóbbi kapcsán még az a kérdés is felmerülhet, hogy rendelkeznek-e egyáltalán „szuverén” lelki világgal a Krúdy-hősök.

52 Anélkül, hogy csökkenteni szeretnénk a hangulatiság jelentőségét a Krúdy-művekben, röviden talán érdemes arra utalnunk, hogy a hangulati elem egyoldalú túlhangsúlyozása sokáig uralta a Krúdy-értelmezést. Lásd erről Fülöp László: *Közéletek Krúdyhoz*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 5-11.

met viselő rész. A regénynek ez a fejezete már azzal is elkülönül a többitől, hogy elbeszélője nem N.N., hanem Juliska. Ráadásul az általa elbeszélte események első látásra nem illeszkednek szervesen a regény fő cselekményéhez, az elbeszélő élettörténeti beszámolójához sem. Juliska történetében egy új szereplő jelenik meg a színen, és változás figyelhető meg a térvizonyok tekintetében is. Juliska története Sóvágóról, a nagykállói börtön rabjáról szól, aki harminc évi raboskodás után úgy dönt, hogy hazamegy szülőfalujába. Ott elfogja a „háztücsköt”, 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 térvizonyokban beállt változás nem pusztán a helyszín megváltozásaként lesz értelmezhető, hanem metaforikus elmozdulásként is – a tér metaforikussá válásaként.⁵³ Az elmesélt történet egyik helyszíneként szolgáló börtön olyan metaforikus többletértelmelem hordozójává válik, amely – mivel jelentése nem egyértelműsíthető – fenntartja az elbeszélés és az értelmezés dinamizmusát, és új összefüggéseket képes teremteni az olvasottak között.⁵⁴ 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, hanem az egymást értelmező szövegrészek asszociatív játékán alapul.⁵⁵ Az idézett példa talán elegendő annak belátásához, hogy a metaforikus jelentésképzés szerepe a regény olvasásakor aligha hagyható figyelmen kívül. Mindazonáltal akadnak olyan anomáliák a szövegben, amelyeket ez a fajta olvasásmód nem tud feloldani. A regényben olyan erők is hatnak, amelyek minduntalan megtörik az értelmezés ökonómiáját, s azt eredményezik, hogy az olvasás során lakhatóvá tett szöveg hirtelen idegenné válik, kivonja magát az olvasó hatásköréből. Az ismerősnek hitt világba belép az idegen, és elkerülhetetlenül szembesít saját korlátainkkal. Ez az esemény az N.N.-ben a regény nyelvének térbelivé válásaként ragadható meg. A továbbiakban ennek a folyamatnak a leírására teszünk kísérletet.

53 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 térvizonyrendszerrel, 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: l.m., 92-93.)

54 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.

55 Idézett tanulmányában Olasz Sándor – nagyon találóan – „diszperzív narrativitás”-ról beszél.

Milyen értelemben válik a regény nyelve térbelivé? Ez mindenekelőtt egy konfliktust tételez föl, szakadást a reprezentáció szövetén. Azt, hogy a regény egyes elemei nem válnak a megjelenített világ részévé, hanem idegenek maradnak, ugyanakkor pedig idegenné (pontosabban kísértetiessé) teszik magát a megjelenített világot is. Nem csupán arról van szó, hogy a szöveg helyenként tulajdon jelölő természetére hívja fel a figyelmet (ezt az önreflexív mozgást Krúdy szövegei gyakran megteszik, ettől azonban még nem válnak kísértetiessé). Ezek az elemek nem válnak tisztán önreflexívvá, nem lépnek be abba a térbe, ahol a jelek szabad áramlása folyik. De nem lesznek jelentés nélküli pusztasavakká sem, amelyekben maga a szöveg szólalna meg. Megszakítják ugyan az olvasás menetét, mégsem törlik el a reprezentációt. Egy kétirányú mozgást helyeznek kilátásba: egyszerre irányítják a figyelmet önmaguk felé, s készítetnek arra, hogy pusztán mint szöveget olvassuk őket, 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 az auditivitásából 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 meghasonlottságára 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.

Olykor az is előfordul, hogy a térben megjelenő hang nem köthető semmilyen önértelmező alakzathoz, ezáltal pedig a szöveg radikális idegenségét hozza felszínre. „Hangok suhogtak be szájamba, fülembe, mint édesded vizek, amelyekről örök életet nyerünk.” (583.) Ebben a mondatban a hang már nem előrejelzi vagy kíséri a kísérteties eseményeket, hanem maga válik kísértetiessé. A kijelentés nem értelmezhető kizárólag a megjelenítés síkján, elszakítja azokat a szájakat, amelyek az ábrázolt világhoz kötik. Tagadhatatlan, hogy eközben sajátos hangulati többletre tesz szert, szempontunkból azonban most az tűnik fontosabbnak, hogy a mondat miként áll ellen a jelentéstulajdonításnak. Itt is azt figyelhetjük meg, hogy a hang térbelivé válik, ezúttal viszont

feszültség keletkezik a közlésben. A hasonlat két eleme között betölthetetlen rés képződik, amely az átvitelt legfeljebb ugrásként, és nem egyszerű átmenetként vagy áthelyeződésként teszi lehetővé. A Krúdy-hasonlat elidegenítő effektusa lép itt működésbe, ahol hasonlító és a hasonlított közötti távolság olyan nagy, hogy nem vezethető vissza sem hasonlósági, sem ok-okozati kapcsolatra.⁵⁶

Látható és hallható feszültsége olykor egyetlen szókapcsolatban érhető tetten; ilyen a „holdvilágos hang” (583.) kifejezés, amelynek kettőssége – az előbbi példától eltérően – nem egy trópus két eleme közti leküzdhetetlen távolságból fakad, hanem két trópus „konfliktusából”. A kifejezés ugyanis felfogható metonímiaként, ahol a „holdvilágos” jelző a narratív szituáció téridejét lenne hivatott jelölni (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 párolgó őszi éjjelen, amikor a félhold elfátyolozott tekintete biztatóan nézegetett alá mindazokra, akik az utat járták, *lidércekre*, vándorlegényekre és szerelmesekre.” (583., kiemelések tőlem – K.J.)⁵⁷ Egy olyan éjjelen, amikor lidércek járnak az utat, a „holdvilágos hang” egyaránt lehet éjszakai és kísérteties.

Végezetül pedig egy olyan passzust idézhetünk, 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 gondolkodtam, 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, álompor hintése, kocsiszínek és őszi kertek merengése, pincék sustorgó éledezése és mély, nagy tél üveghangú hallgatása... Abba az egy kis csillagba költözött minden a földről, ami eddig volt s történt velem. Olyan messzire, amilyen messze az a csillag van.” (531.) Az idegenné tevő hasonlat mellett az elbizonytalanító felsorolás a másik gyakori alakzat, amellyel a szöveg képes kivonni magát a jelentésadás totalizációjá

56 Fábri Anna sem pusztán írói modort lát Krúdy hasonlataiban, hanem az írói világkép fontos elemét. Olyan viszonylagosító eljárást, amely – lehetetlenné téve a pontos meghatározásokat – elutasítja a „valóság” nyelvi megragadhatóságát. (Vö. Fábri Anna: *Ciprus és jegénye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Magvető, Budapest, 1978, 39.)

57 Nem ez az egyetlen szöveghely, ahol a kísértetiesség megjelenik a reprezentáció szintjén. Idézzünk fel egy példát korábbról: „Fekhelyemről lehunyó, álmodozó szemmel néztem a végtelen táncot, míg valahol, valamerre, talán a falban, valaki mindig egy cigányos, bús románcot füttyült. 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.

alól. Persze a felsorolás még önmagában nem lenne elegendő ahhoz, hogy máris elsajátíthatatlan idegenségről beszéljünk. Az idézett részben azonban a felsoroltak mind a hangban lesznek láthatóvá, miközben a hang hatásköre szinte korlátlanul kitágul; a némaságban megszólaló hang olyat is képes magába foglalni, ami idegen tőle – a csendet („a hangban benne van... a nagy tél üveghangú hallgatása”). A csend mellett a hang a távolléttel is összekapcsolódik. Mindaz, amiről a hang beszél, egy csillagba költözik. S bár a csillag a szöveg egészét tekintve metaforikus jelentést is kaphat, számunkra most az lesz érdekes, hogy általa a hang kilép a beszélő horizontjából. Olyan térbe jut, amely nemcsak az olvasó, hanem az elbeszélő számára is elérhetetlenül távoli marad. Ennek a mozgásnak köszönhetően maga a tér válik idegenné, uralhatatlanná, s ez egyúttal jelzi azt is, hogy a távollétet a hang viszonylatában nem csupán térbeli távolságként lehet értelmezni, hanem a jelentés távolmaradásaként is.

A regény térkezelésének legalapvetőbb sajátosságaként éppen ezt a távollétet – az elsajátíthatatlan idegenség betörését az olvasás terébe – nevezhetjük meg. A szöveg különböző pontjain a nyelv kiszökik a „reprezentáció dinasztijájából”,⁵⁸ és láthatóvá teszi a láthatatlant: a szövegben a hangot.⁵⁹ A hang láthatóvá válásában fentebb a tovább már nem redukálható idegenség nyomait véltük felfedezni. Ez az idegenség kizökkenti az olvasás menetét, megintgatja a regény világát, de nem rombolja le teljesen. Csupán kísértetiesé 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.

36

Idők

A térvizonyok szemrevételezését az időszemlélet vizsgálatával kell folytatnunk, hiszen – mint Bahtyin is utalt rá – a tér az időtől nem elválasztható kategória.⁶⁰ A tér és az idő kapcsolata az *N.N.*-ben is kronotoposszá szerveződik; következő feladatunk 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

58 Foucault: l.m., 100.

59 Utalnunk kell arra, hogy Kelemen Pál hasonló értelemben beszél a tér idegenségéről Mészöly Miklós *Saulusa* kapcsán. Tanulmányában felveti, hogy e térkezelés irodalomtörténeti szempontból még kiaknázatlan terület. Az *N.N.*-ről mondottak talán szerény adalékként szolgálhatnak egy ilyen nagyszabású vizsgálathoz. Vö. Kelemen Pál: Térviszony. A tér idegensége a *Saulusban*, In *Identitás és kulturális idegenség* (Szerk.: Bednancs Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő), Osiris, Budapest, 2003, 315-340.

60 Vö. Mihail Bahtyin: A tér és az idő a regényben, In Uő: *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976, 257-258. Ford.: Könczöl Csaba

szempontból értelmezett időfogalmat is játékba hoz. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy 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 regényben. Ennek kapcsán pedig a következő kérdések merülhetnek fel: Milyen szerepet játszanak ezek az időértelmezések az időviszonyok szerveződésében? Melyikük kap hangsúlyosabb szerepet és melyikük marad marginális helyzetben? S végül, de nem utolsósorban: Elegendőek-e ezek a fogalmak a mű időtapasztalatának leírásához?

Nézzük előbb a belső és a külső idő kérdését! A Krúdy-szakirodalom egyik közhelye, hogy az író műveiben a belső időnek a külsőnél sokkal jelentősebb szerep jut. Mit jelent ez? Mindenekelőtt azt, hogy amit az olvasó lényegesnek ismer fel a művek olvasásakor, az majdnem minden esetben a szereplők tudatában, álmaiban, kivetített vágyaiban játszódik le, nem pedig a történetmesélő által előadott történetben. A történetkezelés szempontjából a külvilágban zajló események sokszor másodlagosnak tűnnek, fokozatosan átadják helyüket a belső történéseknek. Soványka, alig-alig csordogáló cselekmény jellemzi az *N.N.*-t is, s ez szembenáll az alakok belső életének dinamizmusával. A külső idő beszűkül, a belső azonban szinte mérhetetlenül kitér. Olasz Sándor a következőket jegyzi meg ezzel kapcsolatban: „Bizonyos szempontból itt valóban áll az idő, mégis rendkívüli mozgalmasságot tapasztalunk. Krúdy rengeteg érzéki, tudati, imaginárius és létérzékelésbeli »információval« zsúfolja tele ezt a nyírségi kisvilágot. Mindez persze nem az objektív külső időben történik, hanem a belsőben.”⁶¹

Szem előtt tartva a tér és az idő összefonódottságáról mondottakat, felmerülhet a kérdés, hogy vajon a külső-belső oppozíciónak a térviszonyok vizsgálata során már taglalt kétségbe vonását nem kell-e kiterjesztenünk az időre vonatkozóan is? Mint látni fogjuk, a külső szembeállítás a belsővel az időviszonyok kapcsán is kétségessé válik. Mert igaz ugyan, hogy a történetkezelés szempontjából a külvilágban zajló események sokszor másodlagosnak tűnnek, és fokozatosan átadják helyüket a belső történéseknek, ám éppen a kető elkülöníthetőségében nem lehetünk mindig biztosak. Ez egyrészt az emlékezés szerepével indokolható, amely egyfajta bensővé tételként vagy elsajátításként is felfogható.⁶² 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 (elbeszélte) 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

61 Olasz: l.m., 93.

62 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 *Az elbeszélés módoszatai* (Szerk.: Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály), Osiris, Budapest, 2003, 266-280.

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 engedelmessé válik.⁶³

A másik ok, ami miatt kétellyel kezelhetjük a külső és a belső szétválaszthatóságát az időviszonyok tekintetében, az, hogy a szöveg nem jelöli egyértelműen, mi zajlott le a külső (objektív) időben, s mi volt csupán álom. Nem arról van szó, hogy az elbeszélő egyes eseményeket utólagosan álomnak tüntet fel, hanem arról, hogy egyáltalán nem dönthető el, mi az, ami ténylegesen megtörtént, és mi az, ami nem. A történet egy pontján a címszereplő visszatér ifjúkora helyszínére, a Nyírségbe, ahol találkozik egykori szerelmével valamint fiával, akit korábban nem ismert. Lehetséges a regénynek olyan értelmezése, amely ennek a visszatérésnek (és az ezzel kapcsolatos lelki tartalmak megvallásának) tulajdonít központi jelentőséget. A finoman adagolt elbizonytalanításoknak köszönhetően azonban még abban sem lehetünk biztosak, hogy ez a visszatérés egyáltalán megtörtént. A szöveg a visszatérés epizódjával kapcsolatban – miként erre fentebb is utaltunk – különböző értelmezések előtt nyit utat.

Belső és külső idő (az emlékezés, az álom és a *story* ideje) nem mindenütt különíthetők el egymástól, s ez – akárcsak a térkezelés esetében – itt is kétségbe vonja a szembeállítás érvényességét. Nem vonja kétségbe azonban a történet háttérbe szorulásáról mondottakat. Ez azonban némi pontosítást kíván. Először is talán nem annyira háttérbe szorulásról kellene beszélnünk, mint inkább szétforgácsolódásról. Regényolvasói elvárásaink elsősorban a fő cselekményszál azonosítását célozzák, ám észre kell vennünk, hogy eközben számos mikrotörténetet mond(anak) el az elbeszélő(k). Az olvasás idejét ezek az olykor egymást értelmező történetek is ütemezik. Töredezettség, előreutalások, gyorsítások, lassítások, kitérők, az idő „megállítása” – ezek az eljárások tagolják az olvasás ritmusát, s hozzák léte a regény téridejét. A regény szövegtere általuk különbözőképpen dinamizálódik; eltérő terek alakulnak ki. A keretfejezetet követő részek viszonylagos állóképességük után a *Szerelmes tücsök* című rész például nem várt mozgalmasságot hoz.

Elmondhatjuk tehát, hogy a regényben a külsőnek és belsőnek minősített idő nem különíthető el egyértelműen, folyamatosan átlépnek egymásba; ez pedig kétségessé 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 fogalmi felé. Ezeknek a jelenléte és szerepe a mű időszemléletében

63 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.)

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 illetve a harmadik bekezdésben felidézett „régí világ”, vagy később a „régí 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.⁶⁴ Fontos azonban megjegyezni, hogy amit a regény a „múlt század” vagy a „régí Magyarország” jelölővel illet, ezáltal nem jelenik meg tárgyi valóságában, csupán az említés szintjén mint olyan hívószó, amely az adott közösség – ebben az esetben a szöveg olvasóinak közössége – kulturális emlékezetét képes működéskébe hozni. Mindemellett nem játszik akkora szerepet a regény értékrendjét illetően, mint az író más műveiben, hiszen kevésbé hozza mozgásba a nosztalgia, illetve az ezt tompító ironia alakzatait. (Nincs például meg a Nyírség-Budapest szembeállítás sem, amely szerepet játszik a *Napraforgóban*.) A történelmi idő mindössze nyomokban van jelen. Mintha csak azért volna rá szükség, hogy vele szemben megjelenjék az időnek az a formája, amelyet a kozmikus idő kifejezéssel illehetünk.

A kozmikus idő látszólag jóval hangsúlyosabb szerepet kap a mű világában, hiszen olyan időről van szó, amely alapvetően meghatározza a nyírségi embernek, így magának a címszereplőnek a világképét. Az elbeszélő élettörténeti beszámolójának elején kimerítően taglalja ennek az időfelfogásnak a sajátosságait. A kozmikus idő mindenekelőtt a természet rendjének, a változások pontosan ütemezett ritmusának az ideje. A narrátor nem mulasztja el hangsúlyozni a pontosság és főként a rend szerepét ezzel kapcsolatban. „Maga a nagy élet: a természet, az évszak, az időjárás alakulásától függött.” (495.) Az évszakok, az időjárás a természet egyaránt olyan tényezők, amelyek kívül vannak az ember világán, olyan erők, amelyekhez az emberek alkalmazkodnia kell. A nyírségi emberek élete ennél fogva tökéletesen igazodik a természet rendjéhez, az évszakok váltakozásához. Ezért is mondhatja az elbeszélő: „Minden ember körülöttem egy eleven kalendárium.” (495.) A kozmikus idő objektív természetű, nem emberi idő, míg a vele szembeállított történelmi idő nem más, mint az időnek az egyes emberek által megélt és értelmezett felfogása, amely sosem lehet független a megfigyelő szituáltságától.

Már a fentiekből is világosan kitűnik, hogy a történelmi idő sosem szakadhat el teljesen a kozmikus időtől, az órák, napok, hónapok, évszakok által tagolt, mérhető időtől. A történelmi idő mint egyéni és közösségi időtapasztalat csakis az objektív idővel, azaz a külső változások idejével összefonódva kaphat értelmet. De mindez fordítva is érvényes: a kozmikus idő, vagyis „a külső változásokban felismerhető állandóság és ritmus, ciklikus tagoltság egy emlékező és az emlékeit egymással összehasonlító tudat nélkül nem volna lehetséges.”⁶⁵ Ha nincs, aki megfigyelje és önmagára vonatkoztassa a

64 A teljesség igénye nélkül: Fülöp László *Közelítések Krúdyhoz*, i.k.; Bori Imre: *Krúdy Gyula*, Forum, Újvidék, 1978

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

természet idejének sajátosságait, akkor értelmetlen dolog a jelenségek idejének rendjéről beszélni. Történelmi és kozmikus időről tehát csakis egymáshoz való viszonyuk révén beszélhetünk. E fogalmak ugyanolyan absztrakcióknak tűnnek, mint a fentebb tárgyalt külső és belső idő. Sőt valójában vizsgálva is vezethetők ezekre. A kozmikus időre maga a regény is mint külső időre hivatkozik: „Az udvarházban élet volt, amely mindig a külső természeti rendhez igazodott.” (495.) A történelmi idő pedig felfogható a már taglalt bensővé tétel eredményének is: olyan időnek, amellyel az egyén a hagyományhoz, a közösséghez és ezeken 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, addig 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, kérdésessé válhat a fenti elgondolás. Utaltunk 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, hosszadalmasan ásító ősze, megnyugtató tele. Élet, amely pontosan igazodik a kalendáriumhoz.” (494.) Vajon ez azt jelenti, hogy a természeti jelenségekre jellemző ciklikusság az emberi élet részévé válik? Valószínűleg nem, hiszen a mondat értelmezhető úgy is, hogy tavasza, piros nyara, stb. mindenkinek *csak egyszer* van.

40

Érdekes módon a ciklikusság mégis belép az emberi időbe, mégpedig olyan formában, amely nem vezethető vissza a kozmikus idő természetére. A ciklikus ismétlődés a regényben két szinten is megjelenik. Egyrészt, mint mondtuk, a kozmikus idő alapvető jellemzőjeként, másrészt pedig a halálhoz való viszony révén. A halál Krúdnyál gyakran nem jelent végső állomást, az élet végérvényes lezárulását; gondoljunk az olyan feltámadó alakokra, mint Szindbád vagy Pistoli. Az *N.N.* is ezt a felfogást tükrözi. „Ám a halottak sem látszottak örökre elmenni. Csak egy kicsit félreálltak, megengedték, hogy örököljenek utánuk, osztozkodjanak maradékaik, s életük történetét apróra megbeszélhessék az élők. Elmentek, lepihenni egy kissé. Bizonyos, hogy húsz-harminc esztendő múlva visszatérnek, miután jól kinyugodták magukat. S előről kezdik az egész életet.” (496.) E ponton felmerülhet a kérdés, hogy a halált mint végső lezárulást eltörő ciklikusság vajon nem marad-e meg a kozmikus időértelmezés keretei között? Hiszen a természet rendje is ezt a sémát tükrözi: keletkezés – létezés – elmúlás – keletkezés... Milyen értelemben beszélhetünk mégis kétféle ciklikusságról?

Ahhoz, hogy erre választ adhassunk, meg kell vizsgálnunk alaposabban azt a fejezetet (*A tücsök volt a dajkám*), amelyből utóbbi példáinkat is vettük. Az első és az utolsó mondatot nem számítva, amelyek egyfajta keretbe ágyazzák a szöveget, a fejezet mindössze három bekezdésből áll. Az elsőben máris a halál tematizálására figyelhetünk föl. „Egy olyan sárgára meszelt, fehér ablakszárnyas, piros kéményű, sötétvörös cserépzetű, nagy kapujú, négyszögletes oszlopú, hűségese komondorú, 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. Hogy érzékeltessük az elbeszélésmód ismétléseken és halmozásokon keresztül megvalósuló monotóniáját, idézzünk két, egymást követő mondatot. „Nem egy napra volt feltéve az életünk, hanem sok-sok napra, amelyekbe belekombináltuk a tavaszi napok röpkességét és az ősz ásító 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 célelvűség zárójelzését. „A perc eliramlik, mielőtt megfoghattuk volna szivárványos szitakötőszárnyát. De az élet tovább, soká, messzire ér, ahol az égboltozat a földre lehajlik.” (495.) A jelen megragadhatatlanságának problémájára később még visszatérünk, nézzük egyelőre a másik kérdést. Az utóbbi mondat kettős mozgást hajt végre: egyrészt megjelenít egy célképzetet (az életidő végét), másrészt pedig egy térbeli elbizonytalanítással megpróbálja eltörölni (vagy legalábbis leplezni) ennek fontosságát. Hogy miért teszi mindezt, arra a bekezdés utolsó mondata explicit választ ad: „Mert még sokáig akartunk élni.” (495.) Az ismétlések (ugyanannak az alapgondolatnak monoton ismételtetései) között a különbözős, a fokozatos eltolódás nyomait vélhetjük felfedezni. A halál immár nem olyasvalami, amit az ember sztoikus nyugalommal fogad, hanem sokkal inkább fenyegető vég, amelynek elérézését jobb lenne minél későbbre halasztani.

A harmadik bekezdés megerősíteni látszik ezt a gondolatot. „A fáradhatatlan tücsök volt a dajkám; aki oly hosszadalmasan énekelgetett a ház sarkában, mintha a legtávolabbi időkre helyezné a célt, midőn éneklését abbahagyja. Senki sem öregszik meg. Senki sem hal meg. Az élet körülbelül örökké tart.” (495-496.) A cél beláthatatlan távolságba helyezése tovább hangsúlyozza a teleologikus rend felfüggesztését, amit egyébként az utolsó mondat már-már ironikusnak ható időbeli elbizonytalanítása („körülbelül örökké”) is fokoz. Ugyanakkor nem nehéz észrevenni, hogy az idézet kijelentései éppen az ellenkezőjét mondják annak, mint amiről a fejezet első bekezdése szólt. Míg ott arról olvashattunk, hogy mindenkinek megvan a maga tavasza, nyara, őse és

tele, addig itt arról értesülünk, hogy senki sem öregszik és senki sem hal meg. Míg korábban arról volt szó, hogy ezt az életet a kiszámíthatóság⁶⁶ – a várakozás és a tapasztalat szinte tökéletes átfedése – jellemzi, addig 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,⁶⁷ akkor talán azt is megkockáztathatjuk, hogy az elbeszélésnek egy sajátos funkciót tulajdonítsunk, miszerint az elbeszélés viszonyt létesít a halállal.⁶⁸ Ezzel magyarázható a fejezet zárlatának korábban már idézett gondolata, hogy a halottak nem halnak meg, hanem visszatérnek. Ez a visszatérés pedig, mint hangsúlyoztuk, 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 elmondottakból semmi sem múlik el, hanem minden visszatér egy végtelen körforgás monotóniájában. Nem más ez, mint az átváltozás, az elmozdulás, a visszatérés kísérteties ideje, amely se nem külső, se nem belső, s amely önmagát ismételve halad egy virtuális, soha el nem érhető pont, önmaga kivülről felé.⁶⁹

Foglaljuk össze röviden, mi az, amit eddig megtudtunk a regény időviszonyairól. Egyrészt kétségbe vontuk a külső és belső idő, valamint a belőlük származtatott kozmikus és történelmi idő absztrakt szembeállítását. Továbbá felfigyeltünk arra, hogy az ismétlődés nemcsak a kozmikus idő keretei között jelenik meg, hanem szerepet kap a halálhoz való viszony értelmezésében is. Végül röviden utaltunk arra, hogy a regény egy, az előzőeknél nehezebben

66 Ez a gondolat is, mint annyi más, visszatér a regényben: „A múlt században, melybe az én gyerekkorom esik, nagyon pontosan igazodott az időjárás a csillagászati évhez. Szinte napra ki lehetett számítani, mikor kezdődik az őszi vagy a tavasz.” (499.)

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

68 Idézhetjük 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 tüzeiben, *Vulgo*, 2003/2. 102. Ford.: Bokody Péter)

69 Ezt az időt nevezte Blanchot „*autre temps*”-nak, azaz *másik* időnek. Vö. Maurice Blanchot: *Le chant des Sirènes*, In Uó: *Le livre à venir*, i.k., 16.

megragadható időtapasztalatot is játékba hoz: az állandó visszatérés idejét. A következő feladatunk az lesz, hogy pontosítsuk ennek az időnek a természetét. Ehhez először is tisztáznunk kell e másféle vagy másik időnek az emlékezéshez és főként a felejtéshez fűződő viszonyát.

Megfigyelhető, hogy a regényszöveg bizonyos elemei állandóan visszatérnek, s mindezt különös módon teszik: átalakulnak, miközben meg is őrzik azonoságukat. Ilyen értelemben beszéltünk fentebb kísértetiességről. Sehol sem tűnik fel ez olyan nyilvánvalóan, mint a regény utolsó fejezetében, annak is a végén. Önmaguktól elkülönülő és egymással azonosuló alakok, visszatérő szituációk jellemzik a regény zárlatát, amely a zavarba ejtő mozzanatok ellenére mintha mégis egy megnyugtató vég felé közeledne. „Piros abrosszal, kék asztalkendővel terítettünk a nagy diófa alatt, mert egyike volt a reggel ama fénylő őszi reggeleknek, midőn a tokaji hegy illata érzik a Nyírségen. Rántottát ettünk, piros bort nevetve ittunk, és olyan jókedvünk kerekedett, mintha hosszú-hosszú utazás után végre megtaláltuk volna egymást.” (584-585.) A kép idillt sugall, amit még az utolsó mondat feltételes kötőszava – Krúdy nevezetes „minthá”-ja – sem rombol le, legfeljebb némileg tompít. Nem is tűnik meglepőnek, hogy egyes értelmezők az egymásratalálás és az azonosulás mozzanatait olvasták ki ebből.⁷⁰ Csakhogy a regény itt nem ér véget. Az idézett részt még egy – különálló bekezdésben olvasható – mondat követi, amely jelentős mértékben módosíthatja a korábbi értelmezést: „Aztán nemsokára elutaztam, s búcsút vettem életem 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 elbizonytalanítására fentebb többször is utaltunk). Amire itt fel szeretnénk hívni a figyelmet, az csupán egyetlen szó, amely mégis sokkolóan hat az olvasóra: az „*elfelejttem*”. Vajon minek köszönheti zavarba ejtő jellegét?

Világos, hogy egy élettörténet elbeszélése az emlékezés munkáját és egy ennek megfelelő emlékező beszédszituációt igényel, hiszen mindaz, ami benne elmondásra kerül, egy időben korábbi történés (re)konstrukciójaként kezelhető el csupán. Ez alól a regényes (hangsúlyozottan fiktív) élettörténetek annyiban nem jelentenek kivételt, hogy – noha ezek esetében nyilvánvalóan nem beszélhetünk előzetes eseményekről, amennyiben minden az olvasás tartamában teremődik – ezek is szimulálják a fenti sémát. Azt is szem előtt kell tartanunk, hogy ahol emlékezésről beszélünk, ott óhatatlanul szerepet kap a felejtés is. Az élettörténet – az emlékezés és elbeszélés jelenbeli motivált-ságánál fogva – szükségképpen szelektál a megtörtént eseményekből. Egyszerűen szólva: az élettörténet elmondása nem csak az emlékezést feltételezi, hanem legalább annyira a felejtést is mint a történetkonstruálás lényegi velejáróját. A regény utolsó mondatában azonban nem erről van szó. A mondat ugyanis nem bizonyos dolgok elfelejtéséről beszél, hanem mindannak elfelejtéséről, ami az életben történt az elbeszélővel. Kérdés azonban, hogy miként lehet elmesélni azt, amit elfelejtettünk.

Ezen a ponton válik fontossá annak észrevételezése, hogy a mondat egy visszatérő mozgásra utal. Az elbeszélő újbóli útra kelése egy újabb mozgás, egy újabb kezdet (és visszatérés) mozzanatát írja bele a narratívába, s nem a megállapodását és megnyugvását. Vajon ez azt jelentené, hogy a visszatérés mozzanata implikálja a felejtés szükségszerűségét? Másképpen fogalmazva: csak az térhet vissza, amit elfelejtettünk? Az örök visszatérés gondolatának számos értelmezése között találhatunk példákat, amelyek ennek megfeleltethetőek. Feladatunk azonban nem az, hogy előzetes elméleti konstrukciókhoz igazítsuk mondanivalónkat. Ezért inkább azt a kérdést érdemes feltennünk, hogy milyen szerepet kap a felejtés a narrációban, illetve milyen időbeli viszony létesül a regény utolsó mondata és a narráció egésze között.

Két dolog tűnhet fel ezzel kapcsolatban. Az egyik a már említett „logikátlanság”: Hogyan létezhet az élettörténet, ha a történetmondó elfelejtette életének minden eseményét? A másik az időviszonyok összezavarása: mikor következett be a történet elmondása? A mondat első szava („asztán”) arra enged következtetni, hogy előbb volt a mesélés, utána pedig a felejtés (ellenkező esetben nem lenne sem emlékezés, sem történet, de még csak felejtés sem – ami nyilvánvaló önellentmondáshoz vezet). Ám ebben az esetben sem kapunk választ arra, hogy ki és főként milyen perspektívából 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 látzólagos időbeli paradoxonba torkollik, amennyiben egy olyan pillanatot iktat be, amely nem ragadható meg az *előtte* és az *utána* kategóriáival.

44

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 célelvű linearitás szervezi elsősorban (ebből a szempontból a regény utolsó mondata is beszédes, amennyiben értelmezhető a célelvűség végső[?] eltörléseként), hanem egy leginkább kísértetiesnek mondható ismétlődés. Most már azt is látjuk, hogy ebben a visszatérő mozgásban lényeges szerepet tölt be a felejtés. Azt is megállapítottuk, hogy a visszatérő elemek elválóznak 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. 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 – ad magyarázatot arra, hogy miként térhet vissza az azonos. Nézzünk egy példát! Amikor a Szomjas úrnál vendégeskedő N.N. megpillantja a titokzatos idegent, először magát ismeri fel benne („Én

álltam ott az ablak előtt.” 581.). Nem sokkal később ez azonosítás már csupán egyszerű hasonlóságként értelmeződik („Aztán az a megdöbbenő hasonlóság, amely az udvarló és köztem volt!” 581.). Végezetül pedig a hasonlóságból újra azonosság lesz: az idegen N.N. énjének egy részével, az elvágódóval azonosítódik. („Én vagyok az, akit ez a leány szeret, és a délutáni jelenés csupán varázslat volt, amint a délibában meglátjuk néha a városokat, ahová kívánczunk.” 582.) Azt látjuk, hogy a szöveg egyrészt egyenlőségjelet tesz az azonos és a hasonló közé, másrészt pedig – túllépve a korábbi önértelmezéseken – visszatér az azonoshoz. Arra a kérdésre, hogy hogyan lehet az azonos egyúttal hasonló (tehát más) is, illetve hogyan térhet vissza önmagához, az egyik lehetséges választ a felejtés adja. Az elbeszélőnek el kell felejtene a korábbi azonosítást ahhoz, hogy egyszerű hasonlóságról beszéljen. Majd el kell felejtene a hasonlóságot, hogy az azonos visszatérhessen. Az azonos visszatérése állandó felejtést feltételez. A visszatérésnek erre a felejtésen alapuló mozgására számos példát hozhatnánk fel a regényből. E példák mind azt támasztják alá, hogy a zárt elemzésekor feltárt időtapasztalat a regény egyéb szöveghelyein is működésbe lép.

Fentebb úgy fogalmaztunk, hogy az elbeszélés viszonyt létesít a halállal, ugyanakkor arra is utaltunk, hogy a halál éppen az, amihez nem fűződhet viszonyunk. Amihez viszonyt tudunk kialakítani, az legfeljebb a halál reprezentációja lehet. A halál reprezentációja a Krúdy-regényben az elemzett időtapasztalat összetevőjeként fogható fel. A halál itt ugyanis, mint mondtuk, nem csupán végállomás, hanem egyben valaminek a kezdete is: egy újabb ciklusé, amely feltételezi a felejtést. A felejtés bekövetkezése teremti meg 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 előrléseként nyer jelentőséget. Ekképp mondja a regény folyamatosan a halált, miközben a halál sosem válik valós tapasztalattá. Mintha csak azért lenne szükség a beszédre, hogy a véget elkerüljük. Az idő ennélfogva úgy is felfogható, mint a halál érkezése, s egyúttal elhalasztódása. Ahogy Blanchot mondja: „a halál érkezik, de nem szűnik meg megérkezni.”⁷¹ 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 figyelhetünk arra is, hogy az elbeszélés több esetben nem ad egyértelmű eligazítást

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

az időviszonyokat illetően. Nem elegendő, ha ezzel kapcsolatban az idő felfüggesztéséről, vagy sajátosan „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, amelyet fentebb – némi egyszerűsítéssel – a történelmi idő tapasztalatával hoztunk összefüggésbe, nem minden esetben rendelhető a „rég Magyarországnak” víziója mellé. Helyenként sokkal nehezebben körvonalazható múlt ez. A narrációs technikának köszönhetően az időviszonyok fokozatosan áttekinthetetlené válnak. Olykor egyáltalán nem világos, hogy milyen időrend uralkodik a különböző elbeszélők által elmondott szövegrészek között. Ez az eljárás az időt nem csupán felfüggeszti, hanem kivonja uralmunk alól. Nem tudjuk ellenőrizni, egymáshoz viszonyítani, értelmezni. Egyszerűen csak múltnak érzékeljük. Egy ködbe vesző, imaginárius múltnak.

46

Idézzünk fel két, egymáshoz közel eső szövegrészt a regény utolsó fejezetéből: „Tulajdonképpen holt játékosok helyett játszottam – kezdte Szomjas úr *egy őszi délutánon* a szélmalomnál, midőn a malomkövön ült, és sétapálcájával, amely éppen olyan öreg volt, mint az ilyen tavaszamúlt embereké szokott lenni, különböző vonalakat és köröket vont a nedves földre.” (578., kiemelés tőlem – K.J.) „*Őszi délután* Szomjas úr házában ültünk, abban a szobában, amelynek fala tele volt írva mindenféle számokkal.” (579.) Szembeötlő, hogy a térviszonyok szinte aggályosan pontos („a malomkövön ült”, illetve „...abban a szobában, amelynek...”) meghatározása mennyire szembenáll az időviszonyok tisztázatlanságával. Mindkét szövegrészben őszi délutánról esik szó, és – mivel két egymást követő oldalon értesülünk minderről – ez még azt a benyomást is kelthetné, hogy ugyanarra az őszi délutánra utal a szöveg. Ennek ellentmondhat, hogy az utóbbi mondattal kezdődő részt szaggatott vonal választja el a többitől, ami értelmezhető akár a közben eltelt idő jelzéseként is. Ám ebben az esetben sem derül ki pontosan, hogy mennyi idő telt el a két őszi délután között. Ez a megragadhatatlanság azonban itt még felfogható szimbolizációs aktusként is, amennyiben – az időbeli elbizonytalanítás révén – éppen az volna a cél, hogy 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 engedelmessé mindíg 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 sosemvolt 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* babonasággal, meséssel, 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 uta-

lást tesz, majd – 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, egyszeriben idegenné válik.

A regény lépten-nyomon szembesít az idő zavarba ejtő természetével. Azzal, hogy az idő – miként maga a szöveg is – állandóan kisiklik kezeink közül. Az olvasás tapasztalata ennyiben az idő tapasztalataként is értelmezhető. Valami megakaszt az olvasásban, s ez nem pusztán megzavarás, amelyen egy megfelelő értelmezés képes úrrá lenni, hanem kérdőre vonás: uralhatom-e, megmagyarázhatom-e a szöveget? A regényszöveg, miközben önmaga fölényének elismerésére készlet, rádöbbsent saját korlátaimra. Folyamatosan arra figyelmeztet, hogy nincs olyan tér és idő, ahol és amikor az olvasás és az értelmezés célba ér, és minden megkapja végső magyarázatát. Ehelyett azt tapasztaljuk, hogy a szöveg az olvasás folyamatában állandóan alakul és változik (elváltozik); újabb és újabb jelentéseket termel, amelyek – amint meg akarjuk őket ragadni – máris elillannak. A regény egy olyan időt hoz játékba, amelyhez nem tudunk hozzáférni, amellyel nem alakíthatunk ki saját viszonyt. Blanchot-i fogalmakkal kifejezve ez nem más, mint a totalizációt megszakító „semleges”: a kísérteties örök visszatérése. Ezt a sajátját sohasem váló időtapasztalatot – a korábban mondottakra visszautalva – az elbeszélői hang temporalitásának nevezhetjük.

47

Végeredményben az elbeszélői hang temporalitása vezet el bennünket annak felismeréséhez, hogy az olvasás tapasztalatában az idő idegenségét legfeljebb megélhetjük, de megragadni már nem tudjuk (ezért mondhatjuk, hogy teljességgel sajátját nem váló tapasztalatról van szó). Az elbeszélői hang által bevezetett megszakítás, mint utaltunk rá, lehetővé teszi ugyan az idegenség leküzdésére irányuló reflexiót, ez a reflexív megragadás azonban sosem végleges. A szöveg olvasása során egy uralni kívánt, mégis uralhatatlan értelemképződés játszódik le, amelyben sosem kész jelentésekről, csupán jelentések szakadatlan differenciációjáról beszélhetünk. Arról, hogy ebből a folyamatos képződésből mi válik kimondott jelentéstartalommal, 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 egészhet máshol kellett volna kezdeni. Mindez azért lehetséges, mert nincs olyan időpillanat, amikor az értelmezés nyugvópontra 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 csipeszé-
vel elfogni és közelről szemügyre venni, mert átfogó, magát a csipeszt is
magába ölelő jelenség.”⁷² Pontosan ez az a tapasztalat, amelyet Krúdy
N.N.-je megmutat nekünk.

72 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan, Budapest, 2007,
219. Ford.: Szabó Zsigmond