

OLASZ SÁNDOR

Vallomás és metaforikusság Krúdy Gyula *N. N.* című regényében

„A regényíró lehetséges énjei, beleértve a rossznak tartott énjeit is, valamennyien potencionális personák.”¹ Az egyik legismertebb irodalomelméleti kézikönyv (Wellek-Warren) megállapítása nehezen kérdőjelezhető meg, minthogy a regényíró teremtett alakjaiban igen gyakran a saját személyiségét sokszorozza meg. Szindbád és De Ronch kapitány ugyanannak a multiplikációnak, alteregó-halmaznak az eredménye, mint *N. N.* A *nomen nescio* (névét nem tudom) formulát az ismeretlenek neve helyetti rövidítésként használták, vagy olyanoké helyett, akik (valamilyen okból) nem akarták magukat megnevezni. Elgondolkodtató, hogy éppen annak az 1919-ben íródott Krúdy-regénynek a címe az *N. N.*, amelyet a szakirodalom az író önéletrajzi műveként tart számon. Ezt a biográfiai fogantatást erősíti az *Egy szerelem-gyermek regénye* alcím és az „Emlékül ifjúságomnak” ajánlás is. Az alkatból következő szubjektív epikusi hangoltság és médiumkereső beállítottság Krúdy valamennyi művére jellemző. Az ő írói világában minden csak ürügy önmaga kifejezésére, a személyesség és a lírai alkatú öntükrözés egybeesik. Az *N. N.*-ben a névadás, pontosabban annak hiánya is jelzi, hogy az író az egyéni sorsképleten túl az általánosítható vonásokat akarja kiemelni. Senkire és mindenkire (de legalábbis nagyon sok emberre) érvényes, amit mond. Az *N. N.* a rejtőző vallomássosság regénye.

Tudjuk, manapság egyre inkább kiszorul az irodalomtörténeti hagyománynak az a gyakorlata, hogy a szerzőről mint reális történeti individuumról beszélünk. „A szerzői név sem a személy polgári állapotának, sem a műbeli fikciónak nem képezi részét, azon a törésvonalon helyezkedik el, amely a diskurzus új csoportjait és sajátos létezés módját hozza létre.”² Michel Foucault megállapításából is következik, hogy a „Krúdy Gyula” tulajdonnevet sem a szorgalmasan összegyűjtött életrajzi tények kartotékdobozaiból ismerjük meg, hanem abból a gondolati, hangulati, mentalitásbeli egységből, amit ez a név a magyar olvasónak jelent. Az *N. N.*-hez sem akkor jutunk közelebb, ha a mű valóságanalóg, az életrajznak közvetlenül megfeleltethető elemeit keressük.

Rimbaud híres kijelentését (je est un autre - az én mindig valaki más) is érdemes megfontolnunk. Abban a pillanatban, amikor a regényíró leírja az *én* szót, már ugyanúgy egy figurát képzel maga elé, mintha mondjuk a világtörténelem valamely jól ismert személyének a nevét írná le. (Ám ekkor már az utóbbi is egyfelől valóságos alak, másfelől az írói képzelet terméke.) Az *N. N.* című regény énje nem egy vonatkozásban valóban emlékeztet ugyan az íróra, sőt olykor szemérmetlenül kölcsön is veszi jellemét, gondolatait, emlékeit, teljes mértékben azonban nem egyezik vele. Ez az én már csak azért sem egyezhet a regényíró személyével, mert akkor az író mindent tudna sorsáról, s olyan céltudatosan vezetné a történetben, ahogy azt a múlt századi nagyrealistáktól megszoktuk. Az *N. N.*-től viszont épp ez áll a legtávolabb.

Az *N. N.* úgy énregény, hogy a szerzői elbeszélést nem számolja föl teljesen. A keretben (mindössze másfél oldal erejéig) szólal meg a harmadik személyű elbeszélő, aki elmondja,

hogy az öreg N. N. a „Fehér Farkas”-hoz címzett kocsmában üldögél. Közli, hogy a „félhomályos söntésben” sok élettörténet szokott elhangzani. Miután megismerkednek, N. N. is elmond egyet-mást életéből, s az ugyancsak névtelen elbeszélő följegyzést készít az elhangzottakról. Az első személyben megszólaló N. N. mindvégig beszél valakinek, aki hallgatja és leírja, amit mond. Ugyanaz a narrátor- és perspektivakettőzés figyelhető meg Kosztolányi *Esti Kornéliájában*: a címszereplő mesél, s az elbeszélő, aki szintén író, rögzíti az elhangzottakat. Ott azonban a két szólam dialogizál egymással (ld. még Ottlik *Iskola a határon*). N. N. viszont kiszorítja a névtelen elbeszélőt, nincs elsődleges és másodlagos történetmondó, N. N. szólama dominál. Ily módon az sem derül ki, hogy a keret elbeszélője és N. N. értékrendje, felfogása hogyan viszonyul egymáshoz. Hogy Krúdy mindenáron háttérbe akarja szorítani a mindentudó szerzői elbeszélőt, az is igazolja, hogy nemcsak N. N.-t, hanem a másik elbeszélőt is a hős fiktív szférájának részévé teszi. Egyik elbeszélő sem eseményekről számol be tehát, (Genette kifejezésével) eseményelbeszélés helyett beszédelbeszélést kapunk: a dialógus egyik részét, amely így, féloldalasan valóságos óriásmonológának fogható föl.

A „magyar Nyírvidék tündérregéjében”³ (Tóth Árpád szava) valójában egy szerelmi történet hömpölyög, sok-sok kitérővel. A fővárosba szakadt N. N. visszatér a Nyírségbe, találkozik egykori diákszerelmével (őt ugyanúgy Juliskának hívják, mint a címszereplő édesanyját) s a tőle született fiával. Az apa mindvégig őrzi fia előtt inkognitóját, s a bizalmatlanság csak akkor oldódik, amikor mindketten ugyanabba a lányba szeretnek bele. Ebből a rövid eseményösszefoglalásból is kitűnik, hogy ezek a szereplők mindig másvalakinek a hasonmásai, változatai. A dada, az egykori szerető és az édesanya névazonosságá nem véletlen – ők az első nők a hős életében. Czére Béla találó megállapítása, hogy „a Juliskától született, kamasszá serdült fiú és a főhős élete között elmosódnak a reális határok, N. N. átlép a fia életébe”.⁴ Krúdy nem egyszerűen életkorokat szembeesít, amikor N. N. önmagával, tíz évvel korábbi énjével találkozik. (Karinthy ekkor már megírta híres novelláját, a *Találkozás egy fiatalemberrel* címűt. Szerep és személyiség konfliktusáról volt szó ott is.) Krúdy hősei olykor önmagukat is kívülről nézik, „önmaguknak is voyeurjeik” (Fabó Kinga). A következő sorok pedig olyan identitászavarra utalnak, amely N. N. szüntelen hiányérzetét, betöltetlenségét is magyarázza: „Talán elvesztem valahol ezen a tájon, amidőn tíz év előtt utoljára jártam erre? Talán egy másik ember élt a messi idegen városban, akiről csak hittem, hogy én vagyok? Az igazi lényem itt maradt a Nyírségben...”⁵ A regény végén apa és fiú élete látszólag nyugvópontra jut: „... mintha hosszú-hosszú utazás után végre megtaláltuk volna egymást.

Aztán nemsokára elutaztam, s búcsút vettem életem ezen évszakától is...” N. N. életében így valójában már a szülőföld sem fix pont, ahová vissza lehet térni, amibe kapaszkodni lehet. Krúdy ironikus világában nincsenek rögzített pontok, mindig minden elmozdul. Juliska hiába figyelmezteti N. N.-t: „Ne menj el csillagnak, aki jár. Én sokszor néztem éjszaka a csillagokat. Mindegyiket ismerem. A legboldogabbak azok, akik mindig a helyükön maradnak.” Juliska szerepe más szempontból is emlékeztet a *Szindbád* Majmunkájára. „... álmodban én virrasztottam feletted” – mondja, s az állandóság mellett a hűség elvét is megfogalmazza Szindbád-N. N. mentalitásával szemben.

Am értékbeli hierarchiát az N. N. írásakor sem állít föl Krúdy Gyula. Igaz, Juliska egyértelműen az állandóságot nevezi meg a boldogság feltételeként, a nyírségi rezervátum emberei azonban aligha tekinthetők követendő példának. Utasok, akik „a vonatról lekesnek”, „lemeradt pasasérok”, akik „jégszürkeségükben” az állandóságot szeretik. Ennek a világnak a jellegzetes alakja Szomjas úr, aki éjjel-nappal részeg, ide tartoznak a hervadt Ónodi kisasszonyok. Föltűnik az öreg búcsúvezér, aki már harminc éve vezeti az asszonyokat a máriapócsi búcsúba. Mintha a „megalázottak és megszorítottak” menetét látnánk. A Bánat uralkodik ezen a vidéken, allegorikus alakként meg is jelenik *A körmyékbeli tücskök* című fejezetben. (Gondoljunk

az *Asszonyosságok díjára*: ott két allegorikus figura is szerepel, Álom és Démon, s e tekintetben nem nehéz fölismerni a hasonlóságot olyan modern regényekkel, mint Woolf *Orlandója*.⁶⁾ A *Szindbád*-párhuzamot erősíti, hogy N. N. a Nyírségben már nem hajósnak, végtelen vizek vándorának hiszi magát: „körülnéztem, mint egy hajótörött, aki idegen szigetre került.”

Az *N. N.* ugyanakkor ennek a világnak a kettős tartalmát is fölmutatja. Juliska szavaival el-
lentében valójában a reménytelenség és boldogtalanság szimbolikus helyén vagyunk. Ám a nyírségi zárványlét ontológiai reménytelenségében valami nagyon fontosat is megtanulnak az emberek. Juliska meséli el a történetet Sóvágóról, aki a nagykállói börtön lakója volt harminc évig, s számára valóban megállt az idő. „Harminc esztendeig nézett ő a sötétbe, volt ideje kigondolni mindent, életről-halálról.” A duttyánokban, lacikonyhákban vagy éppen a „Lyukas Világ” kocsmában üldögélőkről olvassuk: „Többet lehet itt megtudni a világról, mint az újságokból és könyvből.” A sóstói fürdőn unatkozó vidéki hírességek pedig „a régi Magyarország bölcsei voltak”. Mintha Márai *Szindbád hazamegy* című regényének (1940) nagy kérdését előlegezné itt Krúdy. „Hol van a régi ország, Szindbád úr?” – kérdezi Márai regényében Ede, az irodalombarát főpincér, s Szindbád azt válaszolja: „A lelkekben.” A bölcs kövérség, a lustalkodás és a férfias tartás, mértéktartás motívuma valamely burjánzó növényhez hasonlóan fonja be a Krúdy-szövegek testét is. Itt csak az *N. N.* és a *Szindbád hazamegy* összevetésére van lehetőség, s a motívumegyezések igazolják, hogy a kontempláció mint kaland mindkét regény jelentésrétegének alapeleme. Erről a jelenségről írja Balassa Péter: „Az idő múlását mint létet kell semmittevően, lustálkodva: halálpontosan érzékelni, épp így jelennek meg számunkra a végső dolgok, az »Ősz van!« élménye. Inkább kávéházba járni, mint sportolni – a pusztai létezés által dolgozni (vesd össze Ottlik híres kifejezésével a létezésszakmáról, illetve Esterházy *A lustaságról* c. írásával).”⁷⁾ E szemlélődő, bölcselkedő (de nem föltétlenül nagy gondolatokat megfogalmazó) magatartás keleti filozófiákra visszavezethető előzményeiről⁸⁾ az *N. N.* is meggyőzheti olvasóját. Nem nehéz panteizmus és buddhizmus keveredését kiolvasni ezekből a sorokból: „Senki sem öregszik meg. Senki sem hal meg. Az élet körülbelül örökké tart. 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. 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.” Élet és halál határai elmosódnak, élők és holtak különösebb akadály nélkül váltogatják dimenzióikat, s minden, ami az emberrel történik, a természet rendjéhez igazodik. N. N. körül nemcsak az egyes emberek „eleven kalendáriumok”. A megidézett, jelenvalóvá tett múlt varázsát épp az adja, hogy az emberi létnek a hagyományos évszakszimbolikával harmonizáló körforgása van. „Boldog emberek között éltem”, mondja N. N., mert a „mélyen hallgató magyar házban” mindenki elfogadta ezt a rendet; ha tavasz volt, a tavasznak örültek, s a legmogorvább tél sem vette el az életkedvet. Az emlékezés hangsúlyos múlt ideje azonban azt is elárulja, hogy a hazalátogató N. N. ezeket a kiegyensúlyozott, gazdag érzelmi életű embereket már nem találja, inkább az amnézia és kiüresedés jeleit tapasztalja.

A kontempláció regénye az *N. N.*, s nem véletlen, hogy Márai Sándor – a maga Krúdy-képet sok más műből desztillálva – éppen ezt az életfelfogásbeli, létfilozófiai mozzanatot emelte ki. Az *N. N.* leitmotivjaként is fölfogható tücsökmotívum is ebből magyarázható. La Fontaine óta a tücsök az életélvezet szimbóluma – igaz, a tanítóese morálitása egyértelműen a szorgalmas hangya mellé áll. Ám (a példázatot eredeti kontextusából kiragadva) igen könnyű belátni, hogy a tücsöknek is megvan a maga igazsága. A tücsökzene továbbá – Arany *Családi körétől* Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjéig* – az élet meghitt, harmonikus pillanataira is utal. Nem is szólva arról, hogy az *N. N.* is szerelmi történet(ek) foglalata, s így akár az egész szöveg tücsökzenének

minősíthető. (Nem kell rovarszakértőnek lenni ahhoz, hogy tudjuk: a tücsökgzene a hím tücsökök szerelmi dala.) Az *N. N.* fejezetcímeiben (kettő kivételével) szerepel a „tücsök” szó, s a szövegben a legkülönbélebb összefüggésben említetik. A tücsök mulattatja a boldogtalan embereket, de bizonyos esetekben a realitás metaforájaként is értelmezhető. *N. N.* mesél fiának, aki szintén szerelemgyerek: „Nem érdekelt többé az én ifjúkorom, hiszen az egy leélt élet hamuja már; ellenben az éneklő tücsök a lapulevelek között: a valóságos élet.” A fiú tücsökhangoztató utánoz, s az igazi tücsök felelget neki. Ők megértik egymást, *N. N.* viszont már nem tudja, mit énekel a fiú és a tücsök. Vagyis az imént jelzett természeti rendhez, az élet tudásához csak a (még romlatlan) gyermekifjú érhet föl? Vajon nem a gyermekkor – sok más műből (Alain-Fournier, Proust, Cocteau, Gide, Kosztolányi, Márai – *A titokzatos birtok*, *Az eltűnt idő nyomában*, *Vásott kölykök*, *A pénzhamisítók*, *Aranysárkány*, *Zendülők*) ismert – mitizálásáról van itt szó? A tücsök a Hűségre tanít, mondja a „Lyukas Világ” kocsmában a „bozontos vándorló”. Igazat adhatunk Czére Bélának, aki egyfelől a motívum individuális jelentésére hívta föl a figyelmet: mindenkinek megvan a maga tücske (ld. a fejezetcímeket: *Sóvágó tücske*, *Az igazi tücsök*, *A környékbeli tücskök* stb.). Másfelől a tücsök egy „láthatatlan imaginárius világ”⁹ üzenetét is hozza, s ez az üzenet ember és természet panteisztikus összefonódásáról értesít. „Mintha messziről eljött volna valaki hozzám, és azt mondta volna: – Ne félj, nem felejtettelek el!” Ezt a magyarázatot ismét az *N. N.* és a *Szindbád hazamegy* egymást erősítő értelmezésével egészíthetjük ki. Márai regényében Szindbád is „egyetlen hangot” hallott, amely „megmondott mindent”. A szókratészi belső hang éppúgy benne van ebben a motívumban, mint magának az alkotásnak a folyamata. Az *N. N.* tücsökhangoztató jelképezheti a valóságból sarjadó, létmegértésre törekvő művészi teremtést.

A tücsökmotívum különféle jelentései közül szándékosan maradt ki eddig a tücsök és a nyírségi ember közötti névátvitel, vagyis az a szemantikai folyamat, amely valamitől valamihez úgy vezet el, hogy egyúttal újat is teremt. *A kétlábú tücsök* című fejezetben olvashatjuk: „A Nyírség, ahol a gyermekkori őszök és az ifjúkori tavaszok elreptek felettem, tele volt magányos tücskökkel. Ez az álmos álmodozó, ködös, szeles, egyhangú vidék nagyon alkalmas arra, hogy magányos embereket neveljen, akik félig elvadulva, eldugaszolva, megecetesedve éldegélik napjaikat.” Hogy a teljes metafora még világosabb legyen, a következő oldalon már expressis verbis megfogalmazódik: „Én voltam a tücsök. És mindenki tücsök volt körülöttem, mert mindenki magának élt.” A tücsök itt az introvertált, gazdag lelki életű emberek metaforája. Ha csak ennek az egyetlen szóképeknek a gyakoriságát nézzük, akkor is egyértelmű, hogy metaforikus szöveggel van dolgunk. Am ezek nem egyszerűen helyi (lokális) metaforák, melyek egymástól függetlenül vannak a szövegben. Krúdy regényében a metaforák (a „lemaradt pasasérok”, időből kiesett, de a létezés élményét, a természet részévé válást mélyen átélő embereknek is megfeleltethető tücsök mellett ilyen például a halálra, elmúlásra utaló Kocsmacsillag) rendszert alkotnak, s itt már nem egyszerűen a metaforák esetleges sorozatáról van szó, hanem szervezett egységről.¹⁰ Ha csak a betű szerinti szintre figyelünk, a regény jelentéséhez sem férhetünk közel. Jelképes események (hazatérés, Juliskával való találkozás), szimbolikus alakok (a dada és fia, a búcsúvezér), elszigetelt jelenetek (*N. N.* tíz évvel fiatalabb énjével találkozik), újra és újra felbukkanó motívumok (tücsök), hangulatok (a jellegzetes „gordonkázás”), gondolati tartalmak és közvetlen referencialitás nélküli, a realitáson túlmutató reflexiók (életről, halálról, a lét ismétlődő mozzanatairól) kerülnek itt egymás mellé, s az okozati viszonyok földerítése helyett csak az értelmezés asszociációs formája segíthet.

A parabolisztikus betét (*Sóvágó tücske*) történet szerkezetben fejezi ki a regény legfontosabb utalásos jelentéseit. Juliska úgy meséli el a harminc évig börtönben sínylődő Sóvágó történetét, hogy érzékelhető elmozdulást tapasztalunk attól a térvizonyrendszertől, 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. A parabola – mint erre Thomka Beáta is figyelmeztet – mindenféle metaforikus eljárás alapformájának tekinthető. Igaz, a metaforikusságot Thomka Beáta a térbeli és időbeli viszonyok általános jellemzőjeként fogja föl: „csak egymás viszonylatában hathatnak, tehát olyan szövevényt alkotnak, melynek működése döntően metaforikus.”¹¹

Az emlékezéssel jelenvalóvá tett gyermekkori múlt közelebbi idejéről csak annyit tudunk meg, hogy az a múlt századba esett, s akkor „nagyon pontosan igazodott az időjárás a csillagászati évhez”. Továbbá „boldog Magyarország” volt akkor, „az emberek legtöbbet az illedelem kérdésével foglalkoztak”. Akkor még pontosan érkeztek meg az évszakok. Most, N. N. elbeszélésének jelenében „nincs rend” – mondhatnánk egy másik regény, a *Boldogult úrfikoromban* szavaival. A nagymamáról, a magányos, furcsa asszonyról N. N. például elmondja: „... közömbös volt neki élet és halál, az emlékezőtehetsége is megállott a 48-iki forradalom eseményeinél, azóta nem történt érdemleges esemény a világban.” Ebből is kitűnik, a regényben erőteljesen szétválik a reális és az imaginárius idő. Az utóbbin nem a narratív egymásutániság uralkodik, hanem a nem egyidejűségek (Genette szavával: anizokronia) egyidejűsítésének lehetünk tanúi.¹² Minthogy N. N. éntudata szaggatottá válik, az idő sem az oksági logika alapján formálódik. Sem ő, sem a többi szereplő nem folyamatossággként éli meg történetét és személyiségét. A műben érvényesülő időtudat, a regény időrendszere és formarendje természetesen nem egyszerűen texturális (nyelvi, stilisztikai), hanem fontos kompozicionális elem is egyben. (Ez a kettősség a metaforaszerkezetnek is sajátja.) A lineáris történetmenet látványos megbontása olyan poétikai módosulásokhoz vezet, mint a sorrendcserék, a szokatlan elrendezés, a visszahajlások, törések, vágások – ezek mind összefüggenek az időtapasztalattal és a metaforizálással. Ezért mondhatjuk, hogy a regény nem az egynemű, hanem a diszperzív narrativitáson alapul.

Látzólag egyetlen vidéket jár körül N. N. Nyíregyháza-Sóstót, Nagykállót említi, mintha valóban ezeken a színhelyeken játszódódnának az események. A helyszínek azonban időképzetek megjelenítői, elmúlt évszázadok különféle időrétegeinek hordozói. Láttuk, az *N. N.*-ben is megjelenített Nyírség, a régi, a szent, a boldog Magyarország metaforája is egyben. 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. Jelennek és jövőnek itt nincs kiterjedése, a gazdagon rétegzett múlt jut döntő szerephez. Hogy ez mégsem Proust jól ismert emlékezőtechnikája, azt Mészöly Miklós is megerősíti: „Krúdy szemlélete, átélése, alapközérzete teljesen más. A történet nála állandó *lebegtetésben* jelentkezik: egyidejűleg már-történt, most-történik, fog-történni. Az időt radikálisabban függeszti fel, illetve relativizálja, mint Proust.”¹³ Az *eltűnt idő nyomában* elbeszélője szüntelenül „ingázik” jelen és múlt között. Az emléktömbök állnak ugyan, de az időmúlás folyamatának mégiscsak részei.

A metaforikus szövegnek van egy olyan változata is, amikor a szöveg megértése történik metaforikusan. A metafora itt nem a szövegvilág alkotóeleme, nem is rendezőelv (mint a metaforikus szerkezetek esetében). Amikor például a búcsújárókról olvasunk, valóban úgy véljük, hogy a szövegvilág (a bánatukat legalább egy-két napra maguk mögött hagyó asszonyok menetével) talán az egész szenvedő emberiség metaforája lehet. Ilyen metaforikus szövegnek foghatjuk föl a *Hét bagoly*nak azt a jelenetét is, amelyben a hősök a Duna zajló jegén akarnak átmenni a budai oldalra, s a vállalkozás sikere nyilvánvaló összefüggésben van életük megvál-

toztatásának igényével. A szövegben csupán egyetlen lokális metafora található, mégis az adott regényrészlet egésze metaforikusnak tekinthető.¹⁴ A *Milyen a lyuk?* című fejezetben a „vándorló” rögeszmés Dosztojevskij-hős módjára ragadja magához a szót. Furcsa, hazugságot és élettapasztalatot ötvöző monológja metaforikusnak tűnhet azoknak, akik az ilyen jellegzetes kocsmai figurák beszédéhez nem szoktak hozzá. „Beszélt a vándorló magától, s azon a nyelven, amely fogadók külső szobáiban, állomások ivójában szokásos, ahol beszélnek, mesélnek a pihenő emberek, s nem törődnek azzal, hogy valaki hallgat rájuk vagy sem.” A kívülálló számára ez a szózuhatag metaforikusnak tűnik, a jeles intézményben időzők számára viszont egyszerűen csak a lokális nyelv megnyilvánulása. Joggal állapítja meg Bezeczy Gábor, hogy Krúdy műveiben a különböző világképeknek, foglalkozásoknak stb. nyelvi konzekvenciái vannak. „Krúdy metaforikus szerkezetei párhuzamosan létező világokat mutatnak be. Metafora akkor jöhet létre, ha az egyik szó átkerül az egyik világból a másikba, ahol metaforikus értelmet kaphat. [...] Ami az egyik nyelv számára metafora, az a másik számára bevett jelentés, közhely lehet.”¹⁵

A metaforikusság körébe sorolható poétikai jelenségek is magyarázzák, hogy az esztétikai jelentés miatt hozzáférhetetlen a történet szerű értelmezés számára. A mű nem ad egyértelmű utasításokat arra vonatkozóan, hogy egy epizód miért így és nem másféleképpen történik. Az egyes fejezetek miért éppen ebben a sorrendben követik egymást? A „százelvesztési technika” az *N. N.*-re is jellemző. Sőt, ilyen kitérésnek ható reflexiók és leírások halmazaként is fölfogható a regény. Milyen volt a pontosan érkező ősz a múlt századi Magyarországon? Milyen képek és bútorok voltak a nagymama szobájában? Miért van külön csillaga a kocsmának az égbolton? Szinte jelentéktelen apróságokban tobzódik az író. Pedig e kitérések meggondolt építkezési elvet sejtetnek. Minden ilyen váltásnál olyan szuverén világba pillanthatunk be, amelyek öntörvényű mivoltukban is csak fragmentumok, s ezek a kis történetek mit sem tudnak a nagy, mindent homogenizáló történetről.

Egyetértően idézhetjük Fabó Kinga megállapítását Krúdy prózapoétikájáról: a regények „szerkesztésmódjukat tekintve teljesen *egyformák*: egy végtelen sorozat variációi. [...] Különböző regényei, novellái pontosan ugyanolyan módon variációk, lehetőségek, egymás mellé rendelt szerkezetek, mint ahogyan az egyes regényeken belüli cselekvések, személyek, leírások, a legheterogénebb nyelvi-formai eljárások is teljesen azonos státusúak: nivelláltak.”¹⁶ A szerkesztésmód „anekdotikus” jelzője nem a kedélyességre utal, hanem arra, hogy a valahonnan induló és valahová érkező, célulvú (teleologikus) eseménysor helyett egymás mellé rendelt és egymással egyenrangú epikai elemeket találunk, s az esemény csak egy a sok közül. Az *N. N.* a sok hasonló Krúdy-regény sorában is példászerű: minden fejezet egy-egy fragmentum, amely csak nagyon lazán kapcsolódik a többihez. Mintha a „dobozregény” egyik korai változatát olvasnánk. Ha nem is az oldalak, hanem a fejezetek szétszedhető-összerakható rendjére gondolhatunk. A regénynek van ugyan egy (néhány mondatban) összefoglalható fabulája, de a műben nem ez játszik fő szerepet. S itt jutunk el a Bori Imre által „szöveg-háttérnek” nevezett jelenséghez. Olyan epizódokról van szó, amelyeknek a szerepét „nem a cselekmény segítségével fejthetjük meg.”¹⁷ Ilyen „szöveg-háttér-effektusnak” gondolhatók a hasonlatok éppúgy, mint az *N. N.* kontemplációval kapcsolatos képzetei.

Van olyan vélekedés, hogy ebben a hasonlatokkal teletsűfolt prózában a hasonlítás művelete valójában öncél, mivel teljesen mindegy, hogy mi a hasonló és mi a hasonlított. „Sóhajtott valaki a padláson: mintha egy óriásnő borította volna a szoknyáját a világra, midőn bealkonyodott.” Hogy az ilyen hasonlat plasztikusabbá, érzékletesebbé varázsolja a valóságot, nehezen vonható kétségbe. Bár éppen az idézett mondatban a hasonlat alkotóelemei nemcsak hasonlíthatnak egymásra, hanem sejtetnek, hangulatilag is motiválnak. Az *N. N.* Krúdy jól ismert stílári kellekei közül szinte mindent fölvonultat ugyan, manírijait illetően (minden nagy formá-

tumú alkotónak vannak manírjai) meglepően mértéktartó. A hősök itt kevesebbet sóhajtznak és epekednek, s az *N. N.* – noha maga is stilizált és dekoratív szöveg – már-már egyszerűnek látszik a (szándékosan) túltilizált Krúdy-írásokhoz viszonyítva. Ez a túltilizálás azonban ott is ironia. Talán éppen a vallomás személyessége, a szokásosnál is nagyobb személyes érintettség az oka, hogy az ironia és parodisztikusság itt kevésbé jellegadó, noha folyamatosan érzékelhető. *N. N.* hosszan beszél Juliskának, aztán rádöbben: „semmit se mondtam el Juliskának magamról, csak üres, élettelen szavakat.” *N. N.* tudja, hogy a legfontosabbat úgysem lehet elmondani. Mészöly Miklós írja: „Krúdy azok közé tartozik, akik számára a »strukturált valami« inkább csak arra való, hogy egy metszően éles bizonytalanságra hívja fel a figyelmet, ami már csak kiegészítésekben ragadható meg. [...] Mintha csak azért lenne a sok szó és mű, hogy a kihagyott lehesse világosabb, s a kiszorítottságában kiemeltebb.”¹⁸

JEGYZETEK

¹ Wellek, René-Warren, Austin: *Az irodalom elmélete*. Bp. 1972. 129. l.

² Foucault, Michel: *Mi a szerző?* Világosság, 1981. 7. sz. melléklete, 30. l.

³ Tóth Árpád: *Krúdy Gyula: N. N.* In: *Tóth Árpád válogatott művei*. Bp. 1976. 1147. l.

⁴ Czére Béla: *Krúdy Gyula*. Bp. 1987. 150–51. l.

⁵ Az *N. N.* idézeteit a *Krúdy Gyula művei sorozat Pesti nőrabló* című kötete alapján (Bp. 1978.) közlöm.

⁶ Az allegorikus hősteremtésről. Csányi Erzsébet: *Szövegvilágok: a fikció fölénye*. Újvidék, 1992. 88–89. l.

⁷ Balassa Péter: *A kontempláció mint kaland Márai Sándor Szindbád hazamegy című regényében*. Újírás, 1990. 5. sz. 97. l.

⁸ Fried István: *Író, irodalom Márai Sándor Szindbád hazamegy című regényében*. Irodalomtörténet, 1994. 4. sz. 585–597. l.

⁹ Czére Béla, i. m. 147. l.

¹⁰ A metaforikus szövegek jellemzőiről: Odorics Ferenc: *Miképpen értünk meg metaforikus szövegeket?* Literatura, 1985. 1–2. sz. 14–35. l.

¹¹ Thomka Beáta: *Az idő megalkotása, a helyek működése*. Jelenkor, 1995. 12. sz. 1112. l.

¹² Az anizotrópia és a térérzékeléssel kapcsolatos anizotrópia jelenségéről: Thomka Beáta: *Térlátás, belső táj, tartam*. In: *A század vég szellemi körképe*. Pécs, 1995. 299–330. l.

¹³ Mészöly Miklós: *Érintések I/A Krúdy-Proust*. In: *A tágasság iskolája*. Bp. 1977. 279. l.

¹⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *A zavarba ejtő elbeszélés*. Bp. 1984. 76–79. l.

¹⁵ Bezeczký Gábor: *Metafora és elbeszélés*. Literatura, 1992. 1. sz. 25. l.

¹⁶ Fabó Kinga: *Pluralitás és anekdotaforma. Krúdy prózapoeitikája*. In: *A baláron*. Bp. 1987. 96. l.

¹⁷ Bori Imre: *A Krúdy-effektusok*. In: *Prózatoréneti tanulmányok*. Újvidék–Bp. 1993. 163. l.

¹⁸ Mészöly Miklós, i. m. 278. l.

HORVÁTH ELEMÉR
idővel

*ím a kővé vált nyelv
szavak amelyekből
eltávozott az isten*

*idővel elfogy a hiánya is
töményen izzó vákuum
idővel emlékezete
csöndtől csöndig*

a tűnt zene

*idővel annyi se
a hűséges hübrisz
az abszurd „de”*

ebédszünet stanley kunitzcal

*a sarki asztalnál történt velem
sonkás zsemlye s csésze kávé előtt
találomra kinyitottam
stanley kunitz legújabb verseit
dantéről szolt s firenzeről:
a mindörökre vérző távozás
pátosztalanul tárgyilagosan
a befejező soroknál (kapásból fordítom:
de sohasem bűnbánó daróban
mezítláb égő gyertyával*