

Simoncsics Péter:

A Krúdy-próza rejtélye (Imaginatív interpretáció)

Csúri Károlynak

Krúdy Gyula életében utolsóként megjelent kötetének, az 1931-ben kiadott *Az élet álom*-nak egyetlen darabjáról, a *Zöld Ász*-ről szeretnék itt elmondani egyet-mást. Előre bocsájtom, hogy ezt a művet úgy tekintem, mint Krúdy életművének betetőzését, és ami itt következik, nem más, mint e kijelentésem indoklása.

Novella vagy regény?

A katalogizálás-kategorizálás bűvöletében nevelkedett filozofnak – magam is az vagyok – gondot okozhat az összesen 57 A5-ös oldalt kitevő írás műfaji besorolása, hogy ti. novella-e ez vagy kisregény, netán regény. Terjedelmére nézve ugyanis túl van még a dupláján is annak az átlag 23 oldalnak, ami a vele egy kötetben szereplő novellákat jellemzi. Ha megfigyelembe vesszük azt a körülményt, hogy a könyvpiacra csak a maga költségén, „az író sajátjaként” jelenhetett meg az a kötet, *Az élet álom*, ahova – 8 más novella közé – az írónak sikerült „benyomnia” ezt az írását, akkor a piaci kényszernek engedelmessé íróval együtt nekünk is novellának kell elfogadnunk a *Zöld Ász*t.

Pedig...pedig az alig 57 oldalnyi mű 13 fejezetből áll, ami egy regénynek is becsületére válhatna. Sőt! Mind a 13 fejezetnek, ahogy az egész írás címének is, van szinopszisa, mint valami Don Quijote-szerű nagyregénynek. A *Zöld Ász* tehát kilóg a novella-keretből, és bár nem éri el egy átlagos Krúdy-regény hosszát (ld. tematikus pendantjának, a posztumusz műként 1935-ben kiadott *Purgatórium*nak 26 fejezetre bontott 100 oldalnyi terjedelmét) szerkesztésére nézve mégis nagyregény-szerű írás. Így terjedelmi és szerkesztési paraméterek alapján műfaji besorolása analóg a „Tiszán innen, Dunán túl” topológiai seholjával és páratlan művet sejtet még a remekművekben különben gazdag Krúdy-oeuvre-ben is.

Jókai és Mikszáth prózai hagyománya és folklorisztikus előzményei: mese és anekdota

Hosszú előzménye van ennek a műfaji „seholnincs”-nek még ha csak Krúdy munkásságát magát tekintem is. Az 55 évet sem élt író mögött már 22 éves korában is „tekintélyes írói múlt állt – írja róla egyik monográfusa, Czére Béla – félezer lapokban publikált tárcanovella és elbeszélés, két novelláskötet, hat kisregény jelzi rendkívüli termékenységet” (Czére 1987: 26). Élete végéig „több mint 60 regényt, csaknem 3000 elbeszélést, több száz ifjúsági elbeszélést, ezernél több cikket, karcolatot és négy színművet írt” – írja róla műveinek gondozója és kiadója, Barta András a Péter László szerkesztette Új Magyar Irodalmi Lexikon (Akadémiai Kiadó, Budapest) 1158. lapján. A Krúdy-irodalomban közhely, amit most Szabó Ede egyik tanulmányából idézek, hogy „*útja Mikszáth tájairól indult. [...] Mikszáthról azonban lemoshatatlan Jókai keresztvize – így hát a magyar próza abban a szerencsés helyzetben van, hogy a legkülönbözőbb törekvéseivel együtt mindenestül visszavezethető Jókaihoz*” (Szabó Ede 1957:17). Mik azok a prózára jellemző műfaji kellékek, amelyek segítségével befoghatók és leírhatók a Jókai–Mikszáth–Krúdy alkotta írói láncolat művei? Jókai regényeinek többsége egyetlen, végső soron folklórból eredő mesei

kompozíciót követ „a – látszólag – hátrányos helyzetű hős (leánynak nevelt fiú, későn született fiú, legkisebb, leggyengébb fiú, alacsony származású férfi stb.) világgá megy, sok akadály leküzdése után elnyeri jutalmát”, s ez a kompozíció különféle sujet-kben ölt testet, ld. Tanussy Emmánuel a *Kiskirályokban*, Kárpáthy Zoltánt a hasonló című regényben, Baradlay Jenőt *A kőszívű ember* fiaiban, Tímár Mihályt *Az aranyemberben*. Ennek a kompozíciónak Jókai életének születésétől Laborfalvi Rózával kötött házasságáig tartó első szakasza ad személyes hitelességet (e regényhősök mind Jókai fiatalkori önarcképei), amely időben pontosan illeszkedik reformkor periódusába (1825-1848). Írói oeuvre, egyéni sors és történelem így forr össze elválaszthatatlanul Jókaiában, s a jellemző jegyeknek [distinctive features] ez az összefogott nyalábja, fókusza, tüze az, ami mellett a magyarság újra magára talált és azóta is melegszik. Mikszáth az anekdotában bukkan rá arra a mintára, amely analóg korának történelemformáló eseménysorával, a szabadságharc utáni elnyomással szembeni passzív rezisztenciával, s az azt követő – és e kitarást jutalmazó – kiegyezéssel. Az anekdota expozíciója is, különösképpen azonban késleltető fordulatokat követő csattanója – nyelvi beágyazottságú mozzanat, ellentétben a Jókai-oeuvre fönt említett kompozicionális és sujet-szerű formáló elveivel, amelyek a nyelvre nézvést indifferensek. (Jókai sokat emlegetett nyelvi színei és gazdagsága ebben, de csakis ebben a vonatkozásban csupán díszítményei a mesének.) Az anekdota nyelvi beágyazottságának példájául említem itt Mikszáth *Szökevények* című 1901-ben megjelent novelláját, amely a szabadságharc utáni elnyomás idején játszódik. A nagyhatalmú megyefőnök, Báró Kropotka levéti az újonnan épült kollégium homlokzatáról a Kölcsey félsort – A haza minden előtt – ezt a klasszikus metrum szerinti fél pentametert (tá – ti – ti – tá – ti – ti – tá) mondván „*Micsoda rebellis beszéd ez! Mit akarnak már megint a hazával? Hol azon siránkoznak, hogy már meghalt, hol megint azt állítják, hogy mindenk előtt következik. No, hát ebben nincsen logika, mert vagy csakugyan meghalt a haza és akkor legyen csendesen, mint a halottak, ne tolakodjék előre, vagy pedig nem halt meg és akkor meg kell rendszabályozni.*” És utasítja a tanári kart – „*Hanem írjanak az urak valami odavalót a tanulás köréből. Hiszen annyi szép dolog van a klasszikusokban.*» *Aurora musis amica*« vagy »*Plenus venter non studet libenter*«”. Pályázatot is hirdet Halápy úr, az iskola gondnoka az új fölirat szövegére, két arany a nyertes díja, de a sok próbálkozó közül senkinek a javaslata nem tetszik neki. Megjelenik végül egy félénk diák, s remegve ad át egy cédulát, rajta négy szóval. „ – *Jaj, édes fiacskám – szólt aztán némi titkolható bosszankodással – magának még sokat kell tanulnia és nőnie, míg a kollégium homlokáig fölér. Hogy mi egy velős mondat, azt már mégis tudnia kellene egy hetedik osztálybelinek. Hiszen ez semmi. Mit gondol lelkem, csak nem írhatjuk föl egy monumentális épületre az igeidőket vagy a számokat, hogy egy, kettő, három, négy.*

S ezzel intett neki a kezével, hogy eltávozhat.

De a diák nem mozdult, ajka mozgott, kínosan látszott keresni a szavakat, s szemei megüvegesedve meredtek a papírlapra.

– *De kérem, Halápy úr – hebegte halkan – az a négy szó... a négy szó, nemcsak igeidő az a négy szó.*

– *Hát mi a fityfene?*

Gépiesen hajlott le a papírcéduláért és fölolvasta hangosan. »Praesens imperfectum, perfectum futurum«

Aztán egyszerre a homlokára ütött, föllángolt a szeme, hirtelen világosság támadt a koponyájában és fölkiáltott:

– *Maga gondolta ezt ki?*

– *Én – rebegette az halkan, szégyenlősen.*”

S ez a fiú – Mikszáth nyughatatlan írói fantáziájából – nem más, mint az eredeti föliratot levéti megyefőnök fia. A megyefőnöknek – aki fia bravúrjáról semmit nem tudott – tetszett az új fölirat: „*Kropotka Leopold elolvasta a jelentést és rámosolygott Halápy úrra.*

– Ez már helyes, ez már jó. Az időről szabad beszélni. Az idő ártatlan fogalom. Praesens, imperfectum, perfectum, futurum. Egy kicsit ostoba dolog, de nekem mindegy. Jelen, félmúlt, múlt, jövő.”

„Hát föl is rakták az ácsok még aznap délután a homlokzatra nagy sokaság jelenlétében, s azontúl gyorsan vitte a hír, mi van a kollégiumunkon. Szállt – szállt a ravasz mondat, panaszkodó bánatot szívtől – szívhez vivő. A magyarok megértették, mert már megtanulták azt a keserű tudományt, az értelemben másik értelmet keresni; meglátni, ami hiányzik, kiegészíteni, ami félig megvan. »Praesens imperfectum« azt jelenti: tökéletlen jelen »Futurum perfectum« azt jósolja, hogy: tökéletes jövő. S ami mindenek felett való, hogy sikerült a németet lóvá tenni.”

Mikszáth mesterien szövi bele a latin fölirat rejtvényének megfejtését novellájába, egyebek közt azzal is, hogy fölcseréli a latin grammatika terminus technicusának szórendjét futurum perfectum-ról perfectum futurumra. Báró Kropotka rövidlító módon, mint valami prelegálásba beleunt iskolamester, ismétli az ezerszer leadott tananyagot, aminek nincs köze az élethez, s ezért nem veszélyezteti a fennálló rendszert, hogy ti. a latin a következő igeidőket különbözteti meg: „jelen, félmúlt, múlt, jövő” – ez a szöveg egyik olvasata, míg fia fejében, aki az összefüggésekre néz, az előbbi latin szó-, ill. nyelvtani szakkifejezés-lista mondattá áll össze, mégpedig a magyar mondattan szellemében: „[A] jelen tökéletlen, [ami] tökéletes [az a] jövő” – és ez a szöveg másik olvasata. Figyelemre méltó az első és második tagmondat szórendjének a különbsége (alany – állítmány :: állítmány – alany). A Mikszáth alkalmazta inverzió – mint valami nyelvi hinta – lendít át bennünket, olvasókat az – egyebek közt – a szabadságot is nélkülöző jelenből az ígéretes jövőbe.

Jókai és Mikszáth írásai, amiket először többnyire a rendelkezésükre álló és általuk szerkesztett újságokban közöltek, jelentették azt a kollektív élményt, amelyben a legszélesebb értelemben vett magyarság magára ismert, sommásan (és sok nevet igazságtalanul mellőzve, megemlítve mégis Petőfiét, aki halálával hitelesítette a Jókaiék festette történelmi képet) azt is mondhatnám, hogy műveikkel ők hozták létre magát a kort, amelyben a magyarság megtalálta, ill. újra megtalálta önmagát. Annyit bizonyára a kevésbé lobbanékony és higgadtabb természetűek is elfogadnak a fönti megállapításból, hogy mások mellett elsősorban is a Jókai és Mikszáth „teremtette” közönség az olvasó magyarok minden korábnál számosabb közössége volt. Munkásságuk tehát nemcsak irodalmi teljesítmény, hanem társadalomformáló tett is volt, aminek a hatását máig érezhetni. Hogy a szabadságharc–elnyomás–kiegyezés történelmi eseménysor eredményét, a Mohács után ismét egységgé összeálló Magyar Királyságot, vulgo Nagy-Magyarországot – valóságosan létező volta, kétségtelen gazdasági sikerei és szellemi emelkedése ellenére –, ezt az olvasó magyarok millióinak képzeletét rabul ejtő délibábot végső soron Jókainak és Mikszáthnak köszönhetjük – ha a magyarságnak a könnyen hevülő fajtájához tartozunk, ill. őket hibáztathatjuk ugyanezért – ha a magyarság másik, kíméletlenül józan táborához soroljuk magunkat. A történelem úgy hozta, hogy valami hasonló eseménysort éltünk meg a XX. században: az 56-os forradalom, annak szovjetek, azaz a nép nyelvén csak oroszok (sőt ruszók) által történő vérbefojtását, az azt követő brutális elnyomást, majd a (társadalom lekenyerezését célzó és végül el is érő) hosszú „konszolidációs” korszakot követően az 1989-90-es ún. rendszerváltást – benne a literátorok inkább képzelt, mint valóságos szerepével –, amely kitörölhetetlenül rámásolódott az emberek tudatában az évszázaddal korábbi történésekre. A XX. század végének eseményei nem csak az oly hön vágyott szabadságot, azaz az orosz érdekszférából való szabadulást hozták el számunkra, hanem „nemzeti nagylétünk” illúzióinak föltámadását, aminek sokfelé látható jele pl. az autókat díszítő Nagy-Magyarország matrica, olykor Árpád-sávós változatban, vagy a számos családi otthon falán lógó „64 vármegyes” Nagy-Magyarország térkép.

A történelem makacsságán az irodalmi hagyomány megtörik

Ehhez a Jókaitól eredeztethető hagyományhoz kapcsolódik Krúdy, aki ugyanannak az olvasóközönségnek szánta írásait, amelyet elődei hoztak létre, s műveit hozzájuk hasonlóan ő is napilapokban, ill. országos olvasottságú hetilapokban és rendszeresen megjelenő folyóiratokban (A Hét, Új Idők, Nyugat) jelentette meg, mielőtt könyv alakban adta volna ki őket. Míg a Jókai- és Mikszáth-oeuvre-öt hitelesítette, sőt magasba emelte a történelem (vagy az ő munkásságuk emelte magasba a történelmet?), és egy virágzó birodalom irodalmi reprezentánsait látta bennük a világ, sőt maguk is annak látták saját magukat, addig Krúdy írói beérkezése *A vörös postakocsi* megjelenésével éppen e „virágzó birodalom”, a kettős monarchia végromlásának kezdetére, az I. világháború kitörésére esik. Ez törést jelent a magyar irodalom újabb kori hagyományában, mivel élet és irodalom útja itt elválik. Az élet – az egyéné, de a társadalomé is szomorúvá, keservessé, sőt reménytelenné vált a háború és a háborút követő forradalmak okozta veszteségek, de főképpen az egyharmadára zsugorodott ország, és leginkább a birodalmi lét illúziójának szétfoslása miatt. Nem szükséges azonban, hogy az irodalom is lehajtott fejjel baktasson az élet után. Kétfelé is megkapaszkodhat: az egyik kapaszkodót maga az irodalom természetes közege, a nyelv szolgáltatja, a másik az előző írógenerációk létrehozta, olvasnivalóra vágyó nagyközönség. Már a Jókai és Mikszáth munkássága alkotta láncban megmutatkozott az a folyamat, hogy a kalandos-kacsringós mese csattanós elbeszéléssé sűrűsödik, hogy a próza belegyökeresedik a nyelvbe. Jókai fantasztikus meséi a kettős monarchiában valóra váltak, s amire századok óta vártunk, gyarapodott, sőt szinte nagyhatalommá lett az ország, Mikszáth anekdotáit is utánozta az élet, mert „mindenek felett való, hogy sikerült a németet lóvá tenni”. Meglett tehát a győzelem – vagy legalább annak az illúziója.

Ilyen elégtétel nem adatott meg Krúdynak, aki pedig már a háború előtt is író volt teljes fegyverzetben, sokan olvasták szívesen – ahogy Mátyás Iván nevezte őket – „lektúrjeit”, amelyek kompozíciója mögött azonban már nem állott támogatóul a kor eseményeinek történelmi (diadal)íve. A *Zöld Ász* cselekménye egyszerű és egyszerű: Galgóczi, a főhős – önként vagy kényszer alatt – kivonja magát ivócimboráinak köréből, eltűnik a *Zöld Ász* törzsvendégeinek köréből. Néhányan közülük – barátságból, szerelemből – utána erednek, megpróbálják „visszatéríteni” régi törzshelyére a „beteg embert”, aki egy absztinenciát hirdető „grófnő” védelme alá helyezte magát. Galgóczi nem megy vissza a *Zöld Ász*-ba, már nem hat reá a kocsamároszlány szavak nélküli, de annál erőteljesebb női varázsa. Sovány mese ez, aminek nincs a háttérben nevezetes történelmi esemény, mint volt Jókainál a forradalmon át a szabadságharcban kiteljesedő reformkor, Mikszáthnál a passzív rezisztenciát a kiegyezéssel kiváltó „boldog békeidő”. Az ital rabságában sínylő, s onnan szabadulni vágyó társaság, ahol Galgóczit is találjuk, történelmi háttérre egyetlen mondat utal: „ – Ők is csak úgy kezdték, mint mások. Ittak a hazáért és a királyért! – szólt közbe Rimaszombati úr a maga csikorgó hangján, mert attól félt, hogy Brunsvik kisasszony tán nem vette észre jelenlétét, miután még mindig nem tért rá Rimaszombati úr korholására.” A közbeszólás irónikus hangvétele mellett azt is jelenti, hogy volt miért inni, ti. volt haza, és volt király, ami és aki már nincs. Egyebek mellett e sovány mese különössége abban áll, hogy a főhős nem cselekvője a történetnek, hanem elszenvedője. Ha nincs igazi, értsd: kalandos-kacsringós cselekmény, mi az hát, ami összetartja a történetet? Két eszközt említek, ami a *Zöld ász* kompozíciójának összetartását szolgálja. Az egyik: a cím, ill. a szinopszis a szöveghez való viszonyában tekintve, a másik: a fejezetek szövegeinek kérdés-felelet keretében történő összefogása. Krúdy a mese fejezetekre bontásával húzza szét a kompozíciót és ad bizonyos mélységet a szövegnek, pl. már a címnek is van szinopszisa, *ZÖLD ÁSZ, vagy tanulságos története egy boroskancsóba vesztett lélek megtalálásának*. A cím és szinopszis úgy viszonyul egymáshoz, mint ígéret és megvalósítása, azaz pars et totalitas, amit a

poétikából metonímiaként ismerünk. Történelmi perspektívában ez a viszony nem más, mint egy folklorisztikus alapműfaj, a találós kérdés feladvány-megoldás sorrendjének inverziója. Ezt az inverziót az írás, még inkább a nyomtatás, ill. a nyomtatott és bekötött, azaz a lapozgatható, forgatható könyv megjelenése és elterjedése tette lehetővé és szükségessé is, mint olyan eszközt, amely segíti az olvasót az egyre hosszabbá váló szövegekben való tájékozódásban, és amely egyúttal szerepet játszik e szövegek további strukturálásában is. A találós kérdés metafora, amelyben a feladvány a hasonlító, a megoldás pedig a hasonlított. A találós kérdés rituáléja mögött két személy áll, a beszélő, aki kérdez (aki a feladványt adja), és a hallgató, aki válaszol (akitől a megoldást várjuk). A beszélő arra törekszik, hogy „szétbomlassza az eredeti képet” abból a célból „hogyan megértesse magát a hallgatónak” ezért feladványa többnyire mondatformájú. A hallgató viszont a hallottakat „összevonni igyekszik, hogy minél hamarabb az egyetlen kép absztrakciójához jusson”¹ – írja Karácsony Sándor általában a beszédbeli kommunikációt jellemző. A találós kérdés ennek a beszédbeli alaphelyzetnek a művészi kikristályosodása, amit továbbá még az jellemez, hogy benne a megfejtés nem egyszerűen „az egyetlen kép absztrakciója”, hanem ennek a képnek a kultúrában adott aequivalense, amely az egyetlen szóra redukált feladvánnyal együtt alkot egy metaforát. Az írásmű címe, szinopszisa és szövege közti viszony (amelyet **cím** < **szinopszis** < **szöveg** képlet szimbolizál) a feladvány és a megfejtés viszonyának a fordítottja (**feladvány** > **megfejtés**) azzal a különbséggel, hogy explicit résztvevő személyek helyett benne (ti. az írásműben) már csak egyetlen személyt, az író (azaz a beszélőt) találjuk. A háttérben azonban ott van, ott lappang az olvasó (a hallgató), akit a műben szereplő implicit személyként kell fölfognunk, akinek elvárásaihoz az író – ösztönösen vagy tudatosan – alkalmazkodik. A cím rövidegével szemben a szinopszis, ennél pedig a szöveg hosszabb. A cím sokszor csak a szöveg kezdő része (különösen a verseknél maradt meg ez a hagyomány, pl. a *Nemzeti dal* legtöbbször kezdő sorával emlegetjük, amikor *Talpra magyarként* utalunk rá). De mindig úgy van, hogy a cím – pars, része az egésznek, vagy a főhős neve, *Madame Bovary*, vagy a cselekmény helyszíne, *Salgó*, ill. e helyszínek egyike *Pármai kolostor*, azaz metonímia. A *Zöld Ász* is egy tabáni kocsmá neve, ahonnan a cselekmény elindul, habár a főhős már nem található benne. A fejezetek szinopszisaik között azonban vannak olyanok, amelyek a találós kérdés rituáléjának külső keretét imitálják, azaz kérdés formájúak, pl. Első fejezet: *Mit mondott az ibrik a pohárnak az Aranykakas utcában*, Második fejezet: *Mit gondolnak azok a lányok, akik a holdvilág hídján az ablakhoz mennek, ha kopogtatnak az ablakon*, Nyolcadik fejezet: *Melyik szoknyát kell felvenni akkor, ha az ember boldogulni akar*, Kilencedik fejezet: *Egy nagyon fontos fejezet arról, hogyan kell csókolódzni*, s a fejezet szövege a felelet a szinopszisban föltesztelt kérdésre. Ugyanezt a nyelvi eszközt használja Krúdy az írás kezdetén, az egyes fejezetek szövegeinek összekapcsolására. Így fejeződik be az Első fejezet:

„Mit tett tehát Brunsvik grófnő, hogy koránkelő, piroskás orrával, szappannal felfrissített arcával, bohókás, mindig titkosan mosolygó szájával, mélabús, barna szemével, szivalakú arcával, szőke, dalokból és képzelemből szőtt hajával, halk hangocskájával mégis megjavította a körülötte lévő világot, anélkül, hogy jutalmul adta volna a szívét és a lelkét a megváltozott férfiaknak?”

És így kezdődik a Második fejezet:

„Brunsvik kisasszony Rimaszombati urat vette munkába.”

Egy másik, szintén érintkezésen alapuló (a jakobsoni terminológiában *contagious*), azaz metonimikus eszköz a fejezetek összekapcsolására a különböző féle érzetek (szag-, és hang) peirce-i értelemben vett indexként való használata. Pl. így fejeződik be a Harmadik fejezet:

¹ Karácsony Sándor: Magyar nyelvtan társaslélektani alapon. Bevezetés IX–XLI. Exodus, Budapest 1938.

„ – *Betyár-szagot érzek – ismételte Rimaszombati, és a pókhálós ablakba gunnyasztva bedőlt, mintha messziről akarná látni azokat a betyárokat, akiknek szagát előre hozta a szél.*”

És így kezdődik a Negyedik fejezet:

„*A Fehér sas térségen pedig az történt, hogy két akasztott embert vittek oda, olyan módon, ahogyan azok felkötötték magukat.*”

Igy fejeződik be az Ötödik fejezet:

„*A grófnő[...] engedett az alténekesnő felhívásának és harmónium mellé telepedett. S a gyülekezet az alténekesnő vezetése alatt csakugyan elénekelt valamely szent dalt.*”

És így kezdődik a Hatodik fejezet:

„*Az éneklés után kopogtatás hallatszott a falon. Senki se mozdult a szobában, a kopogás mégis hangzott, nyilvánvaló tehát, hogy a szomszéd szobából kopogtattak. [...]*

– *Minden jóembernek itthon vagyok! – felelt Brunsvik grófnő a kopogtatásra, amely megisméltődött.*

A szomszédos szoba ajtaja megnyílott, és egy darabig a nyitott ajtó mögül csak az őszi szél hangja hallatszott, azé az őszi szélé, amely alkonyatonként belopózik a Tabánba, és estére a zeg-zugos utcákon, a különböző módon épített házak között, sarkokon, zsákutcákban, angyalzugokban úgy kiismeri magát, ahol tere van, már futamodik is egyet-kettőt, de bizonyosan vásottan füttyent, ha nyitva lel egy ajtót vagy ablakot. Tabáni szél! Ismerni kell őt, hogy az ember eligazodjon a mindenféle kopogások között, amelyek ezen a világon vannak.

A szél zokogva füttyentett, mintha így akarná tudomásul adni, hogy míg itt szent dalokat énekelnek, azalatt ő felébredt odakint az utcán, és birtokába vette a bolti cégéret, a gázlámpákat, sőt mindenféle utcánrekedt embereket is, akiket megforgat, ha előkap.

A szél süvöltésén át az eső is hallatszott, de csak olyanformán, mint egy szundikáló dobos dobolása, aki néha-néha vág bele, dobverőit pergetve az est hangjaiba. Kiválaszt egy háztetőt vagy egy házfalat, és azon eldobolja a maga nótáját, miután vizet öntött a nyakába a kerítésnek. Kocsmárosoknak való időnek szokták az ilyen időt mondani, amely gyakran fordul elő késő ősszel a Tabánban.

Egy-két perc múlva, miközben mindenki a sötét ajtónyílásra tekintett: valóban megjelent ott valaki.

– *Galgóczi! – dobbant meg egy szívecske a postillion-kabát alatt”.*

És végül még egy fejezetvég és fejezetkezdet, ahol az utóbbi megismétli az előbbit. Azt az alakzatot, mikor két szövegrészben az azonos részek különböző pozíciót foglalnak el, Wolfgang Steinitz *Ketten-vers*-nek, Robert Austerlitz *terasz*nak nevezi az obi-ugor verselésben, s amit Gáldi László egyenesen finnugor örökségnek tart, és amire Adynak *Az ágyam hívogat* c. versét idézi („*Ó, ágyam, tavaly még, / Tavaly még más voltál. / Más voltál. Mi lettél?...*”) De van ennek az alakzatnak analógiája a nyomtatásban, ill. a könyvkötészetben is: az ősnymotatványok korában, mielőtt fölaltáltak volna az oldalszámozást, a szöveg folytonosságát úgy biztosították, hogy az új oldal az előző oldal külön sorba szedett utolsó szavával kezdődött. Akár a szóbeliségben szereplő alakzat, akár a nyomdatechnikai hagyomány a mintája, a következő példa is a metonímia esete. Íme a Negyedik fejezet vége:

„*Ezek a láthatatlan emberek, akik szószátyárkodás közben mindenbe beleütik az orrukat, mondták a kocsmán kívül a sötétségben, hogy most már Rimaszombatin volna a sor azok között, akik részegségükben felakasztják magukat a reteráton. (Igy mondták.)*

– *Talán előbb a szerelmesek! – udvariaskodott Rimaszombati úr a láthatatlan embereknek felelve, amely láthatatlan emberek a harmadik, negyedik pohárnál szólalnak meg igazán, amikor a lelkével kezd beszélgetni a boros ember.”*

És így kezdődik az Ötödik fejezet:

„*Talán előbb a szerelmesek következnek az akasztás sorrendjében! – vélekedett Rimaszombati, de attól félt, hogy nem találta el a szeg fejét mondásával, pedig magyar királyi kúriai ember létére mindig igyekezett a helyes kifejezésekre.”*

A többi fejezet ezeknél is lazábban kapcsolódik egymáshoz, egyszerűen csak az időbeli egymásután rendjében követik egymást.

Főntebb utaltam már rá, hogy voltaképpen nem is a Zöld Ászban már három hete nem látott Galgóczi az igazi főhőse ennek az írásnak, hanem az a pincérlány, aki „a tabáni korhelyek vezére”, Rimaszombati kíséretében az ő keresésére indult, és „akit Habfehéri Jolánnak hívtak, mint annyi más nőt a világon, de valamivel érzelmesebb, érzelgősebb, lágyabb szívű teremtés volt, mint a Jolánok általában”. A Galgóczi betegségéről (hogy ti. nem jár kocsmába és nem iszik többé) csak jelzésekben és nyomokban értesülünk, főképpen az ő saját teátrális elmondásából, amelynek éppen ezért ironikus (eltávolító) hatása van: „ – *Ó, ti irigyelt, boldog vándorai az életnek, akik egészségtől, jókedvtől hajtván ide-oda röpködtek, szabadon, mint a madarak, gondtalanul, mint az emberek, akik el tudnak szökni gondjaik és gondolataik elől, míg én itt a téboly, a rémségek, a látományok éjszakájában a halált hívom negyedóránként, hogy szabadítana meg kinszenvedéseimtől! – kiáltott fel az erkélyen Galgóczi, amikor segítségére jött barátait felismerte a holdvilágnál*”, „*Olyan gyáva vagyok, mint egy bogár az istálló padlója alatt*”; s az író hangján: „*Galgóczi bolondsága azok közé a megháborodottságok közé tartozott, amelyek testi kinszenvedést jelentenek: Örültség, amely fáj!*” Jolán szenvedésének ábrázolása ezzel szemben fokozatosan vált át az objektív leírásból az ironikus incselkedésen át mélységesen együtt érző tónusba. Jolánt sohasem beszédével, hanem hallgatásával, vagy éppen elhallgatásával, belső monológjaival jellemzi Krúdy, s ha kívülről akarja jellemezni, kísérőjét, Rimaszombatit beszélgeti, „*aki még hetven esztendőskorában is azt vélte a hiábavaló munkán kívül legcélszerűbbnek a boldoguláshoz, hogy nők révén kötött barátságot férfiakkal*”. Íme egy sorozat Jolán szenvedélyének–szenvedésének bemutatására:

A Nyolcadik fejezetben olvassuk, melynek szinopszisa, *Melyik szoknyát kell felvenni akkor, ha az ember boldogulni akar, hogy*

- „*Vége egy világosbarna ruháját választotta, amelynek szoknyáján tiroli zsebek voltak, és a zsebecskékbe lehetett dugni kezét, miközben a férfiakkal beszélt*

– *Hm. Eddig tart a jegybenjárók bánata? – kérdezte váratlanul Rimaszombati úr, midőn rugós szemüvegén át a hegymászó-szoknyát és főként a hozzátartozó zöld harisnyát szemügyre vette. [...]*

Jolán meghökkenve hallgatta az öregembert, mert akárhogy vesszük: a Tabánban még mindig arra is van építve a társadalmi rend, hogy az öregebb embereket tiszteljük.

– *Nem tetszik a ruhám? – kérdezte.*

– *Nem tetszik a ruhám? – ismételte Jolán a kérdést, de már el is ment a kedve, hogy a szoknyazsebbe dugott kézzel beszéljen Rimaszombati úrral*”

A következő fejezetben, amely – ahogy szinopszisa mondja – *Egy nagyon fontos fejezet arról, hogyan kell csókolódnunk szinte csak Rimaszombati beszél, Jolán pedig a magyar szokincs legrövidebb szavával reagál, amihez még a száját sem kell kinyitnia:*

- „*Hallottam már olyan esetet, hogy egyesek úgy tudnak csókolódnunk, hogy csókolózás közben összenőttek, mint a sziámi ikrek.*

– *Hm ! – mondta Jolán, mintha megzökkent volna a szíve.*

[...]

Nem akarok dicsekedni, de tudok olyan nyelvről, amely még a bortermés évszámát is meg tudta mondani, ha véletlenül bortermelő asszonyág ajkával találkozott.

– *Hm! – dudorogta Jolán.*

[...]

– *A nyelves puszi azonban sokkal veszedelmesebb, mint így messziről látszik [...]* Ez az a csók, amelyből a másvilágon lehet felébredni – mond Rimaszombati elkörmölyödve, mert igazán nem akart erről a csókolózási formuláról beszélni, csak az éj sugallta neki a szavakat, amelyeket kimondván, nem lehetett többé visszavonni.

– Hm! – fűzte hozzá Jolán az utóbb említett csók ízét gondolataiban. – Különös lehet egy csók közben meghalni.”

- Végleges elválásukkor Jolán ezt mondja: „ – Kívánom, hogy szándéka sikerüljön, mert azt remélem, tudja, hogy én mindig csak jót kívánok magának, még akkor is, ha nem látom – ismételte Jolán még egyszer, utoljára megnyitván a szerelem, a boldogság, a gyönyörű élet ajtaját Galgóczi előtt, hogy az oda beléphessen, mintha nem történt volna semmi. Szinte hallatszott az ajtócska kinyílása, és benne Jolán drágalátos, önfeláldozó hangja: Gyere, gyere, hiszen én szeretlek mindenki között a legigazabban. Én nélkülem meghaltál, te szerencsétlen, akkor is, ha tovább élnél, mert én biztosan meghalok. Gyere, szeressük egymást, angyalom. Jó és tiszta vagyok, és csak téged szeretlek...”

Azt a jelenséget, amikor a *suje* [reprezentációja] megváltozik oly módon, hogy a *kompozíció* középpontjában álló főhős kicseserlődik egy másikkal, a pszichoanalitikusok álomfejtő gyakorlatából kölcsönzött terminussal eltolásnak nevezzük (az eredeti német *Verschiebung* műszó pedig az összehasonlító nyelvészetből származik). Ezt látjuk itt is.

A cselekmény végkifejlete nélkülözi mind a Jókai alkalmazta népmesei eredetű kompozícióban szokásos kiérdemelt győzelmet és jutalmat („a királylány kezét és a vele járó fele királyságot”), mind a mikszáthi anekdota csattanóját (nyelvi summázatát). Helyettük, pontosabban az utóbbi helyett annak ironikus parafrázisát olvashatjuk a szinopszisban. A szinopszis pedig így hangzik: *A boroskancsó történetének utolsó része, amely igazságot szolgáltat a világnak és a világ rendjének.* A benne szereplő *boroskancsó* a főhős, Galgóczi metaforája, míg az írás alcímében olvasható *boroskancsó* még csak a boré, amelyhez tartozik, amelybe beleveszett a főhős - *tanulságos története egy boroskancsóba veszett lélek megtalálásának.* Az írás kezdetén a főhős és a bor még csak összetartoznak (metonímia), a végén már átmennek egymásba (metafora). Ez a folyamat mindenképpen – **sűrités**, ugyanakkor a csattanó ironikus parafrázisa, [*a történet utolsó része*], **amely igazságot szolgáltat a világnak és a világ rendjének** éppen ennek az ellenkezője, **szószaporítás**. Metafora és metonímia tehát egyszerre van jelen ebben a Krúdy műben (is), az előbbi az összevonás, az utóbbi a kiteperegés eszköze. A szószaporítás (szakszerűbben: a kiteperegés) a beszélőre jellemző beszédmód, az összevonás pedig – egyebek mellett – a hallgató megértésének jele is. Ezek a beszédbeli szereplők bele vannak applikálva a szövegbe, azaz el vannak rejtve benne, de hatásuk érezhető, hogy hol az egyik, hol a másik mozgatja a szálakat. A történet vége az, hogy nemcsak Jolán, a kocsmároslány, hanem még utolsó barátja, a Rimaszombati helyére lépő garabonciás (ismét az álom eltolásos technikája!) is elhagyja Galgóczit: „Az ördög se szerette. Lemondott a borról. De a szerelem is elhagyta. Életben maradt, de az nem ért többet, mintha Bicskei és Bocskai sorsára jutott volna.” Hét határra szóló, hét napig tartó lakodalom, fele királyság, trónra lépés, vagy egy egész politikai rendszert megrendítő diadalmas poén helyett magára maradás, élni nem érdemes, értelem és cél nélküli élet a főhős sorsa. És itt is van egy többszörösen rejtett metafora, ami vékony szálon a Tabánhoz, Budához, ill. az ott lakó népességhez kapcsolható. Kiss Lajos *A földrajzi nevek etimológiai szótárában* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1980) azt írja a – melleleg a Krúdy-család származási helyén, a Felvidéken található – *Galgóc* helynévről, ahonnan a főhős a nevét veszi, hogy szláv eredetű, s eredeti jelentése ’galagonyával benőtt hely’. Az etimológus sok esetben egykori, de mára már nem élő nyelvközösségekben találja meg valamely, az illető nyelvközösséget túlélő szó jelentését. Az író, a szó művésze azonban máshogy viszonyul a nyelvhez: őt a szó teste, a hangok sorozata izgatja, ahhoz keres a maga (egyebek közt nyelvi) világában jelentést, s ha nem talál, csinál, tehát jelentést tulajdonít az adott „hangsornak”. A soknemzetiségű, egyéb népcsoportok mellett németek („svábok”) lakta Tabánban, ahol a főhős korhely barátai, Bicskei és Bocskai fölakasztották magukat, a Galgóczi névnek más akusztikája van: a német *Galgen* magyarul annyit tesz, hogy ’akasztófa’. A nevet ez a „népetimológia” teszi alkalmassá arra, hogy Galgóczi – sokak

számára rejtett, de az egykori Tabán lakói számára mégis érthető és a Tabán atmoszféráját nyelvileg is fölidéző – „akasztófavirág”-metafora lehessen.

Láttuk azt a technikát, hogy a mesét mi módon nyújtja, teregeti ki Krúdy. A történet kicsengése negatív, noha a cím alatti szinopszis „egy boroskancsóba veszett lélek megtalálásának tanulságos történetét”, azaz az alkoholizmusból való kigyógyulás szerencsés esetét ígéri, amit „polgári lét” normái szerint pozitív változásként kellene számon tartanunk és üdvözlőlnünk. De csak élni-nem-érdemes, kiüresedett, céltalan létet látunk a végén.

Ez a – bizonyos értelemben – szószaporításra (persze költői szószaporításra) kifutó történet egy szerelmespár (vagy két szerelmes vagy csak egy) – manapság tipikus – tragédiája, ahogy a tabáni szerelmek elősegítője, kibice és kommentátora, Rimaszombati úr összefoglalja: „*Utóvégre a szerelem mindig egy ember dolga végeredményben. Azé, aki szerelmes. Aki a Fekete Pétert kihúzta a kártyából!*”. Ez a vége mindennek.

Milyen hát a kezdete? Lássuk az Első fejezetet, hogy ti. *Mit mondott az ibrik a pohárnak az Aranykakas utcában:*

„Mállott róka-gallérok, kísértetiesen elrongyosodott köpönyegeg, madárijesztő vékony lábszáraihoz idomult nadrágok, fakult, csurgó, régi zsuptető ereszéhez hasonló bajuszok, lelkiismeretfurdalásos, ritkult szakállak, pókhálósan pislogó szemek, őszi széllel és köddel csimbókozott üstökök, gombjavesztett mellények, hervadt falevélkék, összezsugorodott nyakkendők, és ércetlenül kongó pincehangok hazája, molyette Tabán! – itt történt meg az a csoda, hogy Kuvik dalfüzér-árus fogadalmat tett, hogy többé egyetlen korty bort sem enged le gégéjén önszántából.”

Mire való ez a sok kacat, egyáltalán mire való itt a nyelvtani többes szám? Képzeljük el ezt a bekezdést – hiszen a szöveg szinte adja magát erre – filmen. A kamera lassan végigpásztáz, mondjuk, egy kinyitott ajtójú ruhásszekrényen, látunk egy róka-gallért, egy köpönyeget, egy nadrágot stb. A nyelvtani többes szám itt tehát nem a sokaság (MULTITUDO), mint inkább az összetartozás (COHAERENTIA) jele. (Sőt: optikai hasonlaltal élve a többes számnak itt olyan hatása van, mint az impresszionista képeken a durva ecsetvonásoknak vagy a pointilista képeken a pontoknak, amelyek csak messziről nézve adnak ki fölismerhető képet.) Ez az a hely, a Tabán, a háttér, amelyből szereplőink kiemelkednek majd lassanként, pl. Habfehéri Jolán, aki „*valamivel érzelmesebb, érzelmesebb, lágyabb szívű teremtés volt, mint a Jolánok általában*”. Az Első fejezet hat bekezdéséből három ugyanezt a mintát követi, és minden egyes, nyelvtanilag a többes számú jelével ellátott frázis (szintagma) egy-egy emberi tragédiát foglal össze, noha csak az emberi jelenlét és élet részletei (pars pro toto) szerepelnek a szövegben:

„Torkonakadt sóhajtáshoz hasonló kéményfüstök, földalatti, tetszhalottéhoz hasonló nyögések, a varrógép pergésébe fulladt zokogások, holdvilágnál született csalékony és a nappali világosságnál hirtelen megöregedett álmok, nevüket is elfelejtett bánatok, céltalan csavargások és még céltalanabb üldögélések hazája, Tabán! – itt történt, hogy...”

és a következő bekezdés:

„Hegynek kanyargó és kiismerhetetlen végzetű utcák, már csak botlásra való kapuküszöbök, megbetegedett ajtók, amelyek szinte leestek helyükről, amint idegen kéz nyúlt hozzájuk, nagymamák és még régebbi emberek idejében új szobabútorok, fájdalmasra soványodott kanapék, köszvényes székek, régi arcokat mutogató, himporukat vesztett tükrök, kutyafarokhoz hasonló csőrű teásibrikek, orvosságoktól megsárgult poharak, megöregedett, gyermekeket ábrázoló szentképek, vénasszonyok guggolásában ugrándozástól elszokott bolhák, elkeseredett, sánta, agg kakasok, éjjelente bizonyára a síri enyészet módjárta porló udvarok, halálosan fáradt kőolaj-lámpák, nevezetességüket, szépségüket, bókokra érdemességüket régen felejtett női kontyok, közönytől megsárgult, foszlott kötélén hintázó női ingek, felvágott nyelvüknek többé semmi hasznát nem vevő Mátyás-madarak, a szerelmi éj varázsának ismerete nélkül imakönyvbetűvé törpült asszonyok, már gyermekkorukban

megebabonázott és hóbertosságban megvénült férfiak, a tavaszoként se énekelgető aranyos töklinc[k]ék és kékbegyű zenérek, a harisnyakötőjükre már zárdanövendék korukban se ügyelő szüzek, folyóvízzel hasztalan álmódó, kisbaba nélkül maradt menyecskék és kék hivatalos kabátjukra kísértet-lepedőt teregető öreg altisztek hazája, Tabán! – itt történt, hogy...

E frázisok mindegyikében novellába vagy regénybe illő sorsokat látunk dermedt állapotban, mint valami rovarműmiát egy borostyánkőben. Engedve az éppen aktuális tudományos divatnak mondom, hogy fölfoghatjuk ezeket a frázisokat a kompozíció fő vonulatának a fraktáljaiként² is. Hadd idézzem még egyszer mutatóba néhányukat, mint a Krúdy-oeuvre mesteri miniatúráit:

- *megöregedett, gyermekeket ábrázoló szentképek*
- *vénasszonyok guggolásában ugrándoasztól elszokott bolhák*
- *elkeseredett, sánta, agg kakasok*
- *nevezetességüket, szépségüket, bókokra érdemességüket régen felejtett női kontyok*
- *a szerelmi éj varázsának ismerete nélkül imakönyvetűvé törpült asszonyok*
- *már gyermekkorukban megebabonázott és hóbertosságban megvénült férfiak .*

A tabáni háttér érzékletes leírása után, a bekezdések második felében jelenik meg az a néhány személy, aki „fogadalmat tett, hogy bort és egyéb szeszes italt többé nem fogyaszt”. Ezek a nevek önmagukban is, mint Krúdynamál általában, földézik a Tabán – „egy lehetséges, de már nem létező, világ” – atmoszféráját:

- *Kuvik, dalfűzér-árus* – „halálmadár”, mint a bekövetkező haláleset rossz előjele
- *Mariancsics Lenke, Poturicsics, a hajóskapitány* – mint Tabán, a „rácvaros” képviselői

- *Árkus, a városi írnök* – magáért „beszélő név”

- *Bordali, a háziúr, Habfehéri [Jolán]* – játszi szóképzés: mögöttük ott van a korra jellemző névmagyarosítás elterjedt szokása és eszköze, a származási helyre utaló *-i* nemhelyénvaló használata, hiszen *Bordal* és *Habfehér* helynevek nincsenek. Egy hasonló példa a Krúdy-oeuvre-ből a *Toronygombi* név, amelynek német eredetije, *Kirchknopf* valószínűleg létező név.

- *Gügüli, a mézeskalácsos és gyertyaöntő* – Krúdy játékos szelleme, nyelvi érzékenysége testesül meg ebben a névben. Ne feledjük, iszákos emberről van szó, aki nagy kortyokban „engedi le gégején” a bort is (*glü-glü-glü*).

„Kis formák” nagy tanulsága

A *Zöld Ász* példája annak, hogy írói pályája csúcán Krúdy elérkezett a „kis formákhoz”, köztük elsősorban a folklór alpműfajához, a találós kérdéshez, mint műveikhez alkalmas mintaadó formához. Inverzió, transzformáció, szószaporítás, fraktál – ezek mind olyan nyelvi eszközök, amelyeket a folklórból, annak is a „kis műfajaiból” kölcsönzött az író. (A többes számot mint stilisztikai eszközt, úgy vélem, a látható világból, a kortárs festészetből, az impresszionizmusból kölcsönözte.) A folklór, a szóbeli művészet nem-írott formáinak (mese, anekdota) már Jókainál és Mikszáthnál is láthattuk mintaadó voltát, Krúdynamál továbbfolytatódott ez a folyamat, és még intenzívebbé vált – nem függetlenül a kor többi művészeti ágától, különösképpen a zenétől. A népdal „a szűkebb értelemben vett parasztzene mindegyik dallama tökéletes alkotás – klasszikus példája egy zenei gondolat

² „**fraktál**, a matematikában: olyan geometriai alakzatok osztálya, amelyekre az önhasonlóság jellemző, vagyis az, hogy az egész részei az első egész részekre oszlásának elvei szerint oszlanak további részekre, és így tovább, elvben a végtelenségig.” Britannica Hungarica. Világenciklopédia VII. kötet, 143.l.

legideálisabb kifejezésének, végtelenül egyszerű eszközökkel és páratlanul kicsiszolt formában.”³. A kor tudományának világából, mégpedig a nyelvészetből is adódik egy párhuzam: Laziczius Gyula 1932-ben megjelent *Bevezetés a magyar fonológiába* (MTA Kiadása) c. munkájában éppen a magyar nyelvben föllelhető „legkisebb ellentétre”, a magánhangzók rövid-hosszú oppozíciójára építette föl páratlanul tömör magyar dialektológiáját. Krúdy e formák fölhasználásával lép át egy újabb nyelvi világba, s hagyja el azt, amit elődei, Jókai és Mikszáth fontak a folklorisztikus nyersanyagból maguk és az irodalom, sőt a történelem köré. Krúdy tollán ez a nyelv alkalmassá lett az egyéni lét legszélesebb skálájának leírására, a szerelmi elragadtatástól a depresszió legmélyebb bugyraig terjedő élmények kifejezésére. A „kis formákból” átvett technikák újító szellemű fölhasználásának köszönhetően Krúdy korábban nem látott sűrűségű szövegeket tud „előállítani”, ugyanakkor azonban a folklorisztikus hagyomány folytonosságát is fenn tudja tartani, így a régiektől reá hagyományozott közönség egy része is megmarad mellette. Krúdy, noha az irodalmi connaisseur-ök írója maradt, sohasem lett annyira exkluzív, mint az angol irodalmi nyelv nagy újítója, James Joyce, aki túl széles horizonton, túl mélyre ásta magát a nyelvbe. Joyce nem csak életében volt emigráns, de az irodalomban is. Ez a veszély Krúdyt is fenyegette: mint írásom elején említettem, amikor halála előtt két évvel, 1931-ben nem akadt kiadó, aki vállalta volna, hogy oeuvre-jének csúcsát, a *Zöld Ászt* is tartalmazó *Az élet álom* c. kötetet kiadja.

Életrajzi kapcsolódások

Nem irodalmi, hanem életrajzi adat, hogy Krúdyt 1928-ban szélütés éri, 1929-ben súlyos idegösszeroppanást kap, és 1930-ban végképp el kell költöznie a munkájához addig zavartalan nyugalmat biztosító Margitszigetről. Ehhez hozzávehetjük még azt is, hogy a *Zöld Ász* színhelyét, a Gellérthegy északkeleti lejtőjén épült „rácvarost”, a Tabánt ugyanezekben az években kezdik bontani, s személyes életéből pedig azt, hogy újabb műveire nem akad kiadó, nincs jövedelme, és utolsó napjaiban lakásán kikapcsolják a villanyt, egyszóval majdnem hajléktalanná válik saját országában. A *Zöld Ász* ennek az idegösszeroppanásnak, ill. a belőle való kilábalásnak a művészi szublimációja, páratlan tömörségű irodalmi újjáalkotása. Krúdy szerette témáit több szemszögből megírni: ilyen páros novellák a *Szerelmes levél* c. sorozat *Leányszöktetés* és *Asszonyszöktetés* c. novellái, ilyenek *Az élet álom* c. kötet első kiadásában szereplő *A hírlapíró és a halál* és a Nyugat 1927-es évfolyamában megjelent és a *Az élet álom* 1957-es második kiadásába fölvetett *Utolsó szivar az Arabs szürkénél*. És ilyen párt alkot a *Zöld Ásszal* Krúdynam a halála után, 1935-ben megjelent regénye a *Purgatórium*, amit az író túlvilágról küldött ajándékként értékelhetünk. Míg az előző két párban komplementer párok állnak az Krúdy-írások középpontjában: leány és az anyja, a két párbajozó fél, a *Purgatórium* és a *Zöld Ász* témájának alapjául szolgáló idegösszeroppanás szenvedő alanya, s a szóbanforgó regények hőse ugyanazon személy: a *Zöld Ász* Galgóczi, aki mindig harmadik személyben szerepel, azonos a *Purgatórium* első személyben megszólaló Szindbádjával, az író kedvenc alteregójával, akinek álarcát a regény folyamán maga az író veszi le. Ezzel a gesztusával erősíti bennünk azt a sejtést, hogy ezek mögött az irodalmi művek mögött (alatt) folklorisztikus minták találhatók, amelyek műfaji jellemző jegyeként ott van a személyes-személytelen oppozíciója.

³ (Bartók Béla: A magyar parasztzene. Eredetije: *Musical Quarterly* 1933. Fordítása (ford. Legány Dezső) *Esszépanoráma* 1900-1944. I: 878, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1978)