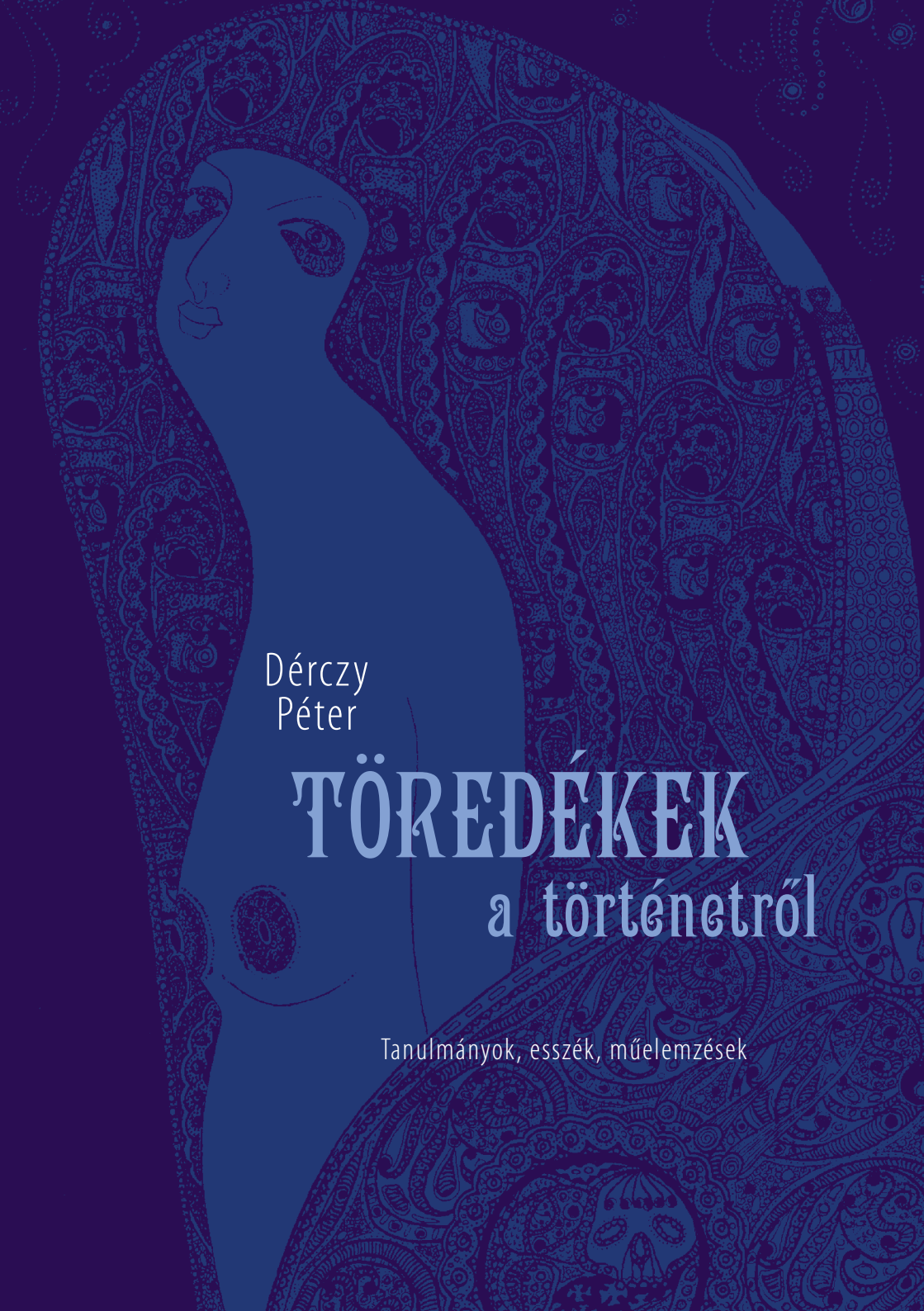

Dérczy Péter

TÖREDÉKEK a történetről

Tanulmányok, esszék, műelemzések

Egyszemélyes irodalomtörténet? Dérczy Péter elhárítja ezt a jelzőt, s szerényen csak „töredékekről” beszél. Pedig ha valakinek, neki igazán személyes köze van a modern magyar próza kialakítóihoz, kivált a kötetben szereplő szerzőkhöz, Gozsdutól Csáthon és Krúdyn át Tersánszkyig és Németh Lászlóig. Három évtizedes irodalomtörténészi és esszéírói munkásság „hosszanti” metszetét kapja kézhez az olvasó. Egyben pedig egy nagyon személyes és nagyon karakterisztikus irodalomtörténeti látásmód foglalatát, amelyre mindenféle normativitás, korszerűség-bálványozás vagy erőszakos kanonizálás elutasítása a jellemző. Szkeptikusan szemléli a születés–kiteljesedés–elhalás hármasságára építő „szerves” fejlődésmodellt, amely oly erősen gyökerezik a magyar irodalomtörténet-írás hagyományaiban. Helyette a megszakítottság és a folytonosság jegyeit kutatja, mind az irodalmi folyamatok, mind pedig az egyes művek elemzése során. Érzékeny megfigyelésekkel bizonyítja, hogy ez a kettős nézőpont megalapozottabb osztályozást tesz lehetővé, mint az a mérlegelés, amely, mondjuk, csak a látványos formai újításokra helyezi a hangsúlyt. Kivételes arányérzéke megóvja attól is, hogy értékkategóriává léptessen elő poétikai-irodalomtörténeti megállapításokat. „Fejlődés helyett beszéljünk inkább változásokról” – talán ez a kijelentés lehetne irodalomtörténeti munkásságának jelmondata.

Angyalosi Gergely

Dérczy Péter

TÖREDÉKEK
a történetről

A könyv megjelenését támogatta a Magyar Könyv Alapítvány

MAGYAR KÖNYV ALAPÍTVÁNY

A borító Sassy Attila grafikájának részletét felhasználva készült

© Dérczy Péter, 2011

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellinger András

A könyvet megjelentette a MŰÚT folyóirat szerkesztősége
Szerkesztette: Jenei László
www.muut.hu

Kiadó: Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Nyomtatta és kötötte a Tipo-top Nyomdaipari és Szolgáltató Kft., Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

ISSN 2061-4314
ISBN 978-963-89104-1-7

Dérczy
Péter

TÖREDÉKEK
a történetről

Tanulmányok, esszék, műelemzések

MŰÚT könyvek
Miskolc, 2011

Tartalomjegyzék

ELŐSZÓ 7

Anna örök – Gozsdu Elek és Weisz Anna levelezése 9

A reális kísértet –
Cholnoky Viktor publicisztikai és szépprózai művei 17

Világok határán – Lovik Károly 34

Aki érezte az időt – Csáth Gézáról 42

Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában 59

Krúdy Gyula (Pályakép) 71

Szindbád és Esti Kornél (Műfaj, szerkezet és világkép) 107

Krúdy elfelejtett regénytöredéke (*Mit látott Vak Béla...*) 123

Az „igaz történet" hazugsága (*Urak, betyárok, cigányok*) 136

A „nagy zabálás" mitológiája –
Krúdy gasztronómiai tárgyú műveiről 150

Epikus hagyomány és személyiségválság –
Karinthy Frigyes szépprózájáról 161

Az elbeszélő hagyomány átalakítása –
Tersánszky Józsi Jenő regényeinek néhány szerkezeti vonásáról 174

FÜGGELÉK

Regényút: a *Gyász*tól az *Iszony*ig 190

Előszó

Olvasmányaimból szerzett tapasztalataim alapján azt gondolom, hogy egy könyv legproblémásabb része mindig az „előszó” vagy az „utószó”, a legrosszabb eset, ha mindkettő fellelhető benne. Akármit gondolunk is róluk, nehéz műfajok, már csak azért is, mert fogós kérdés, hogy valójában mi is a funkciójuk, céljuk. Általában úgy láttam, hogy az „előszó” mintegy előrevetíti, hogy az olvasó nagyjából mire is számíthat majdan, az „utószó” meg összefoglalja azt, amivel az olvasó már vagy tisztában van, vagy nincs, mindenesetre megismétli röviden azt, amit előtte részletesen kifejtett már a szerző. Sokszor éreztem mindkettőt céltalannak, feleslegesnek, arról már nem is beszélek, hogy egyik sem úgy születik, ahogy azt vélnénk: az előszó a szöveg előtt, az utószó a szöveg elkészülte után. Úgy érzékeltem mindig, hogy az előszó kizárólag a mű létrejötte után íródik (mint ez is), az utószó mint összefoglalás pedig gyakran előbb van készen, mint maga a mű. De hát mellékes is a szerepük, az előbbiek tükrében éppen ezért ezt az előszót igen rövidre fogom.

A könyv tizenhárom szöveget tartalmaz, műfajuk már az alcímből kikövetkeztethető, s az is, hogy vegyes jellegű írásokról van szó, bár az uralkodó műfaj a tanulmány és esszé. Többségük tudományos konferenciák, tanulmánykötetek számára készült (és a Literatura című folyóiratban jelent meg), de található köztük irodalmi periodika tematikus számába illeszkedő írás (Németh László, Krúdy Gyula), könyvutószó (Lovik Károly), sőt, egy recenzió jellegű kisesszé is (Gozsdu Elek), s van egy terjedelmes pályakép (Krúdy Gyula) is, mely kéziratban maradt, mert az a külföldnek szóló kézikönyv, melybe írtam, végül is nem készült el akkori munkahelyemen, a MTA Irodalomtudományi Intézetében.

Talán kevésbé szembetűnő, hogy a szövegek igen eltérő időpontokban születtek, patetikusan azt mondhatnám, hogy az egész „életemet”, szárazabban: az egész pályafutásomat fogják át, hiszen a legkorábbi szöveg 1979-ben született, az itt szereplők között a legutolsó 2007-ből

való. Tudatában vagyok, hogy a vállalkozásom – tudniillik, hogy a könyv ily módon közel harminc évet fog át – egyáltalán nem veszélytelen. Magam is látom, hogy van, amit ma másként írnék meg, de hát akkor éppen így írtam meg, kár lenne elfelejteni, még inkább megtagadni vagy letagadni. Nem állítom, hogy ma többet tudok, de talán másképp tudom ugyanazt; példák legyenek rá a Csáthról szóló írások vagy még inkább a különböző korokból való Krúdyról írott szövegek.

Egy valamit azonban reményeim szerint a könyv viszonylag pontosan tükröz: a vonzódásomat a XX. századi modern magyar prózához, azon belül is annak kialakulásához, a századelő korához, annyi tüneményes tehetség feltűnéséhez. Csak sajnálni tudom, hogy a lustaság nevű sors úgy hozta, hogy sok kedvencem közül többen sem szerepelhetnek itt: csak a legkedvesebbeket említve, Török Gyula és Cholnoky László.

A fentiek miatt egyetlen magyarázattal tartozom még: miért az a címe a könyvnek, ami. Tudom, nem szerencsés magyarázgatni valamit, aminek egyébként a könyvből eredően világosnak kell lennie (persze, bízom benne, hogy azért az). Mégis annyit hadd jegyezzek meg: a *Töredékek a történetről* kettős jelentésű. Jelenti egyrészt azt, hogy a modern magyar próza történetéből villannak fel részletek itt, tehát az olvasó egy nagyon töredékes irodalomtörténeti munkát vehet kézbe, másrészt jelenti a modern magyar próza kialakulásának egyik központi poétikai problémáját is, nevezetesen a „történet" fogalmának vizsgálatát. A két szempont külön-külön sem érdektelen, de jobb talán együttes alkalmazásuk.

S még egy utolsó észrevétel: a reménybeli olvasó láthatja majd, hogy a Németh Lászlóról szóló tizenharmadik írást *Függelék*ben közlöm. Ennek egyszerű oka van: Németh László teljes szépprózai munkásságából csak az elemzett két regényt tartom a modern magyar prózába tartozónak. Viszont e kettőt feltétlenül. S még valami: talán Németh László volt az első, megelőzve minden/mindenki mást, aki felfedezte és felhívta a figyelmet a korai magyar modern próza képviselőire, *A Nyugat elődeire*. Természetes tehát, hogy szerepel e gyűjteményben.

Végezetül hadd mondjak itt is köszönetet a MŰÚT szerkesztőségének, elsősorban Jenei Lászlónak, hogy biztatott és lehetővé tette e könyv létrejöttét.

Budapest, 2011. február

Anna örök

Gozsdu Elek és Weisz Anna levelezése

Az irodalomtörténet-írás évtizedek óta tud ezekről a levelekről, amelyek megjelenésére mégis majd száz évet kellett várniuk azoknak, akik egyáltalán hallottak róluk (*Kertünk Istennel határos. Gozsdu Elek és Weisz Anna levelezése 1906–1915).* Diószegi András adott hírt róluk 1960-ban, az olvasóközönség először 1969-ben találkozhatott Pongrácz P. Mária jóvoltából a levelek egy kisebb részével (hozzávetőleg egynegyedével), 1982-ben e kiadás alapján válogatott belőlük Ács Margit (összesen negyvennégy darabot). Alexa Károly utószavában említést tesz még Berzy András 1966-os kisebb közléséről, mintegy harminc levélről illetve levélrészletről, amely azonban csak egészen szűk körhöz juthatott el. A Kortárs Kiadó tehát ezzel az impozáns méretű kiadvánnyal alapvető, ahogy mondani szokás, hézagpótló munkára vállalkozott. Annál is inkább, mert a közléshez nagy merészség is kellett. Egyrészt nagy kérdés ugyanis az, hogy ki is lehet valóságos olvasója e hatalmas terjedelmű könyvnek (nyilván csak az, aki már tud, de legalább hallott valamit Gozsduról, az íróról, e tekintetben pedig senki nem ringathatja magát illúziókba). Másrészt a levelek sorsa, a szerkesztők (Pongrácz P. Mária, Alexa Károly) szerint is komoly filológiai problémákat felvető szövegek maguk is arra utalnak, hogy minden irodalomtörténészi erőfeszítés dacára textológiai értelemben ma sem beszélhetünk teljes szövegközlésről. A levelek kézirata évtizedeken át hányódott, még akkor is, ha azt Weisz Anna őrizte (s például nem tudhatjuk, e kéziratba Anna mennyire avatkozott bele: csonkította-e őket egyes részeikben, vagy esetleg vannak olyan levelek, melyeket egészen megsemmisített), nem bukkantak fel azok a gépiratos másolatok, melyeket maga Gozsdu készíttetett róluk, s a könyv utószavában arról is szó esik, hogy a Pongrácz P. Mária által az eredetiről írt másolat valamint a tényleges kézirat nem mindenben egyezik. Talán mindez érzékelteti azt, mekkora munkát végeztek a szerkesztők, hogy legalább egy alapjaiban megbízható, hozzávetőlegesen teljes szöveget publikálhassanak. A kiadásról így most csak annyit: a már-már kritikai kiadás jellegű szövegközlésben, az ehhez tartozó névmutatóban és a komoly jegyzetapparátusban a munka méretéhez képest kevés a szakmai és a nyomdai hiba (egyet azért megemlítek: Thomas Mann Velencéjében, azaz, a *Halál Velencében* című műben nem írhatunk 1913-at, mert az elbeszélés 1911-ben született). Inkább arról essék néhány szó, mi is ez a könyv valójában.

Annyi bizonyos, hogy az Anna-levelek könyve a modernkori magyar irodalomtörténet egyik legnagyobb, már-már lélektani krimiszerű

rejtélye. Műfaja, formája nehezen megfejthető: tekinthetjük sajátos naplónak, kordokumentumnak vagy akár levélregénynek is, mindegyik műformából találhatunk benne elemeket, mindegyik műfajnak még a magyar irodalomban is nagy tradíciói vannak, mégis erősen különbözik tőlük. Megformáltsága, szerkesztettsége egyértelműen utal az *irodalmiságra*, s ebben az értelemben a szöveg *műalkotás* voltára, ám aligha mellékes körülmény az, hogy a szöveg két beszélője *nem fiktív* figura, hanem nagyon is valóságos, valaha élt személy: Gozsdu Elek, magyar író és temesvári királyi főügyész, valamint Weisz Anna, tehetős temesvári kereskedő felesége. Innét nézve a levelek egy olyan intim szférában helyezkedhetnének el, mint minden más író magánlevelezésének egyes, bár speciális dokumentumai. Nagyon egyszerűen fogalmazva: az olvasói helyzet az egész szövegfolyamban bizonytalan, eldönthetetlen, hogy vajon két valódi ember magánéletének „kukkolói" vagyunk-e, vagy pedig egy teremtett világ részesei. Ez a kettősség a levelek, a szöveg befogadásában feszültséget teremt, s e feszültség mindvégig fenn is marad, ami természetesen a szöveg irodalmi jellegét erősíti, ám nem a szöveg egészében, s nem egyforma intenzitással, hiszen a levélváltás kezdetén a levelek még „normális" hétköznapi „postai küldemények", míg később teljesen nyilvánvalóan irodalmi levelekké válnak. A befogadói helyzet lélektani furcsaságát ez tovább növeli, hiszen egyértelmű, hogy a levelek formája és szövegének megalkotottsága (pontosabban, e megalkotottság minősége) menet közben, az írás folyamatában változik és formálódik. További értelmezésbeli probléma, hogy ugyan látszólag *dialógus* képezi a szövegek keretét, valójában azonban, ha jól megvizsgáljuk a levelekből kibontható beszédhelyzetet, feltűnik, milyen erősen *monológra* alapozott. Mindez esztétikai, poétikai kérdés, de mégsem az teljesen, mert annak, hogy a szöveg minősége erre a szintre emelődik, megint csak vannak valóságos, nem fiktív, személyes okai is.

Gozsdu és Weisz Anna a levelekből kideríthetően 1906-ban ismerkedik meg Temesváron. Az író ötvenhét éves, nagy műveltségű, magas rangú hivatalnok, aki ekkorra látszólag leszámolt már művészi ambícióival (két regény és egy elbeszéléskötet van a háta mögött), nős, gyermeke van, a Monarchia és a város megbecsült polgára. Anna tizenhét éves, szombathelyi születésű, eredetileg német ajkú, művelt asszony, bár szinte kamasz még, férje viszont még Gozsdunál is idősebb valamivel. A találkozásból szerelem lesz, alighanem egyoldalú

Gozsdu részéről. Annának talán imponált a művelt, kifinomult író (kérdés, hogy már akkor tudott-e Gozsdu könyveiről), s a kapcsolat során talán mélyebb is lett érzelmi viszonya hozzá. Saját leveleiből azonban semmiképpen nem következtethetünk valamiféle lobogó szerelemre. Keveset és röviden ír Gozsdunak, a kapcsolat vége felé már egész ritkán. Mégis, valamilyen módon – szeretetből, tiszteletből vagy hiúságból – nagyon hosszan kitart mellette. Anna bármennyire is okos és az átlagnál műveltebb, aligha lehet egyenrangú fél e „viszonyban", illetve csak akkor lehet, ha e „viszony" elemelkedik a valóságos kapcsolattól, tulajdonképpen magától a valóságtól. Erre Anna minden bizonnyal nagyon finoman ráérzett, mert még akkor is biztatja Gozsdut a levélírásra, amikor személyes kapcsolatuk a mélypontra ér, és nyilvánvaló – még a levelek visszafogott, inkább csak célozgató, ráutaló megjegyzéseiből is –, hogy már jó ideje mással folytat, alighanem beteljesedettebb szerelmi viszonyt. Bizonyos, hogy ekkor már pontosan tudatában van annak: a Gozsduval való szerelem által akár a halhatatlanság lehet az övé, s ez talán Annának is több egy egyszerű „flörtnél".

Mit várhatott viszont Gozsdu Annától? Mire számított? A kapcsolat kezdetén bizonyára öregkori fellobbanásról van szó, ami önmaga számára is racionalizálhatatlan lehetett, amit az is jelképez, hogy a korabeli konvenciókat felrúgva „minden közvetítés nélkül bemutattam magam", írja a 106. levélben, majd így folytatja: „Ez a szokatlan bemutatkozás ösztönszerű volt, és a részemről szükségszerű". Nem állítható teljes bizonyossággal, hogy a fellobbanás lelki-érzelmi ereje az évek során testi szerelemmé is átalakult, vagy mindvégig megmaradt spirituális természetűnek. Kétségtelen, hogy több levél utal a testi közelségre is, ám ezek stílusa, dekorativitása, finom cizelláltsága lebegteti, homályban hagyja ezt. Jellemző az is, hogy Gozsdu már a kezdet kezdetén a valószerűtlenségek, az álmok, vágyódások tartományába távolítja, s így mintegy mitikusan felnagyítja vonzalmát. A 93. és a 115. levélben is kifejti Annának, hogy már 1896-ban felfigyelt rá: „a külső megjelenése mellett a piros napernyője is megéreztette velem, hogy valakivel találkoztam." Az viszont kétségtelen, hogy akár így, akár úgy, az Anna-levelek sorában a magyar irodalom legszebb szerelmes szecessziós szövegei is megtalálhatók (például a 217. levél). Gozsdu azzal alighanem tisztában volt, hogy ez a kapcsolat önmagában kilátástalan, hogy nem tehető valósággá a hétköznapok értelmében, hiszen sem a

kor, sem helyzetük nem engedi ezt, de talán még az sem, hogy kapcsolatukban – lett légyen az bármily hőfokú is – látensen benne rejlett az apa és gyermek, a tanító és tanítvány viszonya is. Semmi nem történhetett valóságosan, csak a *műviség*, csak a *megformáltság* szintjén pereghettek szerelmük évei, s nem a valós időben. Így már nagyon korán eldőlt, hogy Anna nemcsak létező személy, de az írás tárgya, *teremtett* asszony is, valahogy úgy, mint Juhász Gyula Annája. Azaz, Gozsdu számára az Annához fűződő szerelem tétje nem vagy nemcsak annak beteljesedése, hanem az idő előre haladtával sokkal inkább maga az *alkotás*. Az 1900-as években Gozsdu már csak néhány novellát, pár cikket, s két, mára erősen meghalványodott, előadhatatlan drámát írt, *A félistent* (a Nemzeti 1908-ban bemutatta) és *A kárier*t. Külön tanulmányt érdemelne, hogy az l880-as években jól induló író (Reviczky Gyula, Justh Zsigmond, Méray Horváth Károly nagyra tartja műveit) miért hallgat el oly korán, s miért vonul mintegy önkéntes száműzetésként a temesvári ügyészi munkába. Justh is, Méray Horváth is a gyengeséget, enerváltságot említik okként, no meg azt, hogy Gozsdu valójában nem veszi komolyan az íróságot (lásd Méray Horváth cikkét *A Hét*ben, 1893). Az, amit Gozsdu végbevisz, igazából menekülés, kivonulás, szecesszió a művészlétből, a bizonytalan irodalmári státusból egy stabilabb polgári életforma kedvéért. A paradoxon az – s erre éppen az Anna-levelek szolgáltatják a bizonyítékot –, hogy az író számára az egyszerű polgári lét keretei sem nyújtanak semmiféle megnyugvást, sőt. „Az élet banális küzdelmeit és mindazokat az apró kicsinyességeket, amikből az életünk tartalma kitelik – nem érzem, ide menekültem erre a levélpapirosra, ahol egyedül vagyok magával.", írja a 97. levélben, immáron önmagában is tudatosítva kettős énjét, kettős exodusát, szecesszióját. Ebben a lélektani szituációban aztán nyilvánvaló, hogy az írásnak már nem a primer közlő funkciója fontos Gozsdunak, hanem egyéb rétegei: a formáltsága, artisztikuma, arányossága – egyszóval a dekorativitása, ornamentikája, amely egyben egy nagyon magányos lélek kifejeződése. Ez az a pont, amikor a befogadónak is szüntelen tisztáznia kell majd, hogy amit olvas, azt Gozsdu közléseként olvassa, vagy inkább egy akár Gozsdunak is nevezhető *narrátor* elbeszéléseként. Jómagam mindig inkább ez utóbbi felé hajlottam, azaz afelé, hogy nem lényegesek az egyes szövegrészek közlésbeli ellentmondásai, az sem, hogy nyilvánvalóan nagyon sok levél már nincs birtokunkban vagy lappang, tehát a szöveg elvileg töredékes, de

ami olvasható az viszont elbeszélői hangnemében egységes és egész, átlátható és pontosan alakított.

A „szerelmi történetet" – bár két szereplője van – egy elbeszélői nézőpontból szemlélhetjük, Anna levelei e szempontból teljesen mellékesek, szövegbetéteknek számítanak a narrátori főszöveghez képest. Amit az asszonyról megtudhatunk, azt lényegében az elbeszélő szövegéből, az ő beállításaiból és az ő *értelmezésében* tudhatjuk meg. Ezt támasztja alá az is, hogy az egyes levelek elbeszélői ideje mindig múlt idejű, az előző nap vagy napok „eseményeit" beszéli el a narrátor (ez ugyebár „normális" levelek esetében képtelenség lenne), elmondja, mit láttak, mit olvastak, mit csináltak *akkor*, s ehhez fűzi hozzá a maga kommentárjait. A „cselekmény" tere hasonlóképpen egységes és egyben zárt is: csak a narrátor és a „másik" egymáshoz való viszonyára korlátozódik, szinte semmi nem szüremlik be a külvilágból e térbe, hiszen nem az a fontos. Ez a magyarázata annak, hogy sem a szereplők valóságos magánéletéről (család, munka, stb.), sem az őket körülvevő társadalmi-történeti helyzetekről, eseményekről nem vagy alig kapunk információkat (néhány önéletrajzi megjegyzés szülőhelyéről, Ercsiről, néhány levél volt barátairól, főleg Feszty Árpádról, s néhány utalás a világháborúra – ezek is főleg csak a levelek utolsó harmadában). A zárt elbeszélői teret szimbolizálja az egész szövegen áthúzódó egyszerre valóságos és jelképes kertmotívum. A narrátor és a „másik" itt találkoznak, itt élnek meg minden számukra fontosat, s innét szemlélnek minden mást, ami nem tartozik a kerthez. A motívumot kiegészíti még a hasonlóképpen zárt belső tér, Anna szobája. Mindkettő ornamentális, az egyikben a növények természeti dekorativitása, a másikban a tárgyak (tehát megint csak a valóságos élettől különböző) művészeti díszítő funkciója válik uralkodóvá. A kert mint jelkép a szecesszió alapvető motívuma, mindig a külsőtől idegen belső, lélektani helyzetekre valamint a természet által alakított organikus, de egyben „művészi" teremtésre utal. E zárt, egyszerre természetes és megalkotott belső világ persze egyben a külső kritikája is: társadalmi, lételméleti szinten konkrétan az evolucionista, pozitivista létfilozófiákba, a fejlődés korlátlanságába és határtalanságába vetett hit megrendüléséről tudósít, másfelől a személyiség, az *én* védelmét próbálja megalkotni a racionális, ok-okozati összefüggések determinisztikus világmagyarázataival szemben. Így lép elő a művészet, a teremtett szépség mindenek felett állóvá, mert benne örökérvényűen, a

mindennapok káoszától mentesen jelenhetnek meg az élet magasabb rendű törvényszerűségei. Nem a valóság tehát, hanem annak teremtett mása. A narrátor ezért is beszél mindig irodalomról, zenéről, képzőművészetről és szinte soha a valószerű életről, mert a művészetek neki, és feltételezett „hallgatójának", olvasójának jelentik a tulajdonképpeni életet. Az utolsó, töredékes levél szövege nemcsak Gozsdu és Anna mint valóságos személyek között bekövetkezett szakítást, a kapcsolat megszűntét jelenti, hanem ennél sokkal többet: egyfelől egy teremtett *regény* művészi lezárását, másfelől – s ez összefügg az előbbivel – egy életszemlélet, egy élethelyzet fenntarthatóságának kudarcát, legalábbis két ember viszonyában. Az 552. levél sorai ezért szimbolikus erejűek: „a leveleim csak szavak, tehát bizonyos értelemben elmélet – maga pedig benne él az élet realitásában." Anna kilép a „kertből" és átlép egy másik dimenzióba, ahová az elbeszélő főhős nem tudja követni. A levelek szövege valójában így lesz *regénnyé*, egy lélek regényévé s nemcsak, sőt szinte egyáltalán nem egy mindennapi szerelmi háromszög (vagy sokszög, nem tudhatjuk) alig művészi történetévé. Ami az egészben még külön kuriózum, hogy jelen esetben maga Gozsdu is belép azon teremtett hősei sorába, akiket korábbi novelláiban, *Köd* című regényében mint elvesző, erőtlen, élettől idegen embereket ábrázolt, s így mintegy valóságos személyből egy fiktív irodalmi hőssé alakul át.

A levelek szövegének kohézióját, regényszerűségét más epikai motívumok is elősegítik, erősítik. Ilyen az a jól kivehető ív, mely a szereplők kapcsolatának kezdeti lépéseitől a viszony érzelmi csúcspontjain át a rezignált lezárásig tart, mint cselekmény. A szöveget mintegy prózapoétikailag kezelt vissza-visszatérő motívumok szövik át és szervezik meg, így működik például a viszonyt értelmező önreflexiók minduntalan felbukkanó sora, a kertet elemző értekezések, vagy a „harmadik" feltűnésével kapcsolatos művészetfilozófiai eszmefuttatások, vagy a kései levelekben többször is megismételt zsebkendő-motívum. Az önmagában zárt és egységes szövegteret ugyanakkor szinte tudatosan adagolt különböző epikai formák tagolják és arányosítják. A levélműfajon belül találkozhatunk művészetelméleti értekezéssel, novellisztikus betéttel, álomleírásokkal, szecessziós képmetszetekkel, önéletrajzi visszaemlékezéssel, naplószerű bejegyzésekkel, s persze a leggyakrabban versek, regények esszészerű elemzésével. A forma- és stíluskeveredést azonban a narrátor mind a hangnemben, mind az elbeszélői nézőpont következetes érvényesítésében ellenőrzés alatt tartja.

A 40. levélben ezt olvashatjuk: „Itt küldöm a három kötetre menő leveleket is. Az egészen közönyös, hogy kinek szólnak. Egy intelligenciának szólnak – ez az egész, és azért olvashatja mindenki.” A 66. levélben Turgenyev és Garcia-Viardot kapcsolatáról írván mintegy a saját kapcsolatukat, de főleg a levelek „státusát” jellemzi Gozsdu: „Egy barátság, egy szerelem, amely ötven évnél tovább tartott – valóban igényt tarthat az örökkévalóság jelzőjére.” Az 548-ikban pedig túlzott szerénységgel fogalmazza meg ugyanezt, egyben szinte előre véve a szöveg négy levéllel későbbi tényleges zárlatát: „Nem, a mi leveleink nem világra szólók, a kort, amelyben élünk, sem jellemzik különösen, de híven mutatnak meg két emberlelket ... (...) Íme, az intelligencia századában, az átszellemítés századában így szerette egymást két ember.” Nem tudható, de valószínűsíthető, hogy Gozsdu tudatában volt annak, mit is alkotott: a magyar irodalom talán legkülönösebb regényét. Az biztosan tudható, hogy így vagy úgy, de a nyilvánosságnak is szánta. Az is megkockáztatható, hogy művészileg alighanem tragédiaként élhette meg azt a tényt, hogy a levelek „kötetei” nem kerülhetnek olvasók elé addig, amíg ő és Anna él. Anna 1953-ban halt meg, magányosan, szegényen és gyermektelenül. Pongrácz P. Mária a könyvhöz csatolt esszéjében azt írja, hogy Anna és Gozsdu közösen fogalmazott végrendeletükben (?) a megjelentetést a 2000. év nyarára, Anna-napra tűzték ki. A levelek sorsában csodák egész sora működött: rejtélyes módon fennmaradtak, rekonstruálhatók voltak és majdnem a vágyott időpontban jelentek meg – egy szerencsétlen sorsú magyar író minden bizonnyal főműveként, utólagos művészi kárpótlásként, a magyar próza furcsa, rejtélyes kincseként.

(2001)

A reális kísértet

Cholnoky Viktor publicisztikai és szépprózai művei

Metaforikus bevezető

Az alább következő tanulmány Cholnoky Viktor kisprózájáról elsősorban a Magvető Kiadó Magyar Hírmondó sorozata kétkötetes gyűjteményének anyagán alapul (1980). A két kötet, bár nem mindent, de minden jellegzetes és fontos Cholnoky-írást tartalmaz, tehát az író életművét pontosan tükrözi. Nem is ezért idézem meg, sokkal inkább egy furcsasága miatt. Az én példányom – lehet, hogy másnál is van ilyen – ugyanis hibás. A *Trivulzió szeme* című kötet, mely a novellákat tartalmazza, első lapjai – melyek a szerző portréját, a kötet tartalmát, sőt, a kötet első fejezetének címét közlik – egyrészt fejtetőre vannak állítva, másrészt sorrendjük is szokatlan: visszafelé kell őket olvasnunk. *A kísértet* című második kötet, mely a publicisztikát foglalja magába, szintén hibás. Itt a sorrend és a többi rendben lévőnek látszik, ám a kötet végén ugyanez – portré, kiadó, főcím, alcím – megismétlődik, mintha a könyv egy lezárt egységet tükrözne: eddig és nem tovább. Nem tudom, hogy egy tanulmányszerző bevallhat-e ilyesmit, én mégis megteszem: Cholnoky Viktor (testvérével, öccsével, Lászlóval együtt) nekem régi jó „ismerősöm"; egyszerűen szeretem az írásait. Azt is gondolom, hogy valamelyest ismerem is az életművet, ezért merem kijelenteni azt, hogy a nálam lévő kötet hibája nem lehet véletlen. Tökéletesen tükrözi Cholnoky Viktor prózájának, világképének az alapvető vonásait, melyet most röviden és előzetesen így foglalnék össze: a publicisztikakötet a „talpán áll", sőt, kezdettel és hangsúlyozott véggel bír, mintegy kezdet és vég összeérését, egy világkép lezártságát sugallja, míg a másik, a novelláskötet hibája – a fordított sorrend és a „fejtetőre állítás" – épp az ellenkezőjét. Azt hiszem egy nyomdai kötési hiba, mert hisz erről van szó csupán, nem is mutathatna rá pontosabban egy életmű lényegére. Véletlen és szükségszerűség tökéletes egybeesése.

Tipikus hős a századelőn

A modern magyar próza az alcímben jelzett korszakban születik meg, méghozzá nem nagy írók tollából, hanem olyan „ködlovagokéból", mint Cholnoky Viktor, Lovik Károly, Csáth Géza és még hosszan lehetne e kismesterek, álomlátók, elsősorban kisprózisták névsorát folytatni. Az alapokat ők rakják le, az épületet viszont mások – Krúdy, Kosztolányi – húzzák majd rá. A kettő azonban elképzelhetetlen egymás nélkül – Krúdyról nem lehet érvényes a beszéd, ha nem látjuk mellette, mögötte például Cholnokyt. Mindannyian más-más eredményekre jutottak – Csáth például ma élőbb tradíciónak tetszik sokak számára, mint Cholnoky –, de rengeteg a közös bennük. Úgy is mondhatnám, a keresés, a kutatás, az elbeszélői nyitottság és egyúttal kötöttség az, ami mindannyiukat valamilyen módon jellemzi. A Cholnokyak ebben ráadásul különös helyet foglalnak el. A többes szám azért szerepel itt, mert valóban nagy családról van szó: az öt testvérből három kiemelkedően tehetséges: kettő, Viktor és László író, ráadásul teljesen azonos életutat járnak be, Jenő pedig európai hírű földrajztudós. Ő mindvégig tisztességes polgári életet él, Viktor és László a maguk módján tulajdonképpen éppen e tisztességes polgári lét ellen hadakoznak, s mindketten azonosan végzik: fiatalon, túlságosan is fiatalon – Viktor 44 évesen, László 50 évesen hal meg – törik meg pályájuk; jelentős műveket hagynak hátra, de olvasójukban mindig ott bujkál az az otromba és lehetetlen kérdés: mi lett volna, ha...? Ha például egyikük sem alkoholista, ha, végül is, nem az alkohol végez velük, ha életművüket ki tudják teljesíteni. Ezek nem tudományos kérdések, és a válasz sem az rájuk: ugyanis nem biztos, egyáltalán nem biztos, hogy például Viktor a ma ismertnél nagyobb, fajsúlyosabb életművet hagyott volna hátra, s ugyanez érvényes Lászlóra is, aki inkább regényeket írt. Kettejükben, s a többi említett vagy nem említett századelői prózaíróban az a közös, hogy Németh László szavával – a felejtés meszesgödréből kell őket előhúzogatnunk. Elfelejtett ködlovagok voltak évtizedeken keresztül, még akkor is, ha néha-néha egy-egy feltámasztási kísérlet megpróbálta őket jelen lévővé varázsolni. Igazán élővé mégis csak az utóbbi tíz-tizenöt évben váltak, amikor újra kiadták írásaikat – Cholnoky Viktor utolsó kötete pl. 1914-ben, halála után két évvel jelent meg (*Kaleidoszkóp*) – talán azért is, mert a mai, kortárs, modern próza képviselői valahol, talán öntudatlanul, de mégis rokon íróknak érezték őket. Nem feltétlenül az életvitel miatt, hanem az epikus beszédmód miatt. De az életvitel mint világkép szintén erős hatással volt néhány kortárs írónkra, elsősorban a minden tekintetben rokon Hajnóczy Péterre: a *Perzsiá*ban, ahol elsorolja kedves íróit, Viktor ugyan nem szerepel, de testvéréről így ír: „és a legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László."

Abból az önpusztító, alkoholista, morfinista stb. névsorból, melyet Hajnóczy megidéz, véleményem szerint csak véletlenül maradt

ki Viktor neve. Ebben a szörnyű és Hajnóczyhoz méltóan kegyetlen névsorolvasásban szinte mindenki szerepel, aki a modern magyar irodalomért valamit is tett. Cholnoky Viktor ezt a rettenetes és embertelen életet élte – részben saját választása miatt is – a századelőn. Ez az élet azonban nem volt olyan érdekes, hogy foglalkoznunk kellene vele. Olyan volt, amilyen. Az alkohol szétáztatta mindazt, ami talán lehetett volna több is.

De talán túl sok szó esett eddig alkoholról, narkotikumokról, s kevesebb arról, amit ez a tény – pl. a Cholnokyak vagy Csáth életében, de említhetném akár magát Kosztolányit is – valójában jelent. A századelő kisebb avagy nagyobb prózaírói szinte kivétel nélkül kapcsolatba kerültek e szerekkel, s ha ez így van, akkor ez messzebbre, mélyebbre viheti az olvasót; olyan területekre, ahol már nem önmagában az a tény érdekes, hogy mivel kábította magát Cholnoky Viktor vagy épp Kosztolányi, hanem az, hogy miért alakult ez ki. A századelő a magyar irodalomban (de ha akarjuk, általában a társadalmi életben) egy sajátos átmeneti képződmény. Íróink, még ha polgári családból származnak is – mint a Cholnokyak vagy Kosztolányi –, de kisvárosokból, vidékről, Veszprémből, Szabadkáról érkeznek a magyar irodalom fővárosába, Budapestre. Ez a város ebben az időben egyesíti magában mindazt, amit egy épp világvárossá váló város egyesíthet. Budapest egyszerre terepe a nagyvilági életnek, a kávéházak, az agyonhajszolt újságírók bohém és polgárpukkasztó életének, s ugyanakkor még őrzi a familiáris, patriarchális életmód nem kevés jellegzetességét. Budapest egyszerre falu (lásd erről Krúdy Óbudáról szóló írásait) és már az elidegenedettség vonásait, jeleit mutató furcsa színtér. Művelődéstörténészek lehetnének tanúk rá, hogy e város az 1870-80-as évektől az első világháborúig milyen fantasztikus fejlődésen esett át, amely fejlődés ugyanakkor nemcsak egy jóléti, polgári élet értékeit mutatta meg, de megmutatta a nagyvárosi nyomor, a városi lét számtalan, egyáltalán nem vonzó arcvonását is. A századelő írói-költői egyszerre érezték át egy nagyváros minden pozitív értékét és minden nyomorúságos, az úgynevezett fejlődésből adódó értékvesztését. Korántsem szeretnék rövidre zárt párhuzamot vonni szociologikum és létérzés, létértelmezés között, mégis bízvást elmondható, hogy irodalom és társadalom egyszerre, egy időben jelzi a polgári átalakulás sajátos, ellentmondásos – Bodnár György kifejezésével élve – átmeneti jellegét. Tehetségtől és gondolati formába öntés képességétől függően jelenítik meg mindezt

a századelő kisebb írói, de – tegyük hozzá – a nagyok is, Krúdy, Kosztolányi. Egyszerre látnak óriási fejlődést és értékvesztést. A megkésett vagy fogalmazzunk inkább így, a nyugat-európaitól eltérő közép-európai társadalmi változások a szűkebben vett irodalmi változásokban is kettős, ambivalens érvénnyel születnek meg, egyes íróinknál végig eldönthetetlenül, hova is „sorolhatók”: még a régi világhoz tartoznak-e vagy teljes egészében az újat képviselik. Cholnoky Viktor mindenesetre ehhez az ambivalens csoporthoz tartozik.

A racionalitás fogalma Cholnoky Viktornál

Cholnoky Viktor (bár öccse, László szerint felületes tudással rendelkezett) a korszak egyik legsokoldalúbb művelődéstörténeti ismeretterjesztője. A nem szakember olvasónak valóban úgy tűnik fel, egyaránt otthonosan, tájékozottan mozog a fizika, matematika, kémia és természetesen a humán tudományok területén. Shakespeare vagy Newton egyformán és egyaránt ismerős tárgy számára. Publicisztikájának döntő többségét az e tárgyú cikkek teszik ki, melyek a tudomány és a fejlődés fogalmába vetett és meggyőződéses hitről tesznek tanúbizonyságot. Ezért ír *A rádium*ról, *A telefotográfiá*ról, *Az automobil*ról, *A torpédó*ról, a repülésről (*Blériot*) vagy épp a *Feltámadás*ról, *A közelgő homonkulusz*ról. Megérzései, jóslatai – éppen a különös felkészültség okán – mind valóra válnak, jó érzékkel konstatál minden technikai vívmányt, még csírájában is képes felismerni a tudomány, a technika eredményeinek jövőjét, a lehetséges felhasználási módokat. A rádiummal kapcsolatosan például annak rettenetes, pusztító jövőjét is jól látja, noha korában még csak inkább pozitívumait regisztrálhatta. Diadalmasan írhatja le, hogy ez a kor „nem a szörnyek barlangja, hanem az ember diadalmának panteonja. Az emberé, aki tör előre, szélnél hatalmasabb szárnyon a jövő felé.” (*Szörnyetegek között*).

Cholnoky gyakran és szeretettel használt kifejezése, hogy: „kétszer kettő = négy” (*Az érettségi*). Amit úgy fordíthatnánk le, hogy az élet matematikai egyszerűségű képződmény; és számtalan idézetet hozhatnánk erre a példára. „... a világ fejlődésében nincs véletlen és ötletszerűség” – írja *Elfogyó országok* című írásában. Összefoglalóan tehát az mondható el Cholnoky publicisztikájának egy jó részéről, hogy szerzőjük töretlenül hisz a tudomány és a technika fejlődésében és e fejlődésnek az emberi életre való pozitív kihatásában. E téren

nem is hasonlítható máshoz, csak Karinthy Frigyeshez, sőt, időben megelőzi valamelyest. Karinthy tudott így lelkesedni elsősorban a technikai vívmányokért – az automobilért, a repülésért stb. –, mint Cholnoky. Világképük azonban eltérő változásokat mutat. Karinthy nagyon hosszú ideig hitte, hogy a világ szakadatlan fejlődésen megy keresztül, s hogy e fejlődés nemcsak megállíthatatlan, hanem valóban egyre feljebb és feljebb viszi az emberiséget. Csak a húszas és harmincas években lesz egyre borúlátóbb ezzel szemben, ekkor következik be nála az a „megvilágosodás", hogy a fejlődés mint elv egyáltalán nem biztos, hogy az emberiség javára szolgál, s ekkor születnek meg azok az írásai, publicisztika, de elsősorban novellák és kisregények formájában, melyek ezt a fejlődést enyhén szólva megkérdőjelezik. Cholnoky más utat jár be, noha – még egyszer hangsúlyozom – ez nagyon hasonló Karinthyéhoz. A különbséget az adja, hogy Cholnoky miközben az ember, a technika és a tudomány diadalát hirdeti, ezzel párhuzamosan – a racionalitásban, felvilágosodásban gyökerező szemléletével ellentétben – mégsem bízik ennyire feltétel nélkül, sőt, mintha egész létszemlélete szembeállna e fejlődéselvűséggel. Ennek egyik végletes megfogalmazása a következő: „Bebizonyította a tudomány, hogy nincs célunk, nincs rendelésünk, e tekintetben túlhaladt már az ignorabimuson is, és kategorikusan kimondta, hogy nem is lehet célunk, mert az ember nem *valamire* született, hanem *valami miatt*; vagyis posztulátum, következés, olyas valami, mint a salak, aminek nincs célja, nincs haszna, mégis itt van a világon, mert következése az elégés processzusának. Így lerombolva mindent, a tudomány a legcsupaszabb, legkapósabb pesszimizmust állította szembe a vallások optimizmusával." (*A halálösztön*). Ugyanebben az írásban fogalmazza meg a legkétségbeejtőbb nézetet: „– Sikerült lerombolnod mindent, tudomány. S most büszkén ráülsz a romokra, s hivalkodol a munkáddal, pedig hogy befejezted, sírnod kellene, mert nincs többé hivatásod, csődöt mondhatsz, építeni te nem tudsz, az a vallás dolga. Mégis csak az fogja megadni az embernek a boldogságot. Tekintettel arra, hogy elvégre mégis csak a boldogság az emberileg legfontosabb dolog a világon, tessék beismerni, hogy Brunetiérenek igaza van. A tudomány idáig nem épített semmi olyat, ami az embernek abszolúte becses lenne. Meggyarapította a kényelmünket, elősegítette a boldogságunkat, de a boldogságnak még csak szürke felhőn átszűrődő, halvány sugarát sem ígérte idáig. Kérdés, nagy kérdés, hogy termékenységre fog-e fordulni

meddősége?" Az ehhez hasonló idézeteket még hosszan sorolhatnám, s majd még vissza is térek rájuk. Mit vonhatunk le e sajátos kettősségből? Cholnoky egyfelől olyan világpolgár, akit elbűvölnek a tudomány eredményei, másfelől vissza is riasztják, mert megszüntetnek egy olyan világot, ahol ő maga is otthonosan mozgott, s az általa ismert emberek családiasan tudták követni. Az is vonzotta, hogy a születőben lévő *Új világ* látszólag matematikai módon leírhatónak tetszett, legalábbis első pillantásra, aztán kiderült számára is, hogy a kétszer kettő = négy józansága e tudományosan elképzelt és leírt világba ugyancsak nehezen fér bele. A racionalitás, melyre szinte felesküdött, újabb és újabb irracionális eseményekhez, történésekhez vezet, melyet a tudomány, a civilizáció fejlődése képtelen megmagyarázni. Ezért aztán egyszerre van jelen racionális gondolkodásában a tényszerű, az adatszerű és a megmagyarázhatatlan, illetve ezért dicsőíti azokat a jelenségeket, melyek a célelvű, racionálisan felépített, látszólag egyetlen oldaláról sem támadható világot mégiscsak megkérdőjelezik. A fejlődésbe vetett hit, az automobil, a repülőgép és más technikai csodák mellett ezért nem hatnak következetlenségnek azok az írásai, melyek éppen a felsoroltak ellenében születnek meg. Az ellentmondás tehát látszólagos, noha nagyon is kifejezett. Legjobb példái erre a betegség–egészség dichotómiájára épülő fejtegetései. Életműve ebben a részében teljesen kapcsolódik kortársaihoz, például Csáth Gézához.

Az esztétizált élet és halál

Jellegzetes, tipikus az, amit e tárgykörben Cholnoky bármely írásában kifejt. A legnagyobbaktól, Adytól kezdve a legkisebbekig az esztétikus élet és halál központi téma. Elsősorban a szecessziónak köszönhető ez, mely a modern életérzést vagy annak ellenére vagy azzal párhuzamosan igyekezett *széppé* tenni. Cholnokynál ez egészen természetes: a tudomány racionalitása mellett szüksége volt olyan dimenziókra is, melyek nem magyarázhatók ilyen egyszerűen. Így talált rá olyan fogalmakra, témákra, melyek kívül estek már a tudomány, a racionalitás határain. Egyszerre jelent meg tehát írásaiban a racionalitásba vetett hit és a racionalitáson felépülő társadalom, és mindennek az elutasítása. Szociológiai okai is vannak ennek: a magyar fejlődés specifikumai – utaltam már rá korábban – megkésettségük, eltérő mozgásaik értelmében az írókkal egyszerre láttatták e fejlődés pozitív és negatív

irányait, eredményeit. Aki ezt látta, és Cholnoky pontosan látta, az csak ambivalens módon reagálhatott rá. Miközben a felvilágosodás képviselője volt, egyben az irracionalitás megtestesítője is. Ünnepelte a technika vívmányait, és érezte, hogy ettől *végül* is nem változik semmi. Ezért fordul olyan terrénumok felé, mint oly sok kortársa. Egyszerre van benne tehát a hívő, céltudatos és a szkeptikus, hitetlen ember. Hitt abban, amiben mint ismeretterjesztő hinnie is *kellett*, de a nappalokat felváltották nála is az éjszakák. És másként látta ugyanazt, amit napvilágnál látott. Racionalitása elenyészett az éjszaka sötétjében, és felváltotta valamiféle sajátos, paradox, alapvető hitének, szemléletének is ellentmondó szkepticizmus, hitetlenség, a valóságtól, fejlődéstől és minden „haladástól" való rémület, mely oly sok kortársát, s végül őt magát is a mámorkeresésbe hajszolta. Ahol már nem volt logikus semmi, ami a normális polgári létmódhoz tartozott.

Publicisztikájában így születnek meg azok a furcsa, más írásaival perlekedő művek, melyek már nem az egészségről szólnak, hanem az egészség kapcsán épp a betegséget dicsőítik. *Egészség* című írásában éppen e paradoxonhoz jut el, arról ír, hogy a szervek, a test, az egész organizmus együttes és helyesen, jól való működése adja az egészséget. Az egészség minden nyelven pozitív tartalmakat hordoz, a magyar nyelv ráadásul még többletjelentést is konnotál a szóval: a teljességet, az *egés*zséget, Cholnoky azonban más következtetésre jut. „Ez az *együttesen*, ez a veleje a dolognak. Ez az összeműködés az, ami az egészségnek az esszenciája, amelyre mindnyájan törekszünk, s amely rettenetes szürke és hétköznapi rabigába hajtja a szegény, szánandó egészséges embert." Cholnoky racionális logikája magyarázatot is ad erre a paradoxonra, nevezetesen arra, hogy miért jobb betegnek, álomlátónak, önpusztítónak lenni, mint egyszerű egészséges embernek. Nincs ezzel a magyarázattal egyedül a korban, gondoljunk csak Csáth Géza *Ópium* című novellájára, s idézzük is meg: „És most, hogy nem hasonlítanak többé azokhoz a színekhez és vonalakhoz, amelyeket a szemeink láttak: megmutatják nekünk a formákban rejlő nagy titkokat. Az a hibás és kezdetleges ismeret, amelyet a látásunkkal, hallásunkkal, a szaglásunkkal, ízlésünkkel és tapintásunkkal szereztünk a létről, most kiegészítődik, kijavítódik." És még tovább: „és az apró ópiumpipa elvezet oda, ahol azért élünk, hogy éljünk, és semmi másért. Hiszen ez az egyetlen célja a létnek." S befejezésül: „Aki ezen az áron nem mer és nem akar az öröklétből húszmillió évet – az éljen

száz esztendeig, és sokasodjék meg az ő utódaiban." Mélyen azonos gondolkodásmódot tükröz a Csáth-idézet és Cholnoky nem egy publicisztikai írása, annak ellenére, hogy indíttatásuk mégsem azonos. Csáth mélyen, behatóan képzett pszichológus, a lélek rejtelmeibe tudományosan (Freud által) beavatott író, Cholnoky inkább Nietzschét ismeri, Nietzsche által mondja, amit mond, például ezt: „Mert az egészségeseké a világ, de nem az egészségesek viszik előre a világot." (*Egészség*).

A betegség így lép elő egy logikailag látszólag teljesen zárt rendszerben mint alapvető létformáló tényező. Cholnoky írásainak – részben a később elemezendő novelláinak is – egyik alapvető sajátságával találkozhatunk itt; azzal a paradoxonnal – mely egyébként egész életművét áthatja –, hogy a racionalitás és felvilágosodás „lovagja" ugyanolyan logikusan tudja felvezetni és megmagyarázni, sőt elfogadtatni olvasójával az irracionalitást is. Az *Ofélia-szanatórium* című jelenete ebben a felfogásban magyarázza el, miért is az egészségesek a világ kerékkötői. „A megállás a megöregedés és az elégedettség, a jólét, az egészség halála mindennek, ami új." (*Iszik*). S ugyanerről szól, még egyszerűbben és kifejtettebben *A ruah* című írása, mely már-már az alkoholizmus apológiája. Csáthtal teljesen egybehangzóan mondja ki, hogy a mámor bármely fajtája „Az Örökkévaló ihlete". S egyúttal megfordítja – részben jogosan és megint csak logikusan – a logikai sorrendet: bár azt állítja, hogy az ok a fontos – tehát alkoholista, nyomorult pária nem önmagától lesz az ember –, mégis fontosabbnak láttatja az okozatot: a mámortól elbódult, mégis az Istenekkel társalkodó ember pusztulását, amely – ugyancsak Csáth *Ópium*ával egybecsengve – megéri az áldozatot, a mámoros ember többet lát a létből, mint a tisztes polgár. „A lét esszenciája olyan drága portéka, amelyből egész nemzedékek, évszázadok alatt kapnak – egy órát." – írja Csáth az *Ópium*ban. „De miért szabjam magamat az emberi rendhez, mikor kozmikus rendeket láthatok, és csillagokkal társalkodhatom?" – írja Cholnoky (*Ebéd után*). S innét már valóban csak egy lépés az, hogy az élet förtelmes szenvedés, a halál pedig szép, az igazi elmúlás „az esztétikus halál, amely testvére az álomnak." (*A halálösztön*). Amit itt megfogalmaz, az tulajdonképpen vágyódás, vágyódás egy korábbi kultúra és civilizáció élet- és haláltudatára, s ezt – önmagához hűen – megint csak tudományosan igyekszik alátámasztani. *Melankolia* című jelenetében az emberi lét négy alapvető mozzanatának esztétikátlan, rút vonásáról

szól. Következtetései mégis újra csak racionálisak: „Meghalt a Halál, és megszületett helyette a Meghalás.”. „A kor betegsége az, hogy nem tudjuk többé a Halált perszonifikálni.”. Cholnoky tehát egyszerre látja azt, ami történik, ami már számára, tulajdonképpen múlt századi ember számára sem természetes, s egyúttal valóban őszintén lelkendezik a tudomány új s új eredményein. Ezt azonban – e lelkendezést – óvatosan kell kezelnünk. Cholnoky kb. bő tíz év alatt írja meg azokat a publicisztikai műveit és novelláit, melyeket egyáltalán szóra érdemesíthetünk (a *Füstkarikák* című kötete – részben a fordítások miatt is – mintha nem is az övé lenne). Az előző fejtegetések és idézetek talán érzékeltették, hogy mennyire egyszerre, azonosan kavarognak az íróban racionális és irracionális elemek. És innét már csak egy apró lépés, hogy a korábban könnyedén, majd egyre nehézkesebben fenntartott egyensúlyt ész és sötétség, vagy még inkább világosság és sötétség között, az író elhagyja. Már nem törődik vele, már elkötelezettje a sötétségnek, még akkor is, ha észérveket, paradoxiális észérveket hoz fel a sötétség erőinek pozitív megvilágítására. Így érkezünk el a legnagyobb – mert ontológiai értelemben végiggondolt – publicisztikai írásaihoz, azon belül is talán a legnagyobbhoz, *A kísértet*hez. Cholnokynak ez az írása esszenciája minden más művének: publicisztika újra, mint annyi más írása, de alig különbözteti meg valami a novellisztikájától. Felmutatja az alapvetően racionális világkép minden jellemzőjét, s ugyanakkor megvilágítja, hogy mennyire irracionális a szerző szemlélete. Vagy más oldalról: mennyire *nem* műfaji kérdés Cholnokynál az, amiről beszél. Csak a beszédmód választja el, úgy ahogy, a publicisztikát és a novellisztikát. Novelláinak ez olykor súlyos terhe, de ha világképi oldalról tekintjük, akkor láthatjuk, mennyire azonos indíttatású mindkét műfaj nála; néha a szépprózai értékek rovására. És most idézzük a szakmai körökben híressé vált meghatározást: „kísértet minden olyan okozat, amelynek nincs világbeli oka. Vagyis, tekintetbe véve azt, hogy az okozat szóban már benne van az ok fogalma is, a kísértet gondolata a priori megköveteli, hogy a mindenséget két részre osszuk fel: világra és még valamire, ami kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzá tartozó...” És még egy, hosszabb idézet ugyaninnen: „A tudományos kísértet az az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely mint individuum kapcsolatos a világgal, de mégsem hozzá tartozó. Az az igazi, a meglevő, a reális kísértet, amelyet az agyvelőben támadó

ok kivetít, bele a világba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, s látszólag ok nélkül való okozatot.”

Cholnoky publicisztikája azt tükrözi, hogy egy átmeneti ember átmeneti világképével van dolgunk; s nincs ez másképp a novellákban sem.

Narratív szerkezet: „már” és „még”

Már utaltam rá, hogy Cholnokynál gyakran nehéz szétválasztani, eldönteni, mivel is állunk szemben: publicisztikával vagy valóban novellával. Ennek egyik oka csak az, hogy az író stílusa viszonylag azonos mindkét műfajban; szikár, redukált, gyakran tárgyszerű. Ennél fontosabb, hogy olyan műfaji problémák, elbeszélésbeli módozatok is sokszor áttűnnek egyik műfajból a másikba, melyek legalábbis nehézkessé teszik a műfaji megjelölhetőséget. Gondolok például itt a jelenetszerű írásaira, melyek életében kiadott könyveiben is alkalmanként szerepelnek, noha igazában mind a publicisztika kategóriájába tartozik. De a két műfaj Cholnokynál való szétválaszthatatlansága mélyebb poétikai okokkal is magyarázható, mélyebb narrációs problémákkal is indokolható, csak éppen más-más módon. A publicisztikus művek ambivalenciáját nem annyira a beszédmód-kérdések határozták meg – mint azt korábban láthattuk –, hanem az ambivalens világszemlélet: racionalitás és irracionalitás dichotómiája. A novellák esetében ez úgy fordul át, hogy mennyire képes Cholnoky a múlt századi elbeszélést, elbeszélői szerkezetet átalakítani, illetve mennyire marad foglya éppen az elbeszélői tradícióknak. Thomka Beáta írja *A pillanat formái* című könyvében, hogy a századelőn „Az elbeszélt már nem az epikusan alakított életdarab, hanem a lélekállapot, hangulat, reflexió.” (51). Majd így folytatja: „A világ gépezete rutinosan működik, a sorsoknak csak hétköznapjaik vannak, fordulat utáni monotónia és látszatrend uralkodik. Ez az életérzés indítja útjára a századelő rövidprózáját, s ezzel a létélménnyel áll kapcsolatban Csáth, Cholnoky, Lovik novellaformája.” (53). Milyen is tehát a Cholnoky-féle novellaforma, s lehet-e *egyetlen formára* redukálni azt?

Természetesen nem. Csakhogy szépprózájában egyszerre van jelen töretlenül a múlt századi anekdotikus prózatradíció, ugyanakkor láthatók az elszakadás vonásai és irányai is ettől a hagyománytól. *Már* nem a XIX. századi realista epikus formálás jegyében születnek legjobb

írásai, de *még* szinte mindegyikben érezhető annak hatása, ha olykor csak egy-egy mondat erejéig is, tehát grammatikai szinten, a megfogalmazás módjában. Vannak persze nagy kivételek, *A kövér ember* különösen, és nyilvánvalóan idetartoznak a Trivulzió-novellák is, az egész ciklus. (Már a ciklikus szerkesztés, a visszatérő hős, ráadásul ez a hős megbízhatatlan, kalandor, utazó, mint majd Krúdy nagy Szindbád-sorozata, egy szóval már a ciklikus szerkesztés is egy ilyen eltávolodási kísérletnek tűnik fel. Cholnoky egyébként az első a magyar modern szépprózában, aki vissza-visszatérő figurákból alkot meg egy-egy formát; lásd például jeleneteinek többségét, melyeknek szinte mindig Dénes és Endre a főszereplője. Ennek bővített és magasabb rendű változata aztán a Trivulzió-történet sorozat.) A „már" és „még" egyszerre, egy időben való jelenléte novellái narratív szerkezetében annyira erős, hogy – az általánostól eltérően – az oeuvre-n belül nem különböztethetünk meg igazán periódusokat, egyfajta elszakadási, fejlődési ívet. A Trivulzió-novellák egy része már első kötetében (az első igazi Cholnoky-kötetben) a *Tammúz*ban (1910) is jelen vannak, *A kövér ember* viszont a *Néhusztán meséiből* (1913) való.

A legerősebbnek a múlt századi anekdotikus hagyományokhoz való kötődés tűnik. Az anekdota-forma – Cholnokynál miért épp ez ne – kettős, ambivalens érvénnyel bír, mint ahogy az egész modern magyar prózában is a századelőn. Formája megidézheti, és meg is idézi a patriarchális, familiáris elbeszélésmódot, kereksége, csattanóra épülő szerkezete – tehát zártsága – egy korábbi, zárt világképre épül, mégis megvan benne a töredékességnek, a redukáltságnak az a foka, vonása, mely éppen a századelő modern életérzésével – ha nem is rokon –, de képes azt jól érzékeltetni. Ha végigolvassuk a Cholnoky-novellákat, számtalan helyen fogunk találkozni az anekdotikus elbeszélésmód nyelvi-formai, stilisztikai jellegzetességeivel. Ennek egyik, mélyre hatóbb poétikai formája, hogy az elbeszélő mintegy kiszól a történetből, kommentálja esetleg, úgy tesz, mintha közönség, hallgatóság előtt *beszélne*, a hétköznapi beszédfordulatok nyelvi kliséit használja, mintegy azt imitálva, hogy igaz történeteket *mesél*. Se szeri, se száma az olyan fordulatoknak, mint: „ha megfigyeltétek..., akkor megtudjátok... (*A sekrestyés*); „Amikor ez a történet elkezdődik..." (*Balatonfüredi emlék*); „pedig ennek a történetnek – csak már tudnám a végét! – mégis alighanem valahogyan ő lesz a hőse." (*A Bertalan Lajos lelke*); „Nem vettétek észre, hogy..." (*A kövér ember*); „Ezért is nem látod ott

nyájas olvasóm e pillanatban a képen..." (*A vörös Péter*); „És így történt, hogy most, amikor elbeszélésem tulajdonképpen elkezdődik..." (*Történet egy szívről*); és még egy utolsó példa, egy igazi Trivulzió-történetből: „Most el kellene mondanom..." (*Tadeusz lovag vacsorája*). A példák még nagyon hosszan folytathatók lennének, de nem érdemes pontosan összeszámolni őket. Sokkal érdekesebb viszont, hogy ha alaposabban megvizsgáljuk ezen elbeszélői fordulatokat – akár az itt megidézetteket, akár másokat – egyszerűen poétikai értelemben kezdenek gyanússá válni. Mert a *Rituper* című novella például egészében nem más, mint egy romantikus anekdota, poénra kihegyezve, csattanóval zárva. Mégis, még ez a nem különösebben érdekfeszítő történet is elrejt magában egy különös elbeszélés-technikai problémát. Nevezetesen, az igazi poén – hogy az üldözött betyár, Rituper és az üldöző szolgabíró azonos személy –, nos, ezt a poént Cholnoky a műfaji szabályokkal ellentétben nem az elbeszélés végére tartogatta, hanem már korábban leleplezi. A befogadó ugyanis tudja, hogy a szolgabíró kedves és állandó kifejezése, beszédfordulata az, hogy „a keservit"; s amikor Ritupert sarokba szorítják, akkor az ő szájából is ugyanez hangzik el. A történet befejezése így már csak melodramatikus ráadás, nincs jelentősége. Cholnoky azonban nemcsak az anekdotikus poénnal bánik így (*Rituper*), de az írói kiszólások, kommentárok egy része is úgy hangzik, mintha éppen a szöveg által felidézhető múlt századi elbeszélőt ironizálná, illetve a szöveg szöveg voltát, irodalmi, poétikai jellegzetességeit erősítené fel, mintegy nyilvánvalóvá téve azt a tényt: fikcióval van dolgunk; a történet igaz, állítja némely kijelentés; a történet természetesen hazugság, kitaláció, állítják más megjegyzései. *A vörös Péter* című novella befejezése például az egész narratív szerkezetet ironizálja: „Ripszrapsz ... ez a vörös Péter története". Vagy egy másik példa arra, hogy Cholnoky a történetet mint fabulát mennyire szétzilálja még a látszólag leghagyományosabb elbeszélésmódot imitáló formában is: idéztem már *A Bertalan Lajos lelke* című novellából, most erre utalnék vissza, illetve kiegészítem néhány adattal.

Az a felkiáltás, azaz írói-elbeszélői kiszólás – „csak már tudnám a végét!" – szinte semmi ahhoz képest, melyet az elbeszélő (vajon ki ő?, az író vagy egy fiktív személy? – erre talán később válaszoljunk) a novella befejezésében „művel" befogadójával. „Megtetted-e volna te ezt? Én nem." Majd: „Elfelejtetted volna te erre a jelenségre a kezedben tartott lámpát? Én igen." És végül a befejező mondatok: „Te

másképpen cselekedtél volna? Én nem." Cholnokynak ezek a kiszólásai – melyekről egyébként, újra hangsúlyozom, nem lehet igazában megállapítani, ki is beszél – a novella irodalmiságát, fikcionalitását erősítik, miközben összezavarja befogadóját: ki szólt hozzá és miért. Az elbizonytalanítás, a relativizálás példái ezek, miközben mégis csak egy tradicionális forma és beszédmód alkalmazásai is. Mégis, nem tudni, hogy az író-elbeszélő vajon komolyan gondolja mindezt, vagy valóban játszik olvasójával mintegy megfricskázva olvasási-befogadási szokásait. S lassan kialakul az a Cholnoky-beszédmód, mely egyszerre tartalmazza a megszokott hagyományos narratív fordulatokat, s ugyanakkor meg is kérdőjelezi azokat. Legjobb elbeszélései, novellái már azt az állapotot tükrözik, melyben az elbeszélés *története*, *cselekménye* másodlagossá válik, s felerősödik bennük a reflexivitás, az ironikus – az irodalmiságot ironizáló, a fiktivitást előtérbe helyező – elbeszélésmód. A narráció ilyen értelmezésű változásait, jellegzetességeit követi aztán a forma is. Kialakul egy olyan novellisztikus forma is, mely egyfelől ugyan tartalmazza az anekdota, az anekdotikus elbeszélés számtalan külsőleges sztereotípiáját, mélyebb értelmezésben azonban ezek már nem vehetők komolyan. Ezek után már csak az a kérdés, hogy a Cholnoky-novellisztikának mely oldalát, mely jellegzetességét állítjuk az értelmezés középpontjába. Formai oldalról például igen sok a keretes elbeszéléstípus, mely mindig a hagyományos narrációhoz kötődik (Csáthnak például a legtöbb és legjobb novellája is kísértetiesen kötődik e formához, még ha nagyon nagy érdeme is, hogy éppen a keretet szinte ellehetetleníti, illetve oly annyira elsorvasztja, hogy az jelentőségét veszíti.) Cholnokynál más a helyzet: újra mondom, egyszerre áll elénk a poénnal rendelkező, tanulsággal járó igazi anekdota, és éppen az anekdota töredékes voltából fakadó tanulság nélkül való történet. Ezek az elbeszélések azonban már valójában nem töretlenek a fogalom megszokott értelmében. (Itt természetesen csak a legjobbakról van szó.) Nincs összefüggő történet, cselekmény, sokszor az elbeszélői-írói leírás is redukálódik a legfontosabb jelzésekre, s ami a „már" szempontjából a legfontosabb, a történeteknek nincs irányultsága, nem hordoznak megszívlelendő tanulságot, példázatot, „hazugság az egész", mondhatnám a Trivulzió-novellák szellemében. A mesemondás, miközben megtart jó néhány tradicionális elemet, ezen fordulatokat ironizálja, nem veszi komolyan, éppen csak felhasználja őket azért, hogy a történet befogadását ne szakítsa el teljesen az

olvasói beidegződésektől. Ez lehet a magyarázata annak a kettősségnek, hogy Cholnoky novellái egy részében magyarázatokba bonyolódik, igyekszik elhitetni értelmezőjével, hogy az események racionálisan értelmezhetők, megmagyarázhatók. Ilyen például – az egyébként Poe-mintára készült – *A szürke ember*. A novella fantasztikumát, rejtélyességét feloldja azzal, hogy kiderül, a kíméletlen gyilkos csak egy gorilla, mely a közeli cirkuszból szökött meg. Másutt azonban Cholnoky nem szolgál ilyen kínos magyarázatokkal. Nem is elsősorban *A kövér ember*re gondolok, erről még lesz szó, de az írás, a szöveg, egyáltalán az irodalom „komolyságát" veszik célba, s ezáltal újfajta narrációs szerkezetet is létrehoznak, vagy legalábbis megcélozzák azt. A legjobb példa erre *A máltai láz* című Trivulzió-novella. Idézem: „– De hát a bál? A történet vége?", „– Hja, kedves barátom, a bálban már nem voltam ott. Mert hajnalban hirtelen leszállt a lázam, a delíriumomat becsületes alvás váltotta fel, negyednapra meg már szélnek is eresztettek az ispotályból. Így hát a történet végével nem szolgálhatok." Itt Cholnoky leszámol azzal az illúzióval is, hogy megmagyarázzon valamit, amire pedig publicisztikájában, sőt novellisztikájában is annyi példa akad, hogy az irracionálist racionális formává alakítsa. Novelláinak egy kisebb része, azt ne mondjam: töredéke, mégsem számolt ezekkel a lehetőségekkel. Úgy hagyta őket, ahogy fantáziájában megszülettek, nem fűzött hozzájuk magyarázatot, az irracionalitást nem oldotta föl, s ezáltal kialakított egy olyan újfajta novellatípust, mely megjelenítette az újfajta életértést a századelőn, s egyúttal modern elbeszélői formákat, szerkezeteket is felmutatott.

Tanulság nélkül való történet és fantasztikum

Utaltam rá, e csoportba a Trivulzió-novellákat, *A kövér ember*t, s talán még, némi megszorítással, az *Olivér lovag*ot sorolom. Ezekben az írásokban sokszor kísérteties események történnek, fantasztikus dolgok fordulnak elő, de legtöbbjük ezt a fantasztikumot már másképpen, nem a szokványos kísértetnovellák mintájára kezeli. A tradícióhoz legközelebb az *Olivér lovag* áll, legtávolabb pedig *A kövér ember*, Cholnokynak talán a leghíresebb műve. Megjelenik a legteljesebb reális közegben a fantasztikus, kísérteties abszurd: a halott ember beül az elbeszélő kupéjába, s egy vonatút közben elmeséli, hogyan is gyilkolták meg, majd leszáll. Az elbeszélő ugyan többször alkalmazza az

anekdotikus narráció elemeit, az egész történetre azonban már nem vetíti rá ezeket, azaz, nem ad racionális feloldást, nem nyújt reális magyarázatot a jelenségre. Úgy hagyja, önmagában állónak, s befogadójára bízza, mit is tud vele kezdeni. Részben e típusba sorolható az *Eördögh Róbert halála* is, valamint a *Trivulzió szeme*, a *Tadeusz lovag vacsorája*, *Bambuame katasztrófája*, *Classima Palpalis*, *A máltai láz*, *A MacCadwore-hitbizomány története*. E novellák pikareszk jellegük ellenére sem bírnak összefüggő cselekménnyel, gyakran csak történettöredékeket kapunk bennük, a főhős „hazudozásai", melyet az elbeszélő gyakran megerősít azzal, hogy maga se nagyon hiszi az elmondottakat, a fikcionalitást, jelen esetben a fantasztikumot emelik ki igazából a narrációból. Az elbeszélésnek nincs irányultsága, nincs oka és okozata, a kauzális összefüggések eltűnnek belőle. S eltűnik az anekdotikus poén is; gyakran fejeződnek be úgy a novellák, hogy egyszerűen csak véget érnek, az elbeszélés irányultságának, tehát teleológiájának hiánya azt eredményezi, hogy a narráció s maga a mű látszólag teljesen céltalan. Nem vonhatók le erkölcsi tanulságok, de még csak bizonyos magyarázatok sem arra nézvést, mi is történt egyik vagy másik műben. Jellegzetes ebből a szempontból *A MacCadwore-hitbizomány történet*ének egy részlete, melyben az elbeszélő így szól Trivulzióhoz: „Hiszen azt hittem, hogy örökre megszabadultam már magától, és nem fogja többé a gondolkozásomat megterhelni *olyan mesékkel, amikre senkinek szüksége nincs*, de amiket mégis csak tovább kell mondanom!" (Kiemelés tőlem – D. P.) Ezek a semmire se való, senkinek se való történetek Cholnoky novellisztikájának a csúcsai. Ezekben jut el a legmodernebb narrációhoz, s ezekben lesz képes valóban *megjeleníteni* – mert itt már nem realista ábrázolásról van szó – a századelő világának ontológiai érvényű vonásait. Azt a létezésmódot, mely egy korábban biztosnak hitt világrend összeomlását érzi, melyben a részt vevő „elbeszélő" bármerre tekint, csak abszurd, fantasztikus dolgokkal, megmagyarázhatatlan jelenségekkel találja szembe magát. „Minden Egész eltörött" – írhatnánk a novellák fölé. A külső megsemmisül, s minden, ami még megőrizhető e pusztulásban, az belülre vonul vissza, s onnét vetítődik ki a világba, ahogy erre *A kísértet* című publicisztikai írásában is utalt Cholnoky. Novelláinak ez a része így nem a világról, az úgynevezett valóságról ad hírt (közvetve persze arról is), hanem lélekállapotok, hangulatok kivetítései (ahogy majd azt magasabb szinten Krúdynál érzékelhetjük). S ami még különös e művekben, az az, hogy Cholnokynak e reflexív, megjelenítő, kivetítő elbeszélésmódja ezt a pusztulást, összeomlást, a fantasztikum, az abszurd térnyerését még csak nem is tragédiaként közvetíti. Tehát a történetek nem csak narratív szinten tanulság nélkül valók, de erkölcsileg is azok, a világállapot megjelenítésében, a szemléletben is tanulság nélküliek. Csáthnál például mindez tragédiaként formálódik művé. Cholnoky világszemlélete azonban ennél sokkal relativisztikusabb, ezért jelenhet meg nála a fantasztikum a legnagyobb realitással a valóságban. Racionalitása egy ponton ugyanis átcsap nem egyszerűen irracionalitásba, hanem inkább ebbe a relativitásba, létszemlélete innét nézve már egy hierarchiát nem ismerő, a beteljesedést, a teljességet elvető elbeszélői magatartást tükröz. „Mert ha egyszer elérjük, akkor Famaguszta nem Famaguszta többé...", írja *Famaguszta* című novellájában. Vagy másutt, a *Tammúz*ban: „Mindig és mindenütt csak Én vagyok. Minden az enyém, de én is a mindené vagyok." Cholnoky novellisztikájában – a korban az elsők között – megjelenik a XX. századi létérzékelés, helyenként már autentikus elbeszélésmódban, újfajta szemlélettel, alkalmanként már újfajta narratív formákban. Ezért láthatjuk őt olyan elődnek a modern magyar próza kialakulásában, aki valóban nemcsak vonzó alakja irodalmunknak (s aki talán épp újszerű felismeréseinek következményeképp pusztult el oly korán), de az újfajta létértelmezések és narratív poétikák is méltó képviselőt vállalhatnak személyében.

(1993)

Világok határán

Lovik Károly

Lovik Károly (Budapest, 1874. március 9. – Budapest, 1915. április 19.) író, újságíró a magyar századforduló-századelő egyik legkülönösebb alakja, Wass László szavaival élve, a kor tipikus „ködlovagja". Polgári családban született, édesapja ügyvéd, aki fiát is jogásznak szánja. Lovik el is végzi az egyetemet, Budapesten és Kolozsváron volt joghallgató, 1897-ben abszolvált. Bár az egyetemet apja kedvéért befejezte, már tizenkilenc esztendősen fővárosi napilapoknak ír tárcákat, s ezzel lényegében eldöntötte azt, hogy nem kíván tradicionális értelmiségi pályán maradni. 1896-tól pedig már Kiss József legendás hírű lapjának, *A Hét*nek a novellistája. Ehhez az irodalmi újsághoz haláláig hű is marad, egyik vezető szerzője mindvégig. Novellák mellett kitűnő apró jegyzeteket, kis esszéket, tárcákat is publikál a legkülönfélébb témákban. Bár a *Nyugat*ban is közlik, nem tartozik a lap szűkebb szerzői köréhez.

Lovikot az irodalmiak mellett azonban más, egészen különös ambíciók is fűtik. Kora ifjúságától kezdve vonzzák a lovak (ebben szerepet játszhatott a vidéken töltött néhány év is), de nem a szépségük, s főleg nem a lóversenyzéshez kötődő fogadás. Így ír erről: „Gyermekkorom óta nagy szeretettel foglalkoztam a lóval, vele tudtam érezni, gondolkodni, örömmel töltött el, ha csodálatos lelki életére pillanthattam – a ló hátán éltem át legszebb óráimat. S anélkül, hogy észrevettem volna, egyszerre a hippológia kellős közepén voltam: megtanultam mindazt, ami a lótenyésztésre, versenysportra vonatkozik. (...) Én nem akartam sem mulatni, sem izgulni, sem nyerni. Én termékennyé akartam tenni az ingoványt: meg akartam belőle élni, szorgalom és tudás révén." Ez utóbbi kettőnek köszönhetően Lovik Károly felnőtt korára európai hírű lótenyésztővé válik, cikkei, tanulmányai nemzetközi feltűnést keltenek, elsősorban Angliában, e szakma fellegvárában. Szaktanulmányaival háromszor is elnyeri a *Lady Londonderry tenyésztési díj*at. Idehaza már húsz évesen Bérczy Károly (az Anyegin fordítója) *Vadász- és Versenylap*jához kerül munkatársnak, később egyik legnagyobb vágyát is valóra váltja: megvásárolja a lap kiadói jogát, és maga szerkeszti az újságot. Komoly elméleti szakember tehát, de a gyakorlat is nagy sikereket hoz számára: 1902-ben a Tornyay-istálló szakmai vezetője lesz, 1904-ben pedig megnyeri Kapus nevű lovával a Szent István-díjat. Ez alkalomból *A Hét* címoldalon közli a ló és Lovik fényképét, valamint a szerző idézett „önéletírását" Kapusról s magáról. Mindennek következményeként Loviknak nem voltak anyagi gondjai, sokat utazott, a kor azon kevesei közé tartozott, akik bejárták

szinte egész Európát. Egyformán jól ismerte nemcsak Párizst (ami ez idő tájt „kötelezőnek" mondható), de Londont, Berlint, Rómát s más nagyvárosokat is. Az arisztokrácia és a polgárság legfelsőbb köreiben is otthonosan mozgott mind külföldön, mind idehaza. Széles látókörű, valóban européer író és szakember volt, s amit büszkén hangoztatott: független. A *Nyugat*ban 1915-ben megjelent önéletírásában írja: „Sokat foglalkoztam lótenyésztéssel, az utóbbinak köszönhetem, hogy az irodalom terén szabadon mozoghattam, mert nem kellett a napi kenyérért küzdenem. Ezért talán úgy írtam, ahogy saját ízlésem, s nem ahogyan mások igényei megkívánták..." Életének e kettőssége – prózaíró és lótenyésztési szakember – azonban nem mindig előnyösen vetül rá irodalmi munkásságára, az irodalmi életben elfoglalt helyére. „... kívül maradt a századeleji irodalmi mozgalmak érdekkörén, nem volt forradalmi hangú, és nem harcos igényű." „Csak munkáival szerepelt az irodalomban, személyével soha. Még az írók is inkább az írásaiból ismerték. Ezért népszerű sohasem volt" – írja róla Wass László. Hiába kapta meg az Akadémia Péczely-díját *Vándormadár* (1909) című regényéért, hiába jelent meg még életében tucatnyi könyve, kevesen ismerték, még kevesebben értékelték műveit, halála után pedig – bár történt néhány tétova kísérlet irodalmi feltámasztására – évtizedekre elfelejtették. Novelláinak, regényeinek első modern kiadása 1956-ban volt (*A néma bűn*, válogatta és bevezetéssel ellátta Illés Endre), majd 1970-ben (*A kertelő agár*, utószó Illés Endre; címadó regény, *Egy elkésett lovag [Regényes följegyzések]*, valamint tíz novella) s legújabban megint az *Egy elkésett lovag* című könyve látott napvilágot (1999). Novelláinak tetemes része továbbra is a korabeli újságok lapjain rejtőzködik, s a sors fintora, hogy 1943-ban Wass László arról ír: „nagy munkája a magyar lóról" kéziratban maradt. A kettős életnek, a függetlenségnek ára volt: az irodalomban sokan tartották úri dilettánsnak, azokban az arisztokrata és polgári körökben pedig, ahol mozgott, elnéző mosolylyal vették tudomásul, hogy novellákat ír (persze, ha egyáltalán ismerték őket), s egy jómódú, tekintélyes polgárember hóbortjának vélték. Világok határán élt s alkotott Lovik Károly, legjobb műveiben valóban sok mindent megelőlegezett a modern próza lehetséges irányaiból, miközben hosszú időn át mindössze tehetséges Mikszáth-követőnek tartották. S valóban híd lehetett volna (részben az is volt) Mikszáth és Krúdy, Kosztolányi között, ám miközben elszakadt Mikszáthtól, életműve nem tudott kiteljesedni a modern epikában. Ezt két apró

ténnyel is érzékeltethetjük: Krúdynál mindössze négy évvel idősebb, a *Szindbád ifjúsága* (1911) azonban még így is megelőzi Lovik *Egy elkésett lovag*ját (1915), Csáth Gézánál jóval öregebb, ám a modern lélektani novellát mégis Csáth alakítja ki, méghozzá 1914-ig megteremtve a magyar novellairodalom remekeit, s mint tudjuk, Csáth ettől kezdve haláláig lényegében már nem írt semmit. Mielőtt az olvasó esetleg igazságtalansággal vádolhatna, hadd szögezzem le, Lovik életművében is – elsősorban novelláiban – találhatunk nem egy remeklést, melyek igazolják, hogy kiemeljük a feledés homályából, hogy igenis helye van abban az epikai folyamatban, melynek egyik kiemelkedő pontja a Krúdy és Kosztolányi nevével fémjelezhető modern magyar próza megszületése.

Lovik Károly par excellence novellista, életében mégis több regénye jelent meg, mint novelláskötete. Magyarázható ez azzal is, hogy bizonyára késztetést érzett tapasztalatainak átfogóbb formában való összegzésére, ha közelebbről vesszük szemügyre műveit, akkor azonban mélyebben kell keresnünk az okokat. Regényeinek (*Doktor Pogány*, 1902; *A leányvári boszorkány*, 1904; *A kertelő agár*, 1907; *Az arany polgár*, 1908; *Vándormadár*, 1909; *Egy barátságos ház története*, 1911; *A préda*, 1911) egy része ugyanis szakít a XIX. századi regénystruktúrával. A mikszáthi reminiszcenciákat mutató *A leányvári boszorkány* és *A kertelő agár* még az anekdotikus szerkesztésmód jegyeit viseli magán, de már ez utóbbiban is fellelhetők olyan motívumok, melyek e tradíciótól távolítják: például a meseszövés hangsúlyozott irodalmisága, fikcionáltsága, a cselekmény lefokozása, ugyanakkor a távolságtartó irónia felerősödése, valamint Lovik nagy erejű leíró képessége. Mindkét regény a vidéki élet – a Felvidék illetve Szabolcs – hangulatos, tömör és némileg hűvös modorú leírása, mely mellett már kevésbé fontosnak tűnik az idillikus történet, vagy akár *A kertelő agár*ban megjelenő irónia a dzsentri életformával szemben. *Az arany polgár* mintegy ezen regények folytatása, de immár budapesti környezetbe helyezve. A történet itt sem igazán fontos, Lovik a hangsúlyt különc, hóbortos hőseire helyezi, de még mindig mikszáthi tónusban. A regény legnagyobb erénye mindössze az, hogy a századvégi Budapest forrongó, alakuló – vidékiesből nagyvárosiassá váló – arculatát helyenként igen látványos leírásokban képes rögzíteni. Lovik e regényében is határon áll: már képes egy új világ – a nagyváros – felismerésére, eszközei azonban csak részben vannak ennek formába öntésére, in-

kább hasonlít a regény a vidéki Magyarország képsoraira, melyekhez hozzátartozik az is, hogy az említett művek mindegyike végül is idillbe torkollik, bármennyire éles is Lovik kritikája akár a dzsentrivel, akár az éppen most születő magyar polgársággal kapcsolatosan. Pedig Lovik regényeinek sorát éppen nem egy ilyen alkotás nyitotta meg: a *Doktor Pogány* a kor társadalmi feszültségeit és az erre való lehetséges válaszokat próbálja ábrázolni emancipált hősnőjén keresztül, erősen tételízűen, mégis két szempontból is jelentős e mű Lovik pályáján. Egyrészt felhívja a figyelmet arra, hogy tematikusan szakítani próbált már a pálya elején a mikszáthi tradíciókkal, másrészt, mert először itt figyelhető meg az ösztönös törekvés, hogy a cselekménnyel, a történetalakítással szemben Lovik inkább a lélektani ábrázolásra koncentrál. Ebből következően a szöveg apró jelenetekből, novellisztikus töredékekből épül föl, a nyelvi megformáltság múlt századi jegyeit ez a beszédmód ellensúlyozza. Ráadásul további regényeinek alaptémája és hősei archetípusai is itt jelennek meg először: a teljes élet keresése, a megváltás szükségességének és lehetetlenségének felismerése, mely egyetlen következtetésbe torkollik: csak a szeretet jelenthet kapaszkodót az általános kiábrándultságban, tragédiában. A *Doktor Pogány* hősei illetve alakváltozataik majd a *Vándormadár*ban, az *Egy barátságos ház története*ben és *A préda*ban térnek vissza, jelezve, hogy Lovik számára e létproblémák mennyire jelentősek. Ez utóbbi regények már egyértelműen a finom lélektani rezdülésekre alapozódnak (melyeket a leírások egészítenek ki), következésképp a külső világról a belsőre tevődik át a hangsúly, s a Mikszáthot követő történetek kerekdedségével szemben a töredékesség, az *egésszel* szemben a *kis részek* veszik át a jelentéshordozás szerepét. Utóbbi regényeiben már jól megfigyelhető a törekvés az információközlés, a direkt jelentésközvetítés lefokozására. Nem véletlen, hogy utolsó könyve, az *Egy elkésett lovag* alcíme és műfaji meghatározása már így szól: *Regényes följegyzések*. E mű, mely valójában novellafüzér, s amelynek, mint Krúdy Szindbád-novelláinak, azonos hőse van, Lovik sajátos válasza a regény lehetőségeire, s egyúttal a pálya legradikálisabb szakítása a XIX. századi regényformával. Még akkor is, ha az elbeszélő módot illetően a mű a keretes elbeszélés nem túl modern formájába illeszkedik. Lovik valószínűleg ekkor találta meg azt a formát, mely novellisztikus alkatának leginkább megfelelt volna, tragédiája, hogy halála megakadályozta abban, hogy ezt, mint Krúdy, továbbfejlessze. Arra mégis tökéletes példa, hogy az író menynyire következetesen gondolta végig az eszményítő realizmus kudarcát, hogy mennyire pontosan tudta korának nagy élményét: a *teljesség*, az *egész*-ség elvesztését, ám töredékekben való lehetséges kifejezését. Régi és új határán láthatjuk hát Lovikot regényeiben: már nem lát semmi értéket az elmúlt világban, de az újonnan kialakuló is taszítja; mindenütt azzal az élménnyel kell szembesülnie, hogy a XIX. század második felében még uralkodó pozitivizmus erkölcsi és világképi optimizmusa megrendült, s a helyébe nem lépett új, megváltást ígérő világkép; csak a szétesés regisztrálható, s ettől Lovik egy teremtett, soha nem létezett világba menekül, tulajdonképpen úgy, mint Krúdy maga is, csak éppen nem képes e monarchikus életérzés átfogó kifejezésére. Novellái azonban sokkal többet árulnak el képességeiről, akár realisztikus, akár „álomnovelláit" tekintjük.

Novelláskötetei (*Leveles láda*, 1901; *A fecske meg a veréb*, 1905; *Őszi rózsa*, 1907; *Okosok és bolondok*, 1911; *A keresztúton*, 1914; *Egy elkésett lovag*, 1915; posztumusz: *Az arany kéz*, 1918; *Szergiusz és más történetek*, 1920; *Asszonyfej*, 1926) felépítése nem mutat különösebb kompozíciót, az *Egy elkésett lovag*ot kivéve. Az egyes művek viszont legtöbbször biztos kezű kompozíciós tehetségnek mutatják Lovikot, novelláiban jóval korábban eltávolodik a mikszáthi hagyománytól, s más irányokba tapogatózik. Az egyik ilyen lehetőség a mintegy Móriczot előrevetítő írások csoportja (*Tor*, *A kompnál*, *Feje fölött holló*, *A szülei ház*, *Bárányfelhők*). E novellákban megfigyelhető a Móricznál kiteljesedő drámai szituáltság, a csak a tragikus vagy épp tragikomikus jelenetre koncentráltság, melyet alkalmanként a lélekábrázolás valószerűsége mélyít el. Az említett művek s még jó néhány (*A néma bűn*, *A gyilkos*, *Az igazságról*) Lovik realisztikus elbeszélései közé tartoznak, az elbeszélésmódra jellemző, hogy míg a drámai jelenetezés, a lélektani ábrázolás a modern epika felé mutat, a szövegek struktúrája legtöbbjüknél megmarad a keretes elbeszélés még egy korábbi epikai állapotot tükröző korlátai között. S ugyanez vonatkozik arra is, hogy Loviknak e típusú elbeszéléseiben gyakran találkozhatunk az írói kommentár sokszor erkölcsi színezetű megjelenésével is. A társadalmi állapotokon való fölháborodás, a morális indíttatás több helyütt is szinte függetlenedik az epikai szövegtől, s felerősíti a didaktikus szándékot, az ítélkezést. Pedig legjobb novelláiban éppen ettől tud elszakadni, s amikor a tárgyias modorú leírásra, pusztán a lélektanra és a drámai jelenetre bízza a jelentésközvetítést, Lovik remekel. Bár kitűnő ábrázolását kapjuk a

megnyomorított kisembereknek, kritikáját a dzsentrilétnek, vagy épp a polgári létezés kiüresedésének (megérezve valamit a később kiteljesedő elidegenedés-élményből), legjobb művei egyre inkább valamiféle közelebbről nem meghatározható általános emberi „szenvedéstörténet" kifejezései (*Ruth, a szabó, Kísértetek, A bűn, Zsánky*). Lovik lassan így jut el a *Doktor Pogány*ban megfogalmazódó tételtől: „Két elvem van csupán, melyet az életre is átviszek: hasznot hozni embertársaimnak és: senki előtt meg nem alázkodni" odáig, hogy: „nincs rettenetesebb dolog, kedves olvasó, mint egyedül lenni a föld alatt." (*A gyűlölet*). Az 1900-as évek második felétől novelláiban felerősödik az a tendencia, melyben már a „jogosult és szükséges hazugságok" felé fordul, „melyek házi gyógyszerei az élet nagy nyavalyáinak" (*A préda*).

Mind a Kosztolányit idéző lélektan, mind a móriczi drámaiság visszaszorul elbeszéléseiben, de még mindig megtart valamit a moralizáló hangnemből (*A csodálatos hajó*). Korai novellájában, az *Otthon* címűben még szembeállítja a régi és az új világot, a vidéki és a városi Magyarországot, s az előbbi javára dönt, ebben az átmeneti korszakában már sem ezt, sem azt nem választja. S végül bekövetkezik a teljes kiábrándulás, az elfordulás a valószerűségtől az álmok, az *árnyékok* (*Árnyéktánc*) világa felé. Megjelennek a „régi gavallérok", a lovagok, a helyüket sehol nem találó pikareszk hősök, akik már csak emlékeznek egy világra, amely sehol sem volt. Ezeket az írásokat gyakran a pusztulás, a halál levegője lengi be, végképp a megnyugvás, megváltás nélküli „szenvedéstörténetbe" utalva őket. Kompozicionálisan az ebbe a „krúdys" csoportba tartozó művekben a cselekmény, a didaktikus erkölcsi célzatú kommentár, a drámai jelenet szinte teljesen eltűnik, s helyüket a hangulatos, ám Krúdyval ellentétben *tárgyiasan* leíró emlékezések veszik át. Igen jellemző, hogy a Lovik-novellák korábban hangsúlyos zárlatai – melyek vagy csattanóra, vagy sokszor erkölcsi didakszisra épültek – az „álomnovellákban" eljelentéktelenednek, mintegy azt sugalmazva, hogy az elbeszélő *egyetlen* történetet mond újra és újra, különféle alakváltozatokban. Nem véletlen a pálya végén megszülető novellafüzér forma, mely önmagában is e megváltozott elbeszélői magatartásra utal. Lovik Károly ezen álomtörténeteiben megsejt valamit abból az elidegenedésből, ontológiai magányból, melyet majd Krúdy és Kosztolányi fognak remekművekben megjeleníteni. Lovagjai, gavallérjai a valóságos tértől és időtől elszakadva utaznak és emlékeznek, gyermekhősei megrettennek a felnőtté válástól, s a mesék birodalmába

húzódnak vissza. S mind-mind a századelő nagy létélményét, szecesszsiós érzését hordozzák: a teljesség elvesztését. A mai olvasóhoz éppen ezek az elbeszélések lesznek a legközelebb, Lovik még nem kiteljesedő, de már meglévő modernségét bennük érzékelheti legpontosabban.

(1999)

Aki érezte az időt
Csáth Gézáról

„Emberi lelkek bolyonganak,
révedeznek és elnyugosznak
ebben a sötétségben.”

Jelen írás közvetlen oka egy nagyszerű kétkötetes könyv – Csáth Géza összegyűjtött novellái, cikkei, drámái –, mely 1977-ben látott napvilágot, a jugoszláviai Forum kiadónál. A munka Dér Zoltán Csáth Géza iránti több évtizedes szeretetének és megbecsülésének szép dokumentuma. De ennél jóval több is: Dér Zoltán e csaknem teljességre törő gyűjteménnyel végre egységes képet is nyújt az íróról, mind az olvasónak, mind a szakembereknek, akiknek munkáját most jócskán megkönnyítette, s remélhetőleg ezzel széles alapot teremtett egyrészt a közvetlen Csáth-kutatáshoz, másrészt közvetve, a századvégi-századeleji irodalom különböző rétegeinek feltárásához. Tevékenységét – túl a figyelmes, pontos és igényes válogatáson – ezért is csak dicséret és elismerés illeti, a Csáth Gézáért folytatott hosszú, kitartó és makacs küzdelemért pedig tisztelet.

A magyar irodalomnak vannak úgyszólván teljes mértékben elfelejtett korszakai, rétegei, alkotói, amelyeket és akiket nem tartanak számon, nem tudnak róluk, vagy ha mégis – mert nagyságuk kikerülhetetlen – műveik és személyük korunkban nem igazán hatóerő.

Csáth Géza születésének 90. évfordulója 1977. február 13-án volt. A magyarországi nagy folyóiratok közül, tudomásunk szerint, csak az *Új Írás* emlékezett meg erről, Illés Endre (kinek Dér Zoltán mellett a legtöbbet köszönhetnek a Csáthot kedvelők) esszéjével. Az *Üzenet* című szabadkai folyóirat azonban külön emlékszámmal adózott az írónak. Sajnos, a néhány elszigetelt kezdeményezés mind a mai napig alapvetően nem változtatott azon a félelmetes képen, melyet Németh László a századvégi irodalomról rajzolt, s melyet nyugodtan kiterjeszthetünk a századelőre is. A felrajzolt kép érvényessége továbbra is változatlan. „Annak, aki e kor legjobb vagy legalábbis legerkölcsösebb íróival foglalkozik, az a benyomása, hogy egy meszesgödörből húz ki, kiálló kezek nyomán, behányt halottakat. Egyet-egyet kihúz, s nem tudja, hányan vannak, akiknek a keze sem áll ki az égő mész alól”, írja Németh László. Ilyen író Csáth Géza is, akinek életműve és személye még mindig nem került az őt megillető helyre, s akiről általában csak az köztudomású, hogy morfinista volt, minek következtében korán megszakadt ígéretesnek indult pályája. Úgy érezzük, Csáth Géza alkotásai ennél többet érdemelnének, személyiségében pedig jó lenne, ha végre nemcsak a magyar irodalom kuriozitását látnánk, hanem észrevennénk a századvégi-századeleji tipikus művészsorsot is.

Ahhoz, hogy Csáth Géza életének különleges voltában ne csak az egyedit, a pusztán személyest lássuk, hanem a „szükségszerűt", a „tipikust" is, egy kicsit messzebbről kell elindulnunk. Vissza kell fordulnunk egészen 1867-ig, a kiegyezés évéig. Nem térhetünk ki e történelmi esemény ellentmondásaira, most csak egyetlen aspektusát emeljük ki. Az Osztrák-Magyar Monarchia megszületése – noha kétségtelenül alapvető kérdéseket hagyott meggondolatlanul, döntő ellentmondásokat konzervált – Magyarország számára biztosított egyfajta gazdasági fellendülést, kapitalizálódást, polgárosodást. Már-már társadalomtörténeti közhely, milyen felemás módon valósult meg ez a polgárosodás, kapitalizálódás. Számunkra azonban most csak maga ez a tény érdekes. Ugyanis itt a kor valóságával valamilyen formában szembenéző elé bizonyos értelemben sokkal bonyolultabb kép tárul, mint akár ugyanezen időszak klasszikus kapitalista államaiban. Leegyszerűsítve, melyek ez összetett helyzet elemei? A XIX. század utolsó huszonöt évében előretörő magyar íróknak-művészeknek először is szembe kell nézniük a 48-as forradalom, majd a 67-es kiegyezés megoldatlanságai következtében továbbélő feudalizmussal, s vonatkozó problémáival. Ezzel szemben az erősödő, de lényegében ezután is gyenge, kompromisszumra hajló polgárság, a nyugati kultúra és polgári demokrácia nevében léphettek föl. Az alapot ehhez kétségtelenül a már említett kapitalizálódó gazdasági fellendülés szolgáltatta; az ennek folyományaként létrejövő városiasodás s a polgári igények felerősödése. Hogy mást ne említsünk, Pest és Buda ekkor lesz Budapest, az ország fővárosa, európai nagyváros. A délibábok országában valóban úgy tűnik, minden a békés evolucionista gyarapodás jegyében zajlik. S lassan kibontakozik az új, a polgárosultabb irodalom is. A régi nagyok közül már nem sokan maradtak: az esztéta-kritikus Erdélyi János 1868-ban meghalt, Kemény Zsigmond 1867 után már gyakorlatilag nem folytat írói tevékenységet, Eötvös József már korábban felhagyott az irodalommal, Arany János egyre komorabban és magányosan dolgozik, Vajda János magányossága – noha személyében és költészetében a fiatal nemzedékhez a legközelebb áll – legendás; csak Jókai, majd Mikszáth népszerűsége növekszik, s Gyulai Pál tesz szert hatalomra. De a fiatal költő-író nemzedék előretörését már nem tudja megakadályozni: a magyar irodalomban szinte sose látott „frontáttörés" következik be, érdekes, de jellemző módon, a magyar irodalom mindig is „gyenge pontján", a próza területén. A modern regény és novella alapjait ekkor

rakják le. Csak mennyiségileg érzékeltetve ezt a megújulási tendenciát, néhány nevet sorolunk fel: Justh Zsigmond, Gozsdu Elek, Petelei István, Bródy Sándor, Ambrus Zoltán, Papp Dániel, Lovik Károly, a prózaíró Reviczky Gyula, Tolnai Lajos stb. nevét. Szakmai érdeklődőkön kívül ki ismeri, ki emlékszik – néhány kivételtől eltekintve – legtöbbjük alakjára? Pedig a korszaknak csak nevesebb íróit soroltuk föl. Az emlékezetkiesés – bár nagyon sok vonatkozásban igazságtalan – egyet azonban jelez: nem annyira minőségileg kiemelkedő alkotások korszaka a magyar századvég, mint inkább mennyiségileg alapozza meg, sokszínűségével teremt lehetőséget a későbbi *Nyugat* irodalmi forradalmához. Ez utóbbi – bármennyire nagy költők és írók formálták – nem jöhetett volna létre a *Nyugat* e kisebb elődeinek munkája nélkül, s nemkülönben a *Nyugat* körül vagy közelében csoportosuló kisebb írók és költők nélkül.

A bonyolult kép másik eleme tulajdonképpen maga ez a polgárosodás. A feudális megkötöttségekkel, szemlélettel szemben lehetett a polgári kultúra és társadalom eszméivel küzdeni, ez kétségtelen, de ugyanekkor ebben az időszakban Magyarországon is egyre nyilvánvalóbb lesz a polgári társadalomnak az az aspektusa, melyet már egy évszázaddal korábban Schiller így fogalmazott a *Levelek az esztétikai nevelésről* című művében: „Most azonban a szükséglet uralkodik és zsarnoki igájába hajtja a lesüllyedt emberiséget. A haszon az idő nagy bálványa... a művészet eltűnik a század zajos piacáról". Ez az ellentmondás átjárja a századvégi magyar valóság minden rétegét, jelentkezik az etikai, erkölcsi értékekben, az emberi kapcsolatokban. Etikai, erkölcsi vonatkozásban például az a sajátos szituáció alakul ki, hogy a régi feudális erkölcsi „kódex" szerint *már nem* lehet létezni, az új, a polgári etikai rendszer pedig *még nincs* kidolgozva igazán. A kérdést persze még bonyolítja az, hogy az új „kódex" már alakulása pillanatában – éppen az európai egyenlőtlen fejlődés következtében – megkérdőjeleződik. Ilyen vetületben azután az is előfordul, hogy a feudális erkölcsi normák, emberi értékek a valósnál jóval nagyobb pozitív érzelmi töltést kapnak, s a kor „erkölcstelenségével" szembeállítják őket. A romantikus antikapitalizmus e változatának szép példája Mikszáth regénye, a *Beszterce ostroma*. Az írók, művészek által képviselt tagadásnak más formái is voltak, erre azonban később térünk ki.

Magyarországon az előbb jelzett két alapvető tendenciát ráadásul egy sajátos államkeret fogta közre, a Monarchia. Az Osztrák-Magyar

Monarchiának már utaltunk arra a vonására, hogy – különösen Magyarország számára – biztosított fejlődési lehetőséget is, de a problémákat, ellentmondásokat is konzerválta. Ehhez most csak annyit szeretnénk hozzátenni, hogy a lét mellett milyen formában determinálta a tudatot ez az államszerkezet. E kérdésnek két elemét ragadjuk csak ki: a Monarchiában épül ki a hatalmi apparátusnak az az óriási méretűvé növekedett bürokratikus rendszere, mely a szemléletben és részben a valóságban is, jócskán túlélte magának az államkeretnek a pusztulását is. A másik jellegzetesség, hogy a hatalmi szervezet egyik alappillére a hadsereg, a katonai rend. Mindkét vonást, illetve létre-tudatra gyakorolt hatását a legmagasabb művészi színvonalon jellemezte Kafka vagy Robert Musil.

Összességében, hogyan is jelenik meg előttünk az a néhány évtized, mely a 70-es évektől a század végéig, illetve az I. világháborúig tartott? A gazdasági fellendülés, a polgári jólét mögött ott húzódik a bizonytalanság, a pusztulás érzete. Egyszóval, *átmeneti korszak* ez a magyar valóságban. Pontos képet ad a helyzetről a kortárs Asbóth János, kinek szavait Rónay György idézi *A regény és az élet* c. művében: „A vallásosság helyébe általános szkepticizmus emelkedett. Kétségbe van vonva, meg van támadva minden. A tekintély megdőlt és ennek folytán az emberek inkább hajlandók a mindenkori tényleges hatalom előtti hunyászkodásra, mint a tekintély tiszteletére. Nincs oly hit, nincs oly eszmény, mely ellen ne harcolna szellemmel szövetkezett szenvedély. Vallásban, politikában, társadalomban meg vannak ingatva a régi elvek és újakban nem tudunk megállapodni. Minden forr, semmi sincs megszilárdulva, semmiben sem tudunk megállapodni, megnyugodni”.

A provincializmus és a fogyasztás szorító kettős ölelésére az írók-költők, művészek különböző magatartásmódokkal válaszoltak. A különféleségben azonban volt egy közös vonás, mégpedig az, hogy – akár nemet mondtak valóságukra, ostorozták azt, s próbálták megváltoztatni, akár megkísérelték a visszahúzódást – alkattól, személyes tisztánlátástól, meggyőződéstől függően, sokuk időről időre narkotikumokhoz fordul, nem bírván elviselni e valóság könyörtelenségét, s benne saját magányos harcát ellene. Örökös és legnagyobb példa Ady Endre, az ő pontos és fájdalmas szavait idézzük 1908-ból: „... micsoda a magyar Pimodán, az Alkohol-hotel, amelynek a tetője kertté van alakítva, ahova lift nélkül kerülünk föl, s ahol felséges magyar lelkek virulnak vagy hervadnak el, mielőtt az igaz virulásba belefoghatnának”. Ady idézett cikke fogalmazza meg a legszebben azt, hogy a századvégszázadelő művészeinek úgynevezett részegessége, őrültsége mennyire nem a személyes, egyéni tébolyultság kérdése, hanem elsősorban társadalmi-történeti szituáció meghatározott eredménye, melyben – ha a misztifikációktól, illetve a konzervatív polgári hazugságoktól megszabadítjuk – a tragédiát kell látnunk. Csáth Géza tragédiáját ezekben az összefüggésekben érthetjük meg. Csáth az eredeti Pimodán narkotikumához fordult vissza – az ópiumhoz, a morfiumhoz. S hogy végül belefulladt, hogy a menekülésben úrrá lett fölötte a narkózis, még ez sem teljes egészében fizikai-pszichikai sajátságaiban rejtőzik. Ady valójában uralkodott a mámoron, mert mindig hitte a kiút eljövetelének lehetőségét; forradalmian tisztánlátása megóvta. Csáthból lényegében mindez hiányzott, látta valósága szörnyűségeit, megfogalmazta azokat, de elviselni nem bírta őket, mert a kilátástalanság béklyóit még a vágyak szintjén sem tudta feloldani. Így hát végeredményben romboló szenvedélyének elhatalmasodása, majd pusztulása csak annyiban múlott rajta, amennyiben valóban gyenge idegzetű, kevéssé akaraterős ember volt. De ez az utódok számára lényegtelen, személyes tragédiája túlmutat önmagán.

Ha ezek után elevenítünk fel néhány képet Csáth Géza pályafutásából, talán minden árnyaltabbá válik. Az az alig több mint két évtized, mely a végzetes eseményig – az első morfiumadagig – eltelt, más jövőt, más életet jósolt az írónak, s látszólag semmi sem mutatott a tragédia felé. Sikeres ember volt Csáth, s szinte születése óta minden nyitva állt előtte. Értelmiségi családban született, ahol a művészetekkel, elsősorban a zenével, korán megismerkedhetett. A kisváros, Szabadka, sok vonatkozásban meghatározza, alakítja szemléletét, mint annyi más magyar íróét, hogy csak a Csáthhoz legközelebb állót említsük – kihez nemcsak az irodalom, hanem valóságos rokoni szálak is fűzték, hiszen unokatestvérek voltak – például Kosztolányiét. Kamasz fejjel, alig tizenöt évesen, írásai jelennek meg – karcolatok, zenekritikák – a Bácskai Hírlapban. Szabadkán érettségizik s a jövő számos lehetőséggel biztatja. Tehetségesen fest, zenél, sőt, zenét szerez, az irodalomról nem is beszélve: még az érettségi évében elküldte egy novelláját Bródy Sándornak, aki válaszában „jót sőt feltűnőt” vár tőle. Csáth azonban végül – talán a biztos megélhetés miatt is, meg azért is, mert a festé-

szethez és zenéhez egyébként is úgy tűnt, kevesebb volt a tehetsége – az orvosi pályát választotta. Öt év után ideggyógyászként tanársegéd lesz a Moravcsik-klinikán, s így a tudományos tér is megnyílt előtte.

Már korábban, 1908-ban, megjelent első elbeszélésgyűjteménye. *A varázsló kertje*, s ezt sorra követte a többi, mellettük a zenei tárgyú munkái is. A legnevesebb hírlapok, folyóiratok, köztük a *Nyugat*, már évek óta közlik cikkeit, novelláit. 1912-ben *Az elmebetegségek psychikus mechanismusa* című tanulmányával orvosi tehetségét is „írásosan" bizonyítja. Drámái révén a színpadon is sikereket ér el. De ekkor már túl volt a végzetes lépésen – 1910. április huszadikának hajnalán magába fecskendezte az első morfiumadagot. Még néhány termékeny év követte ezt, s aztán – előbb a lassú, aztán a rohamos – pusztulás gyötrelmei következtek el. Először az orvosi karrier zárul be előtte – fürdőorvosi állásokban, majd falusi doktorként tengeti életét. A morfium azonban fokozatosan felőrli írói tehetségét is, utolsó éveiben már nem ír semmit. És semmi nem mentheti meg, hiába könyörög neki Kosztolányi, hiába kérlelik orvos barátai, képtelen megszabadulni a szenvedélyétől. S hiába házasodott meg, hiába született gyermeke, a pusztulástól ez sem óvta meg. S végül elérkezik a teljes összeomlás: 1919 júliusában megszökik a bajai kórház elmeosztályáról – ahol kíméletlenül próbálták gyógyítani, noha ekkor már valóban menthetetlen –, hazamegy s feleségét három revolvergolyóval megöli, majd öngyilkos lesz, de ekkor még megmentik. Visszaviszik Bajára, onnét Szabadkára. De szeptember 11-én újra megszökik, és gyalog elindul Pest felé, a jugoszláv határon azonban feltartóztatják. A határőrök között egy óvatlan pillanatban szokásos adagjának többszörösét veszi be a pantopon nevű narkotikumból s meghal. Ott a határon azonban nem Csáth Géza pusztult el, csak Brenner József; Csáth Géza már régen halott volt akkor.

Utaltunk már arra a tényre, hogy a századvégen egy sor fiatal prózaíró tör előre. Az 1880-as-90-es évek az első olyan időszak a magyar irodalomban, mikor nem a líra kizárólagos uralma figyelhető meg, sőt, a korszak reprezentáns műfaja inkább a próza, ezen belül is a novella. Az okok pontosan azokban a gazdasági-társadalmi tényezőkben rejlenek, melyeket most nem ismételünk meg, hiszen más vonatkozásban már kitértünk rájuk. Ugyanitt keresendő annak a kérdésnek a gyökere is, hogy miért a novella került előtérbe. A polgári fejlődés kibontakozása

természetes módon vonzza magával a prózai műfajok erősödését. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy a regénynek mint átfogó formának a feltételei is létrejönnek. Röviden, a már jellemzett átmeneti korszak elsősorban a kisebb epikai formáknak, a novellának, elbeszélésnek kedvez. Az állandó mozgásban, változásban levő valóságot – ahol a legkülönfélébb tendenciák, olykor egymásnak ellentmondó, egymással ellentétes irányok, régi és új egyszerre hatnak – a nagyepikai forma éppen az áttekinthetetlenség, a kellő távlat hiánya miatt, még nem képes megragadni, és totalitásában ábrázolni. A novellánál azonban más a helyzet: mint kisepikai forma mégis csak az objektív valóságra irányul, azt jeleníti meg, s ezzel a polgári társadalom kibontakozásával egyidőben jelentkező polgári kulturális igényeket elégíti ki. Ugyanakkor, tartalmi-formai szempontból nem szükséges a novella számára az a távlat vagy viszonylagos stabilizáció, ami a regény esetében elengedhetetlen. A novella természetéből eredően a valóságnak csak egy nagyon szűk metszetét ragadja ki s ábrázolja, de ez elegendő is emberi-művészi szempontból, mert a novellában éppen az egyedi, az egyéni a fontos. A regény totalitásával szemben a novella individualizmusa, egyszerisége, kihasító képessége áll. Következésképp, a tipikus sem úgy jelenik meg benne, mint a regényben. A tipikus csak egy ponton fénylik föl, Lukács György szavaival élve, „a novella csúcspontján, ahol az individuális átcsap a törvényszerűbe". Így az író, bár valósága egészét nem tudja átfogni, áttekinteni, egyetlen ponton mélyre fúrhat, s a sötétségbe belevilágíthat, ezzel mintegy fényt vetve a valóság szerkezetének azon elemeire is, melyeket közvetlenül nem képes, mert nem is lehet képes, kifejezni. Persze a regény sokoldalú megközelítésmódját, teljességét a novella nem pótolhatja, még akkor sem, ha egy-egy életművön belül, illetve különösen több életmű egymás mellé állításában, a novellák sorozatából, mozaikosan, de kibontakozik ennek az egésznek a képe. Ily módon tárul szemünk elé a századvég magyar valósága a kor – Justh Zsigmond párizsi naplójának szavaival – „modern gárdájának" műveiből. Justh meghatározása egyébként teljes mértékben jogos, maga Justh, Gozsdu, Petelei és a többiek valóban már modern irodalmat írnak, széles alapot teremtve tartalmi-szemléleti, valamint formai szempontból a XX. századi, minden tekintetben modern irodalom megszületéséhez. A Nyugat „minőségi ugrásának" ők a „mennyiségi elődjei".

Többszörös kitérővel érkeztünk el oda, hogy most már az író műveiről szóljunk; úgy gondoljuk azonban, ez az az út, mely Csáth

Gézához közelebb visz. Mert abban ugyan igaza van Karinthynak, hogy „a tragédia nem kulcsa az ő írói munkásságának és ez a munkásság se kulcsa az ő tragédiájának", de a kettőt mégsem szakíthatjuk el egymástól – egymásra vonatkozásukban, szomorú egységben kell látnunk az életet és a művet.

Bevezetőként a Csáth-életmű két különös sajátosságát említjük meg, mindkettő az író kiemelkedő tehetségét reprezentálja. Az egyik vonása az életműnek az, hogy Csáth Géza alkotásaiban nem fedezhetjük fel azt az irodalomtörténeti közhelyet, melyet írói-művészi „fejlődésnek" szokás nevezni. Persze írásai az idők folyamán árnyaltabbá válnak, biztosabban uralkodik eszközein, de már legkorábbi műveiből is „az igazi Csáth" pillant ránk. A szemlélet, a módszer, az eszközök, a témavilág és a motívumrendszer lényegileg már kialakult első jelentkezéseiben – ez már a későbbiekben sem fog változni, legfeljebb az arányok lesznek pontosabbak, Csáth lesz célratörőbb. Azok az egyensúlyvesztések, melyek mégis előfordulnak majd, már nem a művészi tehetség kérdései, problémái, hanem pusztán külsőleges tényezők következményei, s így nem is eshetnek esztétikai mérlegelés, ítélet alá.

A másik jellegzetesség illusztrálására a kortárs és rokon Kosztolányi szavait idézzük: „Tizenkilenc éves korában, mikor nálunk még nem is álmodoztak modern irodalomról, egy vidéki lapban egymás után jelenteti meg novelláit. Nyelveket nem tudott, egy magyar kisvárosban elszigetelten minden hatástól, önönmagának mélységes mélyeit búvárolta és a lidércnyomás, melyről álmodott, később valósággá vált." Kosztolányi szavai annál is inkább hitelt érdemlőek, mivel tudjuk, az unokatestvér, művészi-irodalmi tekintetben mindig a rokon szemébe mondta a „könyörtelen igazságot". Két dologra figyelmeztet itt Kosztolányi. Egyrészt arra, hogy amit Csáth Géza elért, azt mindentől és mindenkitől függetlenül, önállóan érte el, másrészt arra, hogy – s ez szorosan kapcsolódik az előző megállapításhoz – műveiben „előrefutott", sok mindent sejtett saját korából, valóságából kiindulva, mely csak később mutatta meg magát a maga teljességében.

Még egy, végső elemzésben, szintén Kosztolányitól származó ítéletet kell ismertetnünk, annál is inkább, mert ez a vélemény jóval túlélte tulajdonképpeni megalkotóját, például Illés Endre koncepciójában is ez az eredeti Kosztolányi-gondolat érezteti hatását. Az ős-koncepció, tehát Kosztolányi szerint, Csáth Géza életművében két tendencia érzékelhető, mégpedig éles elhatárolhatósággal. Kosztolányi ítéletében a határ Csáth Géza pusztító szenvedélyének a függvénye: e szerint Csáth morfinizmusa előtt az „álomlátó" novellák uralkodnak az életműben, a szenvedély hatására azonban az író egyre inkább „földre tekintő", „földhöz tapadt" realista-naturalista lesz. Kosztolányi itt egy kétségtelenül meglevő kettősségre tapint rá, de – különösen a morfiumra való utalással – túlságosan mereven. Illés Endrénél már sokkal árnyaltabban bontakozik ki Csáth Géza műveinek mérlegelése, de – s itt az eredeti Kosztolányi-vélemény sajátos tovább-élésének lehetünk tanúi – a finomítás csak arra irányul, hogy Illés Endre, elvetve a pszichikai-fiziológiai felosztást, az esztétikai ítéletet kiterjeszti az egész életműre: így oszlik Illés Endre szerint a Csáth-életmű „égi" és „földi" novellákra, azzal a megszorítással, hogy az életműben ezek keverednek, s a „földi" írások súlya nagyobb. Megmaradva Illés Endre egyébként igen érzékletes megjelölése mellett, ez az „égi" és „földi" kettősség valóban megfigyelhető Csáth Géza novelláit olvasva, azzal a különbséggel, hogy – s itt tűnik kiegészítendőnek Kosztolányi és Illés véleménye – ez a kettősség a kezdetektől mindvégig észrevehető Csáthnál, hogy ez nem köthető a tragikus szenvedélyhez, s hogy a jogos megkülönböztetés nem lehet merev szétválasztás.

Mielőtt részletesebben foglalkoznánk ezekkel és a hozzájuk kapcsolódó kérdésekkel, bocsássuk előre, véleményünk szerint, a tulajdonképpeni okot. Az ok, röviden szólva, Csáth Géza szűk világa. Mindannak, hogy nincs „fejlődés" életművében, hogy műveinek létezik az a bizonyos megoszlása, sőt, annak is, ami benne „újdonság", a gyökerei, végső soron, ide nyúlnak vissza. De mire is gondolunk azon, hogy „szűk világa"? Gyakorlatilag, külön álló részeiben érintettük már ezt a problémát, a kérdés ugyanis szubjektív és objektív oldalra válik el, mely azonban így, egységében ragadható meg igazán. A szubjektív oldal semmi más, mint az író fiatal kora. Csáthnak mint epikusnak, viszonylag kevés tapasztalati ismerete van kora valóságáról, s adott közvetlen környezete is szűk – a kisváros. Ezt később bővítik a „fővárosi élmények, tapasztalatok". Ugyanakkor, ez a valóság, melyet már jellemeztünk, nem is ad módot arra, hogy az író – biztos pontok, nagyobb tájékozódási lehetőségek révén – közvetlen tapasztalati világát tágítsa, s a valóságnak egyre több és mélyebb dimenzióit fogja össze. Nem véletlen, hogy – bár tudunk regényírói szándékairól, sőt egy önmagában novellaként is megálló műve, az *Első fejezet*, valóban egy tervezett re-

gény első fejezete – végül is ezek a regények nem születtek meg – sem a szubjektív, sem az objektív feltételek nem értek meg még erre. Így válik Csáth Géza írói tevékenységének legfontosabb részévé a novella mint a lehetőségekhez mért adekvát műfaj. Mert az író előtt az egyetlen járható út, ha szűk világát és lehetőségeit vertikálisan igyekszik bővíteni, visszautalva korábbi szavunkra, az adott kis kiterjedésű ponton fúr mélyre. Ha élet és mű egységét tekintjük, akkor ez az egyéni lét szempontjából Csáthnál egy sajátos torz – de korában nem egyedülálló – „filozófiát", a mű szempontjából újfajta esztétikai értéket, szemléletet és formákat eredményez. Ilyen adottságokkal még a gyerekcipőben járó magyar epika területén sem lehet hagyományos módon novellát írni. Ráéreztek erre vagy felismerték ezt már a századvég novellistái is, akik nem csak abban az értelemben teremtették meg a modern próza alapjait, hogy egyáltalán kialakították az epikai formákat, hanem hogy az ő novellisztikájukban, de kisregényben, regényben is, a születés pillanatában már jelentkezik az irónia, a szatíra, a groteszk a szemlélet oldalán, s ezeket követik a megfelelő formai változások. Ezt ismerte fel vagy érezte meg Csáth Géza is hát – s látjuk, nem minden előzmény nélkül – viszont kétségtelenül többé-kevésbé magasabb esztétikai értékkel valósította meg. Mindent egybevéve, Csáth a novella egyetlen járható útján, úgy tűnik, két irányban indul el – az „égi", a szecessziós irányba, ahol a valósággal álom, fantasztikum keveredik s a „földi", naturalista irányba, ahol szigorúan az és csak az jelenik meg, ami a valóságból *leírható*. A kettő csak látszólagosan ellentétes, valójában azonos gyökerű – a szűk világ lehetőségeiben gyökerezik –, ugyanannak a szubjektív és objektív adottságnak a következménye, egy dolognak kétféle megjelenési módja. Még tovább menve: egy pontból kiinduló kétféle valóság elsajátítási mód. Ezért egyoldalú Kosztolányi felosztása, de úgy véljük, Illés Endréé sem elég pontos: nem helyezhetjük a hangsúlyt a földi művekre, s az sem elegendő, ha a két irány keveredéséről, párhuzamosságáról beszélünk; a két irány lényegét tekintve azonos. E tétel megfogalmazásának talán legjobb példája az *Elfeledett álom* című novella (1901-ből származik, tehát arra is bizonyíték, hogy kor szerint sem lehet a fentebbi kettősséget rögzíteni). A mű szabályos „történetnek" indul, de már az első sorok után nyilvánvalóvá válik a fantasztikum, az irreális jelenléte. A későbbiekben ez egyre inkább behatol a mű világába s az írás víziók sorozatává szélesül ki, melyek egy különös, rettenetes, szorongató atmoszférát árasztanak. Ez az irre-

alitás azonban, ha közelebbről megvizsgáljuk, apró realitásokból épül fel, a gyerekkor, a gyermeki élet és szemlélet tárul elénk – részletekben. Például az 5. rész szobajelenetében, ahol az üres, elhagyott szoba a gyermek szempontjából megtelik titokzatossággal, félelmetességgel, ahol minden megtörténhet, az is, hogy „talán embereket gyilkoltak" benne. Ezeket a tartalmuk szerinti realitásokat Csáth formailag is reálisan ragadja meg – pontos, valóságos leírások közvetítik érzékletesen a végső összefüggésében irreálist. De még többet is megmutat az *Elfeledett álom* – éles fényt vet Csáth Géza világképére és arra is, hogyan illeszkednek e kép elemei egymáshoz, melyek e kép alapelemei. Az alap: feloldhatatlan ellentét a valósággal szemben, mely mindig úgy jelenik meg, mint ami az igazi lét megcsúfolása, mint a lét ellentéte, mely reális kereteiben irreális tartalmakat hordoz. Csáth novelláinak egy nagy részében – s ezek többnyire a kiemelkedők közül valók – a valóság kiismerhetetlen, abszurd, teli van félelmetes agresszivitással, melynek az ember védtelenül ki van szolgáltatva. Ebből születik meg a Csáth-magatartás egyik jellegzetessége: ha a valóság megvalótlanulás, akkor hátat kell fordítani neki, ki kell vonulni belőle úgy, hogy az ember egy igazi valósághoz, egy igazabb léthez jusson el. Legáltalánosabban ezt úgy fogalmazhatjuk meg: a művészet és élet kibékíthetetlen konfliktusa. Az élet esztétizálásának, általában az esztéticizmusnak eklatáns példája Csáth *Eroica* című – egyébként kevésbé sikerült – korai novellája. De ez az ellentét a lényege *Ópium* című művének is, ahol már tételesen is megfogalmazza sajátos egyéni „filozófiáját", mondván, hogy az ópium segítségével kell a mindennapi léttől az igazi létet elrabolni, s ebben az intenzív létben majd megjelennek előttünk a „formákban rejlő nagy titkok". Egészen más aspektusból közelítve a kérdéshez, egy publicisztikai írásban, *A lelki betegségek helye a többi betegség között* címűben, Csáth már határozottan szögezi le ugyanezt: „Mert mi lehet nagyobb bizonyítéka az élet mohó kívánásának, az *optimumra* való intranzigens törekvésnek, mint az, ha vagyonunkat vagy becsületünket, egészségünket vagy szerelmi boldogságunkat elvesztve nem akarunk tovább élni? Ha nem elégszünk a relatív optimummal, amit a mostoha körülmények megengednek, hanem csak a *legtöbbel*, az ideális optimummal vagyunk hajlandók beérni. Világos és tiszta, ugyebár? Az öngyilkosság valóban a legpregnánsabb, legintenzívebb élés, életkívánás. A legizzóbb, a legmohóbb élet." Még egyszer hangsúlyozzuk, ez a gondolkodás elsősorban nem az egyéniség deformációjá-

nak eredménye. A korszak nagy és kisebb művészeinek szemléletében és műveiben is fellelhető. A századvégről csak Justh Zsigmond szavait idézzük, melyek félelmetesen rímelnek Csáth gondolataira: „Mindig ugyanaz a nóta, az egyik oldalon a művészet – a másikon a népszerűség. Válasszon, aki választani *mer*", és „De hát aki gyorsan él, *többet él*, mint az, aki lassan él", írja naplójában.

Csáth írói-emberi magatartásának jellegzetesen szecessziós vonása ez. Felmerül ezzel kapcsolatban a dekadencia, az arisztokratizmus kérdése. A szecesszió világképe kétségtelenül ellentmondásos, szerepel benne az az elem is, melyet először talán Halász Gábor, majd sokan mások is úgy fogalmaztak, hogy a polgári jólét dekadens, önmagáért esztétizáló, elzárkózó magatartása. Csáthnál is felbukkan ez a művészi arisztokratizálódás, de az alapvető megítélés szempontja mégiscsak az, hogy a valóság és az alkotó viszonyában ez a valóság milyen minőségű. E minőségről már beszéltünk; bizonyos korszakban tehát az egyszerű hátat fordítás is – tehát a csak negatívumra épülő attitűd – pozitív etikai tett. Úgy jellemezhetnénk, hogy a szecesszió a valóság negatív kritikai elsajátítása, közvetve mutat rá a társadalmi-emberi viszonyok, kapcsolatok kötöttségeire.

A szecesszió persze sem mint világkép, sem mint forma általában – s különösen az európai fejlődéstől elmaradó Magyarországon – és így konkrétan Csáthnál sem tisztán, kizárólagosan jelentkezik: naturalista, szimbolikus törekvéssel együtt hat. Csáth Gézát sokáig – Bóka László tanulmánya következtében – naturalistának tartották. Jobb híján az eddigiekben a csáthi világkép kétféle megjelenési módjának egyikét, mi is naturalistának neveztük. Ez azonban csak látszólagos; látszólagos azért, mert a naturalizmus filozófiájának, a pozitivizmusnak az az eleme látszik érvényesülni Csáth bizonyos novelláiban, melyet úgy szoktak jellemezni: lemondás a nagyobb összefüggésekről, a rendszerről, az ellentmondásos tendenciák elemzéséről és ragaszkodás a *leírható* tények számbavételéhez. Csáth Géza magatartásának ez a másik oldala – megpróbálni szembenézni a valósággal és megkísérelni rögzíteni az egyáltalán megfigyelhetőt. Legjobb novelláiban – például a *Gyilkosság*ban, az *Anyagyilkosság*ban – közvetlenül a felszínen csak az látható, ami a valóságból ilyen módon észlelhető. Az író nem kommentál, amit lát, rögzíti, legyen az „naturális" gyilkolás vagy a környezet pontos leírása. Minden fölösleges eltűnik a műből. De már Karinthy Frigyes is helyesen állapította meg Csáth Gézáról, hogy

„nagyon jól érzi, hogy a hatás legfőbb eszköze az a kegyetlenségig fokozott, gyilkos álobjektivitás, amely érzéketlenül bontja fel és mutatja be az élet legérzékenyebb szerveit." S valóban, Csáth Géza objektivitása álobjektivitás, valóban csak egy eszköz a döbbenet fokozására. S ugyanúgy, naturalizmusa is álnaturalizmus; szintén csak a világképből eredő módszer, melynek az a lényege, hogy a leírt valóság mintegy önmaga mutassa meg igazi arcát. Összességében mindez azt eredményezi, hogy az ál-objektivitásból és ál-naturalizmusból eltéveszthetetlen egyértelműséggel és pontossággal bontakoznak ki a valóság agresszív, félelmetes, de létező, valóságos tendenciái, erői.

A csáthi világkép előbb vázolt kettős megjelenése szoros egységben van. Az egyik oldalon a környező világra való szecessziós reakció, melynek szubjektivitását Csáth líraisága erősíti, a másik oldalon az objektum ál-naturalista ábrázolásban. Ez az egység nem darabolható fel, bármilyen külön hangsúly vagy nyomaték kitétele egyikre vagy másikra, az életmű s az írói szemlélet egyensúlyának kibillentéséhez, eltorzításához vezet. Különösen nem sajátítható ki az életmű – s általában életművek, írói egyéniségek – kizárólagosan egy-egy stílus által. Csáth novelláinak egészét tekintve nem jelenthetjük ki, hogy Csáth szecessziós író; a naturalizmus pedig fejtegetéseinkből következően eleve elvetendő.

Hogy ezt az egységet Csáth Géza mennyire tudatosan fogta át, azt egy másik – számára oly kedves és sok reménykedéssel körülvett – műfajban, a drámában figyelhetjük meg, ott is egy látszólag külsőséges szempontban. Csáth első színpadi bemutatkozása alkalmával két drámáját adták elő, *A Janikát* és a *Hamvazószerdát*, melyet egyébként a *Varázsló halála* című novellájából írt. Az előbbi egy tragikomikus groteszk-realista játék (Csáth Géza legjobb drámája), melyről Ignotus igen elismerő kritikát írt, s elsősorban ennek alapján állapította meg: Csáth „drámaírónak született". Az utóbbi, melynek már alcíme – *Bábjáték egy felvonásban* – jelzi, sajátos műfaji kísérletről is szó van, Csáth víziós, valóságot és irrealitást egybejátszó novelláinak szerves folytatása. Ezt az álomjátékot leghívebben saját nyilatkozata jellemzi, melyet Dér Zoltán idéz: „A *Hamvazószerda* egy érzés, egy hangulat lírája, az összes képzetekkel, emlékekkel, gondolatokkal, amik hozzá kapcsolódnak. Félig némajáték, félig dráma. Melodramatikus zenét írtam hozzá. Ezzel a zenével (...) fokozni akartam a cselekmény szimbolikus hatását – mert szimbólum itt minden, ami történik." E két külsőleg annyira

elütő és ellentétes művet Csáth egy előadásban hozta nyilvánosságra – s itt még véletlenül sem gondolhatunk olyan praktikus szempontokra, hogy esetleg *A Janika* „nem egész estét betöltő” dráma. A magunk részéről ezt nem tartjuk véletlennek, ellenkezőleg, kialakult és szilárd írói törekvései újbóli tudatos bemutatásának.

Ez a sajátos egység átvezet bennünket egy másik kérdéshez – mely szorosan összefügg Csáth világképével –, ahhoz, hogy mennyiben és milyen módon érvényesek az író alkotásai a valóságra, a létre vonatkoztatva. Utóbbi időkben Csáthot Kafkához hasonlítják, illetve úgy ítélik meg, hogy Kafkától független – Kafka elődjeként – hasonló utakon jár és többé-kevésbé hasonló eredményekhez jut el. Ez a vélemény nem jogtalan, visszatekintve, különösen világosan láthatók azok a pontok, melyek a két írót egymáshoz közelítik. Egy másik vélekedés szerint a Csáth műveiben megjelenő kórosságok, agressziók és más torzulások az emberi lélek mélységeinek felmutatásával azonosak, azaz – s itt a legfőbb hivatkozási alap mindig Csáth orvos volta – az őrület, a kór mindig csak önmaga. Valamelyes igazsága ennek a felfogásnak is van, noha, megítélésünk szerint, egészen más irányultságú, mint ami *valójában* következne belőle. A két vélemény abban közös, hogy pozitív, illetve negatív irányban *eltúlozza* Csáth szemléletének esztétikai megnyilvánulásait. Kafka az abszurditást a létre általában kiterjesztette, s nyomon követte a társadalom egész mechanizmusában; nála az erőszak rendszerszerű, az abszurditás a valóság legkisebb elemét is átjárja. Kafka nagy erejű látomásában azonban mindez adottság is, a létezéstől elválaszthatatlan attribútum is. Érvényessége ezért szélesebb és általánosabb, de meghatározatlanabb is. Csáthra utalva, érzékletesen úgy fogalmazhatunk, Kafkával a *kór* ábrázolódik, az *eset* ritkábban. Csáth víziója saját valóságáról, társadalmáról nem ilyen széles érvényű, s nem ilyen erejű, bár valóban hasonló problémákat feszeget. Csáth Gézának azonban – s most igazán nem nagyságban akarjuk Kafkához mérni – van egy sajátos „előnye” kortársával szemben, mégpedig az, hogy vitathatatlanul *az emberi esetekből indul ki*, ha úgy tetszik, a kórosságokból. Itt lehet, s van is, szerepe és jelentősége annak, hogy Csáth orvos volt, s mint ilyen, az elsők között sajátította el a freudi pszichoanalitikus eszméket, méghozzá magas fokon, ahogy ezt nemcsak szépírói tevékenysége, hanem publicisztikai-ismeretterjesztő írásai is tanúsítják. Csáth így először mindig egy hitelesen és konkrétan meghatározott *esetet* ábrázol – mint a *Gyilkosság*, *Anyagyilkosság*, *A kis Emma*, *Vasút*, s más történetekben –, de a kevésbé konkrét, szimbolikus novellák is valóságos pszichikai-pszichológiai környezetbe, szituációba vannak általában ágyazva. A groteszk, az abszurd – néhány kivételtől, pl. *A béka* vagy *A magány történetei*, eltekintve – mindig ezen keresztül jut érvényre. Egyszerre esik tehát a hangsúly a torzulásra, az aberrációra – mely alapjában mindig emberi-lélektani diagnózis, s csak egészében és teljességében vonatkoztatható a valóságra és létre –, végső sorban tehát az egyedire, s az erre ráépülő általánosra.

Az eddigiekben felvázolt képet Csáth Géza esetében még tovább színezi, hogy – s ezt életművével kapcsolatosan keveset szokták emlegetni – kifejezetten realista novellákat is írt. Kétségtelen, hogy ennek az „elhallgatásnak” némi alapja is van – Csáth nem ezekben a műveiben alkotott jelentőset. Átlagos szintű realista írásai azonban arra mindenképpen jó bizonyítékot szolgáltatnak, hogy írójuk ilyen megközelítésben is, tudatosabban és világosabban látta és értelmezte korát, s kora Magyarországát. Példaként állhat itt a *Bácska*, a *Muzsikusok* és más elbeszélések. Egy évvel halála előtt, 1918 őszén, meg is fogalmazza, rögzíti véleményét: „Igaza volt Adynak. – Mennyire érezte ő ezt az időt. És milyen *makacsul* bízott benne, hogy az meg fog érkezni. Váratlanul: itt van, megérkezett. Mert az kétségtelen, hogy ez a rendszer, melyet Tisza, Vojnics báró stb. urak oligarchikus uralma, hatalmi l’art pour l’art passiója jellemzett, borzasztó légkört teremtett itten. Benne éltünk és utóbb magunk se éreztük: mily bűnös. Ők tették azt, hogy az öregek irodalomban, politikában sikerrel nullázták ki a feltörő tehetségeket... Őmiattuk kellett Adynak 3-500 korona havi fizetésekből élnie, Ignotusnak újságírói kényszermunkát végeznie – nekem falusi doktornak mennem...”. Publicisztikai írásaiban, a vallásról, iskoláról írottakban is, ott kísértenek ezek a gondolatok. Áttételesen zenei írásaiban is megbújnak – például abban a biztos és éles szemű felismerésben, ahogy az elsők között megérti és ünnepli a forradalmian újat hozó Bartók és Kodály népzenei tevékenységét, majd zeneszerzői munkásságát. Mindez egyértelműen állítja Csáth Gézát eszmeileg korának legjobbjai mellé, még akkor is, ha a közvetlen társadalmi mozgásoktól távol állt.

A mai magyar próza számára novellisztikájának dolgozatunkban elemzett kettős, de egységes vonulata lehetne elsősorban és méltán

hagyomány. Egyrészt a groteszk-szimbolikus törekvések elődjét láthatjuk benne, másrészt a tárgyias leíró, objektivizálódó irányzat csíráját. Olyan, szinte egyedülálló kísérletét, mint *A Kálvin téren* című novellája, pedig közvetlenül a mai próza cinema verité módszerét és szemléletét előlegező alkotásnak tarthatjuk. De mindez részben csak forma – ami persze fontos azért. Fontosabbak azonban azok a problémák, melyekkel Csáth Géza szembekerült, s különösen tanulságos lehet felismeréseinek, a problémákra, kora valóságára adott válaszainak további, részletesebb elemzése. Ezeknek a minél árnyaltabb megértése saját jelenünk megragadását, a benne való biztosabb tájékozódást is segítheti. Csáth Géza életműve ezért is „eleven múlt", s remélhetőleg, egyre inkább *hatni* is fog „későbbi korok olvasójában".

(1979)

Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában

E dolgozatban arra szeretnék, ha nem is feleletet, de legalább néhány magyarázat-lehetőséget adni, hogy miért nem igazán jogos a Csáth-novellákat „égi" és „földi" művekre osztani. Köztudomású, hogy a prózai életmű ilyen felfogása, megbontása még Illés Endre révén terjedt el, és sokan – bár árnyalásokkal, finomításokkal, de – átvették ezt tőle. A dolgozatban tehát azokat az összekötő kapcsokat próbálom megtalálni, melyek ezt az ellentételezést valamilyen formában megszüntetnék. Ehhez az első lépés a novellaszerkezeten keresztül történhet.

A Csáth-novellák egy szerkezeti sajátsága

Talán első pillantásra nem is szembetűnő, hogy Csáth Géza novellái egy hagyományos, tradicionális prózaformához kötődnek, hiszen a tartalmi-tematikai újítások – mint a szubjektivizált álomleírások, vagy a pszichoanalízis szemléletéből kinövő novellák – ezt elfedik. Pedig novelláinak nagyobbik része szerkezeti formáját tekintve valóban egy hagyományos elbeszélőtípusba tartozik. Kevésbé feltűnő ez mondjuk, olyan művek esetében, mint a *Trepov a boncolóasztalon*, *Apa és fiú* vagy a *Vasút*, illetve a *Katonai behívó* című novellák, melyekben a stílus és a már említett tematika révén Csáth valóban eltávolodik valamelyest a hagyományosabb formáktól, bár itt sem igazán.

Sokkal feltűnőbb viszont a novellák egy másik, jelentősen nagyobb csoportjánál. Úgy tűnik, a Csáth-novellisztikában az uralkodó novellatípus a keretes elbeszélés, melyre Csáth rövid pályájának bármely időszakából hozható példa. A keretes elbeszélés a legősibb formákhoz tartozik, a történetmesélés egyik alapformája. Boccaccio, Chaucer alakították klasszikusan e szerkezetet, s ezen óriási tradíciókkal rendelkező elbeszélés-változat a magyar századforduló epikájában is élénken élt. Csáth novelláinak modern kiadásaiban – *A varázsló halála* és az *Ismeretlen házban* című gyűjteményekben – összesen 62 novella olvasható (nem számítva most a regénytöredékeket), majdnem a teljes életmű. Ezek közül 38-ban fedezhetők fel a keretes elbeszélés határozottabb vagy elmosódó, éppen csak nyomokban fölfedezhető elemei.

A keretes elbeszélés nagy általánosságban vett lényege, hogy az adott mű két szerkezeti elemből áll. Egyrészt magából a keretből, mely részben az elbeszélés indítását foglalja magában, részben pedig az elbeszélés zárását. A másik elem maga a tulajdonképpeni történet,

mely e nyitó és záró keret közé ágyazódik, ékelődik. Ez gyakorlatilag egy klasszikus novellaszerkezetet képez, mely a beékelt történet révén tartalmaz akár egy csattanóra épített, poénnal záruló történetet, de tartalmazza általában az elbeszélő viszonyát is a bármilyen módon előadott történethez. A keret lényege ugyanis, hogy az elbeszélő bizonyos szituációba helyezi a történetet.

Például, igyekszik olyan fénybe állítani a majdani beékelt tulajdonképpeni történetet, mint ami valóságosan megtörtént. A legjellegzetesebb típusok, amikor a nyitó keretben úgy állítja be az elmesélendő történetet, mint aminek szemtanúja volt, maga is jelen volt az eseményeknél. Az elbeszélő ezzel a módszerrel próbálja hitelessé tenni az elbeszélendő történetet, annak valószerűségét alátámasztani. Röviden, az elbeszélő mintegy realisztikussá, valóságossá teszi a történetet, s igyekszik kiszűrni belőle ilyen módon a fikcionalitás látszatát. A záró keret esetleges utólagos kommentárjaival, az elbeszélő magyarázataival, lényegében ugyanezt a szerepet játssza. Túl ezen azonban a záró keretnek egyéb funkciója is van, összefüggésben természetesen a nyitókerettel. A beágyazott történet, mely önmagában is kerek egész, e sajátos szerkezeti vázzal további kerekdedséget biztosít a teljes történetnek. Az elbeszélő a valóságosságot is hangsúlyozza azzal, hogy a keretes formával még inkább lekerekíti, önmagába záruló formává alakítja az amúgy is zárt szerkezetet.

Ha már most Csáth esetében tudatosítjuk azt, hogy mint utaltam rá, egyik uralkodó novellatípusa ebbe a szerkezetformába tartozik, akkor ez önmagában is meglepő, hiszen Csáthról az az általános képzet, hogy a fantasztikum, abszurditás felé forduló elbeszélő. Tovább fokozza a különösséget, hogy bár novellisztikája sem tematikai, sem formai értelemben nem túl változatos, mégis a keretes elbeszélés nyomai, elemei összes novella-változatában megfigyelhetők.

Vessünk egy pillantást a Csáth által alkalmazott kerettípusokra ezek után. A leghalványabban érzékelhető, éppen csak jelzett keret, ráadásul nem is a megszokott klasszikus értelemben a *Szeptember* című novellában található, melynek foglalatát lényegében csak egy stiláris keretezés alkotja, nevezetesen hogy az indító és záró mondata a műnek majdnem szó szerint megismétlődik. Az *Ismeretlen házban* című novellában ennél valamivel konkrétabb a keret, itt sem abban az értelemben azonban, ahogy azt az általános jellegnél érintettem. Utolsó időszakából véve újabb példákat, a *Tálay főhadnagy*ban vagy a *Dénes*

*Imré*ben bár realisztikus módon, de itt is csak jelzésszerű, nem is igazán kiépített a keretezés. Utóbbinál például, csak annyi értendő rajta, hogy az elbeszélő a zárómondatokban mintegy valószerű kulcsot, magyarázatot ad, mintegy tudálékoskodik a novella értelmezésében.

Igazi keretes elbeszélés viszont például, a *Fekete csönd* című korai novellája, *A béka*, a *Találkoztam anyámmal*, *Pál és Virginia*, vagy még inkább a *Gyilkosság*, a *Délutáni álom*, *Irén mama*, *A kis Emma*, *Egyiptomi József*, a *„Souvenir”, A Kisfiúk*, de még jó néhányat említhetnék. Külön csoportot alkotnak azok a novellák, melyekben valamilyen módon szerepel keretezés, de vagy hiányzik az indító rész, vagy hiányzik a záró keret, vagy éppen alig hangsúlyos egyiknek-másiknak vagy mindkettőnek a megjelenése. Ilyen például a *Rozi* című novella, ahol mindössze három rövid mondat érzékeltet valamit a keretszerűségből, de a zárás teljesen hiányzik, még ezen a szinten is. Hasonló típus az *Anyagyilkosság* is, ahol is a nyitómondat (vagy nevezzük keretnek) szintén épp csak jelzésszerű: „Ha szép és egészséges gyermeknek korán meghal az apjok, ebből rendesen baj származik.” – szól a novella indítása. Ez – azon túl, hogy mintegy előre magyarázatát tételezi a bekövetkezendő eseményeknek, mintegy az egész történetnek – másfajta elbeszélői viszonyt is kialakít, mint ami majd az elbeszélt történetben kap helyet. Metaforikusan fogalmazva az *Anyagyilkosság* e nyitó mondata olyan, mintha egy nyitó keret – történetesen akár egy anekdotázó elbeszélő – felvezetésébe in medias res kapcsolódnánk be.

Az összes eddigi példák közül kétségkívül a legérdekesebb az *Egyiptomi József*. Nemcsak azért, mert határozott, meglehetősen hangsúlyos mind a nyitó, mind a záró keret, melyek együttesen egy kifejezetten hétköznapi, mindennapi és főleg realisztikus, valószerű keretformát eredményeznek, de azért is, mert mint Dér Zoltántól tudjuk, e novellának szövegváltozata is rendelkezésünkre áll. Ez a szövegváltozat későbbi, mint az általánosan ismert novella, tehát Csáth valami miatt nyilvánvalóan úgy érezte, hogy a mű további kidolgozást igényel. Ez újabb változat néhány lényeges ponton eltér az eredetitől – ezek a változtatások azonban szinte kivétel nélkül a novella keretét érintik. Túl azon, hogy a keret és a beékelt történet amúgy is meglévő ellentétét, feszültségét Csáth ezzel továbbfokozza, szembetűnő, hogy a keretet jelentősen bővítette. Kifejezetten magyarázó részeket épített bele, például az álom természetéről, s a keret valószerűségét bővítette a környezet, az egész elbeszélői szituáció részletezésével. Itt, ebben a változatban olvasható egy véleményem szerint ebből a szempontból is fontos, más, a szecesszióval közvetlenül összefüggő kérdésben pedig talán még fontosabb fejtegetés is: a nyitó keret álommagyarázásakor a keret elbeszélője így fogalmazza meg viszonyát az álomhoz: „Az álom reális dolog, életérték, megbecsülendő, finom elmemunka, akár valami szép vers vagy mese, ami közvetlen és szinte lemérhető élvezetet szerez.”

Még egy példát érdemes talán megvizsgálni közelebbről. A korábban már említett *Pál és Virginiá*ról elmondtam, hogy nem klasszikus keretes elbeszélés, mert a zárás hangsúlytalan, igazából nem oly mértékben jelölt, mint a nyitó keret, hiszen szigorúan véve mindössze egy mondat: „És ez az egész.” A nyitás azonban még a szokásosnál is hangsúlyozottabban formálja meg a keretet, illetve a keret elbeszélőjének viszonyát a történethez, melynek jelen esetben szintén ő az elbeszélője. A nyitásban egész kis poétikai fejtegetést találhatunk az elbeszélés mibenlétéről, és kibontott elbeszélői viszonyulást, melyet majd a teljes történeten következetesen végigvitt. A nyitó keret így szól: „Pál és Virginiának a történetét akarom elmondani. De valamitől félek. Az olvasó – tudom – végigfutja a szemével a tárcát. Ha látja, hogy az utolsó részben valami élénk és furcsa dolog van – szaggatott párbeszédekkel például –, amelyet az Írónak valahogyan sikerült érdekessé tenni, akkor esetleg kedvet kap, és elolvassa az egészet is. De különben nem. Ezért szeretném igen furcsán, színes részletességgel, izgatóan megírni ezt a történetet. De nem lehet. (...) Ezen kívül nagyon szeretem őket: Pált és Virginiát. Jó ismerőseim, és nem vinne rá a lelkem, hogy mint valami idegen lényekkel, elkomédiáztassam velük a papiroson a történetüket. Elmondom hát csak így.” Pillanatnyilag számunkra most az lehet fontos az idézetből, hogy Csáth, illetve az elbeszélő milyen mértékben igyekszik valószerűsíteni magát a történetet. Fordulatokat alkalmaz, ismerőseinek mondja a főszereplőket stb. annak érdekében, hogy a történetnek ne a fikcionalitását, hanem a megtörtént, hiteles jellegét emelje ki, s helyezze a történet előterébe. Ez pontosan ugyanaz a módszer, amelyet az *Egyiptomi József* szövegváltozatában is láthattunk, itt talán még jelöltebb formában. S nemcsak a keretben, a nyitásban, melynek magyarázkodása önmagában is erre törekszik, de a főszövegben is: minduntalan elbeszélői kiszólások, kommentárok figyelmeztetnek, utalnak vissza a nyitó elbeszélői helyzetre, azaz felhívják a figyelmet, hogy a beígért igazi, megtörtént történetet olvassa az olvasó.

Sajátos racionalizálási szándék működik tehát a keretes, vagy keretszerűnek minősíthető Csáth-novellák egy nagy részében. Mint láttuk, ez érthető lenne önmagában az olyan álomszerű, vagy ténylegesen álmot elbeszélő novellákban, mint az *Egyiptomi József* vagy a *Délutáni álom*, kevésbé érthető első pillantásra például az olyan típusnál, mint a *Pál és Virginia*. De erre később térek vissza.

A keretes forma alkalmazása tehát a Csáth-novellák jó részét valamilyen formában zárttá teszi, önmagába záruló, megbonthatatlan entitássá. Nyitott szerkezetet keveset találhatunk ebben a típusban is, de a más szerkezeti elemekkel építkező novellák is, úgy tűnik, hasonló jelleggel bírnak. Ez utóbbiaknál feltehetően a lényegre törés és alapvetően a lineáris vezetésű elbeszélés okozza ezt. S az is idetartozik, hogy e típusnak nincs szüksége a valószerűsítő mozzanatokra, mert többségük eleve – legalább látszólag – valószerű térben, időben játszódik le. Legtöbbjük egy önmagában is lezárt történet, még akkor is, ha nyilvánvaló, hogy a Csáth-novellákban megképződő történetek nem tradicionális sztorik, nem cselekményesek, ebben az értelemben nincs közük a meséhez.

A keretes elbeszélések mindkét típusát – tehát az álomszerű és a valószerű előadásmódú novellákat is – ugyanez fűzi össze.

Az elbeszélő, a szereplők, történet és tér viszonyok

A Csáth-novellák tehát nem történetmondó prózai művek, legtöbbjükben kisebb vagy nagyobb fokban érzékelhető, hogy egy hangulat, egy lélekállapot megérzékítései, mint például a keretes típusból a *Mariska az anyjánál*, vagy máshonnan véve példát, a *Szombat este*. Ennek megfelelően nagyon gyakori az egyes szám első személyű, ritkábban többes szám első személyű előadásmód. S ritka a harmadik személyű elbeszélés is. Mindkét változat ugyan eltávolított, az abszurdba hajló novellák a harmadik személyű elbeszélés révén, mások viszont a kerettel kapják meg ezt a jelleget. A szubjektivizálódás mégis pontosan érzékelhető mindkettőben.

Sajátos viszony alakul ki így a keretes elbeszélések kerete és a beékelt történet között. A beágyazott elbeszélés már nem igazi történet, a keret ugyan megmarad racionalizáló, valószerűsítő elemként, de lényegében csak körbezáró funkciót tölt be, nincs, vagy csak ritkán van igazi viszonyulása a beágyazáshoz. Láttuk már, sokszor csak stiláris, vagy felvezető jellege marad meg; a keretből is eltűnik az a klasszikus formálás, mely kibontja a teljes elbeszélői szituációt, esetleg külön eseménytörténettel bír. Itt is inkább a belső lélekállapotok, hangulatok uralkodnak, vagy még egyszerűbben pusztán csak egy formális keretet alkotnak a beékelt történet köré. A keretes elbeszélés sajátos tradícióját tehát a nem-történetszerű, nem eseményes, nem akciókban megnyilvánuló forma oldja. Csáth maga ezt úgy fogalmazta, hogy „Ezzel a típussal szemben (mármint a mikszáthi modellel szemben) mint ellentétet (...) állítanám azt az írásművészetet, amelynek számára egység: az emberi élet. Az ilyen író az eseményekben nem talál valami különösebb érdekességet, nem is látja az események között azokat a *szálakat*, mert a művészi nagyítóüvege nem ezekre van beállítva, hanem egy további síkra, ahol emberi alakok bontakoznak ki élesen." S még egy rövid idézet erre: ezek az írók „akiknek a művészi látótere az *emberre* van beállítva, akiknek az *egység* nem a mese, hanem *egy emberi élet...*".

Ennek fényében is szemlélhetjük ezután a Csáth-novelláknak azt a sajátosságát, hogy a mese, a történet redukciójával a szereplők (és olykor az elbeszélő viszonya hozzájuk) szintén a keretes formával hasonló jellegű zárt rendszert képeznek. Vagy önmagukra vonatkoztatottak csak, ha pedig viszonyrendszerbe lépnek másokkal, akkor az egész novella erre a viszonyra koncentrálódik. Nincsenek külső vonatkozásaik, legfeljebb a történet másik szereplőjére vonatkozódnak. A világhoz, tehát a külsőhöz pedig szinte egyáltalán nem vezetnek szálak. Az egyes szereplői, vagy több szereplő kapcsolata önmagába záruló.

A legjobban ezt talán a novellák terei tükrözik, akár valóságos térről van szó, akár belső lélekterekről. Ez utóbbiak között említhetjük nemcsak azokat az elbeszéléseket, melyek egy álomleírással, vízióval ezt a belső teret egyértelműen hordozzák, de ide tartoznak lényegében a keretes elbeszélések is. A keret ugyanis tulajdonképpen egy elbeszélői teret, méghozzá önmagába záruló, nem vagy kevéssé kinyíló teret eredményez. De ha megvizsgáljuk azt, hogy az egyes novellák eseményszerűen milyen térben játszódnak le, akkor is ugyanerre az eredményre jutunk. Csáth írásai szinte kizárólag belső terekben, enteriőrökben kapnak létezést: szobabelsők, kávéházak belső terei alkotják a novellák téri kereteit. Jellemző, hogy *A varázsló kertje* című novellában milyen hasonlatot alkalmaz: „A kerítés mögött kert volt; nem nagyobb, mint egy kis szoba." De persze még a „kert" metafora

is, önmagában, olyan zárt teret jelöl, mely belsőnek számít, nem vonatkozik külső terekre.

A belsőre, az egyéni lét belső megnyilvánulásaira tevődik tehát a hangsúly. Még az olyan látszólag objektív leíró novella esetében is erről van szó, mint a *Katonai behívó*. A végig azonos tónusban tartott elbeszélésben egy ponton furcsa közlésre bukkanhatunk: az elbeszélő-főhős így mondja el az eseménytörténet egy szeletét: „... és telefonáltam az Adria Kávéházba, és az Árpád Kávéházba, nincs-e ott Barna úr. Jól tudtam, hogy nincs ott, mert Tápióbicskén van. Valóban, a pincérek jelentették, hogy nincs ott." Ez a történetben még egyszer megismétlődik. Kétségtelennek látszik, hogy a novella nem elsősorban a Monarchia külső abszurditását kívánja érzékeltetni, hanem egy lélek belső torzulását. Gaston Bachelard írja *A tér poétikájá*ban: „A félelem nem kívülről jön. S nem hordozói a régi emlékek sem. Múlt nélkül való. És filozófiája sincs. Semmi köze az elálló lélegzet filozófiájához. A félelem maga a létező (alany). Hova menekülni hát, hol elrejtőzni?" Az idézet nemcsak kommentárként érdekes, hiszen Cholnoky Viktor mondjuk *A kísértet* című tárcájában ugyanezt megfogalmazza már 1904-ben: „A tudományos kísértet az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzátartozó. Az az igazi, a meglevő, a reális kísértet, amelyet az agyvelőben támadó ok kivetít, bele a világba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, a látszólag ok nélkül való okozatot." Most eltekintenék attól, hogy a Cholnoky által hangoztatott racionalitásra kitérjek; Csáthnál ugyanezt már láttuk, s még visszatérek rá. Fontosabb a novellák szempontjából a Bachelard-idézet, mert e művek időbeli viszonyaira is figyelmeztet. Sem a keretes, sem a más típusú novellákban az időtényezők nem játszanak igazán szerepet. Az álomleírásoknál természetszerűleg szűrődnek ki a konkrét, meghatározható időviszonyok, más helyütt csak annyi konkretizálódik, hogy egy múltbéli esemény idéződik fel, visszapillantásról van szó. Megint másutt, ahol a konkrétabb térhez valószerűbb külső idő járul, ott is csak egy igen rövid tartamról beszélhetünk. E tényezők arra utalnak, hogy a Csáth-novella jellegét inkább egy meghatározatlan lebegésű időkeret fogja össze, ami főleg jelenre irányult. A múlt is erre vonatkoztatott, a jövő pedig majd teljes mértékben kiiktatódik belőlük. Ritka az az eset, amikor az elbeszélő kilép a zárt – akár formális, akár

nem – keretekből, s szereplőiről további információt is közöl, mint például, *A kis Emmá*ban, bár ott is csak mintegy felsorolás jelleggel. „A levegő fojtó, a múlt rettenetes atmoszférája ez. Vagy a jövőmé?" – mondja az *Elfeledett álom* elbeszélő-főhőse, mert valójában mindegy is, melyik időről van szó.

Mindez, mármint ezen időbeli jellegzetességek egyfajta statikusságot, állapotszerűséget tükröznek, sugallnak. S ezen a ponton összefoglalható néhány általánosabb megjegyzés.

A novellák világképe

Láttuk, a Csáth novellák vagy keretes formában – s ez a döntőbb – vagy más jelleggel igen zártak, szerkezetük önmagába forduló. Az egyes novelláknak nincs más novellára vonatkoztatásuk, egymás mellett állnak. Terük – már csak e szerkezeti vonás miatt is – szintén zárt, mindig belsőkre irányult. Idejük többnyire meghatározatlan, nem mutat folyamatosságot, sokkal inkább változatlanságot, állapotot. Itt jegyzem csak meg, hogy ezért is szükségszerűnek látom az elkezdett regény töredékben való hagyását. A szereplők vagy az elbeszélő, ha azonos a hőssel, ugyancsak önmagába zárt, vagy legfeljebb a kizárólagos kapcsolatra korlátozott. A szubjektum, az egyén áll magábazártan a novellák előterében. Ez még az ál-objektív novellákban is többékevésbé érvényesül. A történet eltűnik mint cselekmény, eseménysor, s állóképek egymástól függetleníthető sorozatává válik. Minden racionalizálási törekvés ellenére nem a külső, valószerűsített körülmények, környezet lesz a domináns, hanem a belső, a lélekállapot. Ebben ugyan érvényesülnek olykor a pszichoanalitikus alapokból származó ok-okozati összefüggések, lényegében azonban a történet nem halad valami felé, nincsen teleologikus tétje. Okról csak abban az értelemben beszélhetünk, ahogy ezt Cholnoky Viktor fogalmazta meg. „... mindez csodálatos, szenvedést okozó, de egyszersmind érthetetlen és furcsa, úgyhogy azt a meggyőződést kelti föl, hogy a dolgoknak ebben a formában nincs semmi oka és célja." – mondja, írja az *Ópium* elbeszélője is. Vagy az *Elfeledett álom* elbeszélője: „Megdöbbentő és rettenetes ez az elhagyott szoba, üres és céltalan." Más oldalról, nem elbeszélésbe távolítottan is megfogalmazza mindezt Csáth, a Sassy Attiláról szóló cikkében: „az élet egyetlen oka, és célja az élet maga..." A korábbi keltezésű *Ópium*ban szinte szó szerint ugyanez szerepel:

„...azért élünk, hogy éljünk, és semmi másért. Hisz ez az egyetlen célja a létnek." Mindez a személyiség mélységes válságáról, megrendüléséről tanúskodik egyfelől, másfelől e megrendült személyiség önmagába rekesztettségéről, harmadsorban pedig egy sajátos értékképzetről, melyben ez az önmagába fordult személyiség – amely mintegy kivonult vonatkozási pontjai közül – előlép önértékké. Az egyetlen létre vonatkoztatottság, hogy ez az egyén, szubjektum létezik, van s az élet is ezért érték, bár közelebbről meghatározatlan ez. Sőt, mint *A lelki betegségek helye a többi betegség között* című írásában kifejti Csáth, még ez a meghatározatlan lét is sajátosan értelmezendő, amennyiben „Az öngyilkosság valóban a legpregnánsabb, legintenzívebb élés, életkívánás. A legizzóbb, legmohóbb élet." Az önmagáért való lét, s a személyiség, mely önmagát mint értéket csak úgy képes tételezni, hogy elpusztítja magát, ugyancsak egy zártrendszerű, körszerű világképet sugall; metaforikusan, olyan csapdahelyzetet, melyből nincs menekülés. A szecesszió, kivonulás tehát csak a valóság vonatkozásaira érthető, a Csáth-novellák tanúsága szerint a valóság nem változtatható meg, nem változtatható át álommá, mert maga is valószerűtlen, az egyetlen lehetőség az álom, a vízió, a valószínűtlenség reálissá tétele. Itt kapcsolható össze talán a szecesszió és a novellák világképének a kérdése.

Szecesszió és világkép

A szecesszió stilizáltságáról, dekorativitásáról ismert. Ez a fajta jellemzése azonban csak külső stiláris jegyeit rögzíti, s ezt sem általánosítható értelemben. A szecesszió véleményem szerint viszont inkább létérzékelés, világlátásmód, sajátos világkép, melyet jellemeznek ugyan bizonyos mértékig az előbb jelzett stiláris jegyek, de ettől eltérő külső formákban is felfedezhetjük világképi alapjait. Pór Péter szögezi le *Az irodalmi szecesszió fogalmáról* című tanulmányában, hogy a szecesszsiós alkotók „Nemcsak az elkülönülés absztrakt, iránytalan vágyát követték (mármint az elődöktől való elszakadásban), hanem, bármenynyire is furcsán hangoznék az irányzatról szólva, melynek legmegütőbb jellemzője a *stilizáltság*, határozottan *valószerűbb* művészetet igyekeztek teremteni...". Pór Péter is hangsúlyozza, hogy ez a valószerű nem keverendő össze a realizmussal, sem mint stíluskategória, sem mint ismeretelméleti kérdés. Valamiféle elvont igazságértékről lenne itt szó, igaznak, valóságban lévőnek tüntetve föl olyan személyiségkérdéseket, létproblémákat, melyek a naturális valóság mögött látszanak csak. Ami Csáthot illeti például, ebben a vonatkozásban látom a magyarázatát annak a formai kérdésnek, hogy miért alkalmazza – durván fogalmazva – a feleslegesnek tűnő keretes elbeszéléstípust oly gyakran. Vélhetnénk persze a tradíciók sajátos továbbélésének, a konvencióktól való szabadulás képtelenségének is e forma újra és újra való fölhasználását. Ennek azonban ellentmond, hogy e keretek még hangsúlyos formájukban is igazából súlytalanok, nem adnak a novelláknak realista értelemben távlatot. Szecessziós paradoxon, hogy valószerűtlen vagy annak tetsző helyzetek, szubjektív érzetek kapnak ilyen racionalizált, hitelesítő, valószínűsítő formákat. Miközben mind általában a szecesszió, mind konkrétan a csáthi novella arról beszél, hogy mindez valószerűtlen. Ugyanahhoz a körhöz értünk így vissza, mint amit láttunk már az elbeszélések világképének leírásakor. Most csak metaforikusan ismételve: az élet összeér a halállal, az életösztönt – mint Cholnoky írja – felváltja a halálösztön, „az esztétikus halál, amely testvére az álomnak". Cholnoky még hozzáteszi: ez lesz a tökéletes Nirvána. E gondolatmenetek, világképek mögül a szecesszió egyik domináns eleme, világképi eleme sejlik föl. Az esztétikus, a megkomponált pusztulás, mely külső megjelenésében lehet akár valóban szép is, mint az *Eroica* hősének eltervezett, célzatosan keretezett halála. A szépség és a rettenet azonban a szecesszió műveiben teljesen együtt járnak: mint Körösfői-Kriesch Aladár képén, az *Ember a halál nyomában*, ahol is a szép és hívogató lánymaszk mögül egy csontváz kandikál ki. De ez a halál metafora sem egyértelmű; a halál, mint láttuk Csáth egyik-másik novellájában illetve más jellegű írásában, nem igazán tragikus, sőt, mintegy az igazi létformához való elérés eszköze; Pór Péter szavaival, mindössze „metaforikai létformaváltás". Végül is hát, a megrendült személyiség is csak valószerűtlen, olyan állapot, mely zártságában önérték, de igazából mögüle is csak a semmi néz vissza szemlélőjére. Ebben azonban már nincsenek stiláris fogódzók; lehet dekoratív-stilizált, lehet mindez racionalizált, valószerűsített formában. Ezért úgy gondolom, hogy Csáth „égi" és „földi" novellái ugyanabból a szecesszsiós létérzékelésből nőnek ki; az egyik önmagában valószerűtlen, bár valószínű formák alakítják ki; a másik önmagában valószínű (mert még tudományosan is megalapozott), de végkifejletében ugyanolyan irreális, mint a másik. Vagy megfordítva mindez ugyanolyan igaz, mint bármely realista történet, ha nem kötjük elsősorban ismeretelméleti

kérdésekhez. Nyitott, többféle értelmezési lehetőséget is nyitva hagyó szerkezetet, világképet a Csáth-novellák alig-alig kínálnak, önmagukba zártságukban azonban – még kívülre irányuló referenciális elemek hiányában is – arra utalnak szecessziós alapjukkal, átfogó világképükkel, hogy – s itt egy Kosztolányi-szakértőt idéznék, aki azonban Csáth-ügyekben is kompetens –: „A történelmet a győztesek írják. A legendákat a nép szövi. Az írók fantáziálnak. Bizonyos csak a halál." (*Mily dicső a hazáért halni*. Esterházy).

(1987)

Krúdy Gyula

– Pályakép –

A magyar prózairodalom kiemelkedő, a magyar irodalomtörténet egyik legérdekesebb alakja. Élete és pályája sok tekintetben rendhagyó, mint ahogy műveinek utóélete is az. Jókai Mór mellett a legtermékenyebb magyar író, regények sokasága és több ezer novellája, tárcája, publicisztikai írása bizonyítja ezt. E hatalmas életművet csak az utóbbi két évtizedben mérte föl, s készített róla bibliográfiát néhány magyar tudós, addig azt sem lehetett tudni, pontosan milyen méretű, hány alkotásból áll. Ma már ezt közeles biztonsággal tudjuk, de bibliográfusai szerint sem kizárt, hogy további kisebb művekre bukkanhat a kutató, hiszen Krúdy korának jóformán összes periodikájában publikált. Az életmű könyvészeti adatai tehát már a kutatók rendelkezésére állnak, maga az életmű azonban a mai napig sem jelent meg teljes egészében könyv alakban. Regények, novellák sokasága ma is a korabeli folyóiratok, napilapok hasábjain porosodik, úgyszólván hozzáférhetetlenül. Az életmű terjedelme, a vele való munka nem mindennapi nehézségei, és mindezeken felül, különleges vonásai mindmáig elriasztották a kutatókat attól, hogy Krúdy műveit monografikusan, teljes egészében földolgozzák. Mindezidáig csak részmunkák, kismonográfiák születtek munkásságáról, továbbra is nyitva hagyva az életmű sok vitás kérdését, óhatatlan volt tehát, hogy az életművet – ugyanúgy, mint Krúdy életét – egyre inkább legendák szőjék körül, miközben csak igen kevesen voltak tisztában igazi arcával és jelentőségével. Munkássága így ma is sokszor indulatok kereszttüzében áll.

A magyar irodalomtörténetben magányos alkotóként tartják számon, nem kapcsolódott közvetlenül semmilyen irodalmi-társadalmi mozgalomhoz, irányzathoz, igazi, csak rá jellemző hangját pedig korai pályakezdéséhez viszonyítva, későn találja meg. Ekkor már közel két évtizedes alkotói munka van mögötte. Elbeszéléspoétikai újdonságai, értékei – noha sikere van a korabeli olvasóközönség előtt is – sokáig homályban maradnak. Értékelői az idők folyamán egyre többször hasonlítják Prousthoz, a világirodalomba jelentősége valódi nagysága szerint azonban nem tud igazából betörni, noha viszonylag több európai nyelvre lefordítják néhány művét. A tematika, a művekben megjelenő tárgyi világ különlegességén túl ez valószínűleg stílusának köszönhető, mely úgy tűnik, más nyelven, teljes értékben visszaadhatatlan, s amely Krúdy életműve legjelentősebb részének alapvető értékképző eleme.

Az életmű mind elméleti-poétikai, mind egyéb vonatkozásaiban kideríthetetlen gazdagságú. A múlt századvég s a huszadik század eleji

prózairodalom újabb kutatásai egyre erőteljesebben azt is jelzik, hogy Krúdy az ekkori modern magyar próza tapogatózó kísérleteinek kiteljesítője, magasabb szinten összefoglalója. Ez egyúttal azt is mutatja, hogy bár egyedülállónak gondoljuk a magyar prózairodalomban, de semmi esetre sem előzmények nélkülinek. Magányos alkotó, de nem megfejthetetlen jelenség.

Krúdy Gyula élete és művei nem írhatók le a szokásos „fejlődésrajz"' kereteiben, amelyben az író „valahonnét valahova" jut el a pályakezdéstől a pálya végéig. Élete és munkássága a változás és az állandóság egységével jellemezhető legpontosabban.

Felnőtt íróként sokat utazott, az Osztrák-Magyar Monarchia sok városában megfordult, ám az alkotás szempontjából mégis gyermekkora és kora ifjúsága helyszínei lettek a meghatározóak. Nyíregyházán született, 1870-ben; a város – megyeszékhely – azonban csak magyarországi mértékkel mérve nevezhető városnak, európai szemszögből valójában csak nagy falu, parasztváros. A település sajátos atmoszférája, legendái, emberei döntő fontosságúak lesznek későbbi stílusa, írói világa, tematikája kialakításában. 1928-ban egy levelében így ír erről: „Harminc esztendeig mindig Nyíregyházáról írtam. Könyveim éppúgy jelentik a régi Nyíregyházát, mint a város múzeumai." Pestre kerüléséig, tehát 18-19 éves koráig, megjárja Szatmárt, Podolint, Debrecent, Nagyváradot, de e városok közül csak Podolin, a felvidéki, szepességi kisváros lesz rá megint csak meghatározó hatással. Podolin történelmi levegője, miliője, legendái, a kisváros sajátos fejlődése (Zsigmond király idején elzálogosították több más szepességi várossal együtt s lengyel fennhatóság alá kerülvén mintegy „megállt az idő" a településen) már korai novellisztikájában is jelentős szerepet kap, a különös Krúdy-hang, stílus és szemlélet kialakításában pedig igen fontos helyet foglal el. A harmadik fontos helyszín életében Budapest, amely nem sokkal Krúdy előtt születik meg (1873) Buda, Pest és Óbuda egyesítéséből, s a század végére már a Monarchia egyik legnagyobb városa, dinamikusan fejlődik, egyes vonatkozásaiban a századfordulóra már világváros, más részeiben azonban továbbra is megtartja „falusias", kisvárosias jellegét. Mindhárom helyszín mutat tehát közös vonásokat, azonosságokat, ugyanakkor karakterük egyes elemei jelentősen el is térnek egymástól. Nyíregyháza helyszíne elsősorban a vidékiség, a dzsentri-környezet tematikáját kínálja, Podolin a különös történelmi atmoszférájú kispolgári környezetet, Budapest pedig a polgári miliőt.

A helyszínek azonosságot és ellentétet felmutató sajátos egysége követhető nyomon a közvetlen életrajzban is. A Krúdy-család régi nemesi-dzsentri família, amely azonban meglehetősen különös összetételű, ha az író nagyapjának vagy édesapjának életére vetünk egy pillantást. Nagyapja, mint honvéd főhadnagy az 1848/49-i szabadságharc idején, veszi feleségül Radics Máriát, aki bár jómódú családból való, de rangban jóval a Krúdy-család alatt marad (apja fuvaros). Több évtizedes házasság után a nagyszülők elválnak, a nagyapa elköltözik otthonról s halála előtt feleségül veszi házvezetőnőjét. Az édesapa tulajdonképpen bizonyos formában a nagyapa életét „ismétli" meg. Nemesi-dzsentri származása ellenére – mint a nagyapa – ügyvédként dolgozik, életformája a legtökéletesebben polgári, de házassága ugyancsak rangon aluli, a család szolgálóját, a „malteros lányt" veszi magához, hivatalos házasságot azonban csak tizedik gyermekük születése után kötnek, így Krúdy Gyula hivatal szerint törvénytelen gyermekként születik, keresztlevelén édesapja, mint keresztszülő szerepel. Ezek az ellentmondó családi körülmények is szerepet játszhatnak abban, hogy Krúdy egyaránt biztonsággal mozog a dzsentri, a polgári és a vidéki-paraszti környezetben. Nevelődése helyszínei, a családi élet tényei által egyszerre érték a polgári-kispolgári és dzsentri hatások. Későbbi életformája is ezekben az ellentétekben nyilvánul meg. Vasszorgalommal dolgozott, hiszen másképp nem lett volna lehetséges e mennyiségében is hatalmas életmű megírása, ugyanakkor csillogó legendák beszélnek mulatozásairól, párbajairól, a bohém, éjszakai életet élő Krúdyról. Vallomásai szerint mindig írónak készült, az egyetlen igazán fontos számára az írás volt, a legkevesebb köze azonban az irodalmi élethez, írókhoz volt, jobb szeretett kocsmákban magányosan üldögélni és az irodalmon kívül élő emberekkel beszélgetni, közel sem irodalmi témákról.

Mindez – ha nem is közvetlenül, de áttételeken keresztül – a művekben, az egész életműben csapódik le. Az életműnek abban a vonatkozásában is, hogy hasonló ellentétes tendenciákat figyelhetünk meg benne, valamint, hogy a Krúdy-életmű befogadója-kutatója sajátos módszertani problémákkal is szembetalálja magát. Krúdy életműve, ha teljes egészét tekintjük, hordoz bizonyos tematikai állandóságot, s ez az anyagkezelésben, motívumrendszerben, alakformálásban s még sok másban is tetten érhető. Ugyanakkor természetesen e felszíni változatlanság alatt negyvenegy éves írói munkássága folyamán hatalmas

változások játszódnak le szemléletében, poétikájában. E változások azonban megint csak különös képet mutatnak. Az újabb kutatások alapján a Krúdy-életművet tradicionálisan négy nagyobb szakaszra bontják; ezek a szakaszok azonban nem válnak el egymástól határozottan és élesen. A pályakezdő szakasz például, már önmagában hordja az alapvető krúdys tematikai képletet, sőt, formai világának néhány jelentős mozzanatát. Míg például, a kései, pályazáró évek mind formai, mind tematikai vonatkozásban erőteljes s persze magasabb szintű visszakanyarodást jelentenek a korai évek, évtizedek prózájához. Nemcsak arról a közhelyszerű tényről van tehát szó, miszerint az életmű egyes periódusaiban már minden formai-tartalmi anyag készen áll, adott a következő szakasz magasrendű megvalósulásához, hanem arról is, hogy Krúdy mintegy „megszüntetve megőrizve" viszi végig pályáján néhány alapvető tematikai-formai jellegzetességét.

A klasszikus polgári prózaformák és az anekdota prózájában

Krúdy indulásakor, tehát a nyíregyházi, debreceni, nagyváradi éveiben (az 1890-es években) a városi, polgári irodalomhoz vonzódik, ami annál is inkább különös, mert mint láttuk, döntő élményei Podolinhoz, Nyíregyházához fűzik, azaz, a kisvárosi, még inkább falusias jellegű környezethez. Nincs egyedül azonban e vonzódásával, a századvég legkülönfélébb indíttatású, s persze ekkor még érettebb magyar prózaírói, akik nagy része Kiss József *A Hét* című lapja köré gyülekeztek, hasonló utakra törekedtek. Krúdy számára ekkor ők a mérvadók, név szerint is említi egyikük-másikukat, például, Petelei Istvánt, Gozsdu E1eket, Thury Zoltánt vagy éppen Justh Zsigmondot. Mint ez utóbbinak, Krúdynak is egyik mintája a világirodalomból, Zola. A naturalista ábrázolásmód azonban valójában nem igazán sajátja, csak nyomokban, elemekben mutatható ki még ekkor s valamivel későbbi írásaiban is. A környezet, a tematika viszont határozottan a városi, polgári irodalomhoz közelíti. Visszatérő helyszínei a kávéház, a kisvárosi utca, alakjai között szerepelnek a kisvárosi emberek, a tánctanár, a városba beilleszkedni igyekvő, lecsúszott „jukkerlányok" vagy a néptanító, s megjelenik a művészvilág is. (*A tánciskola*, 1897; *Történet a szegény leányokról*, 1896; *Az élet nehéz*, 1896; *Dal arról a bizonyos szőke művésznőről*, 1894). Változó színvonalú s főleg változó narrációjú elbeszélések ezek s a többiek. Megtalálható köztük a realista tónu-

sú, társadalomkritikát sem nélkülöző, Bródy Sándorra emlékeztető novella (mint *Az élet nehéz* című alkotása) éppúgy, mint az inkább a kisváros hangulatát idéző pasztellkép. A századvégi dezilluzionista szemléletű, társadalomkritikus novella példája lehet az *Augusztus végén* (1894) című műve is, itt azonban különös módon nem a realista tónus dominál, inkább egyfajta szentimentalizmus. Poétikai eszközei eklektikusak, műfajai is: a szabályos, klasszikus novellától az impresszionisztikus hangulatképig terjed a skála. De a tematika sem zárt egység. Ugyanezen időben már felbukkannak a dzsentri-témával rokon témák, s találkozhatunk a városi témától elkanyarodó tárgyú novellákkal is (*A tarlók romantikája*, 1895; *Tragédia a havason*, 1895; valamivel később: *Nyíri csend*, 1901). Váltakozik a lineáris szerkezetű, kauzalitásra épülő kerek, poénra hegyezett klasszikus novellaforma, melynek vázát a cselekmény, a sztori képezi, az olyan formákkal, melyekben mindez föllazul. A narrátori nézőpont ugyan megmarad az elbeszélés szintjén külső, szerzői szemszögként, de már ekkor megfigyelhető, hogy a novellista Krúdyra sokszor jellemző a szabályos forma elhagyása, a kötöttségek föllazítása. A narrációban jelentős szerepet kap a líraiság, olykor annyira, hogy ez a szorosan vett cselekményt meg is szünteti, a novellát impresszionista életképpé változtatja. Ilyen jellegű műveiben már Turgenyev hatása, s e hatás földolgozása szemlélhető. Ami még szembetűnőbb e korszak novellisztikájában – elsősorban a narráció szemszögéből –, hogy kevés kivételtől eltekintve, e novellák előadásmódja – noha megtartják a tradicionális-konvencionális narrátori nézőpontot – erősen lírai, személyes hangú. Még az olyan, Bródy Sándor-féle realista-naturalista novellában is megfigyelhető, mint *Az élet nehéz* című műben. Összességében úgy tűnik, hogy Krúdy követi a századvég polgári indíttatású magyar és világirodalmi novellisztikáját, de már e korai korszakában is olyan jeleket mutat, melyek az elkülönülés felé irányulnak. Mindemellett ezen írói periódus talán legjelentősebb kísérlete, *Az aranybánya* című regény mind a formát, mind az írói szemléletet, megoldásmódot illetően olyan úton halad, mely igaziból előtte sem volt uralkodó, a későbbiekben pedig egyenesen idegen a Krúdy-életműtől. *Az aranybánya*, noha 1901-ben született, a XIX. század tipikus regénye. Karrier-regény, Balzac s még inkább Dickens modorában, a magyar irodalomból pedig elsősorban Jókainál valamint Mikszáthnál találhatjuk előképét, de helyenként Bródy Sándor hatása is feltűnik.

Az addig hol realista, hol impresszionisztikus jegyeket mutató Krúdy-próza itt egyértelműen a romantika és a realizmus–naturalizmus keveredését mutatja. A századforduló Budapestjén játszódó mű valójában azt a pillanatot ábrázolja, amikor a főváros és Magyarország egyre erőteljesebben elindul a felemás, magyar viszonyokhoz alkalmazkodott, a nyugat-európai fejlődéstől meglehetősen eltérő típusú polgári világ kialakításának, a sajátos kapitalizálódásnak az útján. Krúdynak a magyar fejlődésről már ekkor sem sok illúziója van, a regény tartalmi része, anyaga rengeteg információt hordoz erről, de ami a tényleges megvalósítást illeti, alatta marad még önmaga bizonyos novelláinak is. *Az aranybánya* Krúdy legtipikusabb erőfeszítése arra, hogy alkalmazkodjék az elődökhöz a világirodalomban és a magyar irodalomban. E kettős hatás és minta felemás művet is eredményezett: a regény kompozicionálisan meglehetősen széteső, sem a cselekmény, melyet Krúdy erőltet, s csak túlromantizált eszközökkel képes teljessé tenni, sem az alakformálás, sem a narráció nem képes egységes művet létrehozni. Szerkezeti aránytalanságok, pusztán a cselekmény továbbbonyolítására szolgáló mellékszálak befűzése kuszálja össze, tördeli szét a mű kompozícióját. A regény sokszereplős, cselekménydús, mint az ebben a műfajban megszokott; az író stílusa meglehetősen száraz, kopott, alig-alig ismerhetni rá, hogy a művet a későbbi nagy stiliszta írta. Ami a narrációt és a cselekménybonyolítást illeti, *Az aranybánya* egyértelműen XIX. századi nagyregények mintájára készült. A nézőpont kifejezetten külső, és felülálló, rögzített, a mű vázát a cselekmény adja, mely folyamatos és előrehaladó, oksági kapcsolatokon alapuló. A mellékszálakban azonban olyan összefüggéseket is felvillant az író, melyek nem tartoznak szorosan a cselekményhez, ezek viszont a magyar prózairodalom anekdotikus hagyományaihoz kötődnek: Jókai és Mikszáth kompozícióinak mintájára készültek. *Az aranybánya* jelentősége így nem önmagában van, hanem a későbbi periódusokból visszakövetkeztetve kap fontosságot, például, abban a tényben, hogy Krúdynak ez az első „pesti regénye". A város, a városiasodás a magyar irodalomban mindig jelentett valamiféle pozitív attitűdöt a magyar valósághoz. Krúdynak azonban nincsenek illúziói a várossal kapcsolatban, már ekkor sem. S *Az aranybánya*ban nemcsak a városi lét már Dickens, Balzac, Thackeray által is ábrázolt ellentmondásait rajzolja föl, hanem azt a sajátos magyar viszonyok közé ágyazza, ahol is a városi polgárság vezető rétegeiben a nemesi-dzsentri Magyarország vi-

szonyait képes ábrázolni. Azt a helyzetet, amelyben a vállalkozó polgár valójában lecsúszott dzsentri, akinek nem a gazdasági pozíciója, hanem a tradicionális társadalmi helyzete biztosít mintegy „lebegő" funkciót, fölvillan már itt is, ami a későbbi művekben lesz domináns, a város és a vidék ellentéte, mint a bűnösség és az ártatlanság, természetesség ellentéte. *Az aranybánya* igazi értéke ebben az anyagfelhalmozásban van, a későbbi nagy művekkel való tematikai kapcsolatában, prózapoétikai eredményei, jellegzetességei jóval szerényebbek annál, hogy önmagában érdemes volna az elemzésre. Azt azonban tökéletesen illusztrálja, hogy a Krúdy-életmű telítve van visszatérő témákkal, korábban kidolgozott vagy legalábbis jelzett megoldásokkal. S persze azt is, hogy hogyan él együtt, egyszerre a különféle tematika, az eltérő szerzői előadásmód, kompozíció, s a narráció hangvétele mint az írói viszony kifejeződése az ábrázolt, megjelenített valósághoz.

A századfordulóval körülbelül egy időben Krúdy prózájában megjelenik egy másik, a polgári prózaformával egyáltalán nem konvergáló forma, az anekdotikus prózaalakítás. Különleges jelentőséget és furcsaságot e ténynek az biztosít, hogy ezen alakításmód a korábbi előzmények tapogatózó kísérletei után éppen a nagyvárosi környezetbe kerülő, Budapesten élő író műveiben bukkan föl s kap egyre kitüntetettebb szerepet. Az anekdota sajátosan közép-európai jelenség, legalábbis abban a formájában, ahogy a magyar, s még néhány környező irodalomban megjelenik. A magyar prózában egyértelműen tendenciaalakító értékű; a tradicionális nyugat-európai prózaképzéshez képest – ahol is a mintaértékű alkotók műveiből elvonható modell: a nagy ívű cselekményvezetés, determinált és oksági összefüggéseken alapuló alakformálás, jellemalakítás és a többé-kevésbé átfogó társadalomábrázolás helyébe – egy sajátságos tér/idő kezelés, töredezett, nem a cselekmény középpontjába illeszkedő jellem- és történetformálás lép. A modellhez képest az anekdota például, nem jellemez, nem ábrázol, pusztán – a mese analógiájára – minősít. A magyar próza – néhány XIX. századi kísérletet, Eötvös József, Kemény Zsigmond regényeit nem számítva – elsősorban ezen a vonalon fejlődött. Jókai Mór és valamivel később Mikszáth Kálmán novellái és regényei végképpen ezt az irányzatot, az anekdotikus prózaalakítást helyezték előtérbe. Magyarországon a műfaj kialakulása és térhódítása szorosan összefüggésben van társadalmi konvenciókkal is: amennyiben a társadalom uralkodó (nem hatalmi, csak a presztízs-pozíciókban jelentős) rétegeihez kötődik, nevezetesen az elszegényedő, dzsentrivé váló rétegekhez. A századforduló Magyarországának legnagyobb szociológiai problémája, egyebek mellett természetesen, éppen a föld nélkülivé váló, de a társadalmi pozícióharcokban korábban jelentős szerepet vállaló nemesi-kisnemesi rétegek helye, helyzete a polgárosuló Magyarországon. A szociológiai tények s a nekik megfelelő formakezelés nyilvánvalóan nem kedvez az átfogó, nagy ívű és részletgazdag nyugat-európai prózaformáknak.

Említettük már, hogy a dzsentri-téma mint tematika, az anekdota mint forma Krúdynál akkor kerül előtérbe, mikor már ténylegesen egy nagy város vonzásában él, s mikor a körülötte lévő írótársadalomban saját nemzedéke nagyjából leszámol, vagy legalábbis törekszik a leszámolásra mind a formával, mind a tematikával s az új, városias, polgári prózaformákkal kísérleteznek. Krúdy „visszakanyarodása" a sajátos magyar társadalmi fejlődéssel magyarázható, illetve az ebből származó különleges létérzékeléssel, létszemlélettel, ami például a korszak legnagyobb alkotójára, Ady Endrére is jellemző volt. A magyar polgári társadalom kialakulásának megkésettsége a legnagyobb alkotókban egyfajta ambivalens attitűdöt alakít ki a társadalmi fejlődéssel kapcsolatban. Amikor a magyar polgári társadalom (ráadásul még egyedi vonásaival) rohamléptekkel születik meg a századvégen-századelőn, akkor már a nyugat-európai társadalmakban e fejlődés összes negatív lételményét felismerhetik, s bár a magyar írók-költők század eleji programjának zászlajára a Nyugat neve kerül, az elidegenülő lételmény már megkerülhetetlen. Amikor Krúdy mintegy a múltba nyúl vissza (bár ez sem egyértelmű, mert a dzsentri-téma nagyon is jelenlévő), akkor bizonyos fokig a városi-polgári lét ellentmondásaival szemben keres egy természetesebb, természetibb, naivabb létformát, tradicionalitásában stabilabb, mintegy kézzelfoghatóbb értékrendszert. Nincsenek illúziói persze erről a feudális létformáról, már a közelítés pillanatában sem, a dzsentrilét igazi arcával azonban mégis ekkor kell megismerkednie, s a következtetéseket levonnia. A következmény, az eredmény az 1900-as évek végére lesz világképében döntő jelentőségű.

Krúdy úgynevezett anekdotikus korszaka jó egy évtizedig tart; éles határokat itt sem húzhatunk meg, de körülbelül a századfordulótól a 10-es évek elejéig számíthatjuk. Ez az időszak önmagán belül sem egységes: nemcsak azért, mert *Az aranybánya* például 1901-es, míg *A podolini kísértet* című regénye, melynek szerkezetét részben az anek-

dotikus szerkesztésmód szervezi meg, 1900-ban született, s még az 1911-ben megjelenő első *Szindbád*-novellák után is egy sor olyan műve található, melyek tulajdonképpen e korábbi periódus termékei, hanem azért is, mert legalább kétféle tematikát s ezzel kétféle szemléletet, formarendszert foglal magába. Az első csoportba a tisztán anekdotikus alapokon épülő művek tartoznak, az úgynevezett Zathureczky- és Gaál-novellák, melyekben Krúdy szülőföldje, a Nyírség dzsentri környezetét, alak-típusait örökíti meg. Pusztuló világot tár föl Krúdy ezekben az alkotásaiban, melyeket – most a formától, írói szemlélettől elkülönítve – akár szociológiai felméréseknek is nevezhetnénk; vizsgálatnak egy korábban jelentős szerepet játszó, gazdasági háttérrel bíró, az író jelenkorára azonban elszegényedő, de a korábbi szintet legalább a látszatokban tartani akaró, a városiasodó Magyarországgal szemben a falusiasság, vidékiség szellemét szembehelyező, a jelenből egyre inkább kikopó s a múltba temetkező, a múlt felé forduló réteg mentalitásáról, világképéről. Feltünedeznek olyan témák e novellákban – szoros összefüggésben a társadalom-vizsgálódással – mint az evés-ivás (mint a réteg egy jellegzetes gesztusa), vagy a múltból táplálkozó legendák, hazugságok születése és a valóság ellentéte (*Lazac*, 1907; *Családi legenda*, 1907). Krúdy megközelítése sem egységes; olykor nosztalgiával szól a múlt legendáiról s jelenkori továbbélésükről, a legtöbbször azonban a novellákban ott bujkál az irónia is. Például, *A zurdoki csatá*ban (1906), mely egy választási „küzdelemről" szól, s melynek egyik konklúziója: „A régi korszak lejárt, új emberek jönnek." Valóság és látszat, realitás és irrealitás középponti eleme e műveknek, s Krúdy életművében, az érett művekben egy más szinten ugyancsak centrális helyet kapnak majd. Jellemző ebből a szempontból az *Egy régi történet* (1909), melyben a narrátori szövegben ez olvasható: „A valóság rendesen csak egy picinyke magocska az emberi történetekben, de az idők folyamán terebélyes fa nő a magocskából, néha meg éppen egész erdő." E sajátos világ s az ebből teremtett mű megszüli a maga különös hősét is: a különcöt; az időből kiesett hőst, aki nem veszi észre, hogy a világ megváltozott körülötte, hogy a régi erkölcsök normái már nem érvényesek. Irodalmi, magas esztétikai értékű előképe ennek is Mikszáthnál található meg, például, a *Beszterce ostromá*ban. Ez idő tájt születő regényei majd mindegyike hordoz cselekményében ilyesfajta szereplőt, sőt akár egész cselekményszálat; *A podolini kísértet* (1900; megjelenés: 1906), az *Andráscsik örököse* (1906), *A bűvös erszény* (1908), de még az anekdotikus prózaalakítástól már részben eltávolodó *Régi szélkakasok között* (1909) is tulajdonképpen két szálból, két rétegből szerveződik meg: egyrészt a különc alakokban ábrázolt, időből kiesett valóság rajzából, másrészt egy általában romantikus cselekményszálból. A két réteg Krúdy két irodalmi előképét is jelképezheti: részben Mikszáth, részben Jókai hatását tükrözi. E regényekre jobbára, a novellák e csoportjára teljes egészében jellemzők a narrációban és a cselekményszövésben az anekdotának mint mesélésnek a sajátságai. Lassan gördülő cselekmény, hosszadalmas kitérőkkel, adja meg a művek magját; aprólékos rajzokat kapunk a különcségekről, az előadásmód pedig a „kedélyes adomázás" stílusát imitálja. Az alakformálás is ebből következik: nincs valóságos emberábrázolás, a főszereplők és különösen a mellékalakok jellemzésére, pszichológiájára Krúdy megelégszik az anekdota minősítő jellegével, azaz, az egyes alakokat egy-egy történet, mese ruházza föl egyedi sajátságokkal, szinte az eposz epitheton ornansának analógiájára. Azt a pusztulási folyamatot, melyben a régi nemesi-kisnemesi réteg dzsentrivé válását követi nyomon, Krúdy nemcsak ironikusan látja, de egyszersmind tragédiának is ábrázolja. Tragédiának például abban az értelemben, hogy ezt a folyamatot visszafordíthatatlannak látja; a legjobb szándékok is elvéreznek e környezetben, s az egyéni másra törekvéseket is mintegy végzetszerűen magával rántja a tradíció, mint ahogy ezt *A bűvös erszény*ben megrajzolja, ahol is a főhős kinyilatkoztatásszerűen hiába kívánja a polgári életet, a szimbolikus „bűvös erszény", mely soha ki nem fogy, legendája magával rántja, az őrületbe kergeti, hiába is találja meg, pénz helyett már csak kavicsok vannak benne.

Ez az anekdotikus korszak látszólag egy hosszúra nyúlt kitérő a pályán, valójában azonban mégsem haszontalan. Krúdy az anekdota formájában talál rá egy olyan szerkezetre, mely nem kényszeríti kötött, feszes kompozícióra, átfogó ábrázolásra, széles ívű cselekményvezetésre. Még fontosabbnak tűnik e művek tonalitása, mely persze konvencionalitáson alapul, de a későbbi művekben megjelenő modalitáshoz, úgy tűnik, elengedhetetlenül szükséges volt. Az anekdota hagyományos sajátsága, az előadó, narrátor „kedélyes" előadásmódja, mely tradicionális fordulataival, nyelvi-grammatikai kliséivel a familiáris elbeszélésmódot imitálja. A narrátor a külső, grammatikai megjelenésben vagy a történet alakításában ugyan kívülről és felülről, tehát az omnipotens elbeszélő alakjában tűnik fel, hangneme és nézőpontja

azonban rendszerint a történeten belül helyezkedik el, legalábbis viszonylagosan. Azaz, sokszor tűnik úgy, mintha a szigorúan auktoriális elbeszélés szubjektivizálódna, szubjektívvé válna, mintha a narrátor is a történet passzív résztvevője lenne, vagy jelenlevő legalábbis. S a recepció oldaláról ugyanez érzékelhető: a narráció olyan benyomást keltheti, mintha a befogadó maga is jelen lenne a történet *elmesélésénél*, egy lenne csak a történet szereplőiből, illetve átélőiből. Természetesen ezek a sajátságok tradíciókhoz kötődnek, s nem jelentik e prózaforma önmagában vett korszerűségét; mint kiindulási alap – elsősorban a személyes hangvétel, hangnem révén – viszont mind világképileg, mind a formát illetően a magyar prózairodalomban Krúdy révén egy újfajta epika kialakításához jelentősen hozzájárulnak.

Krúdy epikájának e korszakában a művek másik jelentős csoportja az úgynevezett szepességi novellák és a zsoldos- vagy középkori novellák. Mindkét epikai forma, bár eltérő aspektusban, a sajátos Krúdy-hang kialakításában fontos szerepét játszik. A szepességi novellák (tehát az elsősorban Podolinhoz mint helyszínhez kötődő művek) összefoglalóan az idő kérdésében, az idő problematikája szempontjából érdemesek figyelemre, a zsoldos-novellák pedig (kötődve részben az idő problémájához is) az epikai alakítás, formálás szemszögéből jelentősek. *A podolini kísértet* „Valami előszóféle" című részében írja Krúdy: „Már régen el fogjuk felejteni az egész középkort, a szepesi városokban még mindig föltalálható leszen ez a kor. Ők elmaradtak az időtől, és talán sohasem fogják utolérni a *valóságos időt*..." (kiem. tőlem – D.P.). Az idő játssza itt a központi szerepet, ezekben a művekben születik meg a múltat és jelent egybekötő, olykor már egybe is mosó, emlékező attitűd a narrációban. A hősök kergetik az elmúlt időt, megpróbálják újra feltalálni azokat a helyszíneket, melyek ifjúságukban fontosak voltak számukra, s ez az összehasonlítás, a keresés és utazás alkotja e művek belső szerkezetét. Megint csak változatlanság, állandóság és változás motívumához érkezünk el, érkezünk vissza. *A podolini takácsné* (1909) című novella például azt a történetet beszéli el, melyben az apa fiát ugyanarra a helyszínre viszi vissza, ahol gyermekkorát töltötte, s az utazás az emlékek tömegét szabadítja fel benne, oly annyira, hogy valóság/jelen és emlék/múlt jóformán összekeveredik, újraélhetővé válik benne. A *Rocambole ifjúsága* (1906) tulajdonképpen ugyanezt a modellt mintázza, ahol is a nagyapa unokáját akarja elvinni ifjúsága helyszíneire. Az emlékező attitűd, motívum az anekdoták mellett egyre erőteljesebb szerepet játszik. A *Régi kocsikon* (1910), a *Nagyapám jó táncos volt*... (1911) és több más mű mind a jelen idő és a múlt viszonyával foglalkozik. A „megállt az idő" motívuma kap mindnyájukban valamilyen módon megfogalmazást. Föltűnik, mint a *Szindbád*-novellákban az anya (mint múlt) és leánya (mint jelen), mint tökéletes más, azaz, a megkülönböztethetetlenség motívuma (*Rocambole ifjúsága*), vagy az utazás motívuma, a helyszínek újra felkeresése, melyből úgy tetszik, hogy minden ugyanaz, változatlan (*Régi kocsikon*). Ezen írások érdekességét a háttérben még az adja, hogy az összekuszálódó idő motívuma részben tradicionális formában, részben pedig egy valóságos környezetben jelenik meg. A szepességi városok különleges atmoszférája valójában nem fikció, hanem a századfordulón Krúdy számára bizonyos fokig még realitás. A szepességi novellák így körülbelül a határán állnak az idő problémáját nézve, a realitás és a fikció általánossága, a stilizáció teljessége között. Formájukban sok helyütt őrzik még az anekdotikus írások jellegzetességeit, szerkezetük még sokszor idézi a „mese" felépítését, de már elveszítik a tisztán anekdotikus magot a történetképzésben, ugyanakkor még nincs tisztán atmoszférikus jelentésük sem. A hangvétel még sokszor emlékeztet Mikszáthra, de a megszaporodó ciklikus szerkesztés, a vissza-visszatérő motívum illetve a „folytatólagos mese" arra utal, hogy az író már nem kizárólag kerek, lezárt történetekben gondolkodik, hanem egy újfajta totalitás irányába tapogatózik. Kísérletezik a „mesével", azaz, azt a hangütést és szerkesztést kívánja megtalálni, melyben a történet történetszerűsége egyre kisebb szerepet kap s annál nagyobbat az atmoszféra, a mesélésben megnyilvánuló modalitás mint olyan. Azaz, nem a mit, hanem a hogyan kérdése lép előtérbe. Úgy tűnik, az anekdotikus közvetlenséget 1907, még inkább 1908-1909-től egyre inkább egy tényleges személyesség, személyes közvetlenség váltja föl, ami még nem az igazi lírai közvetlenség, de átmenet a tradicionális prózaalakításból egy egyénibb epika kereteinek fölvázolásához. Egyre több az egyes szám első személyű előadásmódú, olykor keretes elbeszélés, mely a reflektivitás nyomait is tükrözi, de legalábbis ennek lehetséges útjait tapogatja.

Az úgynevezett középkori novellák jelentőségét az egész pálya szempontjából abban láthatjuk, hogy ez az a téma, környezet, melyben Krúdy már teljességgel „elrugaszkodhat" a valóságtól. Nem kötik a valóság szokványos törvényei, mivel áltörténelmi művekről van szó;

nem kötik az úgynevezett hitelesség szabályai sem, viszont szabadon kezelheti témáit, túlvilági, misztikus hangulatokat elevenítve meg, különös idődimenziókat rajzolva, ahol például négyszáz éves férfi meséli szerelme történetét a középkorban – de az elbeszélés ideje a jelenben van (*Álom*, 1909). Ezekben a novellákban feltűnik a fantasztikus alakításmód, a kísértethistóriák lélektanon még innen lévő, de már valójában egészükben lélekállapotokat, hangulatokat kifejező szemlélete. A történet célelvűsége – azaz, hogy valamiféle oksági alapokon nyugvó íven át bizonyos tanulságokhoz, „eredményekhez" jusson el – eltűnik, helyét a bizonytalan, nem meghatározható atmoszférikus-metaforikus jelentés veszi át. *A középkori város* (1910) című novella például mindössze két „képből" áll: egy pasztellszínezésű, impresszionisztikus tavaszi városképből, s egy végítélet, haláltáncszerű pusztulásképből. A szemantikai funkciókat részben átveszik a cselekménytől, történettől és szabályos alakformálástól-pszichológiától a sejtelmes, szimbolikus képsorozatok. A zsoldos-novellák (vagy középkori novellák) szerepe és jelentősége abban látható, hogy a szöveg szemantikai funkciója bizonyos fokig önállósul, nem kötődik konkrét térhez-időhöz, s e meghatározatlanságok nagyobb teret biztosítanak a jelentésértelmezésnek. E művek persze csak egyes elemeikben metaforizálódnak; a narráció a legtöbbször megmarad az anekdotikus alakítás szintjén, azon nem lép túl. Helyenként azonban teljesen elveszti közvetlen befolyásoló szerepét, s mintegy feloldódik az atmoszférikus megjelenítésben. Egyáltalán, a korszak különleges értéke, hogy Krúdy ezekben a műveiben próbálkozik azzal az epikai eljárásmóddal, mely *nem ábrázoló* – azaz, nem a valóság valóságos törvényeit, vulgárrealista értelmű imitációját követi –, hanem elsősorban *kifejező* jellegű. Tehát nem a valóságra utal vissza mint elsődleges „anyagra", hanem az erről való vízióra; s ebben a vonatkozásban a vízió, a fantasztikum mint belső jóval nagyobb szerepet kap a korábbi prózaállapotokhoz képest.

Összefoglalóan, a szepességi novellák és a zsoldos-novellák, de poétikai tekintetben idetartoznak az anekdotikus novellák is, a prózaalakítás, az időszemlélet, alakformálás, egyáltalán az epikus szöveg megszerkesztésének új dimenzióit tárják föl Krúdy számára, még akkor is, ha maga ez idő tájt még nincs teljesen tisztában ezzel, s az alapvető epikai eljárásmódokat még bizonytalanul alkalmazza. Néhány momentum emelhető ki ebből a korszakból: az időszemlélet megváltozása; a világképben előtérbe kerül a múlt és jelen egybemosása; s ami

ennél még fontosabb, egy olyan fikció megteremtésének igénye, mely mind az anekdotikus személyességet, mind a szepességi novellákból származó időszemléletet és alakításbeli kötetlenséget, mind a középkori novellák stilizációját egyetlen formában egységesíti.

Metaforikus elbeszélés-változatok Krúdy prózájában

Amikor 1911. január 17-én a Világ című újságban megjelenik az első *Szindbád*-novella (*Szindbád, a hajós. Első utazása*), igazából még nem lehet tudni – csak utólagos visszakövetkeztetéssel –, hogy Krúdy epikájában szemléleti-poétikai fordulat következik be. Itt a váltást a recepció teljes egészében majd csak 1913-ban érzékeli, *A vörös postakocsi* megjelenésekor. Nincs éles fordulat tehát, ebben az újabb periódusban is tovább élnek még korábbi epikai alakulatok, s hogy a szemléletváltás, epikai szövegszervezés nem előzmény nélküli, ezt már láttuk. A *Szindbád*-novellák jelentősége azonban mégis igen nagy. Túl azon, hogy világirodalmi mércével is novellaremekek sorozata születik ekkor Krúdy prózájában, esztétikai értékük éppen abban konstituálódik többek közt, hogy Krúdy kísérletet tesz a hagyományos alakításmódból való kilépésre. Ekkor találja meg azt a hőst Szindbád alakjában, mely a világirodalmi allúziókat is magába foglalja (*Ezeregyéjszaka meséi*) s ily módon egyfajta általános, egyetemes jelentést is biztosít számára, miközben a hős tárgyi környezete teljesen egyértelműen a magyar vagy talán szerencsésebb itt úgy említeni, monarchikus viszonyokat tükrözi. Az utazó figurája, a nyughatatlanság, állandó úton levés olyan korszerű pikáró alakot hordoz magában, amely többféle szemantikai funkció ellátására is alkalmas. Mint rezonőr, segítségére van a realitás bemutatására is, de mint ilyen mentesíti attól az írót, hogy ez a „bemutatás" minden részében valószerű legyen. A hős jelen van a történéseknél, a cselekmény része, de nem vesz igazából részt bennük. Metaforikus fogalmazásban olyan szűrő, melyen keresztül törnek a valóság képei, de sajátos elrendeződésben. A valóság részben tehát még megtartja valóságos, valószerű arányait, de részben a hős hangulatvilágán (személyiséget nem írhatunk, mert a Krúdy-hősöknek általában nincs a hagyományos, lélektanilag motivált értelemben személyiségük) keresztülszűrve, új dimenziókat kapnak. Köszönhető ez részben az emlékező attitűdnek, mely megváltoztatja az emlékezés törvényei szerint a valóságos tér- és idődimenziókat, s részben a stílus itt még csak

nyomokban föllelhető szecesszionálódásának, mely a szemléletből egyenes vonalúan következik. A stílust itt nem egyszerűen grammatikai-stilisztikai értelemben használjuk: a *Szindbád*-novellák az első jelei annak a törekvésnek, szemléletnek, mely szerint a tradicionális történés, idő és tér, alakformálás fölolvad egyfajta metaforikus fogalmazásban, ahol is a hagyományból eredő megszokott közelítésmódokat a befogadónak fel kell adnia; nem kereshet például erkölcsi tanulságokat e kvázi-történetekben, vagy ha mégis ezzel próbálkozna, meglehetősen zavarba jönne. Szindbád első utazásában ugyanis – miután a podolini kisváros fülledt, álmos, poshadt légkörét és szétzüllött embereit bemutatja – a főhős egyetlen reakciója: „...egyszerre megállott, és hosszasan, édesdeden felkacagott."

Általános jellegzetességként állapítható meg, hogy az ekkori *Szindbád*-novellák epikai magja jelen és múlt összehasonlítása, mintegy újraélése. Ebben a viszonyban rendre az derül ki, hogy a múlt – hangulatai, szépségei ellenére – kisszerű, szürke, értéktelen, csak az emlékezés képes más jelleget biztosítani neki; s ekkor lép be az írói szemléletbe az irónia is. Megsemmisítően ironikus Krúdy szemlélete ezekben az első *Szindbád*-művekben, bár ezt a stílus szecessziója, szépsége sokszor látszólag eltakarja. Az irónia mögött, a rezonőr főhős hangulatvilága mögött nem egyszer egyfajta különös cinizmust is észrevehetünk, amennyiben Szindbád nem ítélkezik e felidézett valóság fölött, nem von le erkölcsi tanulságokat, sőt, maga a hős sem ítélhető meg egyetlen szempont szerint. Ezekben a jellegzetességekben már ekkor megfigyelhető, hogy a Krúdy-művek jelentésmezője nem korlátozható a realista alkotások olykor meglehetősen szűkös keretei közé. Ez a nyitott szerkezet többek közt, de elsősorban az időszemléletnek köszönhető, illetve a stílusnak, mely ezt is hordozza magában. Jellegzetes „fogás" jelen és múlt azonosításában, összezavarásában, a régi szerelem tárgya és a jelen megszólalásig hasonlító alanya közti párhuzam, azonosság megállapítása. Vissza-visszatérő motívum ez: az első novellában a régi helyszíneket felkereső Szindbád nézőpontjából: „Igen, ő volt Anna: a régi szép, kacér és nevetgélő Anna – vagy legalábbis a leánya." A valamivel későbbi *A hídon. Negyedik út* (1911) című novellában: „Igen, csakugyan ő az: Amália, vagy legalábbis a lánya..." E technikai megoldásokban még erőteljesen érezhető, hogy Krúdyt kötik a konvenciók; nem szakad el még a reális magyarázatoktól – nevezetesen nem azonosítja anyát és leányát, azaz, a múltat és a jelent, illetve a

megdöbbentő hasonlóságokra úgy érzi, hogy magyarázatot kell adnia. Egyszerűen még nem meri magára hagyni az irrealitást, az abszurdumot, s így csak az idődimenzió megzavarásával élhet, ebben azonban a stílus és a mögötte rejtező emlékező mechanizmus nagy szerepet játszik, nagyobbat még, mint a tényleges írói szemléletből következne. Érdemes és jellegzetes ebből a szempontból megvizsgálni két novellának a stilisztikai, szemléleti strukturáltságát, a szerkezet felépítésének mechanizmusát. Mindkét novellának a tonalitását az emlékezés attitűdje adja meg; az emlékező magatartás a *Női arckép a kisvárosban. Harmadik út*. (1911) című novellában a következő módon bontakozik ki. Az első réteg ideje a múlt, az ifjúság és benne a szerelem tárgya – ezt a réteget nevezhetnénk az emlékezés idejének. A következő réteg a történet tulajdonképpeni alapideje, az emlékező idő, s erre rakódik rá egy harmadik dimenzió („abban az időben" indítással), a tényleges emlékező idő. Azt a mozgást érzékelhetjük ezekben az időrétegekben, melyet egy más megoldásban *A hídon. Negyedik út*. című novellában egy általánosítottabb epikai alakítással ér el Krúdy, nevezetesen, a folyó fürgesége és az egész novellából kielemezhető megállított idő mozdulatlanságának ellentéte képez. Az *Első utazás*ban mindennek egy stilisztikai kifejeződését vehetjük szemügyre: olvashatunk egy állítást a múltról („olyan piros volt a bekecse") és egy hasonlítást („mint a forrázott rák"); ezután következik az elbeszélés tulajdonképpeni jelen ideje („a pohos toronynak dereka... éppen olyan piros színű"), melyet megint csak hasonlít („mint a régi bekecs volt"). Ez a kiragadott részlet pontosan tükrözi Krúdy ez idő tájt kialakított szövegszervezési technikáját, illetve a szemlélet mechanizmusát. Összefoglalóan egy idézettel világíthatnánk meg a Krúdy-módszer lényegét: „... az idő csendesen összezavarodik, mint a homok." (*Szökés a halálból*, 1915). Az időnek egyre kevésbé jut objektív szerep, az elmúlás, változás egyre erőteljesebben mint szubjektív idő jelenik meg. Úgy is például, hogy a narrátori szöveget relativizálja, mint *A kalandos öregúr*ban (1915) (*Aranykéz utcai szép napok* ciklusból): „a muzsikást egy percre vagy egy esztendőre – kivettük kabátunk alól..." Vagy egy másik novellában, inkább az azonosság és megkülönbözés problematikájára ütően: „Igen én itt ültem már valaha, valamikor..." (*A madridi dal*, 1914). De nemcsak az idő kérdése, problematikája bukkan föl jellegzetesen a *Szindbád*-novellákban, hanem a téré is. Az utazó, a pikareszk hős alakja természetszerűleg vonja maga után, hogy állandó helyszínválto-

zásokkal számolhatunk. A helyszínek változásai azonban tradicionálisan realista művekben is kódolhatók. Az *Ezeregyéjszaká*ból jövő hős helyszínei viszont már nem rögzíthetőek ilyen módon; a *Szindbád útja a halálnál. Ötödik út*. (1911) című novella helyszínei, terei már nem foghatók föl a konvenció szerint: hiszen valóságosan létező és megjelenített terek („Pestről Budára", Népliget, Margitsziget) és létező, de a megjelenítésben fikcionált terek (Sztambul) keverednek egymással, miközben olyan mikrorealista szövegrészek is beleszövődnek a történetbe, mint „A keleti pályaudvar órája...". Amikor Krúdy összekeveri és időnként helyre döccenti a teret, valójában elbizonytalanítja, mint az időt, egyértelművé válik, hogy a tér (az idő analógiájára) az emlékezés terévé válik. Nem valóságos terekkel van dolgunk, hanem az emlékező – bár nem igazán megjelenített, szubjektivizált, de alapvetően mégis – belső tere az, mely a novellák világát dimenzionálja.

A *Szinbád*-novellák első sorozata, tehát az 1911-12-es születésűek még egy formai kérdést is felvetnek, méghozzá azt, hogy milyen viszony állapítható meg Krúdynál az egyes novella, a novellafüzér, ciklus és regény között. A visszatérő hős alakja, a történetek önmagukban való és folyamatként is lehetséges értelmezése arra figyelmeztet, hogy Krúdynál a *Szindbád*-novellák megszületésétől egyre kevésbé alkalmazhatók a megszokott műfaji megjelölések is. A lazán hangulatilag egymáshoz kötődő elbeszélések formailag nem különböznek az elsősorban a későbbi időszakára oly jellemző regényforma megszervezésétől. A *Szindbád*-novellák egésze épp oly joggal nevezhető regénynek, ha az elbeszélés tónusát, tér-idő kezelését tekintjük, mint ahogy novellisztikus felépítésű a legtöbb Krúdy-regény. Különös viszony jön így létre a Krúdy-epikában a füzéres forma, a ciklus és a regény struktúrája között. Gyakorlatilag nem nagyon tehetünk közöttük különbséget, s ez azt a szemléleti kérdést is felveti, hogy a Krúdy-életmű a változás és állandóság dialektikájában, mennyire megbonthatatlan entitás.

A *Szindbád*-novellák egy másik összefüggését vizsgálva azonban, azt is meg kell állapítanunk, hogy egyrészt a novellák sorozata követi a Krúdy-életmű szakaszainak kibontakozását, tehát a novellafüzér vagy ciklus sem tekinthető egységesnek poétikai szempontból. E nyilvánvaló tény mellett (hiszen a ciklus teljes egészében több mint két évtized terméke, s ezalatt a figurát regényben is felhasználja az író (*Francia kastély*, 1912; *Purgatórium*, 1933) fontos az is, hogy e művek nagyobb részében (valóban csak a kései alkotásokat nem számítva) a

narráció mint olyan nem mutat az idő- és térkezeléshez képest jelentős változásokat. Az 1911-12-es sorozat különösen érzékletesen mutatja a korábbi periódus Mikszáth nyomán kialakított narratív szemléletét. Az *Ifjú évek* (1911) című novellában például, ezt olvashatjuk, mint a narráció alaphangjának leütését: „Ki volt, mi volt a herceg... – ez szorosan nem tartozik e történethez. Elég az hozzá..." Ez a tökéletesen mikszáthi modorban tartott tónus még sokáig jellemző lesz Krúdy epikus hangvételére; a *Francia kastély* című regénye pedig a teljes szerkezetet tekintve is ezt a szemléletet tükrözi, Szindbád „föllazító" alakja nem is kap középponti szerepet, a történet- és cselekményalakításban Jókai- és Mikszáth-minták hatása érezhető. Ami mindenek ellenére érzékelhető, az a történetnek mint sztorinak az elszegényedése, szemben (az angol terminus szerint) a plotnak, tehát a mű cselekmény melletti, mögötti erőinek a feldúsulásával. Az első *Szindbád*-ciklus azonban sok tekintetben realista színeket hordoz, még nem tud szabadulni a történetelvűségtől teljesen. Metaforizáltsága legfeljebb csak részlegesnek nevezhető.

Az 1911-es *Szindbád*-ciklussal új hangra, új epikai lehetőségekre találó Krúdynak a 10-es évek az első „aranykorszaka": folytatja a *Szindbád*-ciklust, újabb jelentős novella-ciklust alakít ki, az *Aranykéz utcai szép napok*at (1914-15; megjelenés: 1916), megkezdi az úgynevezett „pesti regények" sorát *A vörös postakocsi*val (1913), mely egyúttal egy lazán összefüggő regényfolyamnak is az első darabja, az évtized második felére-végére műfajváltás jelei is észrevehetők, hiszen a korábbi uralkodó formával, a novellával szemben e periódus vége felé már inkább a regényforma lesz a meghatározó. Ennek az „aranykorszaknak" a *Szindbád*-novellák mellett *A vörös postakocsi* jelenti az igazi nyitányát, Krúdy életében az első igazi sikert.

A vállalkozás mintáit, előképeit a világirodalomban találjuk meg: Balzac *Emberi színjáték*ában, de talán még inkább, még szorosabban Thackeray *Vanity fair*jében. Ez utóbbira Krúdy „előszavában", a Kiss Józsefhez intézett levelében közvetlenül utal is, amikor a „pesti vásár"-ról ír, vagy amikor így szól: „... a játékszerül elővett bábukat sorban bontogatom..." Ahogy Thackeray az angol polgárság „London regényét", vásárát írta, Krúdy úgy próbálkozik megírni a magyar pesti polgárság sajátos atmoszférájú „enciklopédiáját". Az „előszó" legalábbis ezt ígéri, ezt sejteti, s ha az elhatározott és deklarált szándékok felől vizsgálnánk művét, megállapíthatnánk, hogy *A vörös postakocsi* mind-

ezt nem teljesítette, sőt, a vállalkozás ebből a szempontból kudarc; *A vörös postakocsi* nem enciklopédikus mű, még csak a Thackeray-i értelemben sem összefoglaló jellegű. Szemléleti, formai megközelítésben azonban épp ez adja jelentőségét, az a tény hogy Krúdy „képtelen" volt már megírni azt a regényt, melyet az angol irodalom 60 évvel korábban produkált. Csak azért nem mondhatjuk, hogy közvetlenül tükrözi a klasszikus polgári regény fölbomlási folyamatát, mert a magyar irodalomban erre alig találunk példát; a klasszikus forma és ennek szétzilálódása a századfordulóra, századelőre gyakorlatilag egybeesik; mire megszületne az előbbi, addigra épp ez utóbbi válik „aktuálissá". *A vörös postakocsi* „kudarcát" a kor legmélyebben gondolkodó művészei pontosan érezték, regisztrálták. Ady Endre, aki lelkes recenzióval üdvözölte a regényt, rögzíti is ezt a tényt. *A vörös postakocsi* jelentősége azonban végül is *nem* ott dől el, hogy Krúdy tud-e átfogó, széles rajzolatú társadalomképet adni, vagy sem. A regény szerkezete és a mögötte megbúvó, a szerkezetet determináló szemlélet és stílus az, amely mindenképpen kiemelkedő jelentőségűvé teszi megszületését, s természetesen, a regény poétikai jellegzetességei úgy is érdekesek, mint a későbbi művekre fölszabadító hatású elemek.

A regény tulajdonképpen az anekdotikus szerkesztés elemeiből építkezik. Valójában nincs, legfeljebb lazán összefüggő, átfogó szerkezete; felépítése novellisztikus jellegű, az egyes fejezetek szinte egy-egy novellának, novellisztikus betétnek felelnek meg. Bár a regényben megállapítható egy szűk cselekményréteg, a történetelvűséget Krúdy még nem adja fel teljesen, a kompozíciót már nem a realista alakformálás és a fabuláris váz határozza meg; sokkal döntőbb és fontosabb a regény atmoszférikus jelentése, a „bűnös város" metaforája: az, hogy Krúdy tulajdonképpen Pestet mint egy hatalmas bordélyházat „ábrázolja". Az idézőjelbe tett megjelölés azt is magába foglalja, hogy *A vörös postakocsi* az első olyan teljes Krúdy-mű, amely nem elsősorban ábrázoló funkcióival határozza meg a regény jellegét, hanem a hangulati-atmoszférikus jelentés a valóságábrázolás fölébe nő, az igazi szemantikai funkciót nem a valóságszegmentumok hordozzák, hanem az ebből kinövő, közelebbről sokszor nem meghatározható, jelentésmezőt szélesítő stilisztikai, szerkezeti megoldások. Itt érzékelhetjük teljességében először, hogy az anekdotikus szerkesztés mögött – tehát a kompozíciós lazaság, széttördeltség mögött – a korérzésnek megfelelő szemlélet húzódik. Az a szkepszis (amely Krúdynál nem

feltétlenül tudatos, és semmi esetre sem filozofikus kiindulású/alapozású), mely szerint teljességre törni, teljességet ábrázolni lehetetlenség. A metaforizáltság szintjének mutatója, hogy a Krúdy-stílus erőteljesen szecesszióssá válik, és olyan jegyeket mutat, melyek korántsem pusztán stilisztikai jellegűek. Krúdy prózája itt válik először igazán képivé, valóságtörmelékeket jócskán görgető, mégis nem e valóságrészek által meghatározott jellegűvé. A stílus részlegesen metaforikus, nem teljes metaforákkal dolgozik; szövegeinek elemi egységévé lesz a hasonlító mondatszerkesztés. A grammatikai forma körülbelül ily módon modellálható: a regény szövegszövete egyrészt mellérendelő mondattípusból áll, épül föl, ami a kijelentéseket, állításokat és ezek egybefűzését illeti. Az egyes kijelentések azonban rendszerint alárendelő, hasonlító mellékmondatokban bővülnek, s ami e szerkesztésmódban a különleges, hogy a kiegészítő, hasonlító mellékmondatok e szövegekben rendszerint jelentősebb funkciókat töltenek be, mint a hagyományos, metonimikus, kombinációs elven működő prózaszövegekben. Mennyiségileg is feldolgozható, hogy a regény szövegét ezek a mellékmondatok uralják; ami még fontosabb, hogy e hasonlító mellékmondatok a tőmondat állításait általában nem jelentéstanilag terjesztik ki, hanem egyfajta metaforizált, ugyanakkor csak bizonytalanul meghatározható jelentést közvetítenek. Számszerűsíthetően is bizonyítható, hogy először a Krúdy-prózában, *A vörös postakocsi* leggyakrabban használt szava, a „mint" és a „mintha", mintegy a megnevezés, azonosíthatóság filozofikus problémájának érzéki megjelenése.

A mondatszerkesztésben sokkal fontosabbá válik a főmondat állításánál, kijelentésénél az ezt kiegészítő, értelmező, hangulatilag dúsító mellékmondat. Ahogy Krúdy szekértői szoktak fogalmazni, Krúdynál az igazi jelentés a mellékmondatokban körvonalazódik. Mint láttuk, ez csak részben igaz, mert bár valóban fontosabb az, ami a hasonlító mellékmondatba szorul, mégsem elsősorban közvetlen valóságelemeket utánzó funkciója szerint, hanem éppen a jelentéstani elbizonytalanítás, meghatározhatatlan dúsítás révén. E hasonlítások éppen nem a szöveg koncentráltsága irányába hatnak; nem a valóságdarabok újabb és újabb reális kiegészítését fogalmazzák meg, hanem az állítások relativizálásának irányába hatnak. A Krúdy-képalkotás és szövegszervezés kutatói már régen megállapították, hogy a Krúdy-metaforában, a hasonlítás szerkezetében az író az általában ismertet, valóságost a kevésbé ismerthez, valóságtól elvonatkoztatotthoz hasonlítja, mintegy

koncentrikus körszerűen kibővítve a valóságszegmentum szemantikai mezőjét. *A vörös postakocsi* így a klasszikus polgári regényekhez viszonyítva, ezzel a sajátos szintaktikai-szemantikai – a metaforizáltságból eredő – mezővel váltja fel a tradicionális regényt. E különös formai megoldási módok pedig mélyen összefüggnek a szemlélettel, azzal a nyugat-európai szemlélettel, mely Joyce, Proust regényeiben is formaalakító tényező, nevezetesen, hogy az újkor embere, viszonyai nem vezethetők vissza egyszerűen a társadalmi viszonyaira, hogy környezete teljessége már nem jeleníthető meg az ábrázolás teljességével, hanem csak tér-idő, szubjektumon átszűrt relációjában érzékelhető, kifejezhető.

A későbbi „postakocsi regények" e metaforizáltság különböző szintjein helyezkednek el. Például, ha *A vörös postakocsi* Pest bordélyháza metaforáját jelenti, a négy évvel későbbi folytatás (*Őszi utazások a vörös postakocsin*, 1917) ugyanezt a képet viszi tovább, csak itt már nem mint Pest, hanem mint Magyarország metaforáját. A szerkesztésmódot nemcsak a stílus befolyásolja, de a narráció is fontos helyet kap a regény formájának kialakításában. Az *Őszi utazások...*, ha lehet, még lazább szerkezetű, kompozíciója bonyolultabb, szerteágazóbb, sok kitéréssel, felvett és sokszor (legalább látszólag) elejtett szállal bővül. Más reflektivitási szinten is áll: a műfaji heterogenitás mintegy az alapcselekményt – ha egyáltalán ilyen megnevezhető a műben – reflektálja. Krúdy itt már nemcsak a stílus bomlasztó jellegével és hatásával számol, hanem az eltérő műfaji hatással is. A regénybe közbeiktatott *Madam Louise naplója*, egyes szám első személyben, valamint egy kifejezetten anekdotikus betét, *A borkereskedő története*, mintegy értelmezi is a történetet. De idetartozik a mű előszava is, amely két önálló novellából áll. Mindkettőre érvényes viszont a közvetlen megszólalás, a szubjektív hang és élmény értelmező jelentése.

A vörös postakocsi hatására szélesül ki Krúdy prózájában a metaforikus alakításmód. Az előbb említett két regény közt születik meg az a novellaciklus, az *Aranykéz utcai szép napok*, melyben az író már *A vörös postakocsi* sikerén is fölbuzdulva, valóban metaforizált világot mutat be. E novellaciklus – mint már erről volt szó – alig választható el a regénykompozícióktól. A visszatérő hősök és helyszínek mögött a narrátor emlékező attitűdje kap jelentős szerepet, melyben összemosódik jelen és múlt, tehát az emlékezés aktusának ideje. Itt kell megemlíteni, hogy Krúdy művei igen sok valóságtörmeléket hordoznak magukkal, ezek azonban a későbbi befogadó számára sokszor elveszítik közvetlen realitásukat, sőt, jelentésük, értelmük elhomályosodik, s ily módon a szövegek értelmezése, szemantikai kódja is módosul. Azok a valóságelemek, terek, megnevezések stb., melyek a kortársi olvasó számára még önmagukban is rendelkeztek „jelentéssel", valóságosak voltak, élők, az utókor számára sokszor elveszítik e közvetlen jelentésüket, s ezáltal a műveknek egy más dimenzióját erősítik. Nevezetesen, s ebből a szempontból az *Aranykéz utcai szép napok*, de a legtöbb, a tízes években született alkotása igen jó példa arra, hogy megnövekszik a művek dekorativitása, s a közvetlen jelentés elmosódásával párhuzamosan az asszociatív jelentés dúsul föl. S mindehhez társul a Krúdy-próza zeneisége, a mondatalkotás zenei szervezettsége, a belső rímelés, alliterálás, mely megint csak az epikai szövegalakítás kauzális-kombinatív sorát gyengíti.

A tízes évek alkotásai vissza-visszatérő motívumokkal, alakmásokkal (Szindbád, Rezeda Kázmér, Alvinczi Eduárd stb.) dolgoznak. Amit a műfaji megkülönböztetés nehézségeiről mondtunk, itt úgy lehetne megfogalmazni, mintha Krúdy nem egyes műveket írna, hanem összefüggő, asszociatíve egybekapcsolódó szövegfolyamot, melyet nem annyira műfajilag tagolhatunk, hanem inkább az epikai tér-idő és narráció változatainak alapján. A korszaknak Krúdy pályáján központi metaforája a „bordélyház". Érzékelhető volt ez már *A vörös postakocsi*ban is, kifejezetten valóságos helyszíne is és metaforája is egyben a *Bukfenc* (1917-1919) című kisregénynek, valamint az *Asszonyságok díja* (1919) és a „postakocsi regényeket" folytató *Velszi herceg* (1920) című műveinek. Mindhárom a „pesti regények" sorába illeszkedik, szerkezetük, metaforizáltságuk szintje azonban meglehetősen erősen különbözik. A *Bukfenc* és a *Velszi herceg* kompozíciója, különösen az utóbbi, tükröz már-már klasszikus jegyeket a történetépítésben, viszonylag jól áttekinthető, a cselekményesség bár háttérbe szorul, a szerkezetet nem uralja a metaforikusság. A *Velszi herceg*ben még olyan minták nyomait is felfedezhetjük, melyek alapján a *Velszi herceg* felépítése a nevelődési regényekre is emlékeztet. Az *Asszonyságok díja* viszont a korszak egyik tematikusan és elbeszélő szerkezetében is összefoglaló jellegű műve.

Krúdy talán legbonyolultabb kompozíciója, démonikus műve. Az egyes szálak, belső szerkezetek egymást reflektálják, de az egész felépítése már az alaphang megütésében is ezt a különös, démonikus atmoszférát tükrözi. Az előszóban Krúdy így ír: „Lakodalomról, torról és ke-

resztelőről zeng lantom...", s noha maga a regény, ha tetszik, valóban az élet e hármas egységéről, szerelemről, születésről és halálról „szól", a bevezető sorokban nem lehet nem érzékelni a kvázi-eposzi költő invokációjának iróniáját. Mint ahogy két évvel később, a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* (1921) című, befejezetlenül maradt regényének *Előhang*ja újra csak a műfaj ironikus fölfogásáról tanúskodik; fölvázolja a mozgalmas, kalandos, cselekményes regénymodellt mint az olvasói jogos elvárások mintáját, de a modellt negativizálja, ironizálja, mintegy előrevetíti, hogy ebben a műben korántsem erről lesz szó. Az *Asszonyságok díja* is e nagylélegzetű felkészülés, nekirugaszkodás lehetetlenségének bizonyítéka. Az alaptörténet, a bevezető fejezeteket leszámítva, mikor is a Démon meglátogatja a békés pesti polgárt és összezavarja életét, összetalálkoztatva őt saját Képmásával, Álommal, tulajdonképpen egy este és éjszaka, egy különös, Walpurgis-éjszerű éjjel eseménysorát beszéli el. A helyszín a bordélyház, az eseménysor valójában csak egy terhes nő vajúdásait és végül gyermekének megszületését mutatja be. Az éjszakának metaforikus funkciója van, az éjszakai eseménysor mintegy a sötétségből a világosságra jutás gyötrelmeit, az élet szenvedéseit szimbolizálja. A démonikus hatalom hatására felnyílnak a valóság rejtett titkai, vízió, álom és realitás jelenségei egybefolynak. A regény további szerkezete ebbe a szűkös cselekménysorú, rövid idő kiterjedésű alaptörténetbe ágyazódik. Méghozzá két, az alaptörténettel ugyan szoros összefüggésben lévő, azzal elsősorban reflexiós kapcsolatot tartó történettel. Az egyik az alaptörténet hősnőjének életsorsát beszéli el, a másik tulajdonképpen ennek mását, bizonyos értelemben ellentétét jeleníti meg, ily módon reflektálja is ezt a másik történetet. Az alaptörténet hősnőjének sorsát azonban nem valóságos „meséből" tudjuk meg; a történetet a két hasonmás valójában a vajúdó nő *szeméből olvassa ki*, s így még az is bizonytalanná válik, hogy a narráció alanya valójában kicsoda. Az elbeszélésnek ez a része tehát úgy is fölfogható, mint vízió megjelenítése; hogy az elbeszélés nézőpontja végül is hol helyezkedik el, bizonytalan. Ám a két történet közül a második az elsőbe van ágyazva (s persze mindkettő az alaptörténetbe), így a három cselekménysor egymást reflektálja, kiegészíti, metaforikusan értelmezi. Az alaptörténet metaforikus és szűk időbeli kiterjedését a másik két történet látszólag valóságos és időben messze kiterjedő sajátságai ellenpontozzák. Ám mint jeleztük, e valószerű, cselekményes mozzanatokat sem nélkülöző réteg sem egyértelműen

valóságos, s noha önmagában akár realista betétként is értelmezhető, az elbeszélés nézőpontja beleolvasztja a metaforikus alaptörténetbe. A regény egy pontján a következő mondat olvasható: „A történet elnémult." A kijelentés, különösen a korábban már idézett eposzköltő magatartás imitációjával ellentétbe helyezve, megint csak metaforikus értékű és értelmű. Arról beszél, hogy Krúdy számára sem itt konkrétan, sem általában a történet már nem beszédes, nem kompozíció-alakító értékű és jelentésű, s az *Asszonyságok díja* jelentősége közel sem a sztorialakítás felől érthető meg, noha a hagyományos alakításmód számtalan példája is felbukkan a regény szövetében.

A városi, „pesti regények" mellett, azokkal párhuzamosan építi Krúdy műveiben a dzsentri tematikát is, a vidékiség műveit. Egyik legszebb és az elbeszélés metaforizáltságát is a legjobb alkotások szintjén (*A vörös postakocsi*, *Asszonyságok díja*, a későbbi regények közül a *Hét bagoly*, *Boldogult úrfikoromban*) tükröző regénye e világból a *Napraforgó* (1918). A szülőföld, a Nyírség regénye a *Napraforgó*, s ennek a tájnak az embereit, Pistoli úr személyében egy alaptípusát mutatja be. A mű különös szerkezetű, megformáltságú: megtartja a korábban Krúdynál is megszokott kettős szálú szerkesztést. Itt egyik oldalon az anekdotikus szemléletből származó, „valósághoz tapadó" cselekménszál, a Pistolihoz kötődő „realistább" ábrázolásnak felel meg, míg a másik egy romantikusabb jellegű történetformálás. A Pistoli alakjában megformált vidéki kisnemes pusztulása mint központi mag köré fonódik azonban egy jóval tágabb értelmezési lehetőségű pusztulás, elmúlás vízió is. A regény kezdését jól tükrözi egy még városi kép: „Csodálatos, friss fagyos illat terjedt el az Evelin szobájában, akár az *újrakezdődő élet*." (kiem. tőlem – D.P). A befejezésben, a regény romantikusabb rétegének két főszereplője, Álmosi Andor és Evelin az elhervadó, már csak háztetőfedésre alkalmas napraforgókról beszélgetnek. A párhuzam és ellentét a nyitó fejezet városképében és a vele szembeállított falu-kisváros képében („Bujdoson állt az élet...") is fellelhető. A kompozícióban minden erővonal a halál, a pusztulás és elmúlás felé irányul. A metaforikus jelentésű regényszerkezeteket azután többféleképpen is értelmezhetjük. A *Napraforgó* így elképzelhető olyan interpretációban, mely szerint a mű a dzsentri-réteg pusztulásáról szól, azaz, a művet valóságanalóg mintákhoz hasonlítja, értekét szociológiai tényszerűségekhez kapcsolja. A regény jelentése azonban sokkal meghatározatlanabb és átfogóbb.

Szerkezetében középponti helyet foglal el (egyébként szó szerint is a kompozíció centrumában, VI. fejezet *Estefelé* címmel) egy alkonyati nyírségi kép, mely természeti képeivel az elmúlást sugallja, s egységbe, egységes értelmezési körbe vonja a korábbi vagy későbbi szerkezeti elemeket, A Nyírség-metaforában a regény uralkodó narrációja is megváltozik, Krúdy kilép abból a grammatikai térből, szerzői nézőpontból, mely eddig (s majd azután is) jellemző volt, és átvált egyes szám első személybe, közvetlenül, személyesen nyilatkozik meg. A metafora és a narráció megváltozása együttesen tágítja ki e mű jelentéstartományát: a *Napraforgó* egy teljes világ pusztulását, elmúlását részben ábrázolja, részben kifejezi. S egyben nosztalgikus rekviem is ezért a világért, mint ahogy az egy évvel későbbi, valóságos és fiktív önéletrajzi regény, az *N.N.* (1919) is az a nyírségi tájról, az életformáról, de valójában a világképben nem szociológiailag meghatározható létről. Ezekben a művekben érzékelhető legközvetlenebbül, a legérzékibben, hogy a nyírségi regények, novellák olykor nosztalgikusnak nevezhető hangja, hangulata valójában egy elidegenedett létélményből származik. Krúdy számára ezért olyan fontos (sokszor, mint már említettük, összehasonlítási alapként) a vidék–vidékiesség, mint a természeti lét azonosságot, önazonosságot és otthonosságot kínáló mintája. „Az udvarházban élet volt, amely mindig a külső természeti rendhez igazodott." – írja az *N.N.* lapjain. A dzsentri pusztulásában tehát a szociológiai tények mellett legalább olyan jelentőségű egy patriarkális világnak az elmúlása, mellyel Krúdy számára igazából minden el is múlik, lezárul, nem lát utakat a „túlsó partra jutáshoz", hogy a *Hét bagoly* metaforáját idézzük.

A *Hét bagoly* (1922) megint csak „pesti regény", melyben Krúdy folytatva az elmúlás regényeit, a régi és az új Magyarország stilizált, poétizált ellentétét mutatja fel, előbbinek a lassú eltűnésével. „Eltemetnek itt egy egész századot, és a századdal a régi embereket", írja a századvégen játszódó regényben; majd más helyütt: „Reális, bátor, mindenkin és mindenen keresztülgázoló emberek jönnek." A *Hét bagoly* azonban csak látszólag a nemzedéki váltás, a korszakváltás regénye. Az előbb említett, s a műben központi jelentőségű metaforikus rész, a túlsó partra jutás – ahol is a főszereplő és kedvese a befagyott Dunán kíván átmenni a másik partra, de közben a folyó zajlásnak indul, s ők egy jégtábla tetején ragadnak – ugyanis épp e törekvés szimbolikus értelmű lehetetlenségét metaforizálja. S ezzel a mű egyes

rétegeit, szerkezeti elemeit – melyek a megformálást illetően valóságosabbnak tetszenek a realistább tónus, és a prózaibb nyelvhasználat miatt – más dimenziókba helyezi. Nyilvánvaló, hogy például a főszereplő, Józsiás szavait e részben nemcsak a valóságos helyzetnek megfelelően kell értékelnünk és értelmeznünk, hanem attól már elszakadva, általános kor- és létélményként: „Hol vagyunk? Mi történt velünk? Megindult alattunk a folyam, mint Shakespeare-ben az erdő. A lehetetlenség, a szörnyűségek országába érkeztünk... (...) Egy nagy malomban vagyunk, ahol búzaszemként morzsolódik szét életünk." A regény vége ugyan egyfajta idillbe torkollik (ha nem is egyértelműen), a befejezéstől függetlenül érzékelhető, hogy az ekkori Krúdy-világképben – csakúgy, mint a *Napraforgó*ban s más művekben – már nem léteznek szemléleti dilemmák, régi és új, nemesi vagy polgári alternatívái közül Krúdynak igazából nincsenek vonzódásai, pusztulásvíziója teljessé válik.

Az előző fejtegetésekben néhány novellán és regényen keresztül, éppen csak jelzésszerűen, igyekeztünk bemutatni Krúdynak azt az alig valamivel hosszabb évtizedét (kb. 1911-1920-as évek eleje), melyben megtalálja önálló hangját és kialakítja sajátos, egyéni prózapoétikáját. Ami prózaszerkezeteiben ekkor létrejön, azok közül a leglényegesebb, különösen a regényekben, a történetszerűség eltüntetése, az időszemlélet összezavarása. Műveiben ennek különféle szintjeit láthatjuk e periódusban (s majd még láthatjuk a pályazáró évek néhány remekművében újra, csak más megközelítésben), de az is kétségtelen, hogy mindvégig megőrizte e novellákban, regényekben a cselekmény egy igen szűkös, mégis ilyen formában is jelentésalakító jellegét. Prózaszerkezetei soha nem metaforizálódnak teljesen, inkább csak egyes szerkezeti egységeiben. A metaforikusság, az időszemlélet és -kezelés mellett, ezekkel szervesen összefüggve, stílusa lírai tónusa az, amely újfajta, s tegyük hozzá, a magyar próza addigi és későbbi fejlődési vonalától eltérő epika szervezéséhez segítik hozzá. A poétikus dekorativitás úgyis, mint külső megjelenés, úgyis, mint lírai bensőség, e korszakának legjellemzőbb jegye. Ez sem egységes persze az egész periódusban, mert a húszas évek elején már jelentkezik egyfajta stiláris „letisztulás" is epikájában, puritánabb lesz, mintegy lemond a dekorativitásról, hiszen olyan epikai eljárásmódok birtokában van már ekkor, melyeknek nem feltétlenül van szükségük a grammatika, a stílus „segédeszközeire" ahhoz, hogy autentikus prózaformákat alakítson ki. Ebből a szempontból a *Hét bagoly*

már tulajdonképpen a következő pályaszakasz egyes jellegzetességeit is megelőlegezi, de az *Őszi versenyek* (1922) is ilyen stiláris „megnyugvás"-jegyeket mutat, noha a metaforizáltságot tekintve szintén jellegzetes Krúdy-mű, hiszen a kisregény narrációja meglehetősen sok bizonytalan, meghatározatlan elemet tartalmaz, s maga a történet is egyes szerkezeteiben metaforikus igényűnek tűnik. Krúdy, műveinek utolsó korszakában, elbeszélés-poétikai jellegzetességeit még néhány fontos elemmel bővítve már a külső megjelenésben is ezt az utat folytatja.

Szatirikus-ironikus és tárgyias-metaforikus törekvések prózájában

A húszas évek derekától Krúdy, aki eddig jobbára saját jelenében, vagy félmúltjában tájékozódott, novellái, regényei – noha csak elmosódottan, de – ehhez a saját jelenhez, a Monarchia idejéhez kötődtek, visszanyúl a történelmi múlthoz. Királyregényei, a *Repülj fecském!* (1923), a *Rózsa Sándor, a betyárok csillaga Magyarország történetében* (1923) s más művek jelzik ezt. Az új stílus kialakításának rövid kitérője is ez, mert, mint például, a *Repülj fecském!*-ben látható, bizonyos fokú visszakanyarodást is tartalmaz a korai anekdotikus konvenciókhoz, és e korábbi periódushoz képest megváltozott szemléletből erednek. E szakasz sajátsága – s ez egyúttal Krúdy tudatos komponáló készségére is fényt vet –, hogy az író bizonyos, egész munkásságán keresztül húzódó motívumokat lezár, visszatérő alakjaitól mintegy búcsút vesz: a *Kékszalag hőse*ben (1930) egyik központi figurája, Alvinczi Eduárd meghal; Szindbádtól, ha nem köszön is el, de a *Purgatórium* (1933), mint az utolsó *Szindbád*-mű, apokaliptikus víziója szintén egyfajta lezárást jelent. A *Kékszalag hőse* egyúttal a „postakocsi regények" (eredeti címe is erre utalt: *A vörös postakocsi utolsó állomása*) folyamát is lezárja, a később készült, s tematikájában idetartozó *Rezeda Kázmér szép élete* (1933) valójában a sorozaton, a Krúdy által elkészített sorrenden kívül született. Az életmű szinte elképzelhetetlen gazdagságára jellemző, hogy remekművek sora már csak az író halála után, posztumusz műként jelenik meg (*Purgatórium*, *Etel király kincse*, *Rezeda Kázmér szép élete*). Két nagy motívumkörét – a nyírségi-vidéki élet, dzsentri létforma motívumát, és a városi lét, a „pesti regények" motívumát – egy-egy jelentős regénnyel koronázza meg (*Valakit elvisz az ördög*, 1928; *Boldogult úrfikoromban*, 1929).

A húszas évek végére kiteljesedik az új prózastílus és szemlélet, ennek egyik legjellegzetesebb példája a *Boldogult úrfikoromban*. De nemcsak ennek; a regény a magyar epika egyik legkülönösebb alkotása, Krúdy egész pályáját illetően összefoglaló jellegű, az író maga is annak szánta, mintegy a „pesti regények" foglalatának. A regény szervesen az új pályaszakasz novellisztikájából nőtt ki, az új hang egyes elemeit, a szemléleti módosulások lehetőségeit, s a stílusjegyeket Krúdy a húszas évek derekától, második felétől keltezhető novelláiban dolgozza ki: az úgynevezett „gyomor-novellák" sorozatáról van szó, s részben egy másik jelentős novellaciklusról, az Ulrik-novellákról.

Krúdy műveiben az evés-ivás tevékenysége, e tevékenység leírása, megjelenítése mindig is nagy szerepet játszott; már említettük, hogy korai novellisztikájában is megfigyelhető ez, a későbbi saját hangú alkotásokban még inkább. Központi jelentőségre azonban ekkor tesz szert ez a témakör, motívumkör. Az evés-ivás (s tegyük hozzá, a szerelem-szeretkezés, az erotika) ilyen jelentőségűvé a Krúdy-prózában minden bizonnyal azért vált, mert Krúdy számára ezek azok az elsősorban természeti jellegű, társadalmilag kevésbé meghatározható tevékenységek, melyekben az emberi identitás valamelyest megőrizhető. Összefügg ez a kérdés a már korábban érintett természeti, természetesebb életformával, melyről a „régi udvarházak" kapcsán szóltunk. E tevékenységi formák szemlélete azonban a pálya egyes szakaszaiban átalakul, megváltozott szerepet kap, jelentése kibővül, s ugyanakkor egyik oldala, a szerelem, az erotika – e kései korszakára – tulajdonképpen le is válik. Már az 1922-es *Őszi versenyek*ben így ír róla: „Innen elköltözött az igaz szerelem..." Egyetlen létformává transzformálódik így az evés-ivás, mégsem pusztán egyfajta animális létezés szimbolizálása. A húszas évek végén Krúdy számára ugyan már nem jelenti ez sem az identitás lehetséges formáját, de kezén e motívum a legkülönfélébb témák formába öntésére, kifejezésére szolgál. A motívum feltűnik, mint egy lélektani novella kerete (*Utolsó szivar az Arabs Szürkénél*, 1928; ennek párdarabja, motívumában is kapcsolódva hozzá *A hírlapíró és a halál*, 1928); megfigyelhető lesz, mint a dzsentri létforma kritikájának szimbóluma (az Ulrik novellák, például, *A has ezeregyéjszakája*, 1929); mint realista tónusú sors-bemutatások formája (*Isten veletek, ti boldog Vendelinek!*, 1926; *A kidobott vendég*, 1927); mint a metaforikus novella-prózaalakítás típusa (*Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkája*, 1926; *A pincér álma*, 1927); mint egyszerű

anekdotikus forma (*Egy pohár borovicska és következményei*, 1926; *A fogadósné, vagy az elvarázsolt vendégek*, 1926); és végül, mint az abszurd, metaforikus novella típusa (*A pincér álma*; *Villásreggeli*, 1929). E kifejezésbeli funkciók sokfélesége, változatossága mellett ugyanakkor bizonyos állandóságokat, azonosságokat is megfigyelhetünk.

A helyszínek általában azonosak: kocsmák, kisvendéglők terei jelennek meg az ábrázolásban, többnyire kisemberek a szereplők, s a novellák cselekményrészét teljes mértékben az evés-ivás tevékenységei töltik ki, ezek adják meg a keretet. A történet gyakorlatilag e novellákból eltűnt, helyét a hosszadalmas, aprólékos és pontos leírások veszik át, s a stílus is ezt a tárgyias szemléletet követve, szárazabb, rögzítő jellegű mintsem kifejező. A már említett s előképként is regisztrált *Hét bagoly*ban, 1922-ben így írt Krúdy: „Az író nagyon szeretne az egész regényben mindvégig arról írni, hogyan evett és ivott a bölcs öregúr ... az író szeretné pontosan leírni mindazokat a szavakat, amelyeket Szomjas Gusztáv úr nemcsak ebéd közben az ételekhez, de ebéd után a borospoharakhoz intézett, ámde az író tudja, hogy olvasói mást várnak tőle." Az akkori, helyenként már tényközlőbb nyelvhasználat ezekben a novellákban érik be. A tárgyias stílus mögött az a fajta írói magatartás dolgozik immár, mely témáját és hőseit – a korábbi azonosuló attitűddel ellentétben – inkább kívülről figyeli és ábrázolja. Most sem a mindentudás fölülről való nézetéből azonban. Sokszor az a narrációs nézőpont jelenik meg bennük, mely az eseménysorozatban egyfajta részvételre utal. Az író mintegy a helyszínen van, mint például a *Villásreggeli* című novellában (itt grammatikailag is kifejezve), kívülről, de a helyszínről tudósít. A tárgyat önmagától távoltartó attitűd jellegzetessége, különösen az Ulrik-novellaciklusban, az ironizáció és a szatirikus törekvések, melyek még inkább e kívülről látás írói pozícióját erősítik. Kísérteties világ kezd kirajzolódni e novellákból, ahol „kísérteties vendégekkel" (*A pincér álma*) abszurd események történnek, például a virsliben emberi ujjdarabkát találnak (*Villásreggeli*; hasonló motívum: *A has ezeregyéjszakája*).

A *Boldogult úrfikoromban* e kísérteties világ kiteljesedése. Számtalan utalás található korábbi műveire, rengeteg apró motívumot használ fel újra Krúdy, hol csak allúziók formájában, hol már-már idézetszerűen. Föltűnik *Az aranybánya* egy motívuma (1901-ből!), a regény kezdésében fölbukkan a Duna jegén való átkelés a túlsó partra, melyet a *Hét bagoly*ban olvashattunk, s az előzőekben emlegetett

novellákból sok-sok apró momentum. A részletekben is pálya-összefoglaló műnek készült tehát a regény.

A *Boldogult úrfikoromban* a metaforikus regénytípus jellegzetes darabja Krúdy pályáján. Mint a legtöbb Krúdy-regényben, novellában, itt sem elsősorban az elbeszélés metaforizálódik, noha nyomait megtalálhatjuk, hanem valójában a történet; rokona így a regény a kiemelkedő Krúdy-műveknek, az *Asszonyságok díjá*nak, a *Napraforgó*nak s a többieknek. Történet, cselekmény persze a hagyományos módon nem is kereshető benne: a regénykezdést és a *Végszó*t (mely egyébként is meglehetősen problematikus poétikailag, s a világképet is megbontja) nem számítva, mindössze egy délelőtt tizenegytől este hétig tartó, elhúzódó „gábelfrüstök", villásreggeli történetét mondja el. A helyszín mindvégig a már a novellákban megszokott kiskocsma, mely az elbeszélés folyamán egyre nagyobb jelentőségre tesz szert, mert nem egyszerűen a történet helyét jelenti, hanem szimbolikus jelentőségűvé válik, ahonnét a szereplők számára nincs kiút, de valójában e téren kívül előéletük sincs; kizárólag ebben a térben léteznek. A történet ideje kikövetkeztethető egyes utalásokból: már a Monarchia összeomlása után vagyunk, valamikor a húszas évek legelején, tehát ha a regény nem is jelen idejű közvetlenül Krúdy számára, mindenesetre a néhány évvel korábbi történelmi jellegű művekhez képest megint „kortársi" alkotás. A „gyomor-novellákban" kidolgozott módszer szerint az epikai szerkezetben a cselekményesség, történetszerűség elvét átveszi a leírások, részletező megfigyelések rögzítése és a tér-idő egységében lezajló párbeszédek, emberi viszonyok megjelenítése. A „gyomor-novellák" némelyikétől eltekintve a *Boldogult úrfikoromban* Krúdynál a legjellegzetesebben nélkülözi a célelvűséget; az így felfogott történetnek – az éppen csak jelzett idő múlásával – nincs előrehaladása, racionalizálható jelentésintenciója a hagyományos szerkezetek értelmében. Az egyetlen nap, mely „a meglepetések, az ördöngösségek napja volt" valójában három rétegből épül föl: a közvetlenül alig értelmezhető párbeszédekből, a megfigyelt történések leírásából és a szerzői kommentárokból, melyek jobbára ironizálják a történetet és szereplőit. A látszólag tárgyias eseménytörténet azonban több utalásból is kideríthető módon démonikus jelleget ölt; a szerzői elbeszélésből még az ördög is jelenvalóvá válik. A regény egyik különös dimenziója, hogy a tárgyias megjelenítések viszonylagos kopársága mögött a történet mintegy kísérteties, olykor már abszurd dimenziók felé nyílik ki.

Ennek egyik legjellemzőbb példája a Krúdy prózájában mindig is kísértő inkognitó, identitáshiány és önazonosság problémájának megidézése. E kísérteties, démonikus világban, a kocsmai szereplők világában, a legtöbb ember nem azonos önmagával, s nem azonos önmaga jelölésével. Ez sem újdonság Krúdy pályáján; már az 1920-as *Velszi herceg*ben feltűnt e problematika: „Ebben a házban, ahol senkit sem szólítottak az igazi nevén, mert mindenkinek volt valami *spitznáméja*, amint abban az időben mondták a becézőneveket..." Senki sem szerepel jóformán az igazi nevén a *Boldogult úrfikoromban* sem; a regény egyik szereplője, a „szerkesztő", miután különféle álneveiről értekezett, elmondja, hogy „Az igazi nevemet már régen elfelejtettem..." Valójában az egész világ, mely e villásreggeli „elvarázsolt" atmoszférájában megjelenik, az önérvényesítés és önazonosság hiányával küszködik. Létezése alapformáját a múlt határozná meg – „boldogult úrfikoromban" –, mely a szereplők érzékelése szerint még a történet jelenidejében is uralkodó, de a szerzői kommentárok, az ironikus és tárgyiasságra törekvő leírások mindezt idézőjelbe teszik. A regény narrációjának érdekessége is ebből adódik, a narráció nézőpontváltásai dimenzionálják a mű szerkezetét. Nevezetesen, a leírásokat és a szereplők kocsmai beszélgetését, melyet olyan nézőpontból látunk, mintha a leíró, rögzítő is az események színterén lenne, rendre felváltják a már nem egyszerűen kívülről, de résztvevőként rögzített szövegek, s valamilyen módon kívülről és ironizáltan felülről kommentálják a történéseket, például olyan fordulatokkal, mint „évek múlva", „később" stb. E fordulatok kilépnek abból a tárgyi-időbeli térből, melyben az események addig lezajlottak. Krúdy e környezetből, szövegvilágból való kilépésével, s azzal, hogy e kommentárok időbeli visszatekintésében a kocsmai villásreggeli történetét mintegy fajsúlyos, életbevágó történetté avatja, gyilkosan ironikussá teszi magát a történetet. Az iróniát tovább fokozza, hogy a regény egy hangsúlyos pontján, a metaforikus keringőzéskor Krúdy teljesen elhagyja az addigi elbeszélésmódot, s közvetlenül az olvasóhoz szól, ám ez a kiszólás, ha lehet, még ironikusabb, mint az addigi kommentárok, sőt, tulajdonképpen a teljes történetre, az egész regényformára irányul, mintegy műfaj parodizációt ad, amikor így szól: „Ne kérdezzétek, hogy még mit gondolt magában Vilma kisasszony... Ne kérdezzétek, hogy a szerelem üdve lepte meg valóban... Ne kérdezzétek, hogy emlékezett élete folyamán tovább... Csak csendesedj, szívem..." Krúdy minden bizonnyal a romantikus

regény (elbeszélő költemény) kliséit, narrációját, szerkezeti felépítését ironizálja. Itt jegyzendő meg az is, hogy a korábbi dekoratív, szecessziós nyelvhasználattal szemben Krúdy már nemcsak pusztán tárgyiasságra, szürkébb és tényközlőbb jellegű beszédre törekszik, de észrevehetők olyan nyelvi kísérletei is, melyek a beszéd, a nyelvi fordulatok, sémák különös fölhasználására, olykor kifordítására irányulnak; rengeteg a szövegben az idézőjelbe tett, a regényben fölhasznált, de egyben ironizált szövegrész, melyek megint csak a megjelenített világ „teljességére" vonatkoznak. Mindez azt érzékelteti, hogy a regény egy elmúló, széthulló világot ábrázol, mely minden rétegében kisszerű, kicsinyes, és legvalószerűbb megnyilatkozásaiban is igazából kísérteties, fantasztikus, abszurd. A történet metaforikus szerkezeti egysége a regény vége felé a boldog, önfeledt és valójában bornírt keringőzés, mely a megjelenített világ haláltáncaként értelmezhető. E haláltánc azért is érdekes, mert – egy pillanatra kilépve a regény fikciójából – Krúdy művei korábban a Monarchia idejét ábrázolva, kifejezve közvetítették ugyanezt a jelentést; most a Monarchia után pedig kiteljesedik a pusztulás víziója. Alighanem tévedés tehát Krúdyt abban az értelemben a Monarchia írójának tekinteni, mintha bármiféle illúziókat táplált volna s mintegy „viszonyítási pontként" alkalmazta volna a Ferenc József-i időket, mint a *Boldogult úrfikoromban* elején is tapasztalható. Kétségkívül, a századforduló ideje Krúdy számára is egyfajta familiáris időket jelentett, minden elmúlás és kísértet-jelleg ellenére, szemben a végképp elidegenedett háborús és háború utáni korszakkal, mely még ezt a minimális otthonosság érzetet is elvette az írótól.

Ezért is erősödik meg a kívülről, tárgyilagosan látott ábrázolásmód, az irónia és a szatíra műveiben. Ez utóbbi érvényesül a már említett Ulrik-novellákban és a *Valakit elvisz az ördög* (1929) című regényben jellegzetesen. A vidéki-nemesi létformával végképp leszámoló művekben olykor – mint nem kevesen megjegyzik – Krúdy gogoli szatírákat rajzol, a kívülről látás most már egy pillanatra sem mozdul el rögzített pontjáról. Narráció és kompozíció szempontjából azonban e művei kevésbé érdekesek, nem jelentenek újabb lépést az epikai eljárásmódok megújítása terén. Egyik utolsó műve, a posztumusz *Purgatórium vagy Hogyan küzd az ember az életéért* című regénye azonban még egyszer jelentős kísérletet jelez addig meghódítatlan területek birtokbavételére. Krúdy ezen utolsó *Szindbád*-műve már-már Kafkai víziót közvetít a valóságról, noha e valóság természetes kereteit még megtartja. A bo-

londokháza azonban mint a valóság metaforája kettős irányban is lehetőséget ad számára, hogy világát tovább tágítsa: részben a cselekmény nélküli metaforizált elbeszélés lélekábrázolási formáit szélesíti, részben a regényben megjelenő tárgyias, leíró, rögzítő stílus által legradikálisabb kísérleteivé teszi a regényt azon az úton, melyen a lírai metaforizáltság helyébe most már egy újfajta, szerzői beavatkozások nélkül is „személyes", mégis tárgyias elbeszélő technikát alakíthat ki.

Krúdy Gyula 1933. május 12-én meghalt. Olvasói és barátai, ismerősei, irodalmi „képviselői" sokszor látták őt sikeresnek. Jószerivel egyikük sem látta azonban olyan írónak, aki a korszak – a századforduló és a Monarchia utolsó éveinek – világirodalmi jelentőségű képviselője lehetne. Krúdy azonban sok tekintetben nemcsak a magyar irodalomé, sajátos kezdeményezései összefüggnek a tágabban vett Osztrák-Magyar Monarchia jelenségeivel, s ezen is túl, az európai irodalom huszadik századi törekvéseivel.

A magyar prózairodalom fejlődése nem kedvezett sohasem a Krúdy-típusú epikának, akkor sem, ha ez sok vonatkozásban éppen a tradíciót érvényesítette, használta ki. A trend részben a realista epikát részesítette előnyben, részben a – Krúdy által ugyan felhasznált – anekdotikus tradíciót, de oly módon, hogy az a konvenciók keretei között maradt. Az, aki e konvenciókból ki akart törni, a magyar epikában sokszor visszhangtalan maradt. Krúdy jelentősége így többszörös: nemcsak egy olyan utat vázolt föl a magyar epika számára, amely meglehetősen komoly alapot biztosított volna arra, hogy a magyar próza ne csak a realista, Móricz által képviselt utakon haladjon és érvényesítse önmagát, hanem egy olyan lehetőséget is felvillantott, amely akár a világirodalom szintjén is reveláló erejű lehetett volna. Mindezidáig ez nem történt meg, s ennek okát csak részben látjuk a nyelvi (s így fordítási) akadályokban. Krúdy úgy közép-európai író, hogy eredményei elválaszthatatlanok ettől a közegtől – nem rétegíró természetesen, de a nyugat-európai befogadó számára számtalan olyan epikai réteget hordoznak művei mint alapvető Krúdy-konstrukciót, mely a külföldi olvasónak nagyrészt érthetetlen, vagy nem abban a jelentésközegben értelmezhető, melybe az író szánta. A stílus fordítási nehézségeiről már korábban szóltunk. Mégis bizonyos értetlenséggel kell szemlélnünk azt az értékeihez képest mérsékelt sikert, melyet ez idáig az európai irodalomba való betörései után rögzíthettünk.

Krúdy prózája *jellegét* tekintve a XX. századi nagy epikusok teljesítményéhez mérhető igazában: Joyce, Proust, Kafka és Musil, s a szempontunkból ugyan igen fontos, de világirodalmi mércével az előzőknél kisebb jelentőségű Joseph Roth is idetartozik. Kafka, Musil és Roth jellegzetesen a Monarchia írói, világképi dilemmáik, ebből fakadó epikai megoldásmódjaik visszavezethetők a Monarchia, a K.u.K. világ viszonyaira. Ami Krúdyt Joyce-szal és Prousttal meglehetősen bizonytalanul és lazán rokonítja, az a sajátos világból eredő világkép epikai transzformálódása. Krúdy legjobb novelláiban, ciklusaiban és regényeiben ugyanazon világkép és megjelenése ellen dolgozik, nevezetesen a racionalizálható, történetben, cselekményes sztoriban földolgozható teljesség, univerzum ábrázolhatósági lehetőségei felől gondolkodik. Krúdy epikája az egész magyar prózában az egyik legjelentősebb kísérlet egy nem történetelvű, nem célra irányzott prózatípus meghonosításának. A Krúdy-próza persze olyan minden részében metaforizált szerkezetet, világegész kompozíciót soha nem tudott felmutatni, mint például Joyce prózája. Védelmében és magyarázatul azt is hozzá kell tennünk, hogy kiindulási pontjuk is más volt, nem különben Proustéval. Krúdyt – az eddigi kutatások eredményei szerint – nem racionális és intellektuális megfontolások vezették epikai világának kialakításában. Mégis két jelentős mozzanat prózájában a nyugat-európai epikai fejlődéssel harmonizál: a történet mint sztori, mint cselekmény nála korai korszakától kezdve redukálódik, legnagyobb műveiben teljes mértékben felszívódik a szüzsébe. A történet metaforizálódik, az omnipotens narrációt felváltja a legalábbis személyes jellegű elbeszélés, s ez a lírai szemlélet arra is lehetőséget biztosít, hogy bizonyos eltávolodás után egy tárgyias epika felé közeledjen Krúdy prózája. A Krúdy próza-szerkezetek valószínűleg hazai környezetben is azért váltottak ki vitákat, mert a legjobb művekben – legyen az a dekoratív, szecessziós periódusból, vagy a későbbi már a stílus közvetlen eszközeivel nem jellemezhető periódusból – e szerkezetek teleologikus volta egyáltalán nem nyilvánvaló, sőt, a legjobb alkotásokban ez a célelvűség el is tűnik.

Epikai szerkezetei, kompozíciói mögött pedig az időélmény hatása dolgozik. Krúdy időszemlélete, időérzékelése a végső eredményt illetően – regényei, novellái felépítésében – szintén rokonítható a nyugat-európai epikai újításokkal, a mélyén azonban másfajta létélmény rejlik, mely nem annyira az egyén felől tekint az őt körülvevő világra,

mint inkább egy pusztulás felé sodródó világból néz az emberre. A nyugat-európai létérzékeléssel szemben más a kiindulópontja, bár az is igaz, hogy ugyanannak a kérdésnek más-más oldala nyilvánul meg nála s Joyce, Proust epikájában. Közelebb érezzük így hozzá Kafka világképi alapjait, legalábbis utolsó korszakának néhány kiemelkedő műve alapján. Végül is azonban eltérő szinteken, értékben, eltérő kiindulási alapokon Krúdy is ugyanahhoz a képlethez jut el, mely nem más, mint „a műfaj fölbomlása (...) mintegy irodalmi tükre, irodalmi megnyilatkozása a lélek dekomponálódásának." (Rónay György). S ebből olyan érvényes epikát alakított ki, mely egyetemes értékű is.

(1987)

Szindbád és Esti Kornél

Műfaj, szerkezet és világkép

A dolgozat gondolatmenetének és érdeklődésének középpontjában – a címmel ellentétben – Krúdy *Szindbád*ja áll, ezért az *Esti Kornél*ra csak ott és akkor utalok, amennyiben ennek esetleg poétikai vagy főleg világképi jelentősége van Krúdyval kapcsolatban. Az *Esti Kornél*-problémát nagyjából úgy fogom fel, ahogy azt Szegedy-Maszák Mihály tette 1978-as tanulmányában, s így Kosztolányi művére csak akkor hivatkozom, ha bizonyos fokig módosítani kívánom e kérdésben az ő álláspontját.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Krúdy-képünk, a teljes Krúdy-életműhöz való viszonyunk a *Szindbád*ról alkotott képünk jellegétől függ. A *Szindbád*-művek sorozata végighúzódik az egész életművön, az 1911-es első műtől (*Szindbád, a hajós. Első utazása*) az 1933-as *Purgatórium*ig, de nyomokban egyes elemeit ott találjuk Krúdy munkásságának már abban a szakaszában is, melyre általában kevesebb figyelmet fordítunk: az úgynevezett anekdotikus korszakban is. Az, hogy Krúdy életművének egyes szakaszaiban újra és újra visszatér Szindbád alakjához, nem lehet véletlen; minden egyes jelentősebb alkotói periódusnak megtalálhatók a lenyomatai, tükörképei a *Szindbád*-sorozatban, mintegy értelmezőjeként az éppen adott szakasznak. Így a *Szindbád*-művek sajátos viszonyban állnak az életmű egyes darabjaival, de magával a teljes életművel is: metaforikusnak nevezhető ez a viszony, azon a hasonlóságon alapul, mely a rész és az egész összefüggésrendszeréből, érintkezéséből, egymásra utalásából következik. A Krúdy-epika általánosságban is alapvetően a metaforára és szinekdochéra alapul, s a metonimikus szerkesztés jelentősége elenyésző. A *Szindbád*-sorozat mintegy szinekdochés jelenléte az életművön belül ezért is jelentős.

A *Szindbád*-művek ilyetén felfogását, s mint ebből nyilvánvalóan következik: önálló műként való kezelését bonyolítja és nehezíti, hogy igen hosszú és nem egységes élet- és alkotói szakaszt fognak át, s az is, hogy – legalábbis látszólag – különböző műfajokat foglalnak magukba. Úgy tűnik azonban, hogy a műfaj és a szerkezet kérdése mégis megközelíthető egyetlen egységes szempontból, s ez az anekdota problémája, amelyből választ nyerhetünk a Krúdy-epika alapvető kérdéseire is. Bonyolítja még a helyzetet az is, hogy Krúdy a *Szindbád*-művek egy részét ugyan kötetbe foglalta, de e kötetek kompozíciója a legnagyobbrészt esetlegesnek tűnik, tehát nem alakított ki olyan szerkezeteket, melyek mintegy külső formájukban is utalnának

az egyes darabok belső összefüggésére. A sorozaton belül egyes részek keletkezésük sorrendjében szerepelnek, más részük bizonyos tartalmi összefüggések, kapcsolatok alapján kerültek össze. Legutóbbi életmű kiadásában a sajtó alá rendező Barta András is megmaradt annál az álláspontnál, hogy az egyes sorozatok hol keletkezési időrendben, hol tematikus rendben követik egymást. Így áll minden *Szindbád*-kiadás élén az *Ifjú évek* abból a meggondolásból, hogy ebben a gyermek Szindbád a főszereplő, noha későbbi mű, s így követik egymást a „számozott" utazások; vagy az első sorozatban az *Egy régi udvarházból*, *Az első virág*, *A három muskatéros*, *Az álombeli lovag*, *A régi hang* és *A szerelem vége*, mivel ezeknek közös hőseik s viszonylag összefüggő történetük van. Ezeket azonban minden más kiadásban, sőt a Krúdy által komponált *Szindbád ifjúsága és szomorúsága*ban is vagy megelőzi és az *Ifjú évek* mögé ékelődik, vagy teljesen keveredik a többi történettel az öt „számozott" utazás. Kétségtelen, hogy az első sorozat, az 1911-es mutat még a leginkább tematikus kohéziót, azzal, hogy részben – bár szakadozottan, de – összefüggő történetet *is* előad, részben azzal, hogy meglehetősen sok a belső utalás. A belső utalásos szerkezet, a folytatólagos történetmondás még megfigyelhető a *Szindbád: A feltámadás* című sorozatban is, itt azonban már jóval töredékesebben és főleg korlátozottan, így *A gyermekek szeme* és *Az enyém* címűek tartanak kapcsolatot egymással szövegszerűen, valamint *A mesemondó asszony* és az *Albert új álláshoz jut*. A sorozat többi része már nem mutat ilyen megfeleléseket, kivételt képez a *Szökés az életből* és a *Szökés a halálból*, amelyek azonban már egy más szinten, a tükörképszerű metaforikus hasonlósági alapon tartoznak össze. A további sorozatok már semmiféle időrendbeli kapcsolódást nem mutatnak, a történetek ebből a szempontból diszparát jellegűek: követési rendjük nem szükségszerű, még csak nem is valószínű, legfeljebb természetes. Elképzelhető lenne ezért másfajta olvasati lehetőség is. A *Szindbád*-sorozat egésze, beleértve a *Francia kastély*t és a *Purgatórium*ot is, tehát azt mutatja, hogy Krúdynak a kezdeti időszakban lehetett olyan intenciója, mely egy hagyományosabb kompozícióra törekedett; erre utal az első sorozat nagyobb tematikus egysége, a későbbiek folyamán azonban az amúgy is töredékes jelleg erősödik meg, a szakadozottság és az elkülönülés válik uralkodóvá. Pontosabban, már kezdetben is kétféle irányultság fedezhető fel az első sorozatban: Krúdy részben valóban hagyatkozik a nevelődési regények szerkezetére, lásd az említett

tematikusan összefüggő darabokat, részben azonban mitologikus szerkezetre utal akkor, amikor az *Ezeregyéjszaka* kompozíciója mintájára céloz a „számozott" utazásokkal. Ebben a metaforikus viszonyban azonban maga a hasonlító is olyan pikareszk történetmondást képvisel, amely az összefüggő elbeszélés ellen dolgozik. A *Szindbád*-művek belső kohézióját tehát nem az elbeszélés oksági érintkezésen alapuló logikája és nem az ezzel összefüggő tematikus és időbeli meghatározottsága adja. Az egyes darabok olvasati lehetősége messzemenően felcserélhető egymással, semmiféle lineáris összefüggés nem állapítható meg közöttük. Nincs ok arra, hogy azt mondjuk, az egyes sorozatokon belül az egyes darabok ilyen vagy olyan rendben követik egymást, s ezt az olvasási rendnek is követnie kell. A fölcserélhetőséget bizonyítja egy másik rétege is a műveknek. Ez a hasonmás motívum, az egyes művek hasonlósága és a szerkezeti ismétlődés.

Az egyes *Szindbád*-darabok szereplői egymás hasonmásai. Ahogy a *Szindbád és a színésznő*ben olvashatjuk: „az emberek kicserélődnek, de ugyanolyanok ülnek helyükbe... Asszonyban, gyermekben ismétlődnek." Az *Első utazás*ban így hasonlít egymásra anya és leánya: „Igen, ő volt az. Anna: a régi szép, kacér és nevetgélő Anna – vagy legalábbis a leánya." S ugyanez ismétlődik *A hídon*ban is; a *Szindbád álmá*ban már bonyolultabban: „Az utazót egy másik utazó váltotta fel. Ennyiből áll Flóra élettörténete" – mondja Majmunka. A későbbi sorozatban a felcserélhetőség, kicserélhetőség motívuma tovább erősödik; a „*Kérem a kezét...*" című darabban Fifi, a női szereplő ugyanazon évben, napon és órában születik, mint Mária Valéria. A *Szindbád és a csók*ban ezt olvashatjuk: „Jella olykor, tudtán kívül ugyanazokat a szavakat mondogatta szerelme hevében, amelyeket Julis tegnap mondott ugyanezen az úton és ugyanebben az órában." *A féktelen szenvedély történetéből* című részben pedig maga Szindbád is felcserélhetővé válik Szabó Szindbáddal, aki hasonmása.

A hasonlósággal, felcserélhetőséggel függ össze az a probléma, mely általánosan jelen van a Krúdy művekben: az azonosság, a megnevezés kérdése, mely mindig bizonytalan Krúdynál. Sőt, a névmegtartás, azaz az önazonosság mindig mint érték szerepel írásaiban. A *Szindbád álmá*ban írja, hogy „a nők többnyire felcserélik becézőnevüket udvarlóikkal együtt". Majmunka azért központi jelentőségű, mert „mindvégig megmaradott Majmunkának". A *Purgatórium* megnevezései eleve erre a bizonytalanságra építenek, egyik meg sem jelenő

szereplője a „János néni" névre hallgat, de utalást sem találhatunk arra nézvést, miért ez a neve. *Az ecetfák pirulása* és a *Rozina* című darabokban mindkét női főszereplő „aranymívesné", s így egymással felcserélhetők. A sort szinte végtelenül folytathatnám.

A megnevezés bizonytalanságával, a hasonmásszerű alakok szereplésével kapcsolatba hozható az elbeszélőnek a szerepe és a kérdése is. A *Szindbád*-történetek legnagyobb része auktoriális formában íródott, az elbeszélő egyes szám harmadik személyben szól, mintegy a mindentudó narrátor alakját ölti föl. E narrátori szerepen s az elbeszélői szituáción csak a későbbi sorozatok módosítanak, amikor is feltűnik az én-jellegű elbeszélő, mint például a *Purgatórium*ban, de az elbeszélés itt is rögzített; a szituáció szintén ugyanolyan, mint a többiben: Szindbád elmeséli, csak első személyben, amely lehetne harmadik is; vagy az elbeszélői szituáció megzavarásáról van szó, ahol is megkettőződik a narrátori szerep: például a Szindbád és fia történetekben, ahol az elbeszélés Szindbád és a fiú szemszögéből is látszik. A döntő azonban a szerzői elbeszélés kérdése a történetekben. A *Szindbád*-írások omnipotens elbeszélője, aki sokszor közbeavatkozik az elbeszélt eseményekbe, nemritkán ki is szól a történetből, közelebbi vizsgálat alkalmával mégis meglehetősen bizonytalan narrátornak tűnik. S már kezdettől fogva, tehát az első sorozaton belül is megfigyelhetők olyan pontok, melyek a szerzői mindentudás korlátozottságáról vallanak. Így az *Ifjú évek* és az *Első utazás* podolini körülményei másképp vannak elbeszélve, és a nevek sem azonosak, noha kétségtelen a környezet és a történetrész hasonlósága. Ugyanitt a szerzői elbeszélés tudósít arról, hogy „a terem közepén magas, kétszárnyú létra állott, amelyet még a tűzoltók báljáról felejtettek itt", noha tudjuk, a létra nem véletlenül áll ott, ahol. A *Női arckép a kisvárosban* egy helyén lehetetlen megállapítani, ki is beszél valójában: a szerző vagy Szindbád. Ugyanígy, *Az első virág*ban Potrobányi levele, melyet „gömbölyű betűkkel" írt – „Ifjú szívemet, kérem, fogadja kegyelmesen" szöveggel, *A szerelem vége*ben már úgy szerepel, mint amit „hegyes, szarkalábbetűkkel" írtak, s szövege is így hangzik: „Fogadja ifjú szívemet, kérem kegyelmesen. Szindbád." Hasonlóképpen megbízhatatlan szerzőnek bizonyul Krúdy az *Első utazás* és a *Szindbád titka* összevetésében vagy a *Bánatiné, a tévedt nő*ben, ahol nem tudni, hogy melyik szereplőt nevezi Szindbádnak a hölgy. S ugyanez mondható el a későbbiekben is: a *Szindbád álmá*ban Szindbád egyszerűen meghal, *Az éji látogató*ban az olvasható, hogy

„önkezűleg véget vetett életének". Ezek az elbeszélésbeli pontatlanságok, bizonytalanságok meglehetősen kérdésessé teszik az elbeszélő tényleges rálátását a történetekre, s azt mindenesetre nyilvánvalóvá teszik, hogy legalábbis kevert típusú elbeszélő-technikával van dolgunk. Krúdy iróniája ugyan távolságot tart magához az elbeszéléshez, bizonytalanságai a narrációban azonban arra utalnak, hogy az elbeszélő benne foglaltatik magában az elbeszélésben is: a *Szindbád*-történetek nem jellemezhetők a hagyományos tér és idő, valamint elbeszélői pozíció sajátságaival. Az elbeszélői korlátozottság megnyilvánulása a bizonytalanságokban jelzi, hogy – túl az én-jellegű elbeszéléseken is – az auktoriális narráció mögött olyan nézőpont húzódik meg, mely igen gyakran, rejtett vagy láthatóbb formában Szindbád nézőpontjával esik egybe, vagy ahhoz áll közel. Ugyanakkor az első személyben előadott elbeszélésben is észrevehetők az auktoriális forma elemei. Sajátos példa említhető erre: az *Albert új álláshoz jut*ban módosított ismétlését találjuk meg egy szövegrésznek, de az első szövegrész szerzői, míg ismétlése Szindbád perszonális elbeszélésében hangzik el. Az egyes darabok úgy, mint a teljes sorozat, belső lélekállapotok kivetülései, s terüket, idejüket s az elbeszélő sajátos pozícióját is ez adja meg.

A történetek, mint érzékeltetni próbáltam, valójában hasonmásszerkezetek, egymással fölcserélhetők, különbséget közöttük az elbeszélői szituáció megváltozásával tehetünk csak. A *Szindbád*ban mint egészben tételezett műben ezek a sorok egymás ismétlődései, alakváltozatai. Szerkezetük is újra és újra ismétlődő variánsként tekinthető. E szerkezet egy alaptípusra vezethető vissza: az elbeszélői szituáció általában szerzői elbeszélésben érvényesül, s egy emlék felidézésében merül ki, mely emléket, múltban történt eseményt követ magának az eseménynek, az eredeti helyszínnek a fölkeresése. Fokozati különbségek az ismétlődésekben megállapíthatók. Az első két sorozat egészében a már vázolt sémára épül, a *Szindbád megtérése* azonban már eltérést mutat ettől. Ha nem is dominánssá, de jellegzetessé válik az a szituáció, melyben a mindentudó elbeszélő külsőleg látható szerepe halványabbá válik: a Szindbád és fia történetekben megnövekszik az elbeszélői lehetőség, hogy a szerző felvillantsa egy másik nézőpont általi reflexiós lehetőséget, míg a későbbi történetekben az „asztaltárs", az „Úriember" személye „kettőzi" meg az elbeszélői nézőpontot. Szindbád ebben a periódusban már mint szerző is megjelenik, a *Százesztendős emberek búcsúj*ában „az alább következő feljegyzések szerzőjeként" szerepel. Sőt, egyes darabokban Szindbád valójában kiszorul az elbeszélés teréből, a narráció nem róla szól (*A balkéz felől lévő nő*); a *Hónapos retek kalandjai*ban pedig nem Szindbád a főszereplő, csak kérdező pozícióban van, s az igazi elbeszélő a „láthatatlan asztaltárs". A nagyon ritka egyes szám első személyű elbeszélés típusokhoz tartozik a *Purgatórium*, de az elbeszélői szituáció itt is azt jelzi, mintha egy „asztaltársaság" részére szólna a beszéd. Krúdy tehát nézőpontváltásokkal ugyan időnként – de meglehetősen ritkán – próbálkozik, kísérletet tesz az én-jellegű elbeszéléssel is, de nyíltan soha nem kísérletezik a tudatfolyamos elbeszélés-technikával. A mindentudó szerző pozíciójának elbizonytalanítása, s ezzel összefüggésben a megnevezés bizonytalansága, a hasonmás jellegű szerkezetek ismétlődése, az elbeszélő tudásának és tudása korlátozottságának jelölése arra utal, hogy mégsem egyszerű novellafüzérrel van dolgunk, s hogy a történetek belső kohézióját többek között a szubjektív, belső tér adja.

Elbeszélés és történet viszonyában megállapítható, hogy a történet sem a teljes sorozaton belül, sem egyes darabokon belül nem játszik kitüntetett szerepet. Az elbeszélői szituációt rendszerint nem követi hagyományos, valóságos történetmondás. Ahogy a teljes sorozatban, úgy az egyes darabokban sincs linearitás. A történések időrendje változó megjelenítésű: ritkábban megfigyelhető még az egyenes vonalú elbeszélés is, jóval gyakoribb viszont a bontott, nem a történések logikája szerint előadott narráció. S az sem ritka, hogy a történetben végül is nem állapítható meg konkrét idő, csak valamiféle generalizált időtartam, mely például a *Szindbád és a csók*ban vagy a *Duna mentén*ben azt eredményezi, hogy a történetnek sincs valóságos konkrét időbeli kiterjedése. Az idő kizárólag mint a *Duna mentén*ben, napszakok megjelöléséből áll, valójában nincs tartama és irányultsága: sem lineárisan, sem megbontva, sorrendcsere által nem létezik. Ez utóbbi eljárásmód nyilvánvalóan tükrözi, hogy hagyományos értelemben vett logikai, oksági, azaz metonimikus összefüggésen alapuló eseménysorok, igazi történetek a *Szindbád*ban aligha kereshetők. Funkciójukat maga az elbeszélés és az elbeszélő modalitása, hangnemisége veszi át. A szerkezeti ismétlődéseken belül mégis megfigyelhető bizonyos változás, módosulás. Mint láttuk, a korai történetekben Szindbád inkább főszereplő, később egyre jobban kiszorul az elbeszélésből; a korai történetek viszonylag zártabb szerkezetűek, az utolsó sorozat néhány darabja vagy a *Megtérés* sorozat egyes címei utalnak arra, hogy a narratív

nézőpont megkettőződése, Szindbád kiszorulása a történetből egyre inkább laza szerkezetet von maga után: az elbeszélés terjengősebb lesz, s még a felidéző jellegű narrációnak az utazásban artikulálódó dinamikája is elvész azáltal, hogy a történetek egyszerű beszélgetéssé alakulnak át. Mozdulatlanná válnak, terük, idejük statikus létszemléletre utal, ugyanúgy, mint a más szempont szerint hasonló szerkezetű *Duna mentén* és a *Szindbád és a csók*.

A *Szindbád*-műveket tehát több tekintetben a töredezettség, szaggatottság jellemzi, elsősorban az időbeli „zavar", mely mind az előadásmódban, mind az időrendi kérdésben s a tartam kérdésében is alakot ölt. Az egyes történetek között meghatározatlan idő telik el, vagy ha mégis szövegszerűen jelölt, akkor sem az eltelt idő kap jelentőséget, hanem az időegységek, tartamok átélése. *A régi hang*ban így jelenhet meg az előző írás (*Az álombeli lovag*) befejező mondata – „Aztán kétszer fordult a kulcs a zárban" – az újabb történet kezdéseként, de már más időmdimenzióba vonva: „A kulcs kétszer fordult a zárban és tíz esztendő iramodott el azóta." Mindezek – elsősorban a szerkezeti kérdések, de ezeken át áttételesen az idő kérdése is – visszavezethetők egy formai kérdésre, a már jelzett anekdota-problémára.

Az anekdotának kétféle felfogását különböztethetjük meg. Az egyik szerint az anekdota elsősorban tartalom, s mint ilyen illúziókeltő, a valósággal nem szembesítő, sőt azt megszépítő, a teljesség ábrázolásáról lemondó műfaj. Az anekdota ebben a felfogásban mint alacsonyabb rendű alakításmód, mint korlátozott szerzői világlátásmód jelenik meg. Ez világkép kérdése, s világképek között aligha húzhatunk határvonalat: mi az, ami epikailag negatív, s mi az, ami pozitív. Az anekdota azonban mint epikai műfaj elsősorban szerkezet, olyan forma, melyből a sajátos tartalom idővel – már Mikszáth esetében is – kezd elfolyni. Krúdynál ezért is van nagy jelentősége annak a körülbelül tíz évnek, mely a századfordulótól az első *Szindbád*-írásig tart, mert ezen időszakban találja meg azt a formát, mely világképéhez pontosan igazodik. Az anekdota tehát alakításelv, szerkezet, melyre tartalmától függetlenül jellemző, hogy részekből építkezik. Az elbeszélő mindig egy jellegzetes esetet ragad ki egy egész történetből, s azt helyezi vissza egy másik történetbe. A szituációt soha nem átfogó szempontból ábrázolja, csak az érdekli, mely a történetelmondás szempontjából érdekes. Valójában így az anekdota nem is ábrázolás kérdése, mert ábrázolás mint olyan a műfajon belül nem képzelhető

el. Az anekdota minősít, kifejez, ezért nem is kauzalitásra, célelvűségre épülő. Az események redukálódnak, a történet mint egymásra épülő, hierarchikusan rendezett események sorozata, mint cselekmény megszűnik, de legalábbis elveszíti középponti jelentőségét. A műfaj nem ábrázol; kifejező, minősítő funkciója a mese analógiájára működik. Ezért nem szükséges a *Szindbád*-írásokban hagyományos jellemépítést, pszichologikus jellemábrázolást keresni, a személyiségproblémák, mint a korszak világirodalmának jelentős alkotásaiban, itt nem kereshetők. Fontosabb azt megjegyezni, hogy az anekdota valójában csak azt képes megragadni, ami már elmúlt vagy múlófélben van. A *Szindbád*-sorozat egyértelműen utal erre: a legtöbbször olyan elbeszélői szituációval találkozunk, mely egy megtörtént eseménynek a felidézése, újramesélése. Az anekdota soha nem a jelenre irányult, mindig a múltból veszi anyagát.

A szerkezethez tartozik a sajátságos anekdotikus narráció, melynek tradicionalitáson alapuló jellemzője az anekdota hangnemisége, az az *eredetileg* konvencionálisan kedélyes, familiáris elbeszélésmód, mely fordulataival, nyelvi-grammatikai kliséivel az élőbeszéd személyességét imitálja. Amikor az anekdota mint tartalom kiürül, akkor ez a formai személyes elbeszélésmód, amely a kívülről és felülről való látást gyengíti, továbbra is megmarad. Krúdynál a kevert típusú elbeszélés-technika magyarázata alighanem itt kereshető: a narrátor ugyan felülről látja az elbeszélteket, hiszen mintegy megtörténtként újra idézi őket, de a történés és az elbeszélés jellege arról is informál, hogy az elbeszélő mintegy ott volt, részt vett a cselekményben, megfigyelőként legalább részese volt annak. A szövegformáló elvből következik, hogy a szerkezet végtelen sorozatban állítható elő, s ezek a sorozatok valójában csak egymás variációi. S itt a magyarázata annak is, hogy Krúdy *Szindbád*ja miért lazul föl a kezdeti zártság után, miért kapnak az egyes írások olyan hosszú, jellegzetes címeket, mint a *Szindbád megtérése*ben. Itt utalnék Kosztolányi *Esti Kornél*jára is, melyről Babits például sajátlagosan nyilatkozott („Mind e témák érdekessége és súlya nem terjed túl egy-egy anekdotáén."), de nem biztos, hogy véletlenül. Babits tehát az *Esti Kornél*t főleg anekdoták gyűjteményeként értékelte, s mint ilyet értékelte alacsonyabb rendűnek más Kosztolányi-művekhez képest. S ha az értékeléssel nem is értünk egyet, az anekdota felemlítése mégis meggondolkodtató, már csak azért is, mert más részletek után és mellett, a „bácskai történet" egyértelműen anekdota,

sőt tulajdonképpen két, tükörképszerű anekdota rejlik benne. Az *Esti Kornél*-darabok egyébként is sokkal lazább szerkezetet mutatnak a korábbi novellisztikához képest; elbeszélésük terjengősebb, lazább szövetű, a „bácskai történet" pedig kifejezetten anekdotikus felépítésű is. Felmerül a kérdés így Kosztolányinál is, nem lehetséges-e, hogy az *Esti Kornél* szerkezete és világképe részben visszavezethető éppen erre a szerkesztési elvre és formára. Kosztolányi 1907-ben így ír: „Mi nem szeretjük az anekdotázó irodalmat, mely zsíros magyarossággal teremtettézi körül igénytelen, lapos kedélyességeit. Krúdy azonban sohasem anekdotáz, hanem mesél, mindig mesél...". 1910-ben Mikszáthról azt állapítja meg, hogy „Reá mosolygott utoljára az adoma tündére. Egy eltűnt, kedves kor krónikása, amelynek kedélyessége ma már csak mese, annak a történelmi félmúltnak az írója, amely lassanként kikopott az életből...". Kosztolányi azonban maga végzi el a revíziót: későbbi írásaiban már „álarcos írónak nevezi és egyre többre tartja, míg az 1928-as Pesti Hírlap Emlékkönyvében már így ír róla: „Prózája a magyar próza törvénye és kánonja." Megkockáztatható így részben Kosztolányi személyes reflexiói, részben az *Esti Kornél* szerkezete alapján is, hogy Kosztolányi e sorozatban visszanyúlt az anekdotikus szerkesztéselvhez, s más egyéb mellett Szindbádot és Esti Kornélt ez is rokonítja egymással.

Hogy Kosztolányinál miért is következett be ez a fordulat, arra nézve csak hipotézisekre, találgatásokra hivatkozhatom. Valószínűnek tartom, hogy egyfelől az egyre erőteljesebb – ha nem is mindig kifejezett – hazai térhez való kötődése is kifejezésre jut ebben, ugyanakkor a világkép egyre szkeptikusabbá, a megismerés felől egyre borúlátóbbá válása adhat magyarázatot. Az anekdota, mint már jeleztem, ugyanis arra ad lehetőséget, hogy az ábrázolás teljességéről mondjon le a szerző, s az *Esti Kornél*ban, az első fejezet értelmezésében – „Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével" – éppen erről van szó. A történetelvűség Kosztolányinál így explicite nyer negatív kifejezést, Krúdynál erről nincs szó. Krúdy értekezés jellegűen soha nem fogalmazta meg ars poeticáját, világképét. Az írói gyakorlat azonban alighanem Kosztolányi gyakorlatán is túlment, mikor az anekdotikus szerkesztéselvet, mint *legfőbb* formáló tényezőt a *Szindbád*-sorozat belső lényegévé tette. Ebből a szempontból már nehéz különbséget találni a *Szindbád*-sorozat és az egyéb Krúdy-művek között, hiszen döntő többségük ennek a szerkesztéselvnek van alárendelve. A *Szindbád*ban megnyilatkozó végtelen variációsor, a metaforikus kapcsolódás és ismétlődés azt eredményezi, hogy a Krúdy-művek csak a történet cselekményszintjén különböznek. A ténylegesen regénynek nevezhető művek pusztán az eseménysorral, a szereplők több ilyen soron átemelődő rendjében, azaz bizonyos oksági, metonimikus viszonyban térnek el Krúdy *Szindbád*-írásaitól. Ezek a kritériumok azonban egy hagyományosabb epikai alkotásra, epikai alakításra, egy zártabb regénystruktúrára emlékeztetnek és vonatkoznak. Krúdy úgynevezett nagy regényei azonban – mint a „postakocsi regények", a *Boldogult úrfikorom*ban stb. – az elbeszélői szituációt tekintve és a szerkesztéselvet véve figyelembe, nem különböznek a *Szindbád*-sorozattól. De a *Szindbád*-műveken belül is feltehető a kérdés, a *Purgatórium* szaggatott, töredékes szerkezete mennyiben tér el a teljes sorozat hasonlóképpen töredezett jellegétől, sőt a narráció mutat-e lényegesen eltérő vonásokat.

Mi fűzi mégis össze egységes művé a *Szindbád*-sorozatot? Több jelenség is utal az egymáshoz tartozásra. Az első és legnyilvánvalóbb a közös főhős személye, Szindbád alakja. Szindbád azonban, mint láttuk, nem egységesen és nem egyformán résztvevője a történeteknek: nagyobb részükben valóban központi jelentőségű, más részükben azonban szerepe minimálisra csökken. Az egységet tehát csak részben teremti meg Szindbád alakja. De Szindbád nem valóságosan ábrázolt jellem, ezért fontosabb az alakja mögött meghúzódó elbeszélői nézőpont. A másik kézenfekvő egységesítő momentum az utazás motívuma, melyet egészen tágan kell értelmeznünk. A pikareszk regények alapján az utazás mindig a keresés motívumával azonos; a keresés a világ megismerhetőségének az alapcselekvése, a világ szerkezetének a felkutatásával egyenlő. A laza pikareszk történetet a főhős alakja fűzte össze, amennyiben az ő nevelődésének lehettünk tanúi az elbeszélt történetben. A Szindbád-féle (s hozzátehetjük, hogy Esti Kornélnál hasonlóképp) eseménysornak ilyenfajta megismerési funkciót nem tulajdoníthatunk. Ez a szerep mindenképpen valamiféle pozitív jelentőséget tulajdonítana Szindbádnak, ám Szindbád önmagában nem változik az eseménysoron belül. Ha így fognánk föl, ugyanolyan megindokolhatatlan lenne alakja, mint Esti Kornélé. Krúdy maga is arról beszél a *Purgatórium*ban, hogy Szindbád „megmagyarázhatatlan erkölcsei" rémítik az embereket. Esti Kornél hasonlóképpen fölfoghatatlan egyetlen nézőpontból. Kosztolányi maga is jól látta ezt a kérdést, mikor – másról is szólva – így írt Krúdy epikájáról: „Krúdy

Gyulának tulajdonképpen csak egy története és egy alakja van. Ez az alak kicsit ábrándos, kicsit cinikus, kicsit boldog, kicsit csalódott, kicsit szent, kicsit csirkefogó, egy regényes régi költő, aki éjjel zenét ad a nők ablaka előtt, és közben jövedelmező gyilkosságokon gondolkozik." Az idézet lényege abban áll, hogy Kosztolányi megfogalmazza azt az ellentmondásokkal terhelt alakot, melyet maga is megformál Esti Kornél személyében. Szindbád valóban ez, aminek Kosztolányi név nélkül leírja. Alakja a teljes életre irányul, mint Esti Kornélé, ezért egységként soha nem írható le, mert vagy cinikusként kap formát, vagy kizárólagos értékek hordozójaként. Az úton levés mozzanata itt kapcsolja össze a két figurát, akik egyébként nem írhatók le valóságos személyként. A keresés motívuma látszólag nagyon is eltérő módozatokban nyilvánul meg az *Esti*- és a *Szindbád*-sorozatban. Esti Kornél történetei köznyelvi megformáltságúak, történetei látszólag a valóság elemeit hordozzák. Szindbád viszont hangsúlyosan olyan nyelvi környezetben szerepel, amely éppen e valóságtól való eltávolodást hangsúlyozza. Mindkettőben azonos azonban, hogy keresik a valósággal lehetséges kapcsolódási pontokat. Mindketten azonos álláspontra jutnak: a világban az értékek viszonylagossága uralkodik, a megismerés folyamán ez a legtöbb, amire juthatnak. Egyetlen lényeges különbség adódik Esti Kornél és Szindbád között, ez pedig a halál megítélésének kérdése. Az *Esti Kornél* egyes darabjai – s itt most beleértjük az *Esti Kornél kalandjai* szövegrészt is – ugyanolyan módon felcserélhetők, követési rendjük viszonylagos és nem rögzített, mint a *Szindbád*-sorozaté. Nem szükségszerű az az időrend, amelyben a kompozíció tálalja a történeteket, a két rész között elképzelhetők kicserélések is, mégis az *Esti Kornél*nak vannak rögzített pontjai. Ilyen szilárd pontnak hat elsősorban a bevezető fejezet, mely értelmezi az egész történéssort, valamint – bár kevésbé mozdíthatatlan – a rá következő néhány fejezet, Esti ifjúkorából. Kosztolányinál itt ugyanúgy érzékelhető a hagyományos alakításelv hatása, mint a *Szindbád*-sorozatban az első történetekben. Jelentősége azonban igazán az első fejezet értelmező jellegének van, valamint az utolsó fejezetnek, a zárásnak, mindkét *Esti*-ciklusban. Ez mozdíthatatlan, rögzített, mindkettőben az elmúlás kap kifejezést, mint ami a korábbiakat is minősíti. Ezeknek is értelmező jellege van tehát. A halál Kosztolányi világképében kitüntetett jelentőségű. Nem vallásos-transzcendentális értelemben, sokkal inkább egzisztenciális vonatkozásban. A létnek, a hétköznapi életnek az adja meg a valósá-

gosságát, hogy a végén ott következik a halál. Kosztolányi szerint sincs léten túli lét, s az sem elképzelhető, hogy erre a halálra felkészüljünk. A vég azonban – s itt nyugodtan használhatjuk a kifejezést metaforikus értelemben is – rendező elv, nem a túlvilág és a boldog lét metaforája, hanem az a pont, ahonnét a kaotikus létezés végül is valamiféle szervező erőre, középponti rendező elvre talál. Kosztolányinál, mint mondtam, ez nem transzcendentális, sőt, nagyon is tudatos, evilági kérdés, amit *Az utolsó fölolvasás* is jelez, úgy is, mint a „villamosút" metaforikus hasonmása. Esti halálát a következő sorok jelentik be előre: „Tudta, hogy mi fog következni." E kijelentéssel szemben áll a néhány sorral alább következő párbeszéd, ahol Esti a kábítószer használatának magyarázataként azt mondja: „Azért (...), mert a földön meghalnak a gyermekek." A halál tehát Esti számára azért jelenthet rendező elvet, mert tudatában van e ténynek; s csak az jelent tragédiát számára, ha valaki úgy éri meg a pusztulást, hogy ennek nincs tudatában. Az *Esti Kornél* töredékes világa tehát egy szempontból mégis egységgé áll össze. Ez a vég-probléma pedig poétikai vonatkozásban is felfogható. Krúdy *Szindbád*jában az utazás, a keresés motívuma teljesen azonos, Szindbád azonban nem talál rendező elvre a világban. A halál Szindbád világában nem rántja össze az életet, a valóságot olyan egységgé, amely értelmezhető lenne. Alapvető különbség tűnik így elő Krúdy és Kosztolányi világképében. Utóbbi végül is rátalál egy végső rendező elvre, s ez utólagosan is hierarchikus rendbe vonja az Esti Kornél-történeteket, minden laza, metaforikus kötődésük ellenére. Krúdynál azonban nincs ilyen végső rendező elv, a *Szindbád* szerkezete azt tükrözi, hogy szerzője sem műfaji, sem szerkezeti, sem világképi lehetőséget nem talált még az utólagos rendezésre sem.

Az egyes írások szerkezete, azaz a felidézés majd az emlék felkeresése, később már csak a beszélgető szituáció vázolása s az utazás motívumának kiszorulása az elbeszélésből, megerősíti az utazásnak mint keresésnek a jellegét, a szerkezeti módosulás pedig arról tudósít, hogy Szindbád képtelen volt célra és értékre találni. A teljes sorozaton belül azonban az egyes darabok felidéző jellege és szerkezete arról is vall, hogy Szindbád utazását az elbeszélő eleve szkepticizmussal szemlélte. *Az Ifjú évek* elbeszélője már „egy őszes férfiú"; valójában a teljes sorozat általában ebből a lezárt és lemondó pozícióból születik meg. Szimbolikus jelentőségű a világkép szerkezete szempontjából a *Szökés az életből* és a *Szökés a halálból* tükörképszerű pár darabja. Arra

utal, hogy sem az élet, sem a halál nem hoz megváltást, sem egyik, sem másik nem rendező elve a világnak. Szindbád éppen ezért halhat meg számtalanszor az egyes darabokban, s támadhat újra és újra föl, mert a két tény nincs egymással hierarchikus rendben, csak egymás átmenetei, egyiknek sincsenek határozott körvonalai. *A tetszhalott* e tükörképszerű darabok egyetlen metaforikus szerkezetbe foglalása: a halott ide-oda ingázása a két asszony között az állandó úton levés és nyugalomra, helyre való nem találás metaforája. A *Purgatórium* címében és eseménysorában ugyanezt a köztes, átmeneti, két pont között lebegő magatartást szimbolizálja.

Krúdy világképében tehát nincsenek rögzített pontok, minden elmozdítható és felcserélhető egymással. A *Szindbád*-sorozat jól tükrözi azt a tényt, hogy Krúdy hömpölygő epikája mintegy a kezdet és a vég nélküliség metaforája. A *Szindbád*-sorozat így szinte észrevétlenül nő ki a korábbi jelentős és valóban csak ciklusszerű sorozatokból, és lezáratlan marad, végtelen sorozatban folytatódik. A sorozatban világképi szinten is, és az elbeszélés szintjén is az értékek ezért szintén meglehetősen viszonylagosak. Az elbeszélő iróniája azonban arra utal, hogy itt csak valamiféle rejtőzködésről van szó, nem teljes értéknélküliségről. Az irónia értékkettősségre utal általában: értékhiányra az egyik oldalon, és értékek tételezésére a másik oldalon. Szindbád alakja állandóan arra figyelmeztet, hogy hagyományosan értékként felfogott minőségek mindegyre módosulnak, egyszer valóságos értékként szerepelnek, másszor ugyanezek megkérdőjeleződnek. Még az olyan elvont minőség is, mint a *részvét*, a *Purgatórium*ban például szövegszerűen ilyen megfogalmazást kap: „Részvét nincs, uraim"; a szeretet pedig ugyanitt nagyjából egyenlővé válik az érdeklődéssel. Az elbeszélő azonban, mint láttuk, a *Szindbád*-írásokban sokszor megbízhatatlan, így a *Purgatórium*ban a pap kék szeméből azért sugározhat reménység Szindbád felé, mert a világképben minden viszonylagosság és ironikus kétségbevonás ellenére ez az érdeklődés a legtöbb, amire ember számíthat. A sorozatból azonban egyetlen igazi, jóllehet szintén nehezen körvonalazható értékminőség fejthető ki igazán. Ez a sorozat és az egyes darabok szerkezetéből következik: az utazás, úton levés és a hasonmás jelleg, a felcserélhetőség eleméből szinte kézenfekvően származik az azonosságnak és az otthonosságnak, otthon levésnek a feltétel nélküli értékként való tételezése. Középponti jelentősége van így a *Szindbád álma* című résznek, melyben szerepel a teljes sorozat

egyetlen önazonos alakja, s akit Szindbád nem véletlenül keres föl halála órájában. S ugyanitt fogalmazódik meg látomásos szinten az otthonosság is. *A Duna menté*ben ugyanez az ellentételezésben ölt formát: metaforikus értelmű a robogó gyorsvonat, a máshol levés vágyakozásának távoli szimbóluma, s a tehervonat és az elmaradozó kis parasztház mint az itthon levés természetességének szimbóluma.

Krúdy a *Szindbád*ban hozott létre először egy olyan autentikus formát, mely nem történetelvű, nem cselekményközpontú, a hagyományos realista formával szemben fölbontja és megszünteti a kauzalitást mint szervezőerőt, s irányultságában sem teleologikus. A jelentésértelmezésben nyitott helyeket hagy, s elsősorban a fikció nem ábrázoló, hanem kifejező, atmoszférikus-metaforikus jellegére építi a kompozíciót. Ezzel nem a folyamatosságot és az egyenes vonalúságot hangsúlyozza, hanem éppen a széttördeltséget, a folytonosság hiányát. Mindez, mint láttuk is, részben Krúdy világ- és létszemléletével hozható összefüggésbe, mely szemlélet a jelenségeket nem alá és fölérendeltségi viszonyokban, hanem éppen mellérendeltségben, s nem folyamatokban, fejlődési tendenciákban, hanem hiányokban és állapotokban látja.

Úgy tűnik, e világkép – az életművön belüli – egyik legkövetkezetesebb formát öltése éppen a *Szindbád*. Talán megkockáztatható az is, hogy Krúdynak ez a műve egy sajátos regénytípus körvonalait rejti. A szétszórt történések tere, a cselekmény eltüntetése s így a külső összekötések hiánya mögött nagyobb belső egymásra vonatkoztatást, egységességet, belső kohéziót találunk, mint egy egyszerű novellaciklus vagy füzéres forma mögött. Az egész sorozaton át azonos szerkesztési elv húzódik végig, mint láttuk ez az anekdotikus formáló elv és szerkesztési mód. Mindvégig azonos a sorozat tere, mely belső lélekállapotnak a kivetülése, s azonosnak nevezhető az időkezelés is, mely a belső átéltséget részesíti előnyben a külső objektív idővel szemben. Az egész sorozatnak szerkezeti elve a szimbolikus utazás mint keret, mint szervezőerő; akár valóságos utazásról van szó, mint a kezdeti történetekben, akár belső utazásról, mint a *Purgatórium*ban, vagy épp az utazásról való lemondásban, mint az utolsó történetek némelyikében: de ekkor is hangsúlyos az utazásnak mint hiánynak a jelenléte, aminek igazi értelmezési lehetőséget csak a korábbi történetek ellentételezése adhat. Végül keretbe foglalja a szórt történeteket a nézőpont, mely az elbeszélői szituáció változásaitól függetlenül egy sajátos

belső nézőpont; hol ténylegesen Szindbád nézőpontja, hol a szerzői elbeszélés szemszöge, amely azonban nem különbözik Szindbádétól, lévén Szindbád nem valóságos személy. Az egyes darabok, sorozatok nagyobb önállóságot is mutatnak, mint Kosztolányi *Esti Kornél*ja, a kompozíció megformálása töredezettebb, ez azonban, mint láttuk, világképbeli eltéréseket jelöl. Részekre szabdalva, vagy különálló novellákként kezelve a *Szindbád*-írások azonban kevesebb jelentéssel bírnak, mint az egész, mely éppen szaggatott kompozíciójával és belső szerkezeti módosulásaival utal egy lehetséges regényforma többletjelentést hordozó lehetséges megvalósulására.

(1986)

Krúdy elfelejtett regénytöredéke

Krúdy pályáján az 1920-as évek elejére lezárul egy alkotói korszak, s egy újabb kezdődik. E lezárásnak és újraindulásnak a kiemelkedő alkotása egy sajátos regény, a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban*, mely befejezetlen maradt. Krúdynak ezt a művét általában mind a szakmai, mind az olvasói figyelem ez idáig elkerülte. Az 1921-ben született töredék Bécsben jelent meg, folytatásokban, ám első kötetpublikációja csak 1961-ben látott napvilágot; azóta csak még egyszer jelent meg, az író legutóbbi életműkiadásában. Bár Krúdy műveiről számtalan tanulmány, s néhány kismonográfia is született már, ezt a regénytöredéket általában vagy meg sem említik a szerzők, vagy épp csak jelzik, hogy létezik. Ezen összefoglalóbb jellegű művek között ez idáig Czére Béla vállalkozott a regény részletesebb elemzésére, bemutatására, némileg pótolva azt a hiányt, mely a regény mellőzésével jött létre, s elemzésével egyúttal a művet az őt megillető helyre tette. Munkája jellege, terjedelmi korlátai miatt viszont természetesen nem térhetett ki a mű minden jellegzetességének ismertetésére, valamint óhatatlanul fordult bizonyos leegyszerűsítések, értelmezési „rövidre zárások" felé. Jelen dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy a fentiekben jelzett hiányosságokat pótoljam, újabb adalékokkal egészítsem ki a regényből alkotott fogalmainkat, de – az értékelést előrevetve – azt is állítom, hogy a *Mit látott Vak Béla...* Krúdy egyik legjelentősebb műve, sőt, a *Boldogult úrfikoromban* című regénye mellett az életmű főműve is lehetett volna, ha szerzője befejezi. A töredék még ebben a formájában is az életmű kiemelkedő alkotása, s több jel is arra vall, hogy Krúdy tudatosan annak is szánta; mintegy addigi pályája összefoglaló művének, s mi több, az értelmező ezt bizonyosan kikövetkeztetheti, eljövendő korszakát is mintegy megelőlegezte benne.

Elbeszélői helyzet, idő és tér

Krúdy prózájára alapvetően jellemző, hogy az elbeszélő nem változtatja meg radikálisan a narratív perspektívát a hagyományos narráció omnipotens elbeszélőjéhez képest. Legtöbb művében pontosan nyomon követhető, hogy az elbeszélés alaprétegében ez a hagyományos narráció az uralkodó, ugyanakkor más rétegekben az is megfigyelhető, hogy Krúdy ezeket a kereteket szétfeszíti, és olyan elbeszélésmódokkal ötvözi, melyek mintegy eltüntetik, vagy legalábbis elrejtik ezt az alap elbeszélési módot. A *Vak Béla...* szerkezete, különféle rétegei arról

tanúskodnak, hogy ebben a regényében sincs ez másképp, sőt, igen változatos, sok művéhez képest változatosabb eszközökkel dúsítja a narráció, a narrátor alappozícióját.

A regény előszava, mely a műnek szerves poétikai része, valamint jó néhány betét és részlet arra hívja föl a figyelmet, hogy szerzői, auktoriális elbeszéléssel van dolgunk. A legtisztábban a mindentudó elbeszélővel a második fejezetben találkozhatunk, melyben tökéletesen a XIX. századi felülemelkedő szerzői helyzetből szólal meg, hőseit és a történetet úgy állítja be, mint olyan fikciót, mely a szerzőnek van alárendelve; mintegy az ő akaratának engedelmeskednek, hisz az ő teremtményei, mindent tud róluk, visszamenőleg és az időben előrevetítve is. A tisztán auktoriális beszéd mellett a regény szövetét azonban olyan perszonális szövegek alkotják, melyek eltérnek a szokványos regényszerkezetek szerzői leírásokból és kommentárokból, valamint párbeszédekből alakuló struktúrájától. A perszonális szövegek ugyanis bújtatott szerzői szövegek tulajdonképpen. Igen ritka a tiszta és tényleges párbeszéd, az igazi személyes közlés, helyettük olyan monológok vehetők észre, melyek egyfelől én-jellegű szövegek, hiszen a szereplő egyes szám első személyben nyilatkozik meg, vagy mint egy nagyobb betétben, a Kóborló szövegében, egyes szám második személyben, mintegy önmegszólításképpen. Ezek a szövegek azt tükrözik, hogy a szerzői és a perszonális elbeszélés, szöveg alig-alig különbözik a *Vak Béla...* narratív szövetében. Ilyen részekre hozható példaként a Kóborló szövege, mikor a vak embernek bemutatja Pestet, vagy éppen a halotti toron Cseresznye „magán áriája" gyermekkoráról. Ezekben a szövegekben, „tirádákban" összemosódik a háttérből kilépő szerzői elbeszélés és a perszonális magánbeszéd, s olyan lírai tónust kap, melyben megkülönböztethetetlenné válik, vajon igazából ki is beszél: a szereplő vagy a szerző. Ezek az elbeszélésbeli sajátságok arra utalnak, hogy a regény nem valóságos szereplőkkel dolgozik, igazi főszereplője a szerző, pontosabban egy olyan elbeszélő, aki csak az előszó által határozható meg mint szerző. A *Vak Béla...* szövegei, betétei, auktoriális és az előzőek szerint értett perszonális szövegei egyetlen személy belső képeinek, világának a kivetítései, melyek nem a valóság rendjét, törvényszerűségeit és a valószerűség követelményeit követik, hanem e belső kép lírai kivetítései.

Az alapvető regénykonstituáló elemek, mint az idő, a tér és a történet, cselekmény ennek megfelelően nem szokványos képet mu-

tatnak. Még olyan vonatkozásban sem, ha a korábbi Krúdy-művekkel vetjük össze őket, vagy az elkövetkezendő Krúdy-műveket is ideszámítjuk. A korábbi Krúdy-művek mindig megőriztek valamiféle laza történetszerűséget, vagy ha ez már alig is volt látható, megőrizték bizonyos történetszerű szerkezetek látszatát. Például, a nevelődési regény látszatát, mely bizonyos fokig még a *Vak Béla...*-ban is érezteti hatását. A *Vak Béla...* ideje és tere azonban arra utal, hogy Krúdy itt még kevésbé támaszkodott ilyen kialakult szerkezeti elemekre. A regényben eltelt idő, vagy maga az elbeszélés tartama tulajdonképpen megállapíthatatlan. Persze, fölfejthető még akár a valóságos idő is az elbeszélésből, mely mindenképpen érinti a múlt századvéget, majd a századelőt, s valószínű, hogy a tényleges narratív idő a háború utánra esik, ezek az idők azonban csak épp jelzésszerűen jelentkeznek a regényben. Meglehetős bizonytalanságok is érzékelhetők egyébként ebben: a regény első fejezete alighanem a századforduló idejére tehető; az előszó, mely mintegy a regényben ábrázolt, kifejtett világhoz szolgál hasonlítási alapként, egy korábbi időt jelezne. Az elbeszélés alapideje viszont bizonyosan a „Ferenc József-i" idők utánra tehető. Ez három időréteget alkotna, ha nem volnának az elbeszélésből adódó árulkodó jelek. Az előszó, mely egy becsületes és familiáris időről tudósít, főszereplője a *vakember*. Krúdy így ír róla: „Ugyan kinek jutott volna eszébe gáncsot vetni a vaknak, ...". A vakember, aki *később* vakul meg a regény története szerint, már itt is mint *vakember* szerepel. Az első fejezet pedig lényegében nem különbözik a továbbiaktól; közvetlen ideje ugyan tán meghatározható lenne (a századfordulóé), de az elbeszélésnek nincs tartama, s legfőképpen lényegében nem különbözik az értékítélet a további fejezetekétől. Az egyetlen ténylegesen számba vehető idő a regényben az, ahonnét a regény története elmesélésre kerül. De ez sem rendelkezik konkrétan meghatározott idővel. Szintén kikövetkeztethető, hogy ez már a háború utáni korszakból való, de az elbeszélés sajátságai arra utalnak, hogy a konkrét történelmi idő csak épp jelzésként fontos Krúdy számára. Az elbeszélés grammatikai szerkezete pontosan utal erre: Krúdy váltogatja az egyszeri elbeszélés és a gyakorítás eszközeit. Azaz, az elbeszélés összemossa az időket; hogy úgy szól valamiről, mint egyszer megtörtént eseményről, hol megváltoztatva az aspektust, úgy, mint ismétlődő, állandóan előforduló, vagy legalábbis többször, gyakran előforduló eseményről. Ezzel elhomályosítja azt, hogy az elbeszélés ténylegesen milyen időről beszél,

s leginkább azt, hogy ezt melyik perspektívában teszi. Az elbeszélés alapidejét jelentené az a szöveg, mely így szól: „A vak zenésznek *most* azt a dalt játszották..." (kiem. tőlem – D.P.), ezzel szemben áll az a szövegrész, mely így szól: „Amikor ez izgalomtól remegő zene felhangzott esténkint..." Összemosódik így az egyszer megtörtént és a mindig megtörténő idő, s ebben a szerkezetben végül is ez lesz az uralkodó. Ami egyszer megtörténik, az mindig megtörténhet; az „egyszer" befejezettsége és a „mindig" folyamatossága megkülönböztethetetlen.

A regényben tehát nem állapítható meg az idő valóságos múlása. Az egyes részletek között nincs időbeli átkötés, az elbeszélés nem rendelkezik azzal a karakterisztikummal, melyet úgy nevezhetnénk, hogy telik az idő. A regényből kikövetkeztethető időt legfeljebb úgy jellemezhetnénk, hogy Krúdy időnként jelzi, hogy újabb, az előzőekhez képest másfajta időben kell érzékelnünk az eseményeket. Ezek az események azonban nincsenek valóban kifejtett időbeli linearitásra fűzve, igazából az elbeszélés és a történet nem időbeli alapokon szerveződik meg. Kétségtelen ugyan, hogy a történet, mint már jeleztük, mutat rokonságot a Bildungsroman felépítésével, s így óhatatlanul annak időbeli megképződésével; azaz azzal, hogy a főhős időben is valahonnét indul, s valahova eljut, s mindezt valóban a múló idő szervezi meg. Alapképletként például, a gyermekkortól az ifjúkoron át a felnőttkor tapasztalásáig juthat a hős. A *Vak Béla...*-ban tulajdonképpen ez a szerkezet sejlik föl, de Krúdy semmiképpen nem követi igazán ezt az alapmodellt. Az időbeliség eltérései mellett a térkezelés, ezzel összefüggve, jelzi ezt leginkább.

A *Vak Béla...* térszerkezete igen szétdarabolt, szerteágazó, szétszórt. Miután az időbeli megszervezettség az elbeszélés helyszíneit nem köti össze, nincs logikusan fölfejthető térbeli kapcsolódás az egyes terek között, a betétek, egyes fejezetek különálló térképezéssel rendelkeznek. Az egyes helyszínek az elbeszélés hangulatából, az elbeszélő emlékezéséből bukkannak elő, s elsősorban az emlékezés belső logikája szerint. A pesti jelenetek így keveredhetnek össze a mózi vagy a felvidéki kisvárosi jelenetekkel, arról nem is beszélve, hogy a szerzői narrációban a pesti részletek általában olyan általános megfogalmazásúak, hogy nem foghatók föl narratív térként. Mégis kikövetkeztethető, hogy az elbeszélés alapideje és alaptere egy pesti kocsma-kávéház tere és ideje. Az egész történet ugyanis ebből az aspektusból idéződik föl. A főhős ezen a helyszínen ül és fölidézi, újrajátssza azokat az eseményeket,

melyek odáig elvezették. E térbeli megképzésnek kétféle jelentősége is van: az egész regénytörténet fölidézés, s ebben az értelemben statikusságot tételez, változatlanságot. A térképzet pedig szűkösséget, illetve valószerűtlen tágasságot: egy kocsma teréből fölidézhető az egész élet tere. Ebből következik, hogy mint az idő kérdésénél már említettük: ahogy az idő is egy lélek belső törvényszerűségei szerint alakul, az elbeszélés tere is e lélek belső tere, s ebben az értelemben nem valóságos terekkel van dolgunk, csakis e lélek bensőségei által meghatározott helyszínekkel.

A regény tehát ugyan alapvetően auktoriális elbeszélésben szerveződik meg, idő- és térbeli szervezettsége arra utal, hogy nagyon is szubjektív az idő- és térkezelése, s ez a szubjektivitás úgy jelenik meg, mint egyfelől szerzői narráció, másfelől perszonális visszaemlékezés, melyek az elbeszélésben nagyon sokszor nem különböztethetők meg, s így egy elbeszélői lírai viszonyt sejtetnek. Ez a viszony, elbeszélői attitűd pedig alapvetően azonos a Krúdy által kidolgozott korábbi és későbbi nagy művekkel. A *Vak Béla...* tehát például az *N. N.*-hez (itt a legszembetűnőbb e viszony) és mondjuk a *Hét Bagoly*hoz, a *Boldogult úrfikoromban*-hoz hasonló elbeszélői attitűdöt alkalmaz, melynek lényege ez az említett sajátos elidegenített szubjektivitás.

A szerkezet és történet, cselekmény problémája

A regénynek alapvetően nincs története, még kevésbé cselekménye, ha ezt a két kategóriát megkülönböztetjük. Történeten azt értjük, hogy a *Vak Béla...*-nak nincs egyetlen kerek egész története, mely a regény szerkezetét elejétől végéig összefogná. Az orosz és angol terminológiában fabulának, illetve sztorinak nevezett alap teljes mértékben hiányzik a regényből. A sztori egy regénynek azon elemeit jelentheti, melyek a mű alaprétegét képezik, s amelyek adott esetben akár elmesélhetők, zanzásíthatók – azaz, olyan összefüggő eseménysorokat, melyek egy adott műben végül is kerek egésszé változnak, segítik az egyszeri befogadást. A cselekmény ettől annyiban különbözik, hogy ez lehet teljesen szétszórt, látszólag nem egybefüggő, mégis alapvetően olyan eseménysorokat tartalmaz, melyek egy ponttól egy másikig logikusan terjednek, olyan akciókat, melyek egy nagyobb szerkezeti elgondolás részelemei, s mint ilyenek illeszkednek egy nagyobb kompozícióba. A Krúdy-művek lényegében ezzel az elemmel szinte soha nem élnek, illetve ezt a megoldást mindig egy sajátos transzformációban érvényesítik. A *Vak Béla...*-nak tulajdonképpen össze lehetne foglalni a történetét, noha ez a történet csak kiegészítésekkel lenne elfogadható, olyan elemekkel, melyek csak a regény szövetéből, atmoszférájából következtethetők ki, s akkor is kérdés, hogy helyesen-e. Egy laza történetszerűség persze mégis megállapítható: a főhős tapasztalatszerzéseinek különböző stációi jelentenék ezt a történetszerűséget. A fabulát, a mesét összefüggő eseménysorrá, cselekménnyé, akciókban megnyilvánuló sztorivá azonban mindenképpen egy koherens történet fűzné össze. Ez azonban a *Vak Béla...*-ból hiányzik. A koherens történet és cselekmény csak részletekben, töredékekben figyelhető meg a műben. A *Vak Béla...*-val alig foglalkozott néhány irodalomtörténész, mindannyiuk figyelmét többé-kevésbé elkerülte az a tény, hogy a narráció végül is egy keretes elbeszélést takar. Czére Béla, a regény szinte egyedüli elemzője is, bár megemlékezik e tényről, poétikai szempontból nem hasznosítja e felismerést. Pedig e szerkezeti megoldás sok tekintetben árulkodó lehet Krúdy szerkesztési-elbeszélői gyakorlatával kapcsolatban. E szerkezet pedig lényeges: mutatja egyfelől Krúdy kötődését azokhoz a hagyományokhoz, melyekből egész prózája táplálkozik, másfelől azt is, hogy milyen irányban próbálkozik e kereteken tágítani. A *Vak Béla...* Krúdy egyik legnagyobb szabású kísérlete arra, hogy ezt a jellegű tradicionális prózát megváltoztassa. A szerkezetnek alapvetően világképi jelentősége van.

Világkép és szerkezet

A *Vak Béla...* idő- és térszerkezete az előzőek értelmében meglehetősen homályos, az egyetlen igazi tájékozódási pont a felidézés attitűdje. Világképi jelentősége a történet és a cselekmény széttagozódásával van. Krúdy világképének érzékeltetésére csak az alapréteghez való visszatérést jelölhetjük meg.

A *Vak Béla...* világképe olyan elbeszélőt állít elénk, aki minden tekintetben egyfajta átmenetiséget képvisel. Poétikai szempontból ez azt jelenti, hogy Krúdy – mint már utaltunk rá – tulajdonképpen keretes elbeszélést alkalmaz, a narratív formák egyik legnagyobb hagyományokra visszatekintő változatát. A kerettörténetet azonban nem fejti ki, éppen csak jelzi annak sajátságát, s mivel a regény nincs befejezve, azt sem tudhatjuk, hogy ez valóságos keretet alkotott volna, azaz,

visszatért volna a befejezésben a kerethez, vagy – mégis nyitva tartva a szerkezetet – elhagyta volna. Világképi, kifejezésbeli szinten Krúdy ezt is úgy érzékelteti, hogy a főhős e keretben a lét és nem-lét határán áll: „Erre a helyre képzelte ő saját magát is, amióta megvakult: egy saját ponton állott, távol a való élettől, távol a nyugodt megsemmisüléstől, amilyen stáció lehet az anyaszentegyház tanítása szerint a purgatórium a mennyország és a pokol között." Ez az alappozíció Krúdy műveinek nagy részében felfedezhető: a sehol nem levés, az átmeneti állapot s az ezzel összefüggő keresés, utazás motívuma a legnagyobb regények, novellaciklusok sajátsága is. A Krúdy-világkép alapvető jellegzetességére mutat rá: a statikusságra, arra, hogy a felszínen bármilyen változások is zajlódnak le, valójában minden változatlan, minden ismétlődik, mindig minden ugyanaz. Ez abban az apró momentumban is felfedezhető, hogy a főhős megvakulása egyúttal azt is jelenti, „hogy az *egész világ* megvakult ugyanakkor". S ugyanerre utal az is, hogy Vak Béláról még látó korszakában is úgy ír Krúdy, mint akinek „sehol nem volt maradása többé", aki „a vándorlókat mindig különös szimpátiával nézegette", aki „eljött" északról, „eljött" délről. A második fejezet befejező oldalainak lírai, ritmikus tagozódása, mely mindig az „eljött" szóval kezdődik, csak megerősíti ezt a szerkezeti-világképi jellegzetességet. De nemcsak ez. A regény közvetlen tartalomelemzése – legalábbis a gyermek- és ifjúkori részeké – is olyan nyugtalanító jellegzetességekre hívhatja föl a figyelmet, amelyek ugyancsak e világképet világíthatják meg.

A gyermekkor fölidézése tulajdonképpen egyetlen metaforába zsúfolódik össze, ez pedig a szem metaforája. „Csupa szemeket, szemeket látott a vakember, ha visszagondolt gyermekségére. Mindennek és mindenkinek volt szeme, amellyel az utat kereste." A regény világképileg egyetlen pozitív értékű állítása is e metaforához kapcsolódik: a szem képéhez olyan grammatikai szerkezetek tartoznak, melyek: a *biztos*, a *bátorít*, a *barátságos* és a *legjobb* kifejezésekkel társulnak. „E sok szemnek a jelenléte tette vidámmá a vakember gyermekkorát" – írja Krúdy. E világképben a gyermeki *ártatlanság* szerepel egyedüli feltétlen értékként. Mindamellett ez sem nélkülözi a nyugtalanító vonásokat. A lehunyódó szem, mint a halál metaforája a gyermekkort is átalakítja, s ettől kezdve a metaforikus szem és vele összefüggésben a látás a halállal lesz összetársítva, s lassan a szem metaforája az egész regényszerkezetre kiterjeszkedik. A főhős gyermek- és ifjúkorában

„holtszemű", „halott szemű", „rossz-szemű" lesz, mivel „mindenben és mindenütt" a halált látja. Paradox módon megvakulása után, tehát mikor *szemét* elveszti, kezdi el látni az életet: „csak az élőket láthassa ezentúl...". A szem így válik a világ metaforájává, s ha figyelembe vesszük a már említett idézetet („az *egész világ* megvakult") vagy például az első rész negyedik fejezetének címét (*Vak vezet világtalant*), akkor éppen a felidéző jellegű elbeszélés következtében állíthatjuk, hogy Krúdy világképe a regényben ezt a világ nélküliséget tükrözi. Illetve azt, hogy ezt a világot a vak sors, gondviselés irányítja. Olyannyira, hogy mindez a gyermekkor egyetlen értéket jelentő világát is kétségbe vonja: „Hiábavalónak látta azokat az éveket is...". A világtalanság metaforája így teljesen átszövi a regény szerkezetét, s alighanem azt is hozzátehetjük, hogy a *Vak Béla...* Krúdy leginkább metaforikus műve. Mint említettük, e metafora része a halál képe is. Tüzetesebb elemzés bebizonyíthatná, hogy Krúdynak valószínűleg nincs még egy olyan műve, melyben a halálgondolat, a halálmetafora ennyire erősen jelen lenne, noha tudjuk, hogy motívumai között ez kitüntetett szereppel bír. A *Vak Béla...* még ezen a téren is újat hoz világképileg, mert például a Szindbád-ciklusban a halál még nem foglal el ilyen központi jelentőségű helyet. Igaz viszont, hogy minőségileg a *Vak Bélá...*-ban sem változik Krúdy világképi viszonya a halálképhez. A megvakult és a látó ember, a főhős két „korszaka", azaz az élet és a halál között Krúdy nem lát semmilyen különbséget; pontosabban, mindkettő ugyanazt a vigasztalanságot és elidegenítő félelmet kelti a hősben. S egyik sem jelent feltétlen értéket, akár önmagában, akár egyes elemeiben. Ifjúkori szerelmei elzüllenek; Szerénát mint züllött nőt homályos körülmények között meggyilkolják. Janka, akivel a halotti toron találkozik, a bánatot és szenvedést idézi föl benne, mely „vidéki temetés szagával", s ugyanakkor az akasztófa, a bitófa árnyékával társul. A Kóborló, aki megmenti a haláltól, az öngyilkosságtól, valójában hazug fráter, s metaforikus értelemben a vak sorsot szimbolizálja tulajdonképpen, amely becsapja az embereket. Frimet kisasszony, akivel a temetőben egyesül, mint az asszonyok, nők megtestesítőjével, igazából szintén hazudik a hősnek. Nincs egyetlen olyan eleme, szereplője tehát a regénynek, amelyhez vagy akihez értékek, megbízható, szilárd, biztos értékek kapcsolódhatnának, amelyek valamilyen módon a főhőst kivezethetnék otthontalanságából. A regény töredék jellege is csalóka: Janka úgy tűnik, mintha a régi szerelem újjáéledését közvetítené felé,

de az utolsó mondatok előtt az olvasó már régen tudja, hogy ő is temetői szagot áraszt, tubarózsaillatot, hogy „megszabaduljon az élet szagaitól", s az akasztófa árnyékát idézi meg alakja. A vakembernek az élet nem kínál semmit. A halál viszont a legdrasztikusabb képekben bukkan föl a regény szövegében, át- meg átjárva azt a legváratlanabb helyzetekben, asszociációkban. Például a halotti tor evést-ivást leíró „jóízű" képei közé váratlanul közbeiktatódik egy mondat: „Senki se gondolt e percben a Dunában úszó, hamuszürke, rothadó hullákra...". Janka alakjához több ízben is kapcsolódik ilyen váratlan asszociáció: „...egykor hulla lesz e szép testből, és a klinikai szolga a jeges tepsibe helyezi szépen egymás mellé a bokákat".

A Vak Béla... mint visszatekintés és előrevetítés

A regény az utolsó azon művek sorában, melyekben Krúdy a metaforikus stílust, a stilizáció eszközeit a végsőkig feszíti, végletes formában használja föl. Az egy évvel későbbi *Hét bagoly* már sokkal tárgyiasabb hangot üt meg, nem is beszélve a húszas évek végének novellisztikájáról vagy egyes kiemelkedő regényeiről. A *Vak Béla...* tehát ebben az értelemben is lezárása egy pályaszakasznak, de abban a vonatkozásban is, hogy Krúdy mintegy tudatosan beépítette a műbe legfőbb poétikai eredményeit; világképe itt bontható ki a legtisztábban, s az egyes korábbi motívumok a leggazdagabban burjánoznak a regény szövetében.

A *Szindbád*-novellák helyszíneit idézik a gyermekkor és az ifjúkor felvidéki kisvárosainak képei. De még szövegszerű összefüggés is kimutatható motívumszinten, például a jellegzetesen szindbádos megfogalmazásban; „midőn a városba érve, először hallotta, hogy már találkozott vele... valaha régen. Szerénát még a harangszó előtt ismerte." Az első rész harmadik fejezetének mózi betéttörténete, Frimet kisasszony életéről és haláláról, még korábbi motívumot ötvöz a regénybe: Krúdy itt a középkori zsoldos novellák helyszínét és atmoszféráját idézi meg, s olyan beágyazott történetet elevenít meg, mely nem logikailag kapcsolódik a főtörténethez, hanem tisztán atmoszférikusan-metaforikusan. „A haldoklás képei vettek körül" – mondja Frimet a főhősnek, s tulajdonképpen e rész metaforikusan átvihető az egészre, a teljes regény világképére is. A betét például, tökéletesen rímel a végítéletszerű pusztulás képeivel az 1910-ből való *A középkori város* című

novella pusztulás vízióira. De idézhetnénk még jó néhány középkori novellát a kilencszázas évek második feléből.

A halotti toron Cseresznye, a „falusi leány" monológja gyermekkoráról az 1919-es *N. N.* világát és szövegét idézi azzal is, hogy a nőt akkor Tücsöknek hívták, s a visszatérő „Tücsök, Tücsök!" indítású, ritmikus bekezdések arra is példával szolgálhatnak, s egyben a motívum felhasználására magyarázatként, hogy ez a perszonális monológ hogyan olvad össze a szerzői beszéddel, s így már semmi különös nincs abban, hogy a szöveg hangulatilag az *N. N.*-t idézi meg.

Hivatkozásként a *Vak Béla...* összefoglaló jellegére talán ennyi is elég. A *Vak Béla...* azonban bizonyos előrevetítéseket is tartalmaz, mind motívumok jelzésében, mind stiláris-világképi elemeiben. Két jelentős, jóval későbbi regényre való utalást, vagy talán helyesebben, két motívumnak a csíráit figyelhetjük meg, melyek majd egyrészt a *Purgatórium* című regényben, másrészt a *Boldogult úrfikoromban* című műben kapnak majd részletes kifejtést. A *Purgatórium*mal való rokonsága a regénynek talán nem is szorul különösebb magyarázatra, szöveges megfogalmazását már idéztük is, de ennél is fontosabb a lényegi világképi és szerkezeti hasonlóság: az élet és halál közti lebegés szürreális víziója.

A halotti tor pedig úgy is, mint a regényen belül egy önálló betét – hiszen a részletes leírást semmiféle epikai valószínűség nem indokolja – teljes egészében a *Boldogult úrfikoromban* szerkezetét mintázza, modellálja. Az étkezések leírása és a köztük lévő olykor egymástól független monológok az 1929-es regény előképeihez tartoznak. A kocsma-kávéház enteriőrjét itt a halotti torra készülő, majd azt elfogyasztó vendégsereg egyetlen szobába való zsúfolása helyettesíti, tehát itt is egy szűk belső tér az, amelyből az élet képei kibontakoznak. Egészen sajátos az is, hogy Krúdy – bár a regény szerkezetében nem először (lásd a Kóborló monológját a könyvügynökségről s ennek szatirikus-ironikus hangvételét) – e fejezetben stílust vált, hangja tárgyiasabb, olykor a belső iróniát sem nélkülözi. Az étkezések leírásai, a fogások bemutatása kifejezetten a húszas évek végi úgynevezett „gyomornovellákat", s rajtuk keresztül természetesen a *Boldogult úrfikoromban*-t idézik.

Mindezek a motívumok, s még ezen kívül néhány, arra vallanak, hogy Krúdy tudatosan kezelte őket s építette be regényébe, s egyúttal ezzel mintegy össze kívánta foglalni addigi eredményeit, témáit, s ugyanakkor igyekezett kitapogatni a tematika, a narráció további

lehetőségeit, az összefoglalás utáni utak jellegét. Ezek sematizálva, leegyszerűsítve: a metaforizált szerkezet és a tárgyias narráció ötvözete lettek a későbbiekben, s az előbb idézett részletek, betétek pontosan ezt próbálják meg. A *Vak Béla...*-t azonban egyelőre még inkább a metaforikus szerkezet és a metaforikus stílus jellemzik. Ezért is áll két pályaszakasz határán. Kiemelkedő jelentőségét talán azért ismerték fel kevesen, mert ezt a határon való állást átmenetiségnek gondolják, noha inkább összefoglalás, lezárás és nyitás egyszerre. Ezen kívül a regény befejezetlen is maradt, mely ugyancsak arra utalhatna, hogy Krúdy elgondolásai netán ezen időszakban még kialakulatlanok a „hogyan továbbot" illetően, s ezért esetleg poétikai megfontolásokból nem képes befejezni a művet.

A Vak Béla... mint töredék

A regény töredék volta, befejezetlensége Krúdy pályáján meglepő, és ami az értékét és jelentőségét illeti, egyedülálló. Krúdy köztudomásúan nemigen hagyott hátra szövegvariánsokat, vázlatokat, töredékeket. Munkamódszerei és ezzel összefüggésben életformája, életmódja nem nagyon engedték egyes témák különféle változatainak kipróbálását, kísérletezéseket, sem azt, hogy műveket töredékben hagyjon. A *Vak Béla...* ezért is különös regénye, mert nem folytatta, befejezetlenül hagyta, noha a regénynek már nagyobbik része elkészült. Arra, hogy miért történt így, pontos választ aligha kereshetünk és adhatunk, legfeljebb két lényegileg összefüggő hipotézist állíthatunk csak fel. Az egyik inkább poétikai, a másik inkább világképi jellegű.

Krúdy nem egy nagy regényének befejezése poétikailag – s ezen túlmenően, de ezzel összefüggve, világképileg is – indokolatlan, mintegy az elbeszélő agresszív beleavatkozása a történetbe. A legkézenfekvőbb példa talán a *Boldogult úrfikoromban*-nak a zárása, mely teljesen szervetlenül csatlakozik a már ténylegesen befejeződő regényhez. De más példákat is hozhatnánk, így a *Hét bagoly* zárása is – itt inkább főleg világképi értelmű – „csúsztatással él", s „boldog véget" tételez. E világképi, máskor poétikai és világképi eltérések a zárásban a *teljes mű*ből kibontható meglehetősen borúlátó világképtől olyan írói módszerre utalnak, melyben úgy tűnik, Krúdy számításba vette az olvasói gyakorlatot is, függetlenül attól, hogy egész életműve, s az egyes művek nagy többsége egészükben egyáltalán nem voltak erre tekintettel.

A hangsúlyos befejezéseket sokszor kerülte el, vagy ha mégsem, akkor, mint az említett regényekben is, még poétikai következetlenség árán is föloldotta azokat.

A *Vak Béla...* szerkezete, s a benne megnyilvánuló világkép azonban ezt valószínűleg nem viselte volna el, hiszen a szerkezet felidéző jellegű, azaz, a főhős visszaemlékezéseiből áll össze, még ha ez nem is hangsúlyos. Az ebből adódó kerethez egyszerűen elbeszélés-technikailag a regényzárásban vissza kellett volna térnie, vagy a visszatérés után, most már e keretet elhagyva, folytatni az alapelbeszélés jelenidejét, melynek állapota „az egész világ megvakult", s valamilyen „kinyitott" zárást alkalmaznia. Ha regényzárásait tekintjük, feltehető, hogy egyikhez sem kívánt ragaszkodni az adott esetben, s valószínű, hogy akár még egzisztenciális okok miatt sem. A kerethez mint záráshoz való visszatérés ugyanis Krúdy talán legsötétebben látó befejezéseinek egyike lett volna; a keret „kinyitása" viszont a világkép és a regény metaforájának hitelességét vonta volna kétségbe.

De éppen ez a szerkezet tulajdonképpen meg is menti a *Vak Béla...*-t attól, hogy pusztán kuriózumként tekinthessünk rá. A felidéző keret ugyanis önmagában, minden befejezés nélkül érzékelteti a történet végét. A főhős ide jutott: vakon bolyong a városban, miközben a körülötte lévő világ is a vak sorsnak engedelmeskedik. Ez egy állapot, melyhez a fölidézett történetsorok vezettek el. A regény tehát olyan körszerű szerkezet, melyből ugyan hiányzik néhány szelet, de ez végül is nem zavarja, nem zavarhatja az egész szerkezet érzékelését. Maga a történet, s annak különböző stációi pedig lényegében annyira nem koherens rendszert alkotnak, annyira nem a linearitásra vannak fölfűzve, hogy valójában egyes elemei akár el is hagyhatók, vagy persze, tetszés szerint bővíthetők is. A történet lényegén ez már nem változtatna. Tehát Krúdy, amikor a *Vak Béla...*-t ilyen vagy olyan okok miatt félbehagyta, valószínűleg tudatában lehetett annak, hogy ez a műve befejezetlenül, töredékként is autentikus és érvényes. Nyilván nem töredéknek szánta, de nem is próbálkozott később befejezni. S ez a szerkezet teszi azt is lehetővé, hogy a regényt befejezetlensége ellenére is teljes műként fogadhassuk be, sőt, úgy tekinthessünk rá, mint az egyik legnagyobb Krúdy-regényre.

(1987)

Az „igaz történet” hazugsága
(Krúdy Gyula: Urak, betyárok, cigányok)

Egy tanulmány elé talán nem illik szubjektív megjegyzéseket illeszteni arról, hogy íróját milyen szándékok és célok vezérelték, mit is akart az írásművel, ám a jelen helyzet más, mint a szokványos „elbeszélői pozíció”. Szükségesnek tartom, hogy elmondjam, miért is választottam Krúdy egyik rövidebb szövegét elemzésem tárgyául, így tisztelegvén Bodnár György 75. születésnapja előtt.

Nem emlékszem már pontosan, negyed- vagy ötödéves egyetemista lehettem, amikor csoportom XX. századi magyar irodalmi szemináriumának vezetője Gyurika, nekem akkor Bodnár tanár úr, lett. Az első óra nagyjából azzal telt, hogy ki-ki megválasztotta dolgozata, előadása témáját a felajánlott lehetőségekből. A listán szerepelt Krúdy *Szindbád*ja is, s mivel szerettem – bár alaposan nem ismertem – Krúdy prózáját, valamint még erősen élt bennem Huszárik Zoltán gyönyörű filmjének élménye, gondolkodás nélkül választottam magamnak. Később aztán rájöttem, hogy nagy marha vagyok, a téma túlságosan is nagy „falat”, s vért izzadtam azért, hogy valahogy leküzdjem a torkomon. Már nem tudom felidézni, hogyan oldottam meg a problémát, talán a rezignációra és az „elmúló világ” toposzára helyeztem őrületes originalitással a hangsúlyt, s ebből kiindulva igyekeztem valamelyest megvilágítani Krúdy világképét. Egyvalamire azonban pontosan emlékszem: éreztem én ugyan, hogy a Szindbád-szövegekben valami más is van, nemcsak a gordonkahangú, elmúlás feletti búsongás, hanem mintha lenne ott valamiféle irónia is, ám ez kifejezetten zavarólag hatott rám és gondolatmenetemre. Igyekeztem tehát tőlem telhetőleg kiküszöbölni, s mit tesz isten, szinte kapóra jött, hogy eszembe jutott, mit is mond Hegel az *Esztétiká*ban az iróniáról. Valami olyasmit, hogy az irónia a művészet halála (ennek most nem néztem pontosan utána). Krúdy szövegében tehát nem lehet irónia, hiszen ha volna, akkor viszont nem lennének szövegek – vontam le magamban egészen éles elméjűen a következtetést, és megírtam nagy ívű dolgozatomat. Arra is határozottan emlékszem, hogy a végén egészen elégedett voltam (különös tekintettel a körülményekre) magammal. Mondjuk, a fanfárokat nem fújattam meg, de a dolgot rendben lévőnek láttam. A szemináriumon fölolvastam az írást. Gyurika, akkor Bodnár tanár úr értékelte az erőfeszítéseimet, de tényleg, már-már azon voltam, hogy akkor ez megvan, amikor picit, igen picit felhördült, és hangulatosan elkezdte gyalázni az iróniáról szőtt merész fejtegetéseimet. Meg voltam sértődve, a szemem láttára vágják el gyermekem torkát, ha nem is

több, de egy jelentősebb sebből vérzik. Azt hiszem, nem vitatkoztunk, méltóságomon alulinak tartottam, hogy vität nyissak. Aztán véget ért a szeminárium, később az egyetem is, sok mindenen keresztülmentem, mondhatnám, csak Krúdy maradt.

Hét-nyolc évvel a történtek után az Irodalomtudományi Intézet munkatársa lettem, Kulcsár Szabó Ernő támogatásával Gyurika, akkor még mindig Bodnár tanár úr, vett fel a XX. századi osztályra. Mondjuk, egy éve voltam már állás nélkül. Úgy tűnt, emlékszik rám, első beszélgetésünkkor – nyilván dadogtam valamit az érdeklődési területeimről, abba meg továbbra is beletartozott Krúdy – valahogy a szeminárium is szóba került, rémlett neki, hogy nem dolgoztam rosszul. Le voltam nyűgözve, s egyben szerettem volna köddé válni. Nem mondtam, hogy azért volt egy kis bibi, de spongyát rá – nem is mondhattam, mert jó ideje rájöttem, mekkora barom voltam azzal a sajátos iróniaelméletemmel. Méltóság ide, méltóság oda, elgondolkodtam azon, amit akkor Bodnár tanár úr mondott, s levontam a megfelelő következtetéseket. Ha akkor nem gyalázza hangulatosan az ötletemet, ha hülye nem maradok is, de mindenesetre jóval később értek meg valamit Krúdy prózájának működési elveiből. Aztán vagy nyolc évig dolgoztunk együtt, megírtam egy újabb dolgozatot Szindbádról, talán tűrhetőbb volt az előzményénél, s írtam más tanulmányokat is Krúdyról, noha Krúdy-kutató nem lett belőlem, igaz, nem is állt szándékomban. Ahhoz hosszú és módszeres élet kell. Gyurikának, most valóban Gyurikának hol tetszettek, hol nem tetszettek ezek az írások (ahogy egy másik tanárom mondta sok-sok évvel az egyetem után: „Olvaslak, írsz jót, írsz rosszat", s milyen igaz ez). Egy biztos: sok évtizedes ismeretségünket Krúdy alakja és prózája rejtélyes módon fonta át. Mi mással is köszönthetném őt születésnapján, ha nem egy rövid Krúdy-elemzéssel. Arról az iróniáról pedig többet egy szót se.

*

Köztudomású, hogy Krúdy elbeszélői hangjában, szövegalkotási módjában az 1920-as években – különösen az évtized második felében – változások következnek be. Nemcsak olyan jelekben látható ez meg, amelyek arra utalnak, hogy a beszédmód szecessziós, „stílromantikus" felhangjai eltűnnek, az előadásmód „letisztultabb", valószerűbb lesz, hanem abban a jelenségben is fellelhető, amelyre Sturm László is felhívta a figyelmet, s melyet összefoglalóan és metaforikusan úgy jellemezhetnék: műveiben megszaporodnak az „igaz történet" típusú narrációk. Sturm egyebek közt az *Ady Endre éjszakái*ra, a *Bródy Sándor* című műre, a *Budapest vőlegénye*re, a *Kossuth fiá*ra, *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*re és másokra utal e sorban. E művek közös jellemzője – függetlenül most a műfajtól –, hogy az elbeszélés középpontba helyezett hőse mindannyiszor valóságos személy (író, történeti figura, színész stb.), az elbeszéltek pedig több szempontból is ellenőrizhetők: egyrészt azért, mert az elbeszélt események még élénken élhetnek az úgynevezett kollektív emlékezetben, a felidézett alakok az elbeszélés idejében általában még majdnem élők, de legalábbis elbeszélő és hallgatósága számára ismerhetők, jelenvalók még, egyiküket-másikukat Krúdy személyesen is ismerte. Másrészt azért, mert Krúdy – ez pontosan visszanyomozható, lásd erről Sturm könyvét – különféle irodalmi-történeti forrásokat is használt némelyik mű megírásához. (Más szempontból nem, de ebben a vonatkozásban a királyregények is ide tartoznak.)

Ugyanakkor az is a Krúdy-szakirodalom közhelye, hogy az író milyen nagy szeretettel mintázta novellái, regényei hőseit valóságos személyekről – pályája bármely korszakában. E hősök előképei hol felismerhetők, hol nem, mert a szerző oly mértékben „regényesíti" őket. Az is köztudott, hogy a valóságból vett történetek, anekdoták, valamint szereplőik egy része Krúdy saját családjának szűkebb, tágabb történeti legendáriumából kerülnek ki: ifjúkorának tanárai, bohém „művészei", s természetesen a valóságos család különböző tagjai bár sokszor név nélkül, olykor névvel nevezetten is előfordulnak műveiben. E családi legendáriumból szőtt írások egyik vonulatát a kifejezetten önéletrajzi ihletésű szövegek képezik, amelyeknek legszebb példája az *N. N.* című regény, s amelyeknek igazi hőse maga a szerző, Krúdy Gyula. Ám az *N. N.*-ben Krúdy nem névvel szerepel, s azt is tudjuk, hogy a valóságos történeteket sokszor átszínezte, bizonyos értelemben epikai törvények szerint megalkotta, s ezzel nyilvánvalóan a szöveg értelmezhetőségét az „igazszerűségtől" az esztétikai megítélhetőség felé terelte. Említett, utolsó, haláláig tartó alkotói periódusában azonban egyre többször bukkan fel az a jelenség, hogy a valóságos szereplők a valódi, az életben viselt nevükkel lépnek fel, s a velük történt események is egészen pontosan azonosíthatók. Ebbe a sorba tartozik például a *Krúdy Gyula látogatásai*, mely a nagyapát állítja az elbeszélés középpontjába, valamint az *Urak, betyárok, cigányok* (1932) is, melyben

az apa alakja köré szövődik a narráció. Természetesen mindkettőben jelentős szerepet játszik a szerző önéletrajza, magáról alkotott képe, előbbiben sokkal erőteljesebben, terjedelmesebben, utóbbiban inkább csak érintőlegesen. Az 1930-as *Krúdy Gyula látogatásai* azonban a címbe emelt névvel jó értelemben vett bizonytalanságot kelt a szöveggel összevetve, hiszen mind a nagyapa, mind az apa, mind a szerző-elbeszélő azonos nevet visel, így csak bizonyos megszorításokkal állítható a nagyapa központi figurának, majdnem ugyanilyen joggal mondható az apa is „főhősnek", az pedig egyértelmű, hogy maga Krúdy és életének egy részlete tölti ki a szöveg nagyobbik részét.

Krúdy azon szövegei, melyek ebbe az „igaz történet" típusba tartoznak, esztétikai értéküket tekintve vegyes képet mutatnak. Arról nem is beszélve, hogy a *Budapest vőlegénye,* illetve a *Kossuth fia* esetében bizonyos textológiai, vagy inkább úgy pontos: regényszerkezeti, alakításbeli aggályok merülhetnek fel, tudniillik mindkettőt – bár Krúdy szelleméhez hűen és méltón – utólagosan állították össze, a *Budapest vőlegény*ét ráadásul Krúdy sok éven át írt tárcáiból (a Kossuth-könyvvel szemben, mely lényegében két megalkotott regényből tevődik össze, tehát bizonyos fokig maga Krúdy hitelesíti a szöveget, itt erről csak az egyes darabok esetében szólhatunk, az egész már nem Krúdy Gyula, hanem Krúdy Zsuzsa szerkesztői munkája). Kétségtelen, hogy e művek nem tartoznak Krúdy fő alkotásai közé, nem említhetők egy lapon a *Hét bagolly*al, a *Boldogult úrfikorombban*nal, az *Asszonyságok díjá*val s még nagyon sok Krúdy-remekművel. Így az *Urak, betyárok, cigányok* – mely tulajdonképpen egy hosszabb elbeszélés, esetleg kisregény – sem mérhető hozzájuk, ám a Krúdy-életműben az egyik középponti helyet elfoglaló narrációs kérdés tekintetében, miszerint a valószerűség és a teremtett valóság milyen viszonyrendszerben áll a szerző szövegeiben, ez a rövidebb s talán kevésbé közismert szöveg is érdekes lehet; szintén rávilágíthat bizonyos elbeszélői eljárásokra és azok fontosságára a Krúdy-életműben.

Az a tény azonban, hogy az említett alkotói periódusban Krúdy szövegei tárgyszerűbbek, érezhetőbben alapozódnak valóságos személyekre és eseményekre, némileg megtévesztő is lehet. Kétségtelen, hogy történelmi regényeihez forrásmunkákat is használt, az sem vitatható, hogy a *Budapest vőlegénye* tárcasorozatához olvasta Podmaniczky Frigyes naplóját, a *Primadonná*hoz Pálmay Ilkáról gyűjtött anyagot, *A tiszaeszlári Solymosi Eszter*hez Eötvös Károly munkáján kívül egyéb

iratokat is tanulmányozott, de nem mindig bánt tanulmányíróként a nyersanyaggal, pontatlanságok be-becsúsztak ezen és más írásaiba is. Az önéletrajz ihlette munkákba pedig különösképp, bár itt inkább a korábban is említett „regényesítés" fogalmát alkalmaznám. De a kérdés úgy is fordítható: lényeges-e egyáltalán, hogy Krúdy ezen alkotásai milyen mértékben függenek esetleg más típusú művektől, illetve tárgyszerűségükben mennyire kereshető a *tárgyias pontosság*, vagy inkább lényegesebb az az elbeszélői technika, narrációs mód, mely e korszakát és a korábbiakat egyaránt átjárja. Az önéletrajzi szövegek esetében a pontatlanság, a „regényesítés" fokozott szerephez jut, hiszen Krúdy bennük nyilvánvalóan, ha nem is kizárólag, emlékekre és anekdotákra, azaz a családi emlékezetre hagyatkozik. A tárgyszerűbb stílus tehát az önéletrajzi jellegű írásokban egyáltalán nem feltétlenül köthető össze egy tárgyiasabb, úgymond realistább szemlélettel, világképpel, s valóságtartalmuk is nehezen „ellenőrizhető". Persze, bizonyos történetek, események akár igazolhatók is a Krúdy-család más tagjainak visszaemlékezéseiből, de ezek legfeljebb az író közvetlen életére vonatkozhatnak csak, az előtte járt nemzedékekére már aligha. Ám még ekkor is megszorításokkal kell élnünk, különben meglehetősen meglepő és téves következtetéseket vonhatnánk le például az *N. N.* egyes passzusaiból. Mindemellett a Krúdy-szövegek telítve vannak önéletrajzi elemekkel, melyek egy része egy valóságos biográfiát is képezhetne – igaz, soha nem teljességre és lekerekítettségre törekedve. Nem véletlen, hogy a családtagok visszaemlékező életrajzai Krúdyról, vagy a népszerűbb hasonló típusú, szakmailag is megalapozottabb kiadványok számtalanszor idéznek Krúdy novelláiból, regényeiből részleteket, mintegy így bizonyítva az élettörténet egyes eseményeit, tényeit. Noha nem kellene feltétlenül bízni az író esztétikailag is értékelhető elbeszélői „memóriájában". Nem azért, mert „hazudik", nem azért, mert emlékezete megcsalhatja, kihagyhat, hanem elsősorban azért, mert a „nem megbízható elbeszélő" narratív, poétikai típusa a Krúdy-szövegek egyik alapvető jelentésképző alakzata. Ebben a kontextusban szeretném tehát érzékeltetni, hogyan és miért önéletrajzszerű az *Urak, betyárok, cigányok*, valamint azt, hogy a benne felsejlő apafigura mennyire valóságos és mennyire költőileg alakított.

Krúdy, bár jó néhány írásában emlékezett édesapjára, jóval több művében érinti például nagyanyja vagy nagyapja alakját. Több oka is lehet ennek: ok lehet az, hogy az apa valóságos figurája kevesebb

lehetőséget rejtett magában arra, hogy „regényesíthető” legyen. Idősebb Krúdy Gyula a család múltbéli, illetve az író jelenkorában is élő tagjaihoz képest „konzervatív” polgárember volt. Átvette ugyan apjától az ügyvédi irodát, s ennyiben folytatta a családi hagyományt, ám politikai nézeteiben sokkal kevésbé volt radikális 48-as, mint az öreg „gróf” (ahogy legidősebb Krúdy Gyula honvédszázadost „becézték”). Életformája még inkább különbözött mind apjáétól, mind a családi legendáriumból előbukkanó más családtagokétól; nem maradtak fenn róla „csínytevések”, duhaj kocsmai emlékek, mert nem is történtek vele ilyenek. Idősebb Krúdy az autentikus visszaemlékezők szerint is inkább visszahúzódó, családjának élő *polgár* volt, akinek a munka és a tisztes polgári élet többet jelentett minden másnál. Vélhetőleg ebben, alkati vonásokon túl, közrejátszhatott „rangon aluli” házassága Csákány Júliával. (Katona Béla hívja föl a figyelmet arra, hogy Nyíregyháza „jobb körei” emiatt soha nem fogadták be maguk közé.) A sors fintora, hogy az apa története – legalábbis bizonyos elemeiben – majd megismétlődik Krúdy életében, házasságkötésében: ahogy a nagyszülők ellenezték az apa házasságát, ugyanúgy állt ellen az apa Krúdy házasságának, igaz, más okokból. Különböző forrásokból az is tudható, hogy az apa szigorú polgár volt, kemény élet- és nevelési elvekkel. (Például Krúdyt már kilencévesen Szatmárba, majd Podolinba adatja gimnáziumba, aki így egészen korán kiszakad a családból.) A fiú jövőjéről is határozott elképzelései voltak: végső soron jogi pályára szánta azzal, hogy hozzá hasonlóan ő is folytassa a családi ügyvédi praxist. Tudjuk, ebben (s az ő szempontjából bizonyára még sok másban is) csalódnia kellett, már Krúdy kamaszkorában lényegében eldőlt, hogy erről szó sem lehet. Mégis, az apa tulajdonképpen élete végéig nem törődött bele abba, hogy Krúdy nemcsak hogy nem folytatja a családi tradíciót, valamint azt a polgári életformát, melyet kijelölt számára, de egyenesen azzal kibékíthetetlenül ellentétes pályát és életet választott. Sok példát lehetne erre hozni, csak néhányat említek: ha igaz Krúdynak az az önéletrajzi megjegyzése, akkor az apa elégeti a kamasz első könyvének példányait (kéziratát?), a már Pesten élő Krúdy után megy, és ráveszi, hogy mégiscsak elkezdje egyetemi tanulmányait, maga íratja be (persze az egészből nem lesz semmi), sokszor rendezi ugyan adósságait, de nem támogatja anyagilag rendszeresen, s végül végrendeletében ugyan nem tagadja ki, de jóval kevesebbet hagy rá, mint testvéreire. Nem lehet nem észrevenni a két ember valóságos

viszonyában azt a korban művészileg amúgy meglehetősen gyakran tematizált viszonyt, melyet a polgár és a művész ellentétével jellemezhetnék. Katona Béla Krúdy korai korszakával foglalkozó kismonográfiájában szól arról, hogy a tizenöt-tizenhat éves író novelláiban, publicisztikai írásaiban milyen gyakran bukkan fel e téma, ráadásul nem mindig abban a formában, ahogy várnánk: azaz, hogy az elbeszélő egyértelműen a művészi létet választaná. Különösebb lélektani búvárkodás, részletező elemzés nélkül is kijelenthető, hogy Krúdy számára ez a valóságban meglehetősen szerencsétlenül alakult kapcsolat döntő hatással volt személyes sorsára, de általában véve írói világképére és elbeszélői attitűdjére is. Immár a valóságtól elemelve, az az ontológiailag is értelmezhető probléma, mely a világban való otthonosság, illetve az abban való elveszettség („belevetettség”) egzisztenciális élményének feszültségében rejtezik, Krúdy minden alapvető művének visszatérő jellegzetessége. Szimbolikus, hogy egy évvel saját halála előtt írja meg az apa halálának „igaz” történetét, ám itt is összefonja az apa alakját mint polgáralakot a művész vele ellentétes figurájával.

Az *Urak, betyárok, cigányok* tulajdonképpen keretes elbeszélésnek tekinthető, ám a típusnak sajátos krúdys változata, ugyanis a keretbe foglalásnak csak az indító része van meg, az elbeszélés végén elvileg „kötelezően” visszatérő záró rész hiányzik. Ám az indítás is mindössze egyetlen tőmondat: „Egy úriember beszélte”, mely után már rögtön kezdődik maga az elbeszélés. A nyitás tehát formailag zárt, lekerekített narrációt ígér, melyet az elbeszélés egésze nem teljesít, hiszen elmarad a záró keret. A keretes elbeszélés mint forma nem kifejezetten a modern epika eszköztárába illeszkedik, inkább egy korábbi elbeszélői állapotot tükröz, melyben a narrátor egy olyan elbeszélői szituációt próbál létrehozni, ahol a történet fikciós jellegét „igazszerűsége” egyensúlyozza. Jelen esetben azonban a keret hiányossága, valamint redukciója epikailag éppen ez utóbbi ellen hat. Éppen csak jelzett volta azt sugallja, hogy az elbeszélő számára nem fontos, pusztán csak formális epikai eszköz, mely nem lényegi eleme a szövegnek. Ez a fajta narratív megoldás Krúdy műveiben gyakran feltűnik, az egyik legismertebb a *Boldogult úrfikoromban* című regényében olvasható, ami ráadásul még szóhasználatában is erősen emlékeztet az *Urak, betyárok, cigányok* indítására („Egy középkorú úriember így szólt a Dunaparton...”). A keret tehát hagyományos értelemben nagyrészt funkció nélküli, s e minőségében a főszöveg fikciós „valóságát” hangsúlyozza,

noha – mint majd látható a szöveg menetében – a kettő másfajta, tartalmi kapcsolatában inkább a realitás valóságosságára utal (egy úriember beszél egy másik úriemberről, aki előbbinek az apja).

A kisregény címe hármas tagolású, és ez a tagoltság pontosan visszatükröződik a szövegben. Az első, rövidebb rész az elbeszélő apjának haláláról tudósít, a másodiknak (a szöveg terjedelmének körülbelül háromnegyedét teszi ki) Radics János „atyafi", az apa rokona áll a középpontjában, a harmadik, mindössze néhány lapnyi rész Benczi Gyula cigányprímás alakja köré szövődik. Mindegyik részhez hozzárendelhető – az előbbi sorrendben – a cím egyik szava, ám mint látjuk, az „urak, betyárok, cigányok" többes száma általánosító jelentésű, míg a részeknek *egy* főszereplőjük van, *egy* konkrétumra utalnak. (Összefüggésbe hozható e sajátos viszony Krúdy különleges időkezelésével, mely minden művében kimutatható: azzal nevezetesen, hogy ami *egyszer* történik, az valójában *mindig* történik.) A középső „fejezet" csak abban különbözik a másik kettőtől, hogy e rész elbeszélője ugyan Radics János, de az elbeszélteknek valóban többes számú hősei vannak, különös betyárok. Mindhárom rész valóságos személyt takar, méghozzá Radics és Benczi alakjában tényleges nevükön nevezve. Radics János Radics Mária, Krúdy nagyanyjának testvére, Benczi Gyula országosan is, de kivált a Nyírségben híres cigányprímás. Más a helyzet az első rész apaalakjával: a Krúdy-életrajzot valamelyest ismerő olvasó számára elvileg nyilvánvaló, hogy a haldokló apa magának Krúdynak az édesapja; több momentum is utal erre (a szülői ház leírása, a „K. Jánosok, K. Pálok" vagy a Kandurok címerpajzsának emlegetése, s egyéb, itt fel nem sorolt szövegrészek, melyek egyként más Krúdy-művekből ismerősek lehetnek, tehát mintegy önidézetek), ám a Krúdy név teljes kiírása (azonosítása) körülbelül a kisregény felénél bukkan csak föl, Krúdy Kálmán történetének elbeszélésében, aki az író nagyapjának „testvéröccse". Ettől kezdve azonosítható csak biztonsággal a haldokló „úriember" idősb Krúdy Gyulával. Ha e ponttól visszamenőleg rekonstruáljuk a szövegről való ismereteinket, akkor egyfelől „megnyugodhatunk", valóban önéletrajzi művel állunk szemben; másfelől nyugtalanító lesz az a tény, hogy az elbeszélő (akit immár hajlamosak vagyunk *ténylegesen* Krúdy Gyulának tekinteni) a szöveg elején nem mond igazat, de legalábbis súlyosan téved apja elhalálozásának dátumában. A kisregény harmadik mondata így szól: „Az esztendő utolsó napján, Szilveszter éjszakáján halt meg", majd nem sokkal ezután még

egyértelműbbé teszi az időpontot: „1899 Szilveszter délutánján fekete madár szállott az eperfára". Idősb Krúdy Gyula azonban 1900. december 30-án halt meg, s másnap, december 31-én, tehát Szilveszter napján már el is temették. Sajátos, bár talán nem véletlen, hogy Krúdy húga, Ilona is úgy emlékezett vissza később, hogy apját 1900. január elsején temették – azaz minden úgy történt, ahogy azt Krúdy *megírta,* s nem úgy, ahogy a valóságban. Nem szőrszálhasogatás talán, ha feltesszük a kérdést: először is, lehetséges-e, hogy Krúdy egy teljes évet tévedjen; ha nem lehetséges (hiszen emlékezetét mondjuk halotti bizonyítványnak vagy egyéb dokumentumnak meg kellett volna erősítenie, s feltehető, hogy a családnak lehetett ilyen a birtokában), akkor mivel magyarázható a tévedés; illetve feltehető az a kérdés is végül, hogy Krúdy nem tudatosan „tévedett-e", s más, nem hétköznapi megfontolásokból változtatta meg saját apja elhalálozásának idejét, valamint az is megkérdezhető, vajon valóban a szó szoros értelmében vett önéletrajzi írást olvasunk, ahol a szerző és az elbeszélő valóban azonosítható?

A fentiek tükrében már majdnem lényegtelennek tűnik az elbeszélő egy másik különös pontatlansága, mely Benczi Gyula alakjához fűződik. A narrátor a szövegben azt állítja, hogy a halál másnapján „Ebéd után elmentünk Benczi Gyulához" (csak emlékeztetőül, a valóságban ez január elseje, mindegy, melyik évben), aki még e napon, muzsikálás közben, az elbeszélő szeme láttára meghal. Az elbeszélés utolsó mondata: „Atyámat másnap temettük" (megint csak emlékeztetőül, ez akkor január második lenne, mindegy, melyik, évben). Az apa halálának és temetésének valódi időpontját azonban már ne is firtassuk. Érdekesebb, hogy a fentiek szerint Benczi Gyula mintegy azonnal követte az apát a halálba, egy nap késéssel, ami akkor lesz szimbolikus jelentőségű, ha tudjuk, hogy idősebb Krúdy Gyulának valóban kedvenc cigányprímása volt: együtt lépnek le a „század színpadáról". A valóságos Benczi Gyula azonban 1914-ben halt meg, amely időpont szinte ugyanolyan szimbolikus, mint a századforduló (hiszen a Monarchia széthullása ugyanúgy jelképezheti azt, amire az egész elbeszélés utalna). Ha az apa halálának dátumával kapcsolatosan még lehettek esetleg kétségeink, hogy az elbeszélő csupán rosszul emlékezik, itt minden kétséget kizáróan többről és másról van szó. Krúdy mint elbeszélő sem tévedhet ekkorát.

A szöveg első és harmadik része a halálmotívum köré szerveződik. Különösen az elsőben érzékelhető, hogy az elbeszélő számára az

apa halálát minden, a szülői házban és körülötte történő esemény megidézi. A motívum különféle elemei (a „halálképű” öreg favágó, az eperfára szálló kuvik, vagy magának az elbeszélőnek a szavai: „Meg akartam találni a halált, és elbánni vele...”) mind a haldoklásra, a meghalásra utalnak, ám nem mint előzetes sejtetések, hiszen a szöveg eleve az apa halálának tényével indult. Az elbeszéltek tehát egy lezárt időre vonatkoznak, nem keltenek, nem kelthetnek meglepetést, a szöveg mégis úgy van alakítva, mintha a történésfolyamat jelen idejű lenne. Ez rekonstrukciós narrációt tételez fel, melyben a jelen lévő tanú, ez esetben az elbeszélő szemszögéből válik hitelessé minden esemény. Az elbeszélő viszonylag száraz tárgyilagossággal indítja a szöveget (a halál ténye, szűkszavú leírások az apáról stb.), ám igen gyorsan és radikálisan vált át olyan gyermekkori álmok, érzelmek megjelenítésére, melyek elbeszélésmódja erősen különbözik a korábban felmerült tárgyiasabb hangnemtől. Ettől kezdve majd a teljes szövegben is ez a „legendásító”, álmot és valóságot keverő beszédmód lesz az uralkodó; az első rész lírai építkezésű legendáit, bár más hangvételben, folytatják majd a Radics János elbeszélte anekdotikus (e tekintetben „valószerűbb”) legendák a nyíri betyárokról és „csínytevéseikről”. E

középső rész azonban alapvetően ironikus: nemcsak Radics János alakját, de az általa is megtestesített „régi” Magyarország furcsa, különc figuráit, nemzeti ellenállását is e távolított nézőpontból láthatjuk, annak ellenére, hogy itt és ekkor az elbeszélő lényegében átadta az elbeszélés fonalát Radicsnak. Ez sem egyértelmű azonban teljesen; Radics elbeszélésébe olyan elemek is beleiktatódnak – függőbeszéd, elbeszélés az elbeszélésben, zárójeles önmegszólító típusú szövegrész, valamint nézőpontváltás –, melyek kérdésessé teszik, vajon valóban csak az öreg különc beszél-e. A harmadik rész már terjedelménél fogva sem illeszkedhetik a másik kettő lírai, illetve ironikus legendavilágához; Benczi Gyula alakja, művészfigurája csak néhány erős vázlatvonással van felrajzolva. Az elbeszélő ezekben a formákban is igen sok valóságos eseményre, személyre utal (csak egy példa: Ferenczy Teréz költőnőre és könyvére, a *Téli csillagok*ra), ám mindez az anekdoták, legendák világába olvad már bele, s a szövegből első pillantásra aligha deríthető ki, mi az, ami ténylegesen megtörtént és valóság, s mi az, ami teremtett. Innét tekintve az elbeszélő apjának halála, a „pontos” dátum – tehát a tudottan igaz – státusa is megváltozik. Lényegtelenné válik, hogy alapvetően „igaz történettel” van dolgunk, amennyiben a szöveg transzparenssé tette, hogy a Krúdy-családról, Krúdy apjáról szól, és átbillen a művészileg alakított, teremtett „nem igaz” történetbe. Ettől kezdve a szöveg „tétje” megnövekszik és átformálódik, és két alapmotívuma lesz lényegessé, döntővé: az elmúlás és az elmúlás ideje, valamint az apa (mint polgár) és a cigányprímás (mint művész) kettős halála (az előbbihez még egy harmadik motívum csatlakoztatható, az elmúlás befejezetlenségének, lezáratlanságának vissza-visszatérő fenyegető lehetősége).

Már a kisregény legelején rögzíti az elbeszélő az elbeszélés idejét: „Az esztendő utolsó napján, Szilveszter éjszakáján halt meg. Nem jött át a huszadik századba, holott minden életfelfogásával, gondolatával modern úriember volt, ahogyan az úriembert a háború előtt Magyarországon elgondoltuk.” Tehát az idő az első világháború utáni időszak. Az elbeszéltek viszont mind kizárólag a XIX. századra vonatkoznak, az apa polgáralakjának megjelenítése csakúgy, mint a Radics elbeszéléséből kibontakozó anekdotikus világ. A szöveg első jelentésében az érzékelhető, hogy mintha a két század között az elbeszélő ellentétet sejtetne, ám ennek nem felel meg az a sugallat, hogy az apának mint modern úriembernek mégiscsak e században lett volna a helye. A Radics köré fonódó elbeszélés iróniája pedig arra utal, hogy a múlt század „hősisége”, nagysága is megkérdőjelezhető, bár az elbeszélő erőfeszítéseket tesz romantikája és nem elidegenedett világa felmérésére is. Az apa alakja e világgal ellentétes – metaforikusan úgy érzékeltethető: inkább huszadik századi –, mégis „meghalasztja” az elbeszélő, méghozzá úgy, hogy a valóságos dátumot meghamisítja. Szimbolikus, hogy Krúdy úgy érezte, gondolta, s alighanem ez a „magyarázat” a tévedésre, hogy az 1900-as év már a huszadik század (noha tudjuk, nem az), s így 1899-re tette a halál időpontját, művészi szempontból teljesen helyesen. Mindez az elbeszéltekre és idejükre vonatkozik, s meglehetős bizonytalanságot szül a szöveg értékállításaiban. Annál is inkább, mert az elbeszélés ideje egyáltalában nem jelenik meg a szövegben, tehát a szöveg sem negatív, sem pozitív értelemben nem nyújt támpontot az értékek lehetséges felfogásához, mint ahogy ahhoz sem, hogy megállapíthassuk, mi is az „úriemberség” tényleges időbeli jelentéstartalma. Ebből arra következtethetünk, hogy az elbeszélő – bár tanú jellegű narrátor – maga is értékválsággal küzd, s mint tanú sem tud többet (noha a típusnak éppen ez lenne a jellegzetessége), mint a befogadó. A bizonytalanság tehát kettős a szö-

vegben, s ez kiterjed a kisregény teljes világára: eldönthetetlen, hogy az elmúló század és az újabb között az elbeszélő értékellentétet vagy épp azonosságot tételez föl. Nincs tehát „régi világ” és „új világ”, csak az elmúlás és a szöveget minden rétegében átszövő halál gondolata az egyetlen „realitás”. Ebben azonban az elbeszélő meglepő módon különbséget tesz: a polgár apa – minden érzékeltetett méltósága ellenére – kínos, elhúzódó haldokláson megy keresztül, amihez még hozzáfűződik az a szövegrész, mely így szól: „vajon itthon maradok-e atyám helyében, ha a házigazda lehunyja végleg gyötrelmes szemét?” Benczi Gyula, a hegedűs, a művész viszont egyszerre, egy pillanat alatt, muzsikálás – tehát alkotás – közben hal meg, „dől el” (mint a fa, tehetnénk hozzá a bújtatott képhez), „mintha csak érezte volna, hogy csak addig él, ameddig a hegedű zeng”. Az *Urak, betyárok, cigányok* ebben a sajátos kontextusban értelmezhető, értelmezendő. A kétféle halál – mely az elmúlásban magában ugyan azonos – ellentéte a szöveg egyetlen értéksugallatát képezi meg, nevezetesen a művészi alkotás és a művészi megalkotottság mindenek felett álló valóságos értékét; minden más – a szövegből kifejthetően – bizonytalan, nem állandó, nem befejezett, sőt még a halál sem (gondoljunk arra, milyen erővel vetődik fel a Krúdy-szövegekben újra és újra fölbukkanó „tetszhalál” rémisztő képe). A kisregény így rejtetten választ ad az előbb idézett kérdésre is: az elbeszélő bizonyára nem követi apját, nem marad a helyén, nem folytatja az életét (s ez *így* pontosabb és biztosabb, mint az, hogy tudjuk, Krúdy *valóban* szakított apja életformájával és szemléletével). Más kérdés, hogy az elbeszélő az apa figurájának méltóságába a (polgári) otthonra való vágyódását is beleszövi, ami csak Krúdynak a tanulmány elején már jelzett kettősségét bizonyítja.

Az *Urak, betyárok, cigányok* az egyik legjobb példa arra, hogy mennyire óvatosan kell kezelnünk Krúdy „igaz történeteit”. Ilyen típusú szövegei nem választhatók el szigorúan más elbeszéléseitől, mert struktúrájuk alapvetően azonos, alakításuk pedig nem az igazszerűség, hanem a megalkotott valóság logikája mentén formálódik, ily módon nem hétköznapi, hanem irodalmi tényekhez kötődve. Mindez vonatkozik a Sturm László könyvében elemzett, inkább „dokumentum” jellegű műveire (ahol természetesen Krúdy kezét azért megköti bizonyos adatok megváltoztathatatlansága), s természetesen a kifejezetten önéletrajzi jellegűekre is (ahol szabadabban mozoghat ugyan, ám ezekben még „hamisításra” is „vetemedik”, ha a tények ellentmondanak a

művészi alakítás koncepciójának). Ezért is kockáztatható meg, hogy a Krúdy-életmű különböző korszakaiban született alkotások között, bár kimutathatók stiláris, szerkezeti eltérések, az elbeszélői szemlélet (nézőpontok, nézőpontváltások, a belőlük eredő értékvilág stb.) lényegében mindig ugyanaz, mintha az egész egy olyan szövegfolyam lenne, melynek (idézet a kisregényből, Benczi Gyula nótájára) „igazában soha sincs vége: mindig újra lehet kezdeni, akár legelölről, akár a közepéről, anélkül, hogy a hallgató megunná a dal csapongásait”.

(2002)

A „nagy zabálás” mitológiája

Krúdy gasztronómiai tárgyú műveiről

A Krúdy életműről szóló irodalom köztudomásúlag könyvtárnyi, ezen belül is számottevő azoknak a munkáknak a száma, amelyek az életmű egy bizonyos szeletével, nevezetesen a gasztronómiai tárgyú művekkel foglalkoznak. Az is köztudomású, hogy mind az életművet általában, mind e sajátos tematikájú műveket konkrétan igen sok, olykor makacs legenda övezi. Az utóbbiakkal kapcsolatosan azt is megjegyezhetem, hogy e legendák képzéséhez alighanem maga Krúdy is hozzájárult, például *Az Élet Álom* című saját kiadású kötetével, melybe gyomornovelláinak egy kis, bár jelentős csoportját gyűjtötte össze, s ezzel a későbbiekben tulajdonképpen évtizedekre meghatározta azon kiadványok sorsát, melyek sokszor merkantil szempontok alapján válogattak belőlük olyan címeken, mint *A has ezeregyéjszakája*, *A jó étvágy titkai* és sorolhatnám tovább. A legtöbb legenda persze Krúdy alakjához kötődik; ezek egy része írásaiból származik, amennyiben az elbeszélőt, a szerzőt és az elbeszéltek hitelességét, bizonyosságát ebből következően azonosítják, más részük az író életét, figuráját és életművét felelevenítő emlékezésekből, anekdotákból eredeztethető. Mindkettőt nagy óvatossággal kell kezelni, bár nem egyforma mértékben; a Harmos Ilona által felidézett (ő is csak hallotta persze) állítólagosan egyszer, egy nap elfogyasztott 100 kisfröccs nyilván a Krúdy-legendáriumba utalandó. Hunyady Sándor arc- és életképe Krúdyról a *Családi album*ban viszont valószínűleg sokkal közelebb jár a valósághoz, még akkor is, ha fennáll annak a veszélye, hogy ennek megrajzolásában éppen Krúdy zónapörköltös, sóskiflis, sörös-boros művei is hatással lehettek rá, tehát valójában az irodalmat másolja. Valamint az is kétségtelen, hogy a Hunyady-féle történet Krúdyról akár egy Krúdy-novella is lehetne e tárgykörben, amiből arra is kilátás nyílik: vajon mennyi a szerepjáték az író valóságos figurája és a művek elbeszélőjének alakja között. Nem legendákat akarok most oszlatni (részben már úgyis megtették mások), mégis egy-két elemét e legendáknak érintenem kell ahhoz, hogy majd hitelesebben rajzolhassam meg Krúdy gasztronómiai műveinek mitikus terét, struktúráját.

Legtöbb értelmezője az evés motívumának felbukkanását az 1920-as, pontosabban a húszas évek második felére teszi, pedig dokumentálható, hogy lényegében már a 10-es évek közepétől tapasztalható ennek megerősödése, ám igazából a gasztronómia kezdettől fogva jelen van az életműben, igaz más és más szereppel és nyomatékkal, s főleg jelentéssel. Korábbi korszakai műveiben az étkezés gesztusa, az étel szerepe

a szövegek hátterében marad, azt is mondhatnám, a gesztus és a szerep funkcionális, és beépül a szöveg hierarchikus struktúrájába, ahol funkcionalitásában alárendelt, nem önálló jelentéssel bíró rész marad. Az első világháború idejétől számítható, hogy mind publicisztikai, mind novella-, mind regényírói minőségében az evés a szövegeken belül kezd önálló jelentésképzővé válni, kezdetben azonban még keveredik a funkcionális cselekmény- és történetvezetéssel. Az *Őszi versenyek* (1922) elcsapott zsokéjának szeme még valóban a több napos éhezéstől szikrázik, és a történet egy pontján bekövetkező grandiózus ebéd leírása és a zsoké irdatlan fogyasztása, ha tetszik, egy naturális történet lélektanilag akár indokolható része is lehetne. Már kevésbé látszik indokolhatónak a két évvel korábbi *Velszi herceg* (1920) című regény egy részlete, annál is inkább nem, mert a műben az evés amúgy alig kap szerepet. „Róza néni", az egyik főszereplő mondja Bimynek, a másik főszereplőnek, hogy: „Húst kell enni, behunyt szemmel, nem gondolva semmire, csak az evés gyönyörűségére. Falni kell – te kis velszi herceg. (...) Egy jó ebéd – és bőghet valahol az elhagyott szerető. Egy bőséges vacsora – és haldokolhat az is, akit legjobban szeretünk. Enni kell, étvággyal, falánkan, zabálva, mint a krokodilus." Róza néni sajátságos kifakadása a szövegben nincs előkészítve, s a későbbi fejlemények sem magyarázzák az egyébként az „evés gyönyörűségét" emlegető, jelentésében azonban erősen fenyegető, baljós tartalmakat hordozó tirádát. Minden valószínűség szerint a *Velszi herceg*ből vett ezen idézett az első nagy esztétikai hatású szövegrész a Krúdy életműben, amely azt foglalja magában, hogy a szövegek evés-ivásához lehetetlenség csak pozitív konnotációkat fűzni, mint azt értelmezői általában ajánlják. Sőt, az vehető észre, hogy műfajtól függetlenül az evés olykor, nem is kevésszer, nem az élvezet, a megnyugvás tevékenysége, hanem valamiféle ember feletti bekebelezés, ami legtöbbször taszító, sötét jelentés-lehetőségeket is hordoz. Például, *A jó étvágy titkai*ban (1932) a főszereplő „P. B. még mindig a kolbászt falatozta, legalábbis olyan eréllyel, mintha embert evett volna..." Ugyanitt az erős paprika fogyasztásáról az elbeszélő megjegyzi: „Parazsat is harapdálhatna az ember ennyi elszántsággal." Az evés testi vonatkozásai másutt még inkább ambivalensek; a *Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkája*ban (1926) olvasható a forró leves kanalazásáról, hogy a vendég „szemét lehunyta a fájdalomtól vagy a gyönyörűségtől". Az egyértelműség, az eldönthetőség hiánya e műveknek (de szerintem a *Szindbád*-novellák-

nak is) karakterisztikus tulajdonsága, ami nyitott, többféle értelmezhetőséget eredményez, bár a test működéséről alkotott elbeszélői képet illetően vannak egyirányú jelentéselemek is, főleg azok, amelyek a szövegek animális, helyenként e minőségében sokkoló, groteszk értelmén alapulnak. A másik ember sajátos bekebelezése nemcsak a híres *Utolsó szivar az Arabs Szürkében* (1928) című novella tárgya, különös változatát megtalálhatjuk a kevésbé ismert *Előhang egy kispörkölthöz* (1931) című, inkább tárcanovellának számító szövegben is, ahol a következőket olvashatjuk: „Ilondai (...) dolga végeztével egy józsefvárosi kiskocsmába járogatott, ahol azzal tetszelgett magának, hogy apránként megeszegette régi hölgyismerőseit, akik bizonyos okokból cserbenhagyták. – Ma Szekond Irmát esszük meg – mond a bámulatos vendéglősnek..." Szekond Irmát malacpörkölt formájában fogyasztja, tehát a szöveg elbeszélője kedélyes kétértelműséggel játszik el az azonosítás és a megkülönböztetés lehetőségeivel, s így az első pillantásra sokkírozó megállapítás a későbbiekben látszólag beleolvad egy szokványos metaforikus jelentésmezőbe, hiszen viszonylag ritkán fogyasztunk embert, kisvendéglőben pedig szinte soha. Azért csak látszólag azonban, mert a szöveg egy ponton, a rendelés föladásakor mégiscsak visszakanyarodik a brutális azonosításhoz, imigyen: „Igen, igen, volt valami fűszere szegény Irmának, amely fűszert a malacpörköltben szokott érezni az ember. Kis csontjai voltak, de csak térdig volt karcsú a lába, mert azután már a zsírok és húsok következtek. Így derékban is karcsú volt, mert gyenge, hajlékony bordáit nagyon jól tudta idomítani, de vállán és mellén felduzzadtak a húsocskák, ez ellen nem lehetett mit sem kitalálni. Szeretném tehát, ha a csontosabb darabokat válogatná ki részemre a pörköltből, vendéglős úr." Az *Utolsó szivar az Arabs Szürkében* című remekműben pszichológusok vizsgálták és bizonyították azt a lélektani magyarázatot, hogy az ezredes mintegy bekebelezi a hírlapírót az által, hogy az ő feltételezetten szokásos ételeit eszi, s így azonosul vele, ami aztán halálát okozza. Az előbb idézett novella azonban túlmegy e lehetőségen, amikor az egyik embert rajnai lazacként, a másikat malacpörköltként azonosítja, és az elbeszélő e formájukban megeszi őket. Az egyszerű étkezés rituális zabálássá változik, amely zabálás volna hivatott a világ és benne az emberi kapcsolatok bensővé tételére. Az evés rítusa bizonyos szövegekben nemcsak mitologikus magasságokba emelődik, de egyrészt egyre animálisabb karakterisztikumot vesz fel, másrészt a bekebelezésen túl összekap-

csolódik a mitikusan értelmezett ölés fogalmával, s a rítusban részt vevő szereplő, főhős szintén emberfeletti tulajdonságokkal mutatkozik meg. Az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!*-ben (1926) a vendég az újhagymát nem egyszerűen megeszi, hanem gyakorlatilag kivégzi: „a hagymát, miután annak fejét a sótartóba beleütötte: metszőfogaival nyakon harapta." – s az idézetből az is kiderül, hogy e kivégzés az állati támadással és öléssel is erős metaforikus kapcsolatot tart. A *Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkájá*ban (1926) az étkező vendég már inkább egy mitologikus óriásra, küklopszra emlékeztet, amikor is „a húst a villával a kés lapján balanszíroztatva szájába vette, és állkapcsával csak egyetlen, de annál megelégedettebb mozdulatot tett, mintha malomkő mozdult volna a szájában..." Ahogy már említettem, mindezzel párhuzamosan erősödnek a szövegek animális, sokszor vulgáris jelentései, s nem mindig csak utalásos, metaforikus formában. Az *Egy pohár borovicska és következményei* (1926) hősnője, Zsanet így próbál Kalkuttai szívébe férkőzni étkezés közben: „Ha nem ülne elég kényelmesen, változtasson a székén. Emelje fel az egyik lábát néha, mert a vérkeringésnek engedni kell, a gőzök, gázok, felpüffedések már sok embernek komoly bajt okoztak, amikor természetes ingereiktől visszatartották magukat."

Az evés tehát zsigeri életfunkciókat is jelent Krúdy szövegeiben, melyek gyakran kapcsolódnak a testiség más funkcióihoz, a szerelemhez, a szexushoz, méghozzá e vonatkozásban a nőkhöz. A szerelem és a nők a 910-es évek végéig a Krúdy próza kitüntetett motívuma, vonulata, attól kezdve viszont egyre inkább háttérbe szorul, és helyét, státusát a szövegekben az evés és animális vonatkozásai veszik részben át. Vagy pontosabban, az elbeszélő gyakran összekapcsolja a nő alakját és az animális létezés jelenségeit. A legenyhébb fogalmazás, hogy az ételekről ugyanúgy naplót kellene írni, mint a szerelemről (*Emlékezés a lengyel levesről*, 1915); átmenetet képez ugyanebben a szövegben, hogy „Észrevétlenül eljön az idő, midőn az étekfogás fontosabb, mint egykor a nők magaviselete volt", s idetartozik a *Magyar hasak*ból (1919) az is, hogy „Az étkezés kultusza nemegyszer felülmúlja a nő és a szerelem jelentőségét...". *A pincér álmá*ban (1927) már viszont azzal az azonosító eljárással találkozhatunk, melyben a rendelés és étkezés során a kacsát mint nőt említi a szereplő, amennyiben a kacsa „a pocsolyában is gusztussal él". A *Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkája* című novella vendége megfordítja a húst, hogy alulról is megszemlélhesse, „mint ahogy egy nőszemélyt szokás megnézni tetőtől talpig.", *A fogadósné, vagy az elvarázsolt vendégek* (1926) című novellában a tiroli „nőhódító pillantásokkal mérte végig a káposztahalmot". Ugyancsak *A pincér álmá*ban már az evés a szexuális érintkezéssel kapcsolódik össze, a vendég a levessel csókolózik, s a szöveg nem hagy kétséget a felől, hogy a további fogások az érettebb (értsd testiesebb) szerelemmel, szerelmi tevékenységgel azonosíthatók. Arról, hogy e Krúdy szövegek elbeszélői nagyjából mit is gondolnak a nőkről, milyen jelentéseket kötnek hozzájuk, a *Boldogult úrfikoromban* (1929) című regényből alkothatunk képet – részben más, nem gasztronómiai aspektusokból. A kocsmába belépő és ott házias otthonossággal viselkedő Vilma kisasszony kapcsán jegyzi meg az elbeszélő, hogy „Egy kézimunkázó nő majdnem olyan szükséges egy barátságos szobába, mint a magvakat ropogtató madár a kalitkában." A mondatot nem feminista indulattal idézem, pusztán arra látom igen jó példának, hogy a Krúdy által körvonalazott mindenkori kocsma terében lényegében folyamatosan az emberi attribútumoktól megfosztott létezés hol mitikus, hol animális, vulgáris jeleneteivel találkozhatunk. Ez azért is érdekes, mert a szövegek belső mozgása a pozitív és negatív konnotációk között korántsem egyértelmű.

A kocsmák, kisvendéglők atmoszféráját, auráját a legtöbb értelmező barátságosnak, vonzónak, bensőségesnek írja le, ami részben elfogadhatónak is látszik. Erősíteni látszik ezt az interpretációt az is, hogy a kocsma meleg és otthonosnak tűnő zárt világába kívülről belépő látogatók, vendégek általában az őszből, s még gyakrabban a télből érkeznek ide. A havazás minden esetben a külső világ metaforája, a hozzáköthető jelentések azonban nem mindig a hidegséget idézik meg; a belülről, a zárt térből való kitekintés már átalakítja, s akár barátságossá is teheti. Ehhez azonban kizárólag a bentről, mintegy védett helyzetből való szemlélődés segítheti a szereplőket. A kocsma tere az tehát, amely barátságosnak minősülhetne, ha benne tényleges védettséget élvezhetne a vendég, ám e térben – részben idéztem is már – fenyegető, baljóslatú események is megtörténnek, például a vendég egy kis ujjdarabkát talál a virslijében gábelfrüstközés közben (*Villásreggeli*, 1929). De az animális, nem emberléptékű és mértékű zabálások is valószerűtlen, nem feltétlenül csak vonzó térként tüntetik fel a kocsmát. Krúdy elbeszélői gyakran szólnak arról, hogy a kocsmában „az ördöngösségek napja volt", hogy a tér elvarázsolódott, hogy valaki

„mintha varázslatot művelne". De már a kocsma terébe való belépés sem egyszerű, hétköznapi, ugyanis, mint a *Villásreggeli* elbeszélője állítja: „Ezeknek a kocsmáknak semmi nyomuk nem volt az utcán (...) mégis megtalálták az ajtót, amelyen át rejtelmesen a kocsmába lehetett jutni..." S a vendégek ténylegesen nem valószerű cselekvéseket végeznek, még az evés sem az gyakran, ha azt olvassuk, hogy valaki szinte az egész étlapot megrendeli. A Krúdy-szövegek kocsmáinak tere tehát inkább közelít egy neutrális térhez, már csak azért is, mert meg van fosztva legkarakteresebb jellemzőjétől, az időtől. Csak akkor tudunk hozzávetőleges idődimenziókat kötni hozzá, ha a kocsmából kifelé nézünk, ám ez is nagyon elmosódott, többnyire csak évszakhoz, viszont szinte mindig ugyanahhoz az évszakhoz társítható. A kocsma tere így mitikus térré válik, amit nem időbelisége határoz meg, hanem más (részben narrációs) elemek jelölik meg kereteit. Ezekből most csak kettőt említek meg: az elbeszéltek cselekvéssorozatainak szertartás jellegét, mintegy rituáléját, illetve ezzel szoros összefüggésben a cselekvések ismétlődő jellegét. Ez utóbbi narrációs és világképi kérdés is persze, a repetitív szövegalkotás mindig az állandóságra és az időtlenségre utal.

A novellák kocsmaterében általában két szereplő lép az olvasó elé, a pincér és a vendég (regényeknél látszólag módosul a helyzet, az alapképlet azonban ezekben is föltalálható), az elbeszélők szerint ugyanannak a szertartásnak nem egyforma és nem egyenrangú résztvevői, de a rituális tér megképzésére nélkülözhetetlen elemei. Mózel pincér úgy lép Szortiment szerkesztő úr asztalához, „mintha egy életbe vágó szertartás elvégzéséhez készülődne", s a vendég később azt tapasztalja, hogy Mózel „szinte imádkozó állásban" várakozik. A *Miért állt az óra a vendéglőben?* (1933) pincéréről az elbeszélő egyenesen azt állítja: „Így áll a sekrestyés az oltár oldalán..." A rituálé papja, a vendég a sótartót, paprikatartót és a fogpiszkálótartót rendezgeti, „mint valamely kis bálványokat, amelyeknek megengedtetik részt venni a közelgő ceremóniában. (...) minden kis bálványnak megvolt a maga helye, amelyre engedelmesen elvonult." Az étlap tanulmányozása, a rendelés szertartása, majd magának az evésnek már-már nem evilági lebonyolítása lényegében mindegyik szövegben hasonlóan zajlik le, bár talán pontosabb azt mondani, azonos módon. Minden szertartás, ceremónia valójában attól az, ami, hogy elemei változatlanok; a szövegek ezt narrációs ismétlésekkel erősítik meg, amelyek azt a befogadói

érzést keltik, hogy mintha mindig ugyanaz történne, ugyanabban a térben, ugyanazokkal a szereplőkkel, akik ugyanazokat a cselekvéssorokat végzik. „A falióra harminc év előtt is állott, mégpedig fél tizenegyet mutatva, amikor ebben a vendéglőben először voltam, és itt ugyancsak borsos tokányt ettem", mondja a vendég az említett novellában. Az ismétlődések nagyobb elbeszéléselemekben, struktúrákban is létrejönnek; a visszatérő hősök történetei Krúdy e korszakában két nagy ciklusba, novellafüzérbe is rendeződnek (Ulrik-novellák, Szent Mihály-novellák), de gyakori az is, hogy az író párdarabokat képez meg a novellákból, mint *Az utolsó szivar*... és *A hírlapíró és a halál* közismert, vagy a kevésbé vizsgált *A pénteki vendég* és a *Levegőváltozás öröme és szomorúsága* (mindkettő 1933) esetében. Feltűnőek az említetteknél kisebb epikus elemek szüntelen ismétlései: ezek részben tárgyi, részben nyelvi-stiláris elemek. Egyiknél sem zárnám ki, hogy nem Krúdy írói feledékenységéből eredeztethető, hogy bizonyos kifejezések, történetelemek és tárgyak újra és újra előfordulnak mind a regényekben, mind a novellákban, például az 1929-es termésben több helyütt is találkozhat a befogadó az „emberi ujj a virsliben" történetelemmel, legfeljebb *A has ezeregyéjszakájá*ban a virsli szalámi rúdra változik. Ha lehet így mondani, a szövegek tárgyi valóságában mindenhol központi szerepet tölt be a zsíros főtt marhahús (s persze elfogyasztása), vagy a „Valódi keményfából készült fogpiszkálók", melyeket ugyanazzal a mozdulattal és szóbeli megjelenítésben döfnek a vendégek a foguk közé, miközben ugyanazokkal a szófordulatokkal érdeklődnek, hogy: „mit tud az a fácán", legfeljebb a fácán egy másik szövegben „kacsára" módosul. A szereplők gesztusai is ismétlődnek, egyformán kevergetik a kanállal a forró levest, vagy ugyanazzal az alapossággal tanulmányozzák az étlapot. „Az *egész világon* ilyenkor csapolnak – mondta most Plac" a *Boldogult úrfikoromban* című regényben, de már ennek előtte az elbeszélő leszögezte, hogy mindez „a *Bécs városához* címezett vendégfogadóban ismétlődő régi színdarab", *A pincér álmá*ban is „az óra áll", s a pincér „mintha egyszerre hallaná mindazokat a rendeléseket, amelyeket valaha ebben a vendéglőben tettek." S valóban, műfajtól függetlenül a szövegek kis és nagy struktúrái is arra utalnak, vagyis arra terelik a befogadói figyelmet, hogy ha a befogadó egyszer belépett egy ilyen struktúra terébe, akkor egyszersmind az összesbe is. Alighanem ez az alapvető szövegképzési eljárás az oka annak is, hogy mintha egyetlen szövegből generálódna a szövegek

számtalan, egymásra emlékeztető változata. Azaz igen erős az így értett „szövegváltozatok” között az átjárási lehetőség.

A Krúdy-szövegek ezen típusának mindezek következtében van egy egészen furcsa, érdekes vonása, ami távolról a mítoszok, mitológiák megképződését, felépítését idézi. Az egyik az időtlenség, az, hogy bennük az időnek alig vagy semmi szerepe nincs és nem is volt, a másik, hogy állandó elemei vannak, függetlenül attól, hogy ezek istenek vagy kispörköltök, sóskiflik, s pláne velős csontok. Az írások szereplői valójában azért érzik magukat jól, barátságosan és otthonosan a kocsmában, mert kilépnek az időből, s átlépnek egy olyan világba, amelyben képesek tájékozódni, hiszen mindig minden ugyanott van, ahova helyeződött, és azt jelenti, amit egyszer jelentett. Sajátos módon e szövegekben részvevők váratlan események bekövetkeztekor nem kizökkennek az időből, hanem némi képzavarral élve visszazökkennek oda, s akkor a vak végzet képében-formájában azonnal a színre lép a pusztulás, az elmúlás, végső soron a halál. „Plac (...) tisztán látta a helyzetet, hogy ő már innen csak egyenesen hazamehet, haza, abba a reménytelenségbe, ahol nem várakozik rá senki, legfeljebb a halál”, üzeni a *Boldogult úrfikoromban* tényleges zárása, azaz Placnak vissza kell lépnie az időbe.

Ha egy idő nélküli térben mozognak Krúdy elbeszélői és szereplői, akkor ennek a helyzetnek a sajátságai érvényesek rájuk: az időtlen állandóságban vagy az állandó ismétlődésben nincsenek folyamatok, legkevésbé teleologikus eseménysorozatok, s ha teleológia sincs, akkor minden emberi tevékenység cél nélküli, önmagára vonatkoztatott, s az evés, a zabálás is csak annyiban célelvű, amennyiben az élet fenntartásához elengedhetetlen, de ezen túl nincs semmiféle jelentése. A gasztronómiai körbe tartozó Krúdy-művekben az élet és az étel azonosítása éppen ezért nem magyarázható bármiféle emberi érték felől, s nagyon erős az interpretációs kísértés arra, hogy mint a mitológiákban, a szereplőket közönyös, az emberi világ etikai mércéivel nem körülírható figuráknak lássuk. Vagy másképpen és még esszéisztikusabban fogalmazva: közönyösen tekintenek ránk, nem ítélkeznek, s ők maguk sem ítélhetők meg. Ha a mítoszteremtés világértelmezésként, világmagyarázatként interpretálható, márpedig alighanem annak kell tekintenünk, akkor Krúdy gasztronómiai érdekű műveiben nem kevesebbet állít, mint azt, hogy az így felfogott világban semmiféle érték nem játszik szerepet, még a legáltalánosabban szemlélhető részvét sem. Ez

talán a magyarázata azoknak a jelenségeknek, amelyeket a novellákban, regényekben animálisnak neveztem korábban, bár el kell ismernem, az animális is valami viszonyítási alapot feltételez, e művekben pedig, ha mitikus, zárt terükben maradunk, ilyet a legkevésbé sem fedezhetünk föl. A Krúdy-szövegek így nem viszonylagosítják az értékeket, mint például Kosztolányi szövegei, hanem nem ismernek el létező és működő értékeket, elbeszélőik talán csak egy kivételt tesznek: az írás, az irodalom mintha kivétetne ezen érték nélküli körből, bár lehetséges e mozzanat parodisztikus, ironikus felfogása is. Az étlap olvasása sok szövegben mint regényolvasás tűnik föl, az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!*-ben a vendég „olvasgatni kezdte elölről az étlapot, mint valamely érdekessé vált regényt, amelyben eleinte szórakozottan lapozgattunk”, majd a megfelelő szemüveg feltevése kapcsán az elbeszélő még azt is megjegyzi: „amelyen át valaha a bibliát olvasgatták.” Később a vendég „az étlapot félretette, mint egy kiolvasott könyvet”. Az étlap regényként való „beállítása” – túl az ironikus elemen – arra figyelmeztetheti a befogadót, hogy mindkettőt – regényt és étlapot – vagy a kettő azonosításából kielemezhető „irodalmat” végeredményben a teremtés pozitív gesztusával hozza összefüggésbe. Az írás, az irodalom mint valaminek a megteremtése, létrehozása talán az egyetlen olyan eleme a Krúdy-műveknek (s nem csak a gasztronómiai tárgyúaknak), melyet a mindenkori elbeszélő, úgy tűnik, csak az érték fogalmával köt össze. (Bár biográfiai tény, s nyilván túlzott szimbolikus jelentőséget nem kell neki tulajdonítanunk, azért mégis nyomatékkal jegyzendő meg, hogy – ha lehet ezt így kifejezni – Krúdy egyetlen dologhoz és tevékenységhez volt hű tizenhat éves korától haláláig: az íráshoz, megteremtve, létrehozva bármilyen körülmények között is a magyar próza Jókaihoz fogható vagy azt meghaladó terjedelmű életművét.) Érdekes, de itt most csak épp említem, hogy a gasztronómia, csak úgy, mint az irodalom, két elemű: elbeszélő és befogadó az irodalom, az írás részéről, az étel megalkotója, a főzés végrehajtója és a végeredmény elfogyasztója a gasztronómia részéről. Nyilvánvaló, s csak a rend kedvéért érintem, hogy az író egyfelől, és a szakács másfelől ugyanúgy ugyanannak a kreativitásnak a „foglyai”, hisz mindketten a maguk művészetében műalkotásokat hoznak létre. Innét tekintve az étlap regényként való emlegetése akár komolyan vehető volna is, csakúgy, mint maga a tényleges regény, az irodalom. Elgondolkodtató viszont, hogy a Krúdy művekben az írás–irodalom teremtő párosának

nincs meg a gasztronómiai párosa, pontosabban csak egy csonka mása van. Krúdy novelláiban, regényeiben ugyanis alig lelhető fel a gasztronómiai teremtésnek, a főzésnek, azaz a létrehozásnak a momentuma, s ha nagyritkán mégis, az soha nem olyan erős az ábrázolásban, mint az elfogyasztásnak, a bekebelezésnek, tehát a nem kreatív, nem létrehozó animális tevékenységnek a rajza. E ponton talán nem túl kockázatos *egy kicsit* összekeverni a Krúdy-életrajz bizonyos elemeit magával az életmű üzenetével, egyúttal egy apró legendát is korrigálnánk. Krúdy-levelekből tudjuk, hogy szerzőjük kedvelt enni, például a prózai műveiben oly gyakran emlegetett töltött káposzta (az apró, egy harapásnyi töltelékkel) szívéhez közelálló volt. Azt azonban egy percig nem állíthatjuk – ellentétben a legendákkal – hogy különleges gourmet lett volna, mert gasztronómiai horizontja azért nagyjából a húslevessel, főtt marhával és az említett töltött káposztával le is zárult. (Más kérdés az, hogy az úgynevezett „einspenner" pörkölt szaftban leírása képes ezt a „kültelki" ételt szinte már nem e világi magasságokba emelni.) Az az életrajzi tény, hogy Krúdy ugyan kedvelt enni (már persze addig, ameddig egyáltalán tudott, hiszen életének utolsó harmadában már alig-alig, s ezt is érdemes volna egyszer összevetni a mitologikus zabálások ábrázolásával), de egyáltalán nem volt különösebben igényes e téren, valamint, hogy műveiben (függetlenül attól, hogy azok publicisztikai írások vagy kifejezetten széppróza jellegűek) a gasztronómiai oldalnak csak a „fogyasztói" része van megjelenítve, tehát az „ételmű" megteremtése szinte soha, ellentétben az „életmű" létrehozásának igényével – az mondható el igen egyszerűen és röviden: valójában egyetlen érték létezett számára: az írás és annak teremtő ereje.

(2007)

Epikus hagyomány és személyiségválság

Karinthy Frigyes széppróza járól

„Megy minden mintha térben volna
s időben okkal és okozattal"
(Karinthy Frigyes: *Egy reggel dátum nélkül*)

„A részlet helyett makacsul az egészre, a tegnap és a mai helyett a holnapra vágyik" – írja Illés Endre egy krétarajzában Karinthy Frigyesről. Az idézetben, úgy gondolom, két szó a lényeges és a fontos: a „*részlet*" és az „*egész*". Illés Endre természetesen nem valami különleges újdonságra hívja föl a figyelmet: a Karinthyról szóló irodalom állandóan visszatérő motívuma ez, bár kétségtelenül *nem ebben* a megfogalmazásban. Az „egész" kifejezést általában az „abszolútumra" való törekvés helyettesíti; s ez a fogalom, már etikai aurájával is azt a felfogást erősíti, mely szerint Karinthy filozófus. Illés Endre szavai – maga is író lévén – talán közelebb állnak az igazsághoz, főként azért, mert így egyfelől jogosan és helyesen elhatárolja az írót a tételes filozófiától, másfelől az „egész" fogalmával egy többféleképpen értelmezhető meghatározást alkalmaz, amely a filozófiai terminus technicusnál sokkal rugalmasabban illeszkedik Karinthy világképéhez. Ez számomra is lehetővé teszi azt, hogy ami a teljes életmű eszmeiségére érvényes, jelen esetben csupán Karinthy szépprózájára – tehát novelláira, regényeire – alkalmazhassam. A rész–egész összefüggés ugyanakkor természetesen nem egyszerűen prózapoétikai kérdés, s így mintegy továbbvezetheti a vizsgálódást olyan világképi jelenségekhez, melyek esetleg valamelyest más megvilágításba helyezik azt a fenomént, akit úgy hívunk: Karinthy Frigyes.

Novellisztikája

Már önmagában e meghatározás – „novellisztikája" – is meglehetősen kényes, problematikus. Helyesebb lenne talán a „kispróza"-fogalom használata, hiszen Karinthynál gyakran összeolvadnak, már-már szétválaszthatatlanok a műfaji határok: nehéz megmondani, mikor beszélhetünk novelláról, s mikor egyéb műfajokról. Úgynevezett novelláskötetei vizsgálva, ez a kérdés poétikai szempontból eléggé lezáratlannak, megoldatlannak tűnik. Magától értetődőnek látszott így, ha az irodalomtörténeti közmegegyezés által kiemelkedően színvonalasnak és egységesnek tartott Karinthy-novelláskötetet, a *Gyilkosok* címűt veszem modell értékűnek; részben esztétikai értékei, részben a teljes novellisztikát reprezentáló jellege miatt. A *Gyilkosok* 1920-ban jelent meg, az életműben sajátos korszakhatárt tölt be: a húszas években Karinthy szemlélete-világképe ugyanis kétségtelenül változásokon megy keresztül, a kötet írásai azonban a háború alatt, tehát a

tízes évek második felében születtek. A kötetcím talányos-szimbolikus, ilyen című mű nem található benne. Összesen huszonegy novella szerepel a gyűjteményben, de a kötet anyagának valójában csak egy része illethető ezzel a jelöléssel. Hagyományos értelemben semmiképpen sem tartom novellának az *Én és énke*, az *Egy nőt szeretni*, valamint *Az élő molekula* című írást. A könyv többi szövege viszont különös módon nagyon jól illeszkedik egyik-másik elemével a novellatradíció folyamatába.

Meglepő, pedig első pillantásra nem is annyira szembetűnő, hogy Karinthy gyakran alkalmazza a kispróza-hagyomány egyik legrégibb formáját, a keretes elbeszélést. Az ilyen típusú művek között említhető meg *Az égő ház*, a *Novella a delejes halálról*, az *Akták*, a *Reménytelen szerelem*, a *Szomjúság*. A keret azonban mégsem játszik különösebb szerepet a novellák felépítésében, sőt, legtöbbször e keret nincs is igazán kifejtve: tehát nem határozottan és hangsúlyosan nyitás és zárás jellegű, a szerző éppen csak érzékelteti a jelenlétét. Másutt viszont csak a nyitás jelölt, nem találjuk meg a zárást, vagy megint máshol a keret annyira csak jelzésszerű, hogy mindössze egy mondat a novellakezdésben, s funkciója is csak arra korlátozódik, hogy a fikción belül egy hihető, valószerűnek ható elbeszélőt sejtessen.

A novellák másik része nem ehhez a formához, hanem inkább a klasszikus realista típusú kisepikához kapcsolható. Míg az előbbiekben döntően első személyű elbeszéléssel van dolgunk, ez utóbbiban harmadik személyű az elbeszélő, azaz mintegy a mindentudó elbeszélő mintáját imitálja. A harmadik típus az általam már jelzett és nem-novellának jelölt szöveg. Ebben sem az elbeszélői helyzet, sem a történetképző elemek vizsgálata nem mutat rá valamiféle tényleges, tradicionális szerkezetre. Karinthy novellaszerkesztése természetesen e kötet mintáinál bonyolultabb vagy legalábbis többrétegű, a *Gyilkosok* – mint már utaltam rá – annyiban mégis modell értékű, hogy valamelyest körvonalazza azt a sokféleséget, ami Karinthyra jellemző. S a *Gyilkosok* arra is jó példa, hogy ebből az egyetlen kötetből is – a leegyszerűsítő módszer ellenére – kikövetkeztethető: Karinthy egyfelől a prózai tradícióktól nem képes, és talán nem is akar elszakadni, ugyanakkor igen kötetlenül használja föl e hagyományokat. A klasszikus, tradicionális minták, illetve ezek részelemeinek beépítése rövid történeteibe csak ürügy számára, mintegy így biztosítja, hogy a konzervatívabb epika-értésnek is elfogadható legyen az a sok tekintetben

nem konvencionális beszédmód, mely nála a hagyományos epikus formákat kitölti.

Az elbeszélő általában igen kevéssé jelölt, meghatározott, ugyanígy az elbeszélés helyzete, tere és ideje. Klasszikus novelláiban ugyan használja a harmadik személyű elbeszélő sok jellegzetességét: a jellemábrázolásra is kísérletet tesz, cselekményt alakít, közbeszól mintegy elrendezve az eseményeket, s a tér- és időképzése is ehhez idomuló sajátságokat vesz fel. E műveire jellemző például, hogy előrehaladó cselekménnyel bírnak, bár igaz, ezt sok szempontból meg is kérdőjelezhetnénk; amennyiben a cselekmény poétikai terminussal, fabula, sztori, egyenlő az egybefüggő, elmesélhető történettel. A Karinthy-novellában ilyen eseménysorral, történettel alig-alig találkozhatunk. A korábbi, elsősorban 19. századi realisztikus tradíciókhoz köti viszont e novellák egy részét, hogy poénra építettek. A meghökkentő fordulat, a megvilágosító pont nagy szerepet tölt be bennük. E szerkezetképzésben kettős építkezésmód figyelhető meg: egyfelől ragaszkodás a hagyományos formákhoz, másfelől azok ironikus semmibevétele. Az ötlet, melyet a Karinthy-irodalom oly sokszor hangsúlyoz, valóban nagy teret kap az író novelláinak nagy részében. Közelebbről megnézve, Karinthy ötletei sokszor olyan hagyományos formákra épülő szerkezetek, melyeket anekdotáknak nevezhetünk. Az anekdota jelentőségére Karinthy novellisztikájában Diószegi András hívja fel a figyelmet, de nem árulja el, hogyan illeszkedik az anekdotikus forma az életműbe. A *Gyilkosok* tanúsága szerint Karinthy kétféle tradícióval is szembenézett: az európai klasszikus novellaformával és a magyar anekdotikus hagyománnyal egyszerre. Teljes novellatermését véve figyelembe megállapítható, hogy lényegében egyik sem felelt meg számára; formaalakításbeli bizonytalanságai, köztes megoldásai mind arra utalnak, hogy e műfaji keretek Karinthy szemléletének szűkek. A *Gyilkosok* szövegei mindenképpen azt bizonyítják, hogy az író abba az irányba igyekezett tágítani a műfajt, amely távolította őt a klasszikus hagyománytól. Néhány klasszikus képzésű, tradíción alapuló, a linearitást és a fordulatot ténylegesen felhasználó novelláján kívül, szinte minden írása arra irányul, hogy a szerzői elbeszélés *közvetlensége*, *szubjektivitása* kapjon teret a szövegben. Egy-két kivételtől eltekintve tehát, a novelláknak nincs konkrét térképezése, alig-alig jelölt az idejük és a szereplőiknek igen egysíkú a jellemzése. A cél mindenképpen az, hogy maga a szerző vehesse át valamilyen módon a beszédet. Alighanem itt keresendő a

magyarázat arra, miért oly sok az első személyű elbeszélés a *Gyilkosok*-ban: a szituáció jelölése, az alakok felmutatása után a szerzőnek már csak arra van gondja, hogy saját elméletét előadja. A harmadik személyű, klasszikus novellák elbeszélésmódja ugyan mintha ellentmondana ennek, de ez csak a látszat; egy részükben ugyanis, elsősorban a zárásban, magyarázatokkal, tanulság levonásokkal találkozhatunk, s ez arra utal, hogy minden kisebb-nagyobb *részlet* kidolgozása valójában csak annak az elfedése, hogy a szerző véleményét elmondja. Szép példája ennek az *Akták* című novella. Kétségtelen azonban, hogy Karinthy a tradicionális formákat mintha csak azért alkalmazná, hogy eszmefuttatásait könnyedébben tegye befogadhatóvá. Az álorca mögött ugyanis valójában nincs igazi szereplő, nincs igazi történet s a történethez tartozó időbeli, térbeli meghatározás. Novelláinak szereplői általában nem jellemek, nem igazi, többféleképpen ábrázolt személyiségek, hanem egyoldalú, a külső szerzői elgondolásokhoz igazodó figurák. Az „ezer arcúnak" mondott Karinthyra jellemző, hogy nemcsak valószerű novelláiban, de az általam nem-novelláknak nevezett művekben is kényszeresen saját elméleteit igyekezett megvalósítani. Írásai nagyobbik része tehát nem mérhető egy tradicionális poétika ismérveivel, noha természetesen annyi mindenképpen megállapítható róluk, hogy kötődnek hozzá, sok esetben hangsúlyozzák is a kapcsolódást, még ha formálisan is. Karinthy kezén itt változik meg a magyar novellisztika addigi konszenzusa, vagy legalábbis e konszenzus némely eleme: alig-alig ábrázol embereket, ha mégis, azok csak jelzésszerűek; ha a történet elbeszélői – s ez gyakran előfordul –, akkor is csak nagyon vázlatosan mutatja be őket. Helyettük vagy pontosabban így: az álorca mögül ő maga beszél. Néhány kivételtől eltekintve – *Az ellenség*, *Vaszilij* – az egész novellaszerkezet anekdotikus ötletre épül, de Karinthy még az anekdota formális-szokványos jellemzését, „lélekrajzát" is általában elhagyja. Művei többségében így – tradicionális vagy attól eltérő formában – valamiféle külső szempont érvényesül, legyen az az elbeszélőé imitált formában, vagy minden imitáció és maszk nélkül a szerzői elbeszélésé. Hogy miért nem mert Karinthy a tradicionális formák nélkül a kispróza felé közeledni, nehéz kérdés. Valószínűnek tartom, hogy ennek megválaszolására Karinthy irodalomfelfogását kellene megvizsgálni, azt tehát, a szövegnek milyen megalkotottsági fokát tartotta még és már irodalomnak, irodalmi értékű szövegnek. Ez azonban most messze vezetne. Az kétségtelen, hogy számtalan

szövegalakítási variációval próbálkozott, ezek azonban nem a tradícióval egyre inkább leszámoló formák voltak. A *Gyilkosok* – amely még a leginkább tipizálható – poétikai értelemben nem mutat semmiféle egységességet, a belőle kibontakozó világkép viszont annyiban igen, hogy a kötetből egy önmaga által egyelőre még egésznek tudott személyiség tekint ránk.

S ezek után merülhet föl az a kérdés, hogy mi mondható el Karinthy nagyobb lélegzetű műveiről, átfogóbb prózai alakzatairól.

Regényei

Elöljáróban annyit mindenképpen meg kell jegyeznem, hogy Karinthy terjedelmesebb prózai alkotásait csak nagyon tág értelemben nevezhetjük regényeknek. Későbbi vázlatos poétikai értelmezésük rámutathat majd eltérő műfaji jellegzetességeikre. A *Faremidó* nyilvánvalóan nem regény, a regény szerkezetmintáiból bemutat némely elemet a *Capillária*, s ennél többet a *Mennyei riport* és a *Kötéltánc*, valamint az *Utazás a koponyám körül*. Ezek sem regények azonban hagyományos poétikai elvek alapján. Ahhoz, hogy e műfaji problémát valamelyest megoldjuk, illetve e műfajbeli dilemmát valamilyen irányban eldöntsük, néhány poétikai fogalmat kell érintenünk bennük; mégpedig a történet, a cselekmény, a tér- és időképzés, az ábrázolás kérdéseit.

Különleges helyet foglal el a regények sorában az *Utazás Faremidóba* és a *Capillária*. Az első azért, mert mint mondtam már lényegében nem regény, talán hosszabb elbeszélésnek nevezhetnénk, vagy még inkább egy sajátos dialógusnak, a példázatos, moralista történetek mintájára, hisz valójában az egész elbeszélést csak Gulliver és Midóre filozofálgató, allegorizáló beszélgetése képezi, melynek végső soron nincs más célja, mint egy eszmerendszernek a megismertetése. A *Capillária* kétségtelenül nem oly töredékes, vázlatos, mint az előző mű. Sokkal kifejtettebb a benne megjelenített világ, részletezőbbek az írói-szerzői leírások, melyek a *Faremidó*ból szinte teljességgel hiányoznak. Mindkét mű formai értelmezésénél figyelemmel kell lennünk arra, hogy ezek *utópiák*, a *Capillária* ráadásul erőteljes szatirikus éllel, ábrázolásmóddal, tehát nem vagy másképp érvényesek rájuk bizonyos poétikai konvenciók. Sem az utópia, sem a szatíra nem él a tradicionális elbeszélés-lehetőségekkel, azaz, a tényleges történetképzéssel, tér-idő kérdéseit érintetlenül hagyja, s ami a jelen esetben a legfontosabb, emberábrázolása meglehetősen redukált. Utóbbinál mindkét műfaj legfeljebb egy-egy jellegzetes vonásra koncentrál, szatíra esetében e vonást eltúlozza, mintegy kiemeli „környezetéből". Az utópia alapvető jellegzetességei Karinthy számára igen fontosak, hiszen nem kell törődnie olyan részletekkel, melyeket amúgy sem tart lényegesnek, az irodalmi álruha – a swifti Gulliveriáda – még inkább lehetővé teszi, hogy saját nézeteit, tételeit fejthesse ki, nem terhelve azokat a tradicionális regény „nyűgeivel". Az tehát, hogy e művek nem ábrázoló jellegűek, hogy a hagyományos prózapoétikai fogalmakkal nem sokat kezdhetünk velük – itt valójában még a műfaj sajátságaiból következik.

Más a helyzet azonban a *Kötéltánc*, részben a *Mennyei riport*, s egészében az *Utazás a koponyám körül* című regényeivel. A *Mennyei riport* azért foglalhat el sajátos helyet a regények között, mert lényegében ennek gerincét is egy különös utazás, utópia képezi. Úgy is mondhatnám, a mű utazás a túlvilágra. A magát a riportot tartalmazó „közlések" így megint csak az utópiák poétikáját mutatják. Azaz, nincs összefüggően elmesélhető történetük, cselekményük, nem ábrázoló jellegűek, s térbeli-időbeli megalkotottságuk sem határozható meg konkrét vonásokkal. A *Mennyei riport* érdekességét poétikai szempontból az adja, hogy ezt az utópisztikus „betétet" sajátosan valószerű keret fogja közre, különösen e keret nyitása, Merlin Oldtime alakját körülíró fejezetek egészen más típusú epikába tartoznak, mint a „közlések". Az egyes szám első személyű elbeszélő bemutatja az újságírót, részletesen ábrázolja, úgy is mondhatnám, realista tónusú elbeszélésmódot alakít ki. A regény tulajdonképpeni elbeszélője ez az első személyű elbeszélő, őt azonban csak mint grammatikai személyt azonosíthatjuk. A betéttörténet megint csak első személyű, hisz Oldtime közléseit tartalmazza, de ennek valójában nem sok köze van a keret ábrázoló jellegű szövegeihez. A riport mint forma már csak arra szükséges Karinthynak, hogy a figura mögé rejtőzve mondhassa el tételeit, rajzolhassa föl vízióját az emberi történelemről. A folytatásos riport formája ugyanakkor azt is lehetővé teszi számára, hogy a *Mennyei riport*ban még azokat az igen laza történetkötéseket se alkalmazza, melyeket a *Capillária*ban. Az egyes közlések, illetve egy-egy közlésen belüli „fejezetek" a leggyakrabban önállóak, nem függenek korábbi vagy későbbi részektől, nincsenek hierarchikus rendbe szervezve, időbeliségüket is mindössze az adja, hogy a történelmi – s ebben az értelemben a regénykonstrukcióban eleve adott – linearitásra

vannak fölfűzve, de még erre is csak egy részük. Kettős rendszerű tehát a *Mennyei riport*: van egy kerete, amely ábrázoló jellegű, akár realistának is mondható, mindenesetre elbeszélés-technikailag erős prózatradícióhoz kötődik, s van egy utópikus elbeszélés-szervezettsége, amely hagyományosan hordozza a nem-valószerű ábrázolás jellegzetességeit. De a *Mennyei riport* beágyazott, betét jellegű történetének töredékessége, részekre esése – különösen a *Kötéltánc* után, valamint az *Utazás a koponyám körül* visszatekintő, visszafelé megvilágító fényében – már azt is jelzi, hogy a korábbi egész-elvű világképet repedések hálózzák be, bár ezt epikai szerkezete ellentmondásosan tükrözi csak. A világkép törésvonalai sokkal pontosabban és az epikai formákban is egyértelműbben láthatók azonban Karinthy egy sokkal korábban született regényében, a *Kötéltánc*ban. (Ez a magyarázata a kronológiai sorrend felcserélésének; célravezetőbbnek láttam „poétikai sorrendben" tárgyalni nagyobb epikai alkotásait.)

A *Kötéltánc* bizonyosan a legtalányosabb Karinthy-mű, s mint vállalkozás valószínűleg a legnagyobb szabású is. Karinthy itt, minden bizonnyal egy nagy egésznek a vízióját kívánhatta papírra vetni, a regény megvalósulása ennek ellentmond, nem kelti egységes egész benyomását. A *Kötéltánc* az első olyan poétikai példa a regények között, amelyben úgy tűnik, Karinthy már tudatosan s nem részben vagy egészben a műfajból eredően hagy el bizonyos tradicionális epikus elemeket. Ilyen az egyívű és a regényt alaprétegében szervező történet elhagyása. Igaz, hogy megfigyelhető egy igen szűkös történetképzés a műben, ez azonban a művilág megalkotásában nem játszik komoly szerepet. Ez a világ egyébként nem cselekményben, nem akcióban nyilvánul meg, sokkal inkább statikus, állapotrajzszerű szerzői leírásokban. Az elbeszélés itt sem ábrázoló jellegű, a szereplők nem jellemek, Karinthy nem is jellemzi őket, cselekvéseiket, személyiségüket nem motiválja. Az elbeszélő, aki harmadik személyben beszél (ettől csak Olga monológja tér el, ahol is Karinthy a személyes beszédet alkalmazza), mozgatja a szereplőket, úgy is mondhatnám, a mindentudó elbeszélő szerepében lép föl. Az omnipotens elbeszélésre legtöbbször jellemző az egy központi hősre koncentrálódás, Karinthy regényének azonban különös módon nincs főszereplője, illetve három is van, akik kétséges, hogy milyen módon függnek össze: önálló hősök-e vagy inkább – s a szövegből ez tűnik a valószínűbbnek – egyetlen személynek, talán megkockáztatható a kijelentés, a Megváltónak az alakváltozatai.

A regény több utalása is arra irányul, hogy a Jellen-Darman-Raganza hármasság mögött Krisztus-szimbólum is meghúzódik.

A *Kötéltánc* történetének redukálása együtt jár azzal is, hogy a regényben az idő szerepe csökken. Megőrzi ugyan Karinthy a linearitást, de ez csak nagyon homályosan következtethető ki a műből. Nem fontos, hogy mi mi után történik, s az sem, hogy mikor. A regény általános, elvont jellegét ez is erősíti: hogy a szűkös történet végül is mennyi idő alatt játszódik le és mikor, a lényeget illetően nem érdekes. S az sem fontos, hogy szereplői egyénített, többoldalúan megrajzolt személyiségek legyenek. Vannak ugyan plasztikusabban vázolt szereplői a regénynek – Bolza például –, de a tételesség, a szerzői beszéd és elgondolás még ezeken az ábrázolóbb jellegű törekvéseken is átüt. Hogy Karinthy mennyire nem a hagyományos prózaképzés „szabályaira" koncentrál, hanem elsősorban e sajátos szerzői beszédre, azt az is tükrözi, hogy a regénynek vannak olyan részei, melyekben a befogadó el sem tudja dönteni, ki beszél, milyen szereplőkkel van éppen dolga. S ugyanez vonatkozik arra is, hogy sok a stíluskeveredés a műben; egyik legszembeszökőbb példája ennek – már csak egymáshoz való viszonylagos közelségük miatt is – a bevezető rész költőiszimbolikus stílusa és Olga monológja, mely egészen más típusú, a realisztikus, társalgási drámák beszédmódjára emlékeztet. E részben nézőpontváltások, részben stílusváltások tovább erősítik azt a tényt, hogy a *Kötéltánc* nem a hagyományos epika elemei felől közelíthető meg. A mű sokkal közelebb áll az esszé-regényhez, ahol is megint csak a szerzői beszéd a fontos, a szerzői közlés és nem az ábrázolás. Karinthy ezzel egy olyan típusú regénymodell körvonalait rajzolja föl, amely – hogy a magyar irodalomból hozzak példát – harmadik utat sejtet Krúdy metaforikus és mondjuk, Móricz – leegyszerűsítéssel élve – metonimikus prózája között. A *Kötéltánc* egész szerkezete mögött egyébként, s ez talán a magyarázat a regény széttartó struktúrájára, alighanem személyiség-probléma áll, a személyiség mély válsága, melyet, úgy hiszem, Karinthy valóban mélyen is érzett át, s nemcsak gondolatilag, elvontan, hanem minden valószínűség szerint személyes létezésében is. E kérdésre még visszatérek, csak egy vonatkozását említem most: a talányos hármas személyiségét. A Jellen-Darman-Raganza hármasságra nemcsak az jellemző, hogy Krisztus-szimbólum rejtőzik benne, de az is, hogy – s ez Karinthy személyiség-felfogására utal –, hogy mindhárom figura, amennyiben egyáltalán illethetők e kifejezés-

sel, mások szemében születik meg. A főszereplő a regény indításában jelöletlen, nem tudni ki, honnét jön, mivel azonos – de egy személy. Jellen Rudolffá, Darmanná, Raganzává mindig Erna szemében válik. Visszatérő motívum, hogy a nő mondja, látja annak, amivé lesz a hős, de önmagában semmiképpen nem identifikálható e személyiség, s főként nem egyetlen formával. (Ezért csak sejthető s nem bizonyítható a Krisztus-szimbólum.) Mindez mélységes válságra utal burkoltan, hisz Karinthy itt arról beszél – nem expressis verbis –, hogy személyiség mint olyan önmagában, önállóan nem is létezik; létét mindig csak bizonyos vonatkozási, kapcsolódási rendszerben kaphatja meg. Mivel e pontok viszont állandóan változnak, illetve változhatnak, lényegében az a valami, amit személyiségnek nevezhetnénk, a viszonyítási pontokhoz hasonlóan amorf, változó, középpont nélküli.

Azon az úton, mely a műfajból eredő epikai sajátságoktól a már tudatos epikai változtatások felé vezet, az *Utazás a koponyám körül* a végső állomás Karinthy életművében. Túl a személyes megrázkódtatás élményén, a mű minden bizonnyal életmű-összefoglalásnak készült. Utal erre az is, hogy igen sok korábbi írás, elsősorban novella témája bukkan fel benne mint motívum. Az összegzés mellett azonban azt is látnunk kell, hogy a mű az író pályáján egy új korszaknak talán egyetlen, bár kétségtelenül súlyos darabja. A hangvételt tekintve a személyes jelenléttel hitelesített igazmondás – s ebben az értelemben vett tárgyilagosság – könyvének nevezhetném, műfaját illetően pedig olyan regénytípusnak, melyben immár ténylegesen a szerző a főszereplő, közvetlenül beszélhet, nem kell epikai konvenciók álarcába rejtőznie, de ez a szerzői beszéd mégsem tételekre, eszmék illusztrációjára irányul. Karinthy itt végleg leszámolhat a történetképzéssel, hiszen maga a történet végül is ismert, azon kívül ebben a formájában aligha vélhető epikai szervező elemnek, annyira redukált: egy betegség és gyógyulás története. Miután *igaz történet*ről van szó, a történet elveszíti irányultságának fontosságát is, azt, hogy valamiféle cél felé halad, nevezetesen a történet megoldásához. A történet *vége* ugyanis, mint tudjuk, egy egész ország számára nyilvánvaló és ismert volt, hisz nemcsak az olvasóközönség kísérhette figyelemmel az író sorsát, de valóban tömegek. A tradicionálisan epikai szervező jellege a történetnek így teljesen eltűnik. Nem történetet kap tehát a befogadó, hanem történetdarabokat, részleteket, ami abban is megnyilvánul, hogy az egyébként sem terjedelmes mű igen sok részből, fejezetből

áll, s ennek csak egyik s nem is legfontosabb magyarázata, hogy az író folytatásokban írta. E szétdarabolt, szétszabdalt egység – ami a regény lenne maga – így más eljárással nyeri el kohézióját. Érdekes lehet megvizsgálni ezen apró darabok egymáshoz való viszonyát is. Egyik rész a másikat ritkán folytatja; bár van rá példa, hogy a megkezdett történetszál folytatódik a következő fejezetben, gyakori azonban az is, hogy a fejezet teljesen önálló, nincs konkrét kapcsolódás az előzőhöz vagy az utána következőhöz. Ez kihat a történet idejére is. Természetesen kikövetkeztethető nagyjából az eltelt idő a teljes műben is, sőt, egy-egy fejezet idejét is olykor nagyon pontosan beszéli el Karinthy, például a *Kézlegyintés az ablaküvegen* című részben, máshol konkrét dátumokat ad meg. Az idő azonban mégsem mint kontinuum játszik szerepet, nem folyamatosságként fontos, hanem megszakított, kihagyásokkal tarkított tartamként. Nem a tényleges idő szervezi az egységeket, hanem az átélt idő, a tartam, mely olykor lehet néhány nap, máskor néhány hét. A kihagyás egyébként is döntő eleme a mű megszervezettségének. A történet sem folyamatos, az idő sem az, és Karinthy még csak kísérletet sem tesz rá, hogy e részleteket valamiképpen összekapcsolja. Hogy Kosztolányi *Esti Kornél*jából idézzek – mely egyébként igen sok rokon vonást mutat Karinthy regényével –: „Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek." S az *Utazás a koponyám körül* valóban ilyen töredékekből áll össze. E töredékek olykor kauzálisan kapcsolódnak, olykor metaforikus viszonyban állnak egymással. Mint ahogy műfajilag sem képviselnek tradicionális egységességet; gondoljunk arra, hogy a *Móni* című betét valójában novella, önállóan is remekmű, ugyanakkor mintegy metaforikus viszonyban áll a teljes művel. Az emberi kiszolgáltatottság, magárahagyottság és a teljesen szétzilálódott értékrend egyetlen konkrét fogódzóját jelenti a regényen belül, s így szimbolizálja az egész mű értékrendjét, világképét is. Ez a fajta szervezettsége a regénynek biztosítja azt, hogy e töredékek, egésszé nem csiszolt darabok sokkal hitelesebb egészet alkotnak, mint Karinthy egésznek szánt, annak is formált, mégis széthulló prózai alkotásai.

A tradícióktól való elrugaszkodása, úgy gondolom, nem olyan radikális és sokértelmű, mint például Kosztolányié az *Esti Kornél*ban vagy Krúdyé néhány regényében és a *Szindbád*-ciklusban. Többet őriz meg a hagyományos prózaképzés elemeiből, az is igaz azonban, hogy

ez a fajta epika a Kosztolányiétól eltérő eszmei indíttatású volt. Karinthy köztes helyzetét, vívódásait olyan apróság is híven tükrözi, mint a címadás. Regényei (a *Kötéltánc*ot kivéve) – mint jeleztem már – utazások. E motívumra ezen utolsó regényének címe is utal, de – talán megkockáztatható a kijelentés – ekkor már a racionális és ugyanakkor pikareszk elemeket hordozó kifejezést ironikusan érti, s komolyan csak annyiban, amennyiben természetesen mégis „valóságos" utazásról van szó: utazásról a személyiség körül.

Úgy gondolom, végül is röviden erről, a személyiség-kérdésről kell néhány szót szólnom. Karinthy azon regényei, melyek már nem egy bizonyos műfaj jellegzetességeiből táplálkoznak – tehát elsősorban a *Kötéltánc* és az *Utazás a koponyám körül*, valamint részben a *Menynyei riport* – a személyiség válságának tüneteit hordozzák. A századelőtől származtatható válság, megrendülés, úgy tűnik, nagyon mély élménye Karinthynak. Az egész életműben vissza-visszatérő gondolat az én szétesésének, identifikációs zavarainak a nyomatékosítása, ami azért is érdekes, mert, mint láttuk, Karinthy szívesen alkalmazza az omnipotenciát sugalló auktoriális beszédet, ami éppen nem az *egész*-elvűség megkérdőjelezésére irányul. Ilyen paradoxon azonban nem egy figyelhető meg műveiben: ennek tartom a már érintett tradicionális formák felhasználását, ugyanakkor ezek tantételekké, a szerzői önkifejezésre való redukálását; vagy a 17-18. századi pikareszk regény nem egy motívumának, elsősorban a swifti-fieldingi utazásnak az alkalmazását, miközben e művei – *Faremidó*, *Capillária* – már nyomokban is keveset hordoznak azok történetszerűségéből. S ez a sor még folytatható volna. Csak egyet emelek még ki: Illés Endrének és másoknak is igaza van abban, hogy Karinthy „makacsul az egészre" tekintett; morális igazságait, ítéleteit kívánta közölni a világgal. Ha műveinek egynémely poétikai sajátságát figyeljük, akkor viszont rá kell döbbennünk, hogy e sajátságok a példázatos eszmeiségtől függetlenedve, attól eltérve magyarázzák a valóságot, s mintegy átformálják az eszmékből kibontható és sokszor joggal racionálisnak tartott világképet. Karinthy az *Utazás a koponyám körül*ben ugyan több helyütt is azt mondja: „ha a lánc megvan bennem, akármelyik szemét fogom meg, mindig az egész lánc mozdul", ami végül is arra utal, hogy a valóság magyarázható, oksági összefüggésekből fölfejthető rejtvény. E regények (s néhány novella) egy-két korábban érintett, röviden vázolt poétikai sajátsága azonban – éppen szétdaraboltságuk, kis egységekre, részletekre szabdaltságuk

miatt – inkább arról szól, hogy nincsenek ilyen egyszerű, racionális, magától értetődő megoldások, magyarázatok, a valóság aligha írható le ilyen képletekben. E mögött szerintem nemcsak egy általános személyiségválság bújik meg, hanem – mint utaltam rá korábban – egy mélyen megélt, akár a hétköznapokban is átélt egyéni személyiségválság is. (Karinthynak mindez napról napra személyes élménye lehetett, ha olyan egyszerű tényeket is figyelembe veszünk, mint zaklatott, úgy tetszik, centrum nélküli magánélete.) Megbújik ez humoros-komolyan az *Én és énke* című írásában is, ennél jóval mélyebben és tragikusabban azonban utolsó regényében. A poétikai szempontú vizsgálódás tehát felfedheti azt az egyébként más műfajokban is jelentkező tényt, hogy a húszas évektől kezdve Karinthy világképe fokozatosan elkomorul, mind sötétebb lesz. A valamikor a racionalitásban, a felvilágosodás ráció fogalmában bízó, a tudományban, a technikában hívő és a fejlődést központi fogalomként használó Karinthy a *Kötéltánc* ideje (1923) óta egyre kevesebbet emlegeti e fogalmakat, vagy ha mégis, akkor az már csak „kívülről" jövő bizakodás, önmaga biztatása. Regényeiben, elsősorban az *Utazás a koponyám körül*ben egyre következetesebben és mélyebben nézett szembe a személyiség megrendülésével, szétesésével, s ezen keresztül nemcsak saját, hanem a század optimisztikus eszméinek végső süllyedésével is. A világ, a valóság s benne a személyiség már nem ok-okozati összefüggésekben áll előtte. Ennek illusztrálására végezetül álljon itt egy idézet ebből a művéből: „Ennek a határtalan és parttalan és időtlen süketségnek mélységében nyargalok én. Nyargalok lihegve és szüntelenül, és mindig egy helyben vagyok, a közepén, egyforma távolságban céltól és indulástól. Nem jutok előbbre és nem tudok elmaradni se. És magasra tartott fejjel vonítok ennek a lehetetlenségnek a kínjától. [...] hogy megtaláljam elveszett másik felemet, amíg nem késő, míg ebben a maradékban tart a maradék élet."

(1988)

Az elbeszélő hagyomány átalakítása

Tersánszky Józsi Jenő regényeinek néhány szerkezeti vonásáról

Bevezető(féle)

A Tersánszkyról szóló szakirodalom, úgy tűnik, általános vélekedése, hogy az író a XX. századi magyar prózának olyan alakja, aki a legteljesebben kötődik az epikus hagyományokhoz. Úgyszintén általánosnak mondható az a felfogás is, hogy amennyiben Tersánszky alkotásaiban bármiféle újításról egyáltalán beszélhetünk, az legfeljebb a művek anyagában, tematikájában kereshető. Tipikusnak látszik *A magyar irodalom története* 5. kötetében Vargha Kálmán Tersánszky-fejezete, melyben a szerző egyebek mellett a következőket jegyzi meg: „Előadásmódja a hagyományos epikus formákat követi: egyszerűen *elmeséli* történeteit." Mások is arról szólnak Tersánszky esetében, hogy az író ősi forrásokhoz nyúl vissza, a legegyszerűbb elbeszélői formákat emeli be műveibe, hogy – akár trehányságból is – nem törődik művei, elsősorban regényei megformáltságával, alakításával, mert a forma nem fontos számára, ami érdekli: az az elbeszélés tárgya, anyaga; azaz, nem a *hogyan*, hanem a *mit* kérdése izgatja.

Úgy gondolom, az előbb felsoroltakban sok igazság van. Tersánszky valóban nem olyan formaművész, mint mondjuk Krúdy a magyar irodalomban, s nem is köthetők nevéhez olyan jellegű elbeszélői újítások, mint Krúdyéhoz. Előreutalva a dolgozat gondolatmenetére és néhány óvatos konklúziójára, Tersánszky elbeszélő-művészete azonban mégsem ennyire egyszerű, ennyire érdektelen, akár éppen formai szempontokból sem.

Regényeinek formai vizsgálata több érdekes momentumra hívhatja föl a figyelmet, melyek arról is meggyőzhetnek bennünket – vagy legalábbis elgondolkodtathatnak –, hogy valóban és kizárólag a tradíciótól meghatározott-e elbeszélői felfogása, szemlélete. Szintén előrebocsátva jegyzem meg, hogy persze, Tersánszky nem újítja meg az elbeszélőformákat, de – s dolgozatom címét így kell érteni – meglévő formákat egyéni módon alakít át. Megőrzi az ősi epikus alappilléreket, ezen belül szuverén módon használja az epikai elemeket.

Elbeszélői nézőpont és előadásmód

Tersánszky epikája ebből a szempontból három egységre tagolható. Regényeinek egyik csoportjában a szerzői elbeszélés az uralkodó. Erre jellemző, hogy a mű egyes szám harmadik személyben képződik meg,

tehát a magyar és a világirodalmi realista stílusú tradíciókat követi. Az elbeszélő bizonyos objektív nézőpontot foglal el az elbeszélés menetében, az eseményeket kívülről és felülről szemléli, elsősorban abból a pozícióból, ahonnét szereplőiről, a cselekményről, a történet fordulatairól, valamint végső kimeneteléről mindent tud. Formális vizsgálat alapján ebbe a típusba sorolható Tersánszky nagyobb lélegzetű munkái közül például a *Rossz szomszédok* című, talán családregénynek nevezhető műve, a kisebbek közül pedig például a *Hitter Lajos, a hetedgimnazista*, *A halott bakancsa*, *A gyilkos, Jámbor Oska* és a *Legenda a nyúlpaprikásról* című kisregények. Felületes vizsgálatra is nyilvánvaló, hogy ez a fajta szerzői elbeszélés Tersánszky műveinek csak kisebb hányadára jellemző. De ez sem ilyen egyszerű. Kétségtelen ugyanis, hogy ezek a művek harmadik személyben elbeszélt regények, s a mindentudó nézőpont uralkodónak nevezhető bennük, mégis gyakori e művekben egyfajta elbeszélői bizonytalanság a recepció felől nézve. Mintha a szerzői elbeszélés és a perszonális elbeszélés keveredne bennük, mintha átfednék egymást. Olyan apró mozzanatokra gondolok, mint például *A halott bakancsa* című kisregényben olvasható az elbeszélés indításában; a mű kezdése is harmadik személyben vázolódik, majd a teljes kisregény is ebben a tónusban van tartva, mégis, az első oldalon ez tűnhet az olvasó szemébe: „A *mieink* nemrég foglalták el az erdős hegyhátat." (Kiemelés tőlem – D. P.) Itt egyetlen szó, a „mieink", elbizonytalanítja a befogadót, hogy vajon ki is beszél itt végül is: a szerző vagy pedig egy sajátos szemtanú, a történteknél jelen lévő, de az elbeszélésből tulajdonképpen kivonuló, háttérben maradó, burkolt énformájú elbeszélő, akinek ezen egyetlen kis szócska a leleplező „elszólása". Más esetekben még ilyen apró konkrétumot sem találhatunk ugyan az elbeszélés menetében, mégis maga az előadásmód – mely minden harmadik személyű elbeszélés ellenére is – éppen kötetlenségével, olykor élőbeszédszerűségével, pongyolaságaival arra utal, hogy a szerzői beszéd harmadik személye nehezen választható el egy tényleges énformájú, első személyes előadásmódtól. Ezt az érzésünket egyéb, Tersánszkyra jellemző poétikai jegyek is erősíthetik; ezekre később térek ki, más szempontok alapján, itt csak megjegyzem: a történetképzés, alakformálás, cselekményvezetés mind-mind arra utalnak, hogy Tersánszky szerzői előadásmódú regényeinek egy részében legalábbis gyanús a nézőpont tisztasága, egyértelműsége.

E bizonytalanságra, gyanússágra a legjobb példa egyébként egyik kései regénye, a *Rekőttes*. Itt Tersánszky első pillantásra keveri a tiszta szerzői nézőpontot és előadásmódot és az énformájú elbeszélést. Egyébként a *Kakuk Marci*ban is így indul az elbeszélés, függetlenül most a *Ruszka Gyuriék karácsonyá*tól, melyet legfeljebb formálisan tarthatunk a regényhez tartozónak. A *Rekőttes* azonban ennél több vagy más típusú: az énformájú elbeszélést többször megakasztja, szerkezetileg egyébként meglehetősen disszonáns módon a szerzői elbeszélés, mely a mindentudó elbeszélői nézőpontból olyan körülményekről is hírt ad, olyan eseményeket is kommentál, magyaráz, amelyek amúgy nem eshetnének a mű epikai körébe. Csakhogy a regény hatodik részében a szerzői nézőpont és elbeszélésmód mint harmadik személy lelepleződik: a szerző egyes szám első személyben megszólal, s bevallja, hogy a mű egyik szereplője, a „nagyobbik önkéntes", ő maga volt. „Az író maga elé tolta ezt a derék, épérzékű, épeszű, magyar kisföldművest. Az író nem akart elveszni fölsőséges elmefuttatásokban, ahogy, különösen a ma irodalmi modora, az események megérzékeltetésénél és megértetésénél elemzi és boncolja a lelkeket. Azért választotta a hősének egyszerű mesélését, a legősibb formát, amely önmagában hordja önmaga magyarázatát" – írja Tersánszky a hatodik rész elején, s még egy fontos megjegyzést tesz: „Tehát az önkéntes, az író itt mintegy a koronatanú. A hitelesítő!" A formálisan harmadik személyű elbeszélés-betétek tehát első személyű előadásmódként lepleződnek le, egészen nyilvánvalóan érzékeltetve és bizonyítva annak az érzésnek a hitelességét, hogy Tersánszkynál sokszor esik egybe, vagy pontosabban fogalmazva, sokszor mosódik egybe a kétféle nézőpont és előadásmód. (Külön vizsgálatot érdemelne, s itt most csak jelzem a problémát, hogy mindennek a fordítottja is tapasztalható Tersánszky egyes műveiben; nevezetesen az, hogy az első személyű előadásmódú, énformájú regényeiben tanúi lehetünk annak, hogy az énforma és előadásmód olyan tényekről, eseményekről is tudósít, amelyekről, ha szigorúan vesszük a formát, tulajdonképpen az elbeszélő nem szólhatna. Ennek egyik legszembetűnőbb példája az *Egy ceruza története*, ahol is a ceruza bizony nem csak azt beszéli el, amiről „tud": „Csak azokat az eseményeket közlöm itten, amikről közvetlen tudomásom van, tehát azt, amit írnak Velem, azokról, akik írnak Velem, és természetesen közvetlen körülményeikről" – olvashatjuk a regény elején, ám ezt az ígéretet Tersánszky nem teljesen tartja meg.) Tersánszky regényeinek harmadik, messze legnagyobb csoportja egyes szám első személyben íródott, azaz a perszonális nézőpontot és elbeszélésmódot alkalmazza,

lemondva az átfogó, mindentudó szerzői nézőpontról. Nem is meglepő ez, ha visszagondolunk arra, amit műveinek egy gyakoribb változatáról, a köztes helyzetben lévő második csoportról megfigyelhettünk. Legjobb művei is ide tartoznak, s ebben a csoportban kereshető a magyarázat arra is, miért beszél a szakirodalom Tersánszky tradicionális elbeszélésformájáról. Néhány véletlenszerűen kiragadott példa a művekre: énformájú elbeszélés a *Viszontlátásra, drága*, *A margarétás dal*, *A két zöld ász*, az *Egy ceruza története*, *A Sámsonok*, *A céda és a szűz*, a *Mike Pál emlékei* és természetesen, mások mellett, a *Kakuk Marci*. A hiányos felsorolás is azt mutatja, hogy Tersánszky az énformájú elbeszélésnek rengeteg változatát alkalmazza, illetve fejleszti ki. Valóban ősi forrásokhoz nyúl vissza, amikor a levélregény műfajához kanyarodik (*Viszontlátásra, drága*), a napló, emlékirat formáját választja (*A két zöld ász*, *A vezérbika emlékiratai*) vagy ezek keverékét, mint az *Egy ceruza története*ben, ahol is összevegyül a napló, a levél és a pikareszkregény műfaja; valamint visszanyúl a kalandregény, a pikareszk műfaj jellegzetességeihez a *Kakuk Marci*ban. A műfaji változatosság mellett az is szembeötlő, hogy Tersánszky az énformának is gazdag változatait teremti meg. Alkalmazza az átélő énformájú elbeszélést, például a *Mike Pál emlékei* a címmel ellentétben ide sorolható; jóval gyakrabban az elbeszélő én fajtájú, tehát felidéző, a történetet időbeli distanciából szemlélő énformát – majd mindegyik regénye ebbe a típusba tartozik –, de megfigyelhető a kevert típusú elbeszélésforma is: például a kettős énforma *A margarétás dal*ban, a pusztán rezonőr szerepre korlátozott énforma az *Egy ceruza története*ben (itt még a szerzői elbeszélés is felbukkan, mint utaltam rá), mely ugyanakkor vegyíti az átélő és az emlékező, felidéző énformát is (levél, napló), és megfigyelhető a *Kakuk Marci*ban elsősorban, de az *Egy ceruza története*ben is a felidéző pikareszk jellegű énforma is.

Az egyes szám első személyű elbeszélés, az énforma, énregény legsajátabb jellegzetessége, hogy egyfajta hitelességre tör. A szűkített, egy személyre, esetleg kettőre korlátozott nézőpont arról tanúskodik, hogy ugyan az elbeszélő nem tud, nem képes minden körülményről tudósítani, ám ami vele történt, amit ő látott, tapasztalt, az valóban úgy történt, azt valóban úgy látta, ahogy az elbeszélésben megfogalmazta. A Tersánszky-művek éppen e meggondolásból alkalmaznak egy sajátos, bár nem újszerű elbeszélés-szituációt.

Tersánszky elbeszélés-szituációi

Az énformából következik, vagy legalább abból is, hogy a Tersánszky-regények leggyakoribb elbeszélői szituációja az igaz történet általános és tradicionális helyzete: az a fajta viszony, mely a mesélő és hallgatósága között jön létre. Ez a szituáció a Tersánszky-művekben sokszor valóságos szituáció, mert az elbeszélés alaphelyzete, kiindulópontja is egy ilyen viszony feltételezése, illetve nyílt, kifejezett érzékeltetése. Nyilvánvaló ez például, a *Rekőttes* című regényben, ahol is főszereplő elmondja, elmeséli egy valóságos hallgatóságnak, az újoncoknak, harctéri tapasztalatait, kalandjait. Ugyancsak nyilvánvaló a szituáció, amikor az elbeszélő a történet alapelbeszélőjének mondja el a történetét, mint például *A céda és a szűz*ben, ahol is az elbeszélés indítása egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő valakinek, egy személynek beszél, noha ez a személy nincs bemutatva, meghatározva az elbeszélésben. Ennek egyik változata *A vezérbika emlékiratai* című regény, ahol is az alapszituáció az, hogy az elbeszélő, felidéző főhős, a bika egy írónő számára mondja el élete történetét. Az elbeszélői szituáció konkrétan nem jelölt változata a *Kakuk Marci*, ahol is bizonyos stiláris fordulatokból, elbeszélésbeli fogásokból derül csak ki, hogy az elbeszélő főhős valószínűleg egy több személyből álló, akár kocsmai társaság számára mondja el különböző kalandjait. Az előbbi jelölt szituációkkal szemben azonban a *Kakuk Marci* elbeszélői helyzete valóban csak kikövetkeztethető, jelöletlen szituáció. Megint más változat a *Viszontlátásra, drága* szituációja, hiszen itt a levélforma hozza magával azt, hogy nem valóságos hallgatósággal van dolgunk, de az elbeszélői viszony így is létrejön, hiszen Nela valaki számára írja meg levelét.

Végül az utolsó változat az, amikor ez az elbeszélői tér, szituáció nemcsak hogy jelöletlen, de valójában nem is következtethető ki, mert valóban nincs hallgatóság, nincs létrejöhető mesélő-hallgató viszony az elbeszélésen belül. Ezekben a ritkább esetekben az elbeszélői viszony valójában az elbeszélés elbeszélője és a befogadó között kell hogy létrejöjjön. Ilyen elvileg *A Sámsonok* című kisregény, ahol is az utolsó mondatig jelöletlen az elbeszélői szituáció, igaz viszont, hogy ezen utolsó mondat első személye megint arra utal, hogy a történet felidéző elbeszélő énje valaki számára mondotta el élete első szerelmének történetét. Hasonlóan, alapjában jelöletlen szituáció az *Egy ceruza története*, hiszen a ceruza nem határozza meg, kinek mondja

el kalandjait. (Ugyanakkor a történeten belüli énformák mindig jelölt szituációt idéznek, hiszen gyakori bennük például a levélforma.) S végezetül, még egy változat, az önéletírásszerű elbeszélői énforma, tehát az emlékiratok, a naplószerű elbeszélés (mint *A két zöld ász*, illetve az *Egy ceruza története* naplófeljegyzései), ahol is az a sajátos tér keletkezik, mely az önmaga számára mesélő én viszonyában jön létre; a maga mesél magának helyzete. Igaz persze, maga a műfaj, az emlékirat is már önmagában hordja azt a jellegzetességet, hogy bár csak egy kései utókor „hallgatósága" számára íródik is, például okulásul, mindig „valakihez" beszél.

Az énformájú elbeszélés nézőpontja, mint láttuk már, olyan belső nézőpont, mely az elbeszéltek hitelességét, valódiságát, valószerűségét igyekszik bizonyítani. Az előbbiekben vázolt elbeszélői szituáció az erre való törekvést még tovább erősíti. Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy „én mondom, tehát így igaz", hanem arról a bonyolultabb változatról, hogy „én mondom neked", tehát igazat mondok, nem fikció, amit elmondok. Kettős elhitetésről van tehát szó, megerősített igazmondásról, melynek persze, nem is annyira az a lényege, hogy a történet igaz, így esett meg, hanem jóval inkább az, hogy az elbeszéltek a valóságból vétettek minden részletükben. Tersánszkynak ez a szembeötlő törekvése nem lehet véletlen, mélyén valami olyasminek kell munkálnia, mely első pillantásra nem vehető észre. Ráadásul ravasz megfontolások is vezetik a szerzőt, hiszen ez a túlzottan is nyilvánvaló törekvés arra, hogy valóban a legősibb epikus formákhoz idomuljon, méghozzá megerősített változatban, valószínűleg eltakar valamiféle más megfontolást. Erre azonban egy rövid kitérő után próbálnék magyarázatot adni.

A Tersánszky-regények egy különleges szerkezeti sajátossága

Minden eddig felsorolt jellegzetesség mellett vagy még inkább előtt, feltűnő, hogy a Tersánszky-regények – függetlenül egyébként attól, hogy szerzői vagy énformájú elbeszélésben öltenek alakot – egy olyan alapszerkezettel rendelkeznek, melyre első kézből nehezen lehet magyarázatot találni. Nem más ez, mint a művei elején szereplő furcsa bevezetők és a végükön olvasható befejező fejtegetések. Első pillantásra ezek is a tradicionális epika kelléktárába tartozóknak tűnnek, nevezetesen, úgy is felfoghatók, mint sajátos keretek a tulajdonképpeni

elbeszéléshez. Keretként vagy még inkább *csak* keretként azonban aligalig funkcionálnak ezek a részletek, ugyanis annyira hangsúlytalanok ebben a formában. Ritkán vázolják csak az elbeszélői szituációt, alig tudnak információt magáról a keret elbeszélőjéről és így tovább. Ha pusztán keretként szemléljük e részeket, akkor mindössze annyi mondható el róluk, hogy Tersánszky nemcsak a teljes epikus formában, de egyes elemeiben is ragaszkodik a hagyományos elbeszélő műfajok szerkezetéhez, hiszen a keretes elbeszélés valóban a legősibb formák közé tartozik. Műveiben azonban úgy tűnik, valami másról is szó van, s ezt a kezdések és befejezések közelebbi vizsgálata világíthatja meg.

A Tersánszkyról szóló irodalom, amennyiben erre egyáltalán kitér, a prológus és epilógus kérdését egyszerűen a tradíció világába utalja mint műfaji problémát, ugyanakkor felrója az írónak mint esztétikai-poétikai egyenetlenséget, megbicsaklást, gyengeséget. S valóban így is van, különösen a regényzárlatok a Tersánszky-művekben kifejezetten didaktikus, a műhöz nem illő, tanulságokat levonó fejtegetések, melyek szinte mindig túl is lépnek az elbeszélés keretein. Lämmertnek az előreutalásokról szóló fejtegetéseiben a Tersánszky-féle befejezések a történet lekerekítésére, zárttá tevésére szolgálnak. Lämmert erről így ír: „...a fokozatosan nyugvópontra jutó elbeszélői közlés és a szimbolikus zárójelenet formáin kívül, az író közvetlenül kifejezett, gondolati-didaktikus elmélkedésekkel és intelmekkel is áttörhet az elbeszélt időből az időtlen tartam birodalmába." (E. Lämmert: *Az előreutalások*. In: Strukturalizmus II., Európa Könyvkiadó. 203. o.) A Tersánszky-regények nagy részében pontosan ez történik: olyan jövőre utaló mozzanatok szerepelnek bennük, melyek a tulajdonképpeni elbeszélést nem érintik; például, megtudhatjuk, hogyan alakult a későbbiek során az elbeszélő én élete (*A Sámsonok*, *Legenda a nyúlpaprikásról*, *A két zöld ász* és még más elbeszélések). Lämmert szerint éppen az ilyen jellegű befejezések teszik kerekké, zárttá s ennyiben valóban irodalmivá, műalkotássá az epikus műveket. Ha elfogadjuk ezt az interpretációt, akkor a Tersánszky-regények egy sajátos feszültséggócára találunk benne. Eltekintve most attól a nem lényegtelen kérdéstől, hogy mennyiben tartoznak valóban oda, ahova e zárlatok, mindenesetre önmagukban olyasmit sejtetnek, hogy Tersánszky az elbeszélés ellenére törekedett valamifajta tanulságos lezárásra, lekerekítésre, noha – s ezt most megint csak előlegezésként jegyzem meg – a tulajdonképpeni elbeszélés egyrészt ezt nem igényelte volna, másrészt nem jó értelmű

feszültséget keltett így a mű és befejezése között. Ha mármost összefoglaljuk az eddigieket, akkor megállapítható, hogy az énformában, az elbeszélő szituációban és a regényzárlatokban Tersánszky meglehetősen erősen kötődik – úgy tűnik, néha erőszakoltan is – a tradíciókhoz, s ezen keresztül az irodalmiság hagyományos fogalmaihoz. Ha most megvizsgáljuk regénykezdéseit, akkor viszont az előbbiekkel ellentétes eredményt fogunk kapni.

Föltűnő, hogy művei nagy részében Tersánszky már a bevezetésben lényegében előadja azt, ami majd tulajdonképpen csak az elbeszélésben részleteződik. *A margarétás dal*ban Nagy Ferenc lényegében az első bekezdésekben összefoglalja azt, ami majd a teljes műben kap alakot: „Natasa kisasszony, bár sűrűbben bukott el életében, mint ahány csillag nyárutói éjeken esik le az égről, Natasa kisasszony mégsem tudta végül plusszal zárni le gyönyörei főkönyvét." De a *Viszontlátásra, drágá*ban is hasonló technikának lehetünk tanúi. *A vezérbika emlékiratai*ban például a főhős egész életének összefoglalását kapjuk: „Magyarországon éltem a keresztény időszámítás egyezerkilencszázkilenc évétől a kilencszáztizennegyedik év őszéig. Akkor lettem a világháború sok-sok millió áldozatának egyike." (Más kérdés, hogy a regény zárlata végül is, nem tudni milyen okból, nem teljesíti, amit beígért.)

Az epikus műben általában számtalan fajtájú előreutalást fedezhetünk föl, Lämmert szerint már maga a cím is ilyen előreutalás. A bevezető előreutalások azonban talán a legfontosabbak egy elbeszélés keretein belül, Tersánszky esetében azonban mindenképpen így van. Hogy ez miért és milyen szempontból fontos Tersánszkynál, ahhoz előbb egy hosszabb Lämmert szöveget idéznék; Lämmert a cím és előszó funkcióiról írva a következőket jegyzi meg: „A bevezető előreutalás feltárja a történet lefolyását annak fő mozzanataiban, és gyakran különleges nyomatékkal hívja föl a figyelmet az események szerencsés vagy tragikus kimenetelére. Sajátos feladata abban áll, hogy a cselekmény jelentős fázisait előre *beígéri*, és a mű egészét *igazolja*." (I. m. 189. o.) Továbbá: „A költő az ilyen előrejelzésekkel még a tárgyias jóslatoknál is biztosabban kényszeríti rá az olvasóra saját állásfoglalását a történethez, és beléplántálja >annak teljes bizonyosságát, hogy a mindenkori mű világa nem amorf és nem zavaros, s hogy érdemes teljes mértékben együttérezni a történet hőseivel < (W. Kaiser)." (I. m. 190. o.) S végül: „Az ilyen előrejelzések hatása mindent összevetve abban áll, hogy az elbeszélés speciális tárgyához általános alaptapasztalatot rendel hozzá, melynek ismeretében a történet lefolyása és kimenetele már előre sejthető – a feszültséget a szó szoros értelmében a folyamat *mikéntjére* helyezik át." (I. m. 190. o.) Lämmert e szövegében arra is kitér, hogy ez az eljárásmód – hasonlóan a befejezések jövőre utalásaihoz – szintén meglehetősen nagy hagyományokra tekint vissza, ő maga például az Odüsszeiát említi, melyben talán ötvenszer is utalnak a történet végső kimenetelére. Ha Lämmert gondolatmenetét továbbgondoljuk, akkor amellett, hogy konstatáljuk a tradíciók jelenlétét, azt is meg kell állapítanunk, hogy az ilyen jellegű regénybeli előreutalások komoly kihatással lesznek az elbeszélt történetre.

Történet, cselekmény és a hősök viszonyai

Már az idézetből is kiderült, s most csak Tersánszkyra kell alkalmaznom, hogy az az általános vélekedés, mely szerint Tersánszkynál nem a *hogyan*, hanem a *mit* a fontos, legalábbis megkérdőjelezhető. Tersánszky azzal, hogy regényei nagy részében mintegy előre összefoglalja művei tartalmát, főhőseinek sorsát s látensen az ebből leszűrhető tanulságot is, ezzel mintegy lefokozza azt a sajátos betétet, mely a bevezető és a befejező előreutalás között helyezkedik el (s ami persze maga a mű); azaz, mintegy visszaveszi annak ősi forrásokon alapuló vonzerejét: a kalandosságot, az eseményességet stb. A történet ezzel elveszíti történet jellegét, sőt mi több, meglehetősen veszít fikcionalitásából is (már a korábbiak is ebbe az irányba terelték az elbeszélést; lásd az énformáról, az elbeszélői szituációról mondottakat). Az olvasói figyelmet így Tersánszky abba az irányba terelgeti, hogy ne a mű kimenetelére koncentrálódjék, hogy ne valamiféle célra irányuljon, hanem magára az „önmagáért beszélő történetre".

Németh Lászlónak, Tersánszkyról írván, van egy megszívlelendő mondata az író prózájáról, így hangzik: „Mintha nem is sok kis művet, de egyetlen nagy regényt írna, amelynek e kis regények találomra kikapott fejezetei." (N. L.: *Két nemzedék*, 1970. 160. o.) Ha Németh László gondolatát az egészre nézve elismerjük igaznak, akkor bizonyos értelemben a gondolat menete tovább is folytatható, kiterjeszthető. Úgy tűnik, hogy igen sok az olyan epikai műve Tersánszkynak, mely önmagából is ebből a szemléletből fakad. *A margarétás dal*, a *Viszontlátásra, drága*, de még inkább az *Egy ceruza története* és a *Kakuk*

Marci arról tanúskodik, hogy egy-egy mű története is többé-kevésbé úgy van megalkotva, hogy az egyes önálló történetnek csak bizonyos elemeit vázolja. A Tersánszky-történetek ezért egy sajátos karakterrel rendelkeznek: jószerivel és némi túlzással mondható, hogy nem bírnak kezdő- és végponttal, azaz befejezhetetlenek. Itt természetesen a bevezető és befejező keretek, illetve előreutalások közé ágyazott tulajdonképpeni történetre gondolok. A legtisztábban ez a *Kakuk Marci*ban figyelhető meg, amely mű lényegében – hiába indul egy nevelődésregény rekvizítumaival – bárhol elkezdhető és bárhol befejezhető, pontosabban abbahagyható, mert valójában befejezni nem lehet. Az egyes darabok különálló életet is élhetnek, de együttesen is létezhetnek – ám egyik esetben sem csorbul az egész, mint ahogy a történetek összessége sem ad olyan világképi többletet, mely az egészet a résztől jelentősen megkülönböztetné.

Az *Egy ceruza története* azért lehet egy szempontból még nyilvánvalóbb példa, mert gyakorlatilag a történetnek még olyan szervező középpontja sincs, mint a *Kakuk Marci*nak, nevezetesen nincs egy centrális hőse: a ceruza pusztán rezonőrként szerepel a műben, s alkalmanként a szerzői elbeszélés segíti csak olyan körülmények leírásában, amelyről csak egy szerzői és perszonális elbeszélés összemosódása révén képes Tersánszky hírt adni. Tárgy voltánál fogva pedig rezonőr szerepe is csak arra korlátozódik, hogy a történet egyes elemeit összekösse, tehát még a tradicionális pikareszk regény formai elemeit is redukálja a szerző. A Tersánszky-történetképzésre tehát, úgy tűnik, nagyon erősen jellemző, hogy többé-kevésbé e történetek tagolatlanok, az egyes történetek akár egymásba is folyhatnak, úgy is mondhatnám, alaktalanok.

A történet előbb említett jellegzetességéhez szorosan hozzátartozik annak időbelisége. Azt már láttuk, térbeli megképződése az előreutalásokkal, illetve az elbeszélői szituációval a mesélő-hallgató térképzetre alapozódik. A Tersánszky-történetek időbelisége látszólag egyszerű: regényei lineáris vezetésűeknek tűnnek. Az egyenesvonalúság, az előrehaladás eszméjének azonban részben már a történetek tagolatlansága is ellentmond, de ellentétes irányban fejti ki hatását egy másik elem is: a szereplők, a hősök megformálása. A Tersánszky-hősök nagy része nem a szokásos, realista értelemben vett jellem, egyéniség, vagy még inkább személyiség. Még azokban az esetekben is megfigyelhető bennük valamiféle eredendő változatlanság, amikor a külső felületi ese-

mények nem ezt igazolják. Nemcsak hogy nem összetett, sokoldalúan nem árnyalt hősök, de általában meglehetősen egyszerű vonalakkal leírhatók, megrajzolhatók. Ennek a fajta hősképzésnek a végső pontja a *Kakuk Marci*, amelyben a főhős a kezdettől a végig változatlan, a vele történtek végképp semmit nem befolyásoltak személyén. Ez az alakbéli változatlanság, állandóság – a *Kakuk Marci*ban mindenképpen – sokkal inkább uralkodónak tűnik, mint a történetnek a lineáris vonalvezetése. Hogy úgy mondjam, az idő elmúlása lényegében alig vagy egyáltalán nem játszik itt szerepet, de más regényekben is csak korlátozott szerephez jut. A *Legenda a nyúlpaprikásról* például, ugyan erőteljesebben viseli magán a lineáris vonalvezetést, szembetűnőbbek az idő múlásának jelei is (lásd a természeti képeket, a nyúl menekülését, Gazsira találását, majd kölykezése közti időpontokat), a főhős alakja azonban megint csak egyfajta állandóságot sejtet, s a mű jellegével, azaz a legendamese formájára utaló címmel is – már formailag is a mesék időtlenség-képzetét sugallja.

Mindezzel összefüggésbe hozható a történeteknek egy másik jellegzetessége is, mégpedig a mese, a cselekmény kérdése. A Tersánszky-regények egyik szembetűnő vonása első pillantásra, hogy látszólag igen cselekményesek, mintha a mese, a sztori döntő szerepet játszana bennük. Úgy gondolom azonban, hogy ez csak megszorításokkal lehet igaz. Ami a megtévesztő itt, hogy műveiben rengeteg az esemény, hogy mindig történik valami, hogy ezek a történések zsúfoltan egymásra torlódnak. Igazából azonban meglehetősen nehéz feladat lenne jó néhány művében például a cselekményt, a sztorit összefoglalni (már csak azért is, s ezt csak röviden, nem kifejtve jelzem: ezen események formailag tulajdonképpen állandóan csak ismétlődnek; a kalandok – ha más helyszínen, más szereplőkkel is, de – lényegében mindig ugyanazok; a *Kakuk Marci* itt is a legjobb példa), de ezen túlmenően is megkockáztatom, hogy nem egy művében ezt a fajta sztoriképzést nem is lehet kimutatni: a *Kakuk Marci*, az *Egy ceruza története*, bizonyos fokig *A margarétás dal*, a *Viszontlátásra, drága* vagy például, más szempontból a *Mike Pál emlékei* nem vagy kevéssé rendelkeznek ilyen szervező erejű cselekménnyel. Föltűnőbb viszont az, hogy a zsúfolt események mennyire lazán kötődnek, sokszor éppen csak formálisan, egymáshoz. Olykor anekdoták, máskor eseménytöredékek sorozatáról beszélhetünk ezen alkotásokban. Ez a laza kötődés, az egyes epizódokból való építkezés, illetve az epizódok egymástól való bizonyos

mértékű függetlenedése ráadásul egy sajátos formában nyilvánul meg: nevezetesen, tartalmi lényegüktől függetlenül mint szerkezetek újra és újra megismétlődnek. S mindez, tehát az önállósodás, az epizodikusság és az ismétlődés végül is a korábbiakhoz hasonló befogadói érzetet kelt, a változatlanságot, az állandóságot, amely ráadásul ebben az elemben feszültséget is hordoz a zsúfolt eseményesség felszíne és a koherens, nagy ívű történet hiánya között.

Az eddigieket összefoglalva elmondható, hogy a kezdő és záró keretek, illetve előreutalások közé ékelt történetekre a különböző mértékű alakítatlanság lesz a jellemző (ez persze szándékos és művészi alakítatlanság). Ezt erősíti nemcsak az énforma és nézőpontja, hanem az elbeszélői szituáció, a bevezető előreutalás-rendszer, mely mintegy a történet irányultságát redukálja, valamint alátámasztják az előbbiekben érintett sajátos cselekmény, időbeliség és jellemrajz vonások is. Úgy gondolom, Tersánszky ezekkel a jellegzetességekkel az alakított irodalom és az alakítatlan élet közti feszültséget, illetve távolságot próbálja csökkenteni. Beékelt történeteinek valószerűségét, az élettel való distancializálatlanságát kívánta növelni azzal, hogy e történeteket többé-kevésbé nem a valóság utánzataként tálalta, hanem úgy igyekezett beállítani őket, mint amelyek maguk az amorf, alakítatlan valóság. Amely valóságban a moralizáló Tersánszky mindig felmutat ugyan centrális pontokat, a történetek azonban önmagukban másról is beszélnek: önmagukért szólnak, didaktikus tanulságok nélkül. Tersánszkyt alighanem végül is ez érdekelte igazán, hiszen természetelvű világképéhez kétségtelenül ez állt legközelebb: a természettel, a világgal való distancia, idegenség nélküli összeolvadás, azonosság. Ezen a ponton látom tehát azt, hogy Tersánszky a realista stílusú elbeszélő tradíciókat a történetformálásban alakítja, s eltér a XX. századi magyar epika hasonló típusú más példáitól is. Más kérdés, hogy mivel Tersánszky ugyanakkor meglehetősen ösztönösen jut el idáig, tehát nem tudatos poétikai megfontolások alapján, így ezt az amorf valóságot, illetve alakítatlanságot, zavarosságot, amit végül is az élet jelent, teljesen önmagában szinte soha nem meri felmutatni. Mintha nem hinne eléggé abban, hogy az így felfogott történetek irodalomként, műalkotásként is funkcionálhatnak. A teljesen epizodikus, összefüggő történet nélküli *Mike Pál emlékei* végére ezért illeszti a befejező előreutalást, amivel a nyitott szerkezetet lekerekíti, zárttá teszi, s egyúttal valamiféle erkölcsi tanulság-motívumot is belesző. Mint jóval korábban utaltam rá, ez

majd mindegyik regényében előfordul. Sok más egyéb mellett művei tradicionális jellegét fokozza ezzel, s mindjárt olyan ellentmondásba keveredik ezen keresztül, melyet legjobb műveiben sem tud feloldani. Hiszen az élet – amit a beékelt történet jelez – lazán összefüggő, szervező középpont, és ebben a vonatkozásban értelem nélküli áradásába csak kívülről bevitt szempontok szerint tud biztos fogódzókat állítani. Ezek az erkölcsi szempontok azután poétikai értelemben is igazából epikus művein kívül maradnak. Mert nem biztos, hogy ilyen formában egyáltalán szükség van rájuk.

(1989)

Függelék

Regényút: a *Gyász*tól az *Iszony*ig

Németh László e két regényéről alighanem már elég nehéz bármi újat mondani, állítani. Nemcsak a szakirodalom foglalkozott mindkettővel meglehetősen behatóan, részletesen, de maga az író is nemegyszer kommentálta őket, mintegy kulcsot adván értelmezésükhöz. Persze, a szakirodalomnak sem kell elhinnünk minden állítását, s főleg nem kell bíznunk – nem egyszerűen Németh László, hanem általában – az írók önkommentárjaiban, önértelmezéseiben. Tanulmányom így természetesen nagy újdonságokat nem mondhat ki egy műről sem, a kisebb részleteket azonban az eddig megszokottakhoz képest talán sikerül legalább más megvilágításba helyezni.

A keletkezésről

Tudjuk – éppen Németh László írásaiból, nyilatkozataiból –, hogy mindkét mű konkrét magánéleti, illetve tágasabban értett rokoni kapcsolatok, események következményeként született. A *Gyász*ban közrejátszott egy távoli rokon-ismerős alakja, valamint Németh László gyermekének halála. Az *Iszony* Kárász Nellijét szintén egy „atyafi asszony, gazdatiszt lány"-ról mintázta. A két regény motivációja tehát egymáshoz nagyon közel esik, egymásra szinte rímelnek. A *Gyász* ugyan sokkal közvetlenebbül magánéleti indíttatású, mint az *Iszony* – s ennyiben nyilvánvalóbban „önéletrajzi" –, de mint látni fogjuk, az *Iszony*, ha áttételesebben is, de szintén önportré is. A két regényt időben mintegy bő tíz év választja el egymástól: a *Gyász*t Németh László 1930-31-ben kezdte írni, 1931-ben fejezte be, de a mű csak 1935-ben jelent meg. Az *Iszony* első harmada 1942-ben jelent meg, majd szakaszosan további részei, a *Válasz*ban, míg 1947-ben maga a teljes regény. A két mű között tehát látszólag nagy a különbség, mégis hangsúlyosan látszatnak kell ezt neveznünk. A *Gyász* – mely Németh Lászlóhoz, más írásai erre a tanúk, oly közel állt – 1935-ös megjelenése, valamint az *Iszony* elkezdése már meglehetősen, különösen regényírói szempontból, egymáshoz közel esik. Ezért is megkockáztatható az a feltevés, hogy a két regény mintegy egymásból következik, mintegy egymás folytatása. Ez azonban természetesen csak filológiai állítás, ha közelebbről vizsgáljuk a műveket, akkor a poétikai elemzés már teljesen nyilvánvalóan mutathat rá arra a tényre, hogy a *Gyász* és az *Iszony* között nagyon szoros, közeli megfeleltetések, kapcsolatok lehetségesek, sőt vannak.

Az elbeszélés grammatikája, elbeszélői perspektíva

A *Gyász* elbeszélője még elsősorban és döntő módon a XIX. századi omnipotens elbeszélőkre emlékeztet. A szöveg grammatikája főleg harmadik személyű, az elbeszélő, kiről nem lehet tudni, ki, olyan fordulatokat is használ, alkalmaz elbeszélésében, melyek kifejezetten egy múlt századi elbeszélőt sejtetnek. Például: „Csakhogy azoknak a színes ruháknak nem az volt a sorsuk, hogy Zsófi még egyszer fölvegye őket". Az ilyen „durva", szerzői kiszólás jellegű megfogalmazások a regényben ritkák, de mégiscsak előfordulnak. Ezek nem egyszerűen az auktoriális elbeszélésmódot erősítik, de a regény egész grammatikáját is erősen befolyásolják, s kívülről határozzák meg az elbeszélői perspektívát. Az elbeszélő úgy tűnik föl, mindent tud a történetről – az idézet éppen arról szól, hogy ismeri már előre a történetet, sőt annak végét is –, fölényben van tehát mind az ábrázolt világgal, mind a befogadóval szemben. Ugyanakkor mégsem ilyen egyszerű a *Gyász* grammatikája és elbeszélői perspektívája. Az elbeszélő és az elbeszéltek ugyanis gyakran – egy XIX. századi regényszerkezethez képest túl gyakran – csapnak át részben a perszonális elbeszélésmódba, részben a függőbeszédszerű, a tudatábrázoláshoz közelítő vagy éppen azt teljesen imitáló beszédbe. Kurátor Zsófi ábrázolása ezért hol külső, a harmadik személyű elbeszélő által megjelenített, hol maga Zsófi az elbeszélő, az ő tudatának, belső világának a képeivel találkozunk, mintegy közvetítés nélkül. Sajátos kettős perspektíva figyelhető meg tehát, ami azt jelzi, a *Gyász* valahol mezsgyén, határon áll egy tudatmegjelenítő, illetve egy külső realisztikus ábrázolásmód között. Hagyomány és újítás szorításában születik a regény szövege. Ezt az ambivalenciát persze más poétikai tényezők is erősítik, melyekről majd később szólok. A *Gyász* újszerűségét azonban nem pusztán Kurátor Zsófi alakjának az előbb jelzett

sajátos megjelenítése adja. Hasonló eljárásmód érzékelhető szinte az összes kitüntetettebb szerephez jutó regényalaknál, leginkább Zsófi mitologikus méretűvé növelt lakótársánál, Kiszelánénál, de még Zsófi kisfiánál is megfigyelhető, hogy a harmadik személyű elbeszélő szinte belehelyezkedik a fiú tudatába, s e tudatból szemlélhetjük azt, amit egy gyermeklélek átél, érzékel, és mintegy közöl az elbeszélés folyamatában. Az auktoriális, a perszonális és a tudatábrázoló elbeszélésmód egyébként – az idézett kivételt, ill. kivételeket nem számítva – szinte tökéletesen olvad egybe, míg a regény egyéb szerkezeti-poétikai jellegzetességei inkább ez utóbbit erősítik. Mindebből az következik, hogy az olvasó recepciója inkább hajlik afelé az értelmezés felé, hogy – ha nem is a klasszikus „tudatfolyam" esetével van dolga – mégis csak a belső, tudatszerű ábrázolás a domináns a műben. Persze ezzel ellentétes mozgású, irányú az elbeszélő-szerkezetnek az a vonása, hogy az ábrázolt világból a befogadó sokkal többet tudhat meg, ismerhet meg, mint ami például Zsófi tudatán keresztül közvetíthetődik. S ugyanez áll a többi, hasonló módon ábrázolt szereplőre is. A regény belső, elbeszélésbeli feszültségét többek között éppen ez az eljárásmód, ez a sajátos kettős perspektíva okozza. Látjuk egyfelől azt a világot – a szereplőktől mintegy függetlenül –, mely a falu közösségét alkotja, de mellette hangsúlyosan láttatja Németh László azt a világot is, mely szereplőinek részben belvilága, részben az ő tudatuknak a valóságra való vonatkoztatása. Tudjuk azt, amit egy kívülálló átfogóan tudhat a történetről, szereplőiről és a történet kimeneteléről, s tudjuk azt is, amit a szereplők, különösen a főhős *korlátozott* tudása jelent. Ez a beszédmód, grammatika ugyan még nem teszi igazán próbára a befogadót, nem állítja, hogy úgy mondjam, szinte megoldhatatlan feladat elé, a befogadást és az értelmezést mégis relativizálja, többféle megoldásmódot kínál neki.

Az előzőekhez képest más képletet kínál az *Iszony*. A regény grammatikája az egyes szám első személyű elbeszélőé, azaz a főhős, Kárász Nelli első személyben mondja el történetét. Ez a grammatika, ellentétben a *Gyász*-szal, mindvégig következetesen megmarad, noha egy-két helyen – de ez elenyészőnek nevezhető – itt is rábukkanhatunk olyan elbeszélői fordulatra, mely a regény elbeszélői szerkezetétől idegennek látszik. Ilyen például az a megállapítás, mely így hangzik: „Az asszonyok – főként Dányiné – fejében meg már olyan nagy szavak kavarogtak, mint csalás és rajtaérés." Miután a regény teljes szövege

Nelli szövege, azaz az ő tudatán át áramlik minden információ, mely a történetet szervezi, az előző mondat nyilvánvalóan szerzői, tehát külső beavatkozás eredménye, hiszen honnan is tudná Nelli, hogy mi forog az őt körülvevő asszonyok és férfiak fejében. Ez azonban szinte a szövegnek és az elbeszélésnek egyetlen ilyen megbicsaklása. Az *Iszony* elbeszélői perspektívája tehát leszűkül – s itt egyértelműen és kizárólagosan – egyetlen tudat nézőpontjára: ami látható és tudható, azt kizárólag Nelli tudatán átszűrve kapjuk. Ebben az értelemben az *Iszony* homogénebb, zártabb, egységesebb elbeszélői módot és világot tár befogadója elé. Igaz, hogy ezzel egyúttal veszít – legalábbis elbeszélői szinten – abból a feszültségből, mely a *Gyász* kettősségéből, ambivalens elbeszélésmódjából származik. Közelebb kerül viszont a modern epika korlátozottabb és ezért bizonyos fokig hitelesebb elbeszélésmódjához. Ám az *Iszony* perspektívája, illetve elbeszélésmódja, grammatikája sem annyira egyszerű, mint az első pillantásra látszik. A *Gyász*ban mint láttuk, az auktoriális és perszonális elbeszélésmód keveredésének lehettünk tanúi, eldönthetetlenül érezvén azt, vajon végül is melyik a dominánsabb, még akkor is, ha a befogadó hajlamos fölülértékelni a függőbeszédszerű tudatmegjelenítés jelentőségét. Az *Iszony*ban ez egészen másképpen merül fel, hiszen itt is első személyű előadásmóddal van dolgunk, mégis ez az elbeszélői magatartás sok tekintetben tart rokonságot a harmadik személyű, szerzői elbeszéléssel, hiszen Nelli – s erről majd más aspektusból, de még lesz szó – saját történetét utólagosan meséli el: azaz, e történetről ő valóban mindent tud. A tudatmegjelenítés tehát az ő esetében is meglehetősen korlátozott, a különbséget a *Gyász*hoz képest csak a grammatika jelenti. Persze, az *Iszony* mégis közelebb áll egy tudatfolyam megjelenítéséhez azzal, hogy a visszatekintő elbeszélő, Nelli, az elbeszélés folyamán igen gyakran mintegy beleéli magát a már elmúlt események meséjébe, s a múlt időből átvált jelen idejű beszédmódba (mintha újra jelen lenne az eseményeknél), s ekkor valóban egy tudat érzékelésével, illetve ezen érzékelés közvetítésével állhatunk szemben. Az egész szöveg elrendezése azonban mégis inkább a szerkesztettség benyomását kelti, arról már nem is beszélve, hogy a felidéző, visszatekintő elbeszélésmód egyszersmind magában foglalja a kommentár, az értelmezés, önértelmezés lehetőségét is. Végül is tehát az, hogy egy regény milyen elbeszélésmódot és grammatikát alkalmaz, önmagában nem döntheti el: vajon mennyire áll közelebb vagy távolabb a modern epikai alakza-

tokhoz/tól. Az *Iszony* más jellegzetességei azonban mégis megerősítik azt az akár előzetes felvetést is, hogy ez a regény inkább modellértékű a magyar prózában, mint a *Gyász*, noha az is kitüntetett jelentőséggel bír a harmincas évek prózájában, sőt előrevetítve, a további évtizedekben is.

Az elbeszélő viszonya a történethez, cselekményhez

Ez a prózapoétikai probléma a *Gyász*ban viszonylag egyszerű. Kurátor Zsófi elsősorban, mint utaltam rá, szerzői elbeszélésben áll az olvasó elé, nem reflektálja a történetet, legfeljebb a történet egyes részletei az ő tudatán keresztül jelennek meg. Az auktoriális elbeszélés azt is jelenti, hogy maga a történet kezdőponttól a végpontig tart, ennyiben – bár más vonatkozásban is, erre majd még kitérek – imitálja a klasszikus szerkezetű és elbeszélésmódú regényeket. A mű bármely részletét vesszük külön vizsgálat alá, az önmagában csak az előző eseményekre fog utalni, azokat tartalmazza, az eljövendőket csak igen ritkán előlegezi meg; olyan ritka kivételként például, mint az óriássá növesztett Kiszeláné alakjában, ahol is az özvegyasszony Zsófi tudatában úgy jelenik meg, „mint kegyetlen, földöntúli hatalom, akinek mindenét oda kell dobnia, csakhogy árnyékából büszkén nézhessen a világ szemébe. A Lakó volt az erény, aki mindörökre ráteszi az ő zavaros özvegységére a csontos kezét, s az igazán erényes emberek makacs elszánásával követelte, hogy minél előbb rávesse az árnyékát, megfojtsa, tönkretegye." S szintén a regényből való idézet, hogy az elbeszélő az özvegyasszonyt „a mitologikus Kiszelánénak" nevezi. Már az özvegyasszony Lakóként való megnevezése is valamiféle különösről ad számot, valamiféle többletjelentést sugalmaz, szinte az abszurd drámák mintájára, szimbolikus, valóban mitologikus erejű emberré növeszti, noha ekkor még semmit nem tudhatunk a történetből sem Kiszelánéról, sem arról, ami majd be fog következni. E szövegrészletek tehát előrejelzések, előreutalások, de ilyennel a *Gyász*ban alig találkozhatunk. Ebből a szempontból az *Iszony* egészen másképpen épül föl. Míg Kurátor Zsófi mintegy követi a történet menetét, tehát legfeljebb csak részben van tudatában annak, ami bekövetkezik, annak, ami a történet zárlata lesz, Kárász Nelli már egy mindentudó pozícióból, viszonyból meséli el élete történetét. Az előző részben már kifejtettem, hogy az elbeszélői perspektíva az *Iszony*ban a felidéző, visszatekintő nézőpont. Erre számtalan szöveges

példa hozható: igen gyakori az olyan megfogalmazás, mely azt idézi meg, hogy az elmúlt, lezárt történetről van szó: „később", Sanyi „halála után" stb. Kurátor Zsófi viszonya a történethez tehát nagy általánosságban reflektálatlan, míg Kárász Nelli – már csak az elbeszélésmódból következően is – kénytelen reflektálni, kommentálni, magyarázni azt, ami a múltban történt. A *Gyász* ilyen értelemben végig jelen idejű történet, a főhős – aki ugyan sok mindent lát, s ezt tudatából a befogadó is látja – még sincs tudatában annak, hogy van-e irányultsága a történetnek; a befejezés befogadó és főhős számára teljesen egyidejű. Kárász Nelli viszont tudja, hogy a történet zárlata, sőt perspektívája éppen e befejezés felől értelmezhető igazán, mint ahogy ő maga is ebből a pozícióból meséli el életét. A *Gyász* szerkezete ezért bizonyos fokig – noha mindvégig érezzük a sors, a végzet hatalmát s ennek a történetre gyakorolt hatását, befolyását – mégis nyitottabb, hiszen sem Zsófi, sem az olvasó elvileg nem tudhatja, hogyan végződik e történet. Kárász Nelli élettörténete viszont szinte az első mondatoktól kezdve behatárolt, zárt; a történet kimenetele nem is lehet kétséges: a végzet, a sors dominanciája mindvégig olyan erős a szövegben, hogy az lenne a meglepetés, ha a történet másképpen végződne, mint ahogy végződik. A *Gyász* ezért talán feszültebb, vibrálóbb szöveget produkál, az *Iszony* ezt a hagyományosan feszültségképző elemet eleve elveszi befogadójától. Ebből viszont kétféle következtetés vonható le: a *Gyász* a *hagyományosabb* feszültségkeltő elemekkel operál, azaz nagyobb hangsúlyt helyez a történetre és annak kimenetelére, arra tehát, hogy az olvasó – minden előzetes várakozása ellenére is – „izgul", vajon mi lesz, mi történik Kurátor Zsófival. Az *Iszony*ban ez a szerkezet és az elbeszélői perspektíva miatt elképzelhetetlen. Mit állíthat viszont szembe Németh László a Gyász feszültségkeltő elemeivel az *Iszony*ban? A válasz szerintem kézenfekvő: a *Gyász*nak azt az oldalát, elemét fejleszti radikálisan tovább, mely egy tudatba való belehelyezkedés és az azzal való sajátos azonosulás révén születik meg.

A történet így mindkét esetben (történeten itt most természetesen a fabulát értem) valamilyen módon redukálódik. A *Gyász*ban dominánsabb szerepet tölt be a hagyományosabb elbeszélésmód és perspektíva miatt, de itt is csökkentett az érvénye azáltal, hogy Zsófi tudata sokszor kerül előtérbe, az *Iszony*ban pedig szinte semmilyen klasszikus szerepet nem tölt be, hiszen, hogy úgy mondjam, a történet a kezdetektől tudvalevő. Utóbbinál csak az kérdéses, hogy *hogyan* „ölt

testet" e történet. A *Gyász*nak a tudatábrázoláshoz való közelítése, az *Iszony*nak szinte kizárólag tudatjellegű elbeszélése természetesen eredményezi, hogy egyik regényben sem beszélhetünk cselekményről. Nincsenek fordulatok, nincsenek előrelendítő események; a két regényben pusztán elbeszélés van, pusztán belső történés van – különböző mértékben. Ebben a vonatkozásban a két regény teljesen hasonló jegyeket mutat: különböző intenzitással ugyan, de mindkettőben megjelenik a külső világ – mindkettőben egy falu világa –, de ez csak másodlagos szerepet képvisel. Más-más megoldásban, de mindkettőben a külsőről a belsőre helyeződik át a hangsúly. Ennek és a két regény sajátos időkezelésének köszönhető, hogy a regények radikálisan csökkentik a történet fabuláris részét, s ezáltal növelik mindkét mű statikus, állapotszerűségét.

Időkezelés a két regényben

Ha távolról szemléljük a műveket, akkor föltűnhet az, hogy mindkettőben meglehetősen hasonló az idő megjelenítése. Közelebbről vizsgálva azonban jelentős különbségek adódhatnak. Nézzük előbb az első variációt. A *Gyász* egy boldognak tételezett házasság kiindulópontjából tart egy végérvényes magányosság megszületéséig. Ez mindenképpen valamiféle belső, időbeli ívet sejtet, azt, hogy a főszereplő valahonnét valahova jutott el, s ez mindenképpen az időben zajlott le. Igen ám, csakhogy a Gyászban számtalanszor találkozhatunk olyan kifejezésekkel, amelyek éppen csak érzékeltetik az idő múlását, azt is elsősorban bizonyos természeti képek révén: most tavasz van, tél van, most nyár, majd ősz és újra tavasz. A regényben az összes többi „konkrét" időmeghatározás ennél sokkal bizonytalanabb, meghatározhatatlanabb: uralkodóak az olyan meghatározások, mint: „egyik vasárnap", „ekkor", „olyankor", „mostanában", melyek mind a regény időtlenség képzetét erősítik. S végül így is van: tudjuk ugyan – hiszen van rá utalás –, hogy Kurátor Zsófi özvegységének története körülbelül öt év, tehát a regény 20 éves korától 25 évesig követi nyomon az életét, de ez alig tűnik föl, s főként a regény szövegében, jelentésében, szerkezetében egyáltalán nem játszik szerepet. A történet ugyanilyen joggal játszódhatna le két vagy három év alatt is. A regény egész ideje tehát sajátos módon „lebeg", alig-alig határozható meg, miközben mégis tudjuk, hogy az

időben előrehaladtunk. A *Gyász* jó értelemben vett feszültségét ez a furcsa ellentmondás is erősíti: főként természeti képek közvetítik az idő múlását, egyáltalán azt, hogy van idő, miközben a történetnek mégis csak van egy időbeli ívelése. Statikusság és dinamika jellemzi így a *Gyász*t. Ami metaforikusan úgy fordítható le: sorsszerűség és végzetszerűség, kontra kiszámíthatatlanság.

Az *Iszony* ehhez képest más típusú regény, noha nem alapvetően más. A mű ideje ugyan nagyjából kikövetkeztethető, sőt eléggé pontos meghatározással indul: vízkeresztkor; a befejezés pedig már arról szól, hogy Nelli Zsuzsikája már iskoláskorú, tehát a történet kb. hat évet vagy valamivel többet ölel föl. Sőt, olyan egészen konkrét, pontos meghatározással is találkozhatunk, mely így szól: „Azokban a napokban tört ki teljes erővel a gazdasági válság." Ez a külső idő, mely a *Gyász*hoz hasonlóan részben a természet változásaiból érzékelhető, részben nagyon is általános, bizonytalan időmeghatározásokból, sokkal inkább belső idővé válik. A cselekmény tartama és a történet tartama meglehetősen elválik egymástól. Nelli elbeszélésében nemcsak erről a közelítően hat évről szerzünk tudomást, de elénk tárul a kislánykora, sőt a család korábbi életének is egy-egy részlete. Az elbeszélői perspektíva azonban megszabja, hogy a történet külső ideje mennyi; az elbeszélés számára a fontos a Nelli által feldolgozott idő. Itt is, mint a *Gyász*ban, nagyon sok a nem konkrét időmeghatározás, olyannyira, hogy végül is a történet értelmezésében ez szinte nem játszik szerepet, még akkor sem, ha a befejezés valamiféle nyugvópontra helyezkedést sugall, tehát tudjuk, a kezdetektől a befejezésig eltelt egy bizonyos időmennyiség, sőt az elbeszélő pozíciója az időben még későbbi. Miután azt tudjuk – szinte a kezdetektől –, hogy mi a történet és kimenetele, következménye, az *Iszony* még inkább egy statikus világállapotot tükröz, vagy legalábbis sugall. Szerkezete még inkább állapotszerű, mint a *Gyász*é. Ami más aspektusból azt sugalmazza, van Kárász Nelli és van a világ, és ez kettő. A világ sem változtatható meg, s a belévetett nagyformátumú hős sem változik. Nem is változhat. Örök ellenségek maradnak. Nincs kompromisszum, vagy a világ, vagy a hős. Németh László sugallata szerint természetesen a hős az, aki az értéket képviseli, és természetesen ez a hős, csakúgy, mint Kurátor Zsófi, magányos, és az egész világgal áll szemben.

A két regény szerkezete

Németh László a *Gyász*t nem tagolta hagyományos fejezetekre, a szöveg úgyszólván végig folyamatos, bár megtalálhatunk benne bizonyos elválasztásokat is. E csillaggal jelölt tagolások a regényt elvileg 12 részre bontanák, ám ez csak látszólagos, a mű menetében, a szövegalakításban nincs igazán komoly szerepük. Nagyobb jelentősége van viszont annak, hogy e tizenkét részen belül a regény lényegében csak három nagyobb egységre bontható: az első Kurátor Zsófi férjének halála s az azt követő gyász kialakulása, a második Zsófi kisfiának, Sanyikának a halála, mely az addigra kialakult gyászérzést végérvényessé teszi, a harmadik nagyobb egység pedig e gyásznak mitologikus méretűvé való fejlődése, mely ponton maga a regény is véget ér. Az első és a befejező egység mintegy körkörös szerkezetet ad a regénynek azzal, hogy lényegében azonos évszakhoz kötődik mindkettő: Zsófi férje a februári körvadászaton hal meg (baleset), a mű zárlata pedig így szól: „Azután a sírkövet is beeste a hó..." Az évszakok szerkezetképző jelentőségéről már szóltam korábban, igazi súlya ennek éppen itt és most érhető tetten. Annál is inkább fontos ez megítélésem szerint, mert e körszerűségen belül – s erre is utaltam már – a regénynek van egyfajta belső dinamikája is, hiszen mégiscsak egy előrehaladó történetszerűséget kínál befogadójának. Itt is egy újabb feszültségteremtő mozzanattal találkozhatunk tehát: a körszerűség bezártságával, eleve elrendeltségével, megbonthatatlan statikusságával, s az ezzel szemben álló „mozgalmassággal".

Az *Iszony* szerkezeti felépítése már eleve egyfajta klasszikus hármas tagolásra épül, itt a fejezetek címet is kapnak – *Az esküvőig*, *A házasság története*, *A történet vége* –, mely címek előtt ott áll: Első rész, Második rész, Harmadik rész. Ha tehát a *Gyász*t figyelmesen olvassuk, akkor világossá válhat, hogy mindkét regény hármas tagolású, s ez a szerkezetképzés nagyon hasonló vonásokat mutat mindkettőben. Az *Iszony* más poétikai jellegzetességeiből már korábban is tudhattuk, hogy e szerkezet zárt, statikus vonásai a dominánsak, ez magából az elbeszélői szituációból, perspektívából adódik. Ám az *Iszony*ban is fellelhető a statikusság mellett a dinamikának egy halvány mozzanata. Ugyanis: bár mindvégig tudjuk a történet kimenetelét, látjuk Nelli alakjának a változatlanságát, attól mégsem tekinthetünk el, hogy az elbeszélői módot, perspektívát a regény zárlata valamelyest módosítja a korábbiakhoz képest. Mert igaz ugyan, hogy Nelli a felidéző, visszatekintő beszédmódot alkalmazza, nem mindegy viszont, hogy a felidézés a történet mely pontjáról valósul meg. Az elbeszélő történetrekonstrukciója – s ezt talán a legpontosabban Kulcsár Szabó Ernő látta meg – nem a valóságos történet lezárulása pillanatában születik meg. Ez a pillanat ugyanis az, amelyben Nelli a maga sajátos, természeti módján szembenéz a gyilkosság tényével. A regény zárlata azonban már egy időben későbbi pontot jelöl meg, egy olyan pontot, amikor Nelli már teljes egészében túljutott azon, ami történt. A világ számára ekkor már világos képlet, pontosan tudja helyét benne, vagy épp azt, hogy igazában nincs helye ebben a világban. Ahogy Kulcsár Szabó fogalmazta, az *Iszony* ebből a szempontból egy krízistörténet, de ennek a krízisnek a felidézése már abból az elbeszélői pozícióból történik, amikor az elbeszélő, Nelli végérvényesen túljutott e krízisen. A regény zárlata, ez a pozíció, tehát a regénynek mint szerkezetnek a jelentése azt sugallja, mégis változott valami. Röviden: a zártságot, a statikusságot a regény befejező oldalai valamilyen módon mégiscsak dinamizálják, mintegy kilépnek az addig megjelenített világból, s azt érzékeltetik, hogy ettől kezdve valami más fog kezdődni. Teljesen más módon tehát, de az *Iszony*ban is megvalósul, létrejön egyfajta statikusság és mozgalmasság között a feszültség.

Jelentésrétegezettség a két regényben

Az alcímben felvetett kérdés szempontjából mindkét regény példaértékű nemcsak Németh László életművén belül, de a korszak – a 30-as, 40-es évek – prózairodalmában is. A *Gyász* és az *Iszony* ilyen nézőpontból is feltűnő hasonlóságokról árulkodik.

Mindkét mű szövegében legalább 3-4 réteget különíthetünk el, noha ez az elkülönítés – tán mondanom sem kell – hipotetikusnak nevezhető, hiszen a *Gyász* és az *Iszony* modellértékét, esztétikai kvalitásait éppen az határozza meg, erősíti meg, hogy szövegeik különféle rétegei valójában együttesen minősítik a regényeket.

A *Gyász* tűnik az egyszerűbb képletnek. Alapvetően kétféle jelentéshordozó szövegtípust különböztethetünk meg benne, s ezeken belül képzelhetők el még egyéb variánsok. Eszerint a *Gyász* például egy falu, a módosabb paraszti társdalom, ha tetszik, akár mikrorealista rajza. Bár Németh László nem sok szót veszteget e társadalmi réteg

szociológiai megjelenítésére, ábrázolására – hiszen sokkal nagyobb figyelemmel fordul az egyes személyek, alakok hiteles megformálására –, mégis tökéletes képét kapjuk a 20-as évek végi, harmincas évek eleji magyar falu szociológiai rétegződésének, belső, merev társadalmi hierarchiájának. Mindez elsősorban a szereplők külső és belső beszédének megformálásából derül ki, kevésbé az auktoriális beszédmódból. Feltűnnek a módosabb gazdák és a szegény rétegek ellentétei, hiteles képekben rajzolódik egy zárt közösség minden belső konfliktusa, mely az emberi életre bizonyos értelemben szinte alkalmatlanná teszi mind az elbeszélésben szereplőket, mind magát a kisközösséget. A korszak falukutató mozgalma s az ebből születő szociográfiák sem közölnek ennél hitelesebb képet a magyar parasztság – itt egy sajátos rétegének – életéről. Manapság ugyan nem túl divatos mindezzel szembenézni, a *Gyász*ban azonban súlyosan jelen van ez a probléma, melyet a regény szociológiai referenciájának nevezhetünk. Bármennyire hiteles és erőteljes azonban a szociologikum, a társadalomrajz, a mikroközösség megjelenítése, ez önmagában a regényt aligha emelné akár a móriczi epikaképzés, akár a falukutató szociográfiai irodalom fölé. A jelentésbeli többletet itt ugyanis az adja, hogy e szociológiailag hiteles *háttér* előtt egy olyan pszichikai *előtér* képződik, mely a társadalomrajzot már eleve emeli a szokványos – s az utóbbi negyven évben annyira preferált – társadalomkritikától. A regény ezen része, tehát Kurátor Zsófi sokoldalú lélektani ábrázolása összefonódik e szociologikummal, s e két réteg már bizonyosan többletjelentéssel bír együttesen, mint külön-külön. Ha e két réteget vesszük figyelembe, akkor sem jutunk azonban túlzottan messzire a regény értelmezésében, legfeljebb addig, hogy a harmincas években a magyar prózában is felerősödik a lélektaniság, ami önmagában még a magyar epikában sem túl nagy újdonság, gondoljunk Kosztolányi műveire, vagy egyáltalán, a századelő freudi alapokon születő novellisztikájára. Mégis, még ez az egyszerűbb értelmezési megközelítés is döbbenetes szociológiai-lélektani elemzésekhez visz közel bennünket. Kurátor Zsófi ugyanis a regény kezdetén nem az, aki majd a záráskor lesz; hatalmas lélektani fordulatokon megy keresztül, melyeket többek között, ezt nem lehet nem látni, a falu társadalma okoz. Ebből a szempontból Zsófi egy sajátos fejlődés – részben szenvedő – alanya: a regény azt sugallja, milyen lehetőségei vannak egy súlyos, szuverén egyéniségnek egy olyan környezetben, mely kizárólag a szokásrenden alapul, s aki ebből kilép vagy valamilyen módon

„kilóg", azt öntudatlanul is kiközösíti, kidobja magából. A *Gyász*ban azonban még ez sem ennyire egyszerű: Zsófi ugyanis egyszerre harcol a maga belső késztetéseivel – hajlana a felejtésre, hajlana tulajdonképpen a falu ítélőszéke előtti behódolásra –, és harcol (felemás módon ugyan) a falu szokásrendjével is. Egyre végzetesebb, végzetszerűbb gyásza ugyanis végeredményben abból *is* származik, hogy lélektani motivációiban két ellentétes irányú mozgás tapasztalható. Az egyik, s talán alapvetőnek nevezhető, hogy kezdetben azért gyászol s hordja a gyász külsőséges jelképeit, mert a falu közössége megszólná, ha nem így tenne. Ebben az irányban tehát mintegy megpróbál alkalmazkodni egy közösségi normához; Kiszelánét is azért veszi magához, noha sejti, tudja előre, hogy ez végzetes lesz, hogy ne tegye ki magát és életét a szokásrend megítélésének. A gyász azonban egy ponton átbillen az alkalmazkodásból a nyílt ellenszegüléssé; amikor a szokásrend már nem követelné meg a gyász szigorú megtartását, Zsófi éppen akkor merül el véglegesen halottai közé (itt a kisfiú halála egyébként a racionális magyarázat); akkor, amikor a közösség már feloldaná a szokásrend kötöttségei alól. Mindkét, ellentétes irányú lélektani motivációban végül is a környező világgal áll szemben, hiszen, ha tehetné, jóval korábban elfelejtkezne a történtekről, de ekkor erre még nincs módja; amikor már megtehetné valóban, akkor viszont saját elhatározásból nem teszi meg, s így is szembekerül a környezetével. Ez utóbbi, a gyász dacos, akaratos, az önpusztításig vállalt ténye viszont már nem magyarázható sem szociológiai tényekkel, sem egyszerű lélektani indoklással. Itt lép be a *Gyász* harmadik jelentésrétege: a *Gyász* a főhősnek mint egy sajátos, magyarázhatatlan, bizonyos értelemben irracionális alkatnak a regénye is. Az ugyanis tagadhatatlan, hogy bármennyire életszerű is Kurátor Zsófi alakja, mégis mindvégig érezheti a befogadó, hogy személyében, személyiségében van valami, ami emberi számítás szerint indokolhatatlan. Nem más ez, mint amiről Németh László oly sokszor szólt a *Gyász*-szal kapcsolatban, párhuzamot vonva a görög tragédiák nagy hősei és Zsófi megformálása között. A harmadik réteg így egy sajátos mitologikus jelentés, mely a regényt és hősnőjét mind a szociológiai referenciák köréből, mind a hagyományos lélektani ábrázolásmódból kiemeli, s végül így a három réteg egyesítésében szinte emberen túli metaforikus hőssé avatja Zsófit egyfelől, a regényt pedig metaforikus sorstragédiává másfelől. Hogy ez utóbbi réteg milyen módon értelmezhető, arra az *Iszony* néhány jellegzetességének ismertetése

után térnék vissza. Az mindenesetre a *Gyász*ról megállapítható, hogy benne Németh László olyan regénytípust alkotott meg, amely annyira összetett, oly sok szinten értelmezhető, hogy teljesen nyilvánvalóan vetíti előre a modern magyar epika egy sajátos útját. Mindehhez még talán annyi tehető hozzá, hogy Kurátor Zsófi alakja bármennyire is mitológiai nagyságú, személyiségében mégis annyira keveredik a természeti lény és a szociológiai korlátozottságú társadalmi lény alkati, ill. külső meghatározottságú karaktere, hogy az, amit átél, amin a regényidő tartamában „átmegy", az számára mintegy olyan predesztináció, melyet értelmezni, magyarázni teljesen felesleges. Nincs is erre, hogy úgy mondjam, „felhatalmazása". A történet egyszerűen megtörténik vele, s ő azt elszenvedi, még akkor is, ha a regény utolsó harmadában ez a szenvedés önként vállalt is.

Az *Iszony* a *Gyász*nak teljesen kézenfekvő folytatása, poétikai hasonlóságaikról már volt szó, most részben a főhős személyét kell összevetnünk Kurátor Zsófiéval, részben a regény többféle rétegét hasonlítanunk a *Gyász* jelentéstartományaival. Az értelmezési lehetőségek igen hasonlóak a másik műéhez. Az első körben itt is a szociológiai referencia a feltűnő. Nemcsak abban a vonatkozásban, hogy az *Iszony* is tökéletes társadalomrajzot ad egy falu életéről, vagy arról, hogy milyen életek lehetségesek a módos gazdák, illetve a lecsúszott, „előnévvel" rendelkező Kárászok életében, környezetében. Németh László itt is hatalmas megjelenítő, ábrázoló erővel rajzolja fel a *Gyász*éhoz képest kissé más elrendezésű kisközösségi világot, illetve a társadalmi hierarchiában némileg magasabban elhelyezkedő falusi „arisztokráciát". A szociológiai referenciát itt még az is felerősíti, hogy az *Iszony* egy közvetlen, minden áttétel nélkül való értelmezésben igen konvencionális regénynek tűnhet. Története ugyanis nem más, mint egy kényszerházasságnak, egy érdekházasságnak a története, mely történet már önmagában is szinte indokolja azt, ami végül is bekövetkezik. E tényből egyenesen következik a második jelentésréteg, nevezetesen az, hogy egy kényszerből született, s épp ezért eleve lehetetlen házasságban, két ember pszichologikus rajzát is nyújtja a mű. A lélektani ábrázoláshoz tartozik még egy – ha szabad ezt így fogalmazni – alsóbbrendű lélektani sík, hogy a házasság egyik résztvevője, Kárász Nelli nemcsak hogy egyszerűen nem szereti férjét, de fizikailag iszonyodik tőle; ezt nem lehet kerülgetni, az *Iszony* egyik szöveg- és jelentésrétege egy frigid nő lélek- és jellemrajzát fogalmazza meg. A *Gyász*hoz képest

azonban az *Iszony* eleve más kiindulópontból szerveződik meg. A szociológiai referenciák sokkal kevésbé kapnak hangsúlyt, sőt, a lélektani motivációk is háttérbe szorulnak ahhoz képest, amit Kárász Nelli az egész regény folyamán változatlan, sőt változni képtelen személyisége sugall. Kurátor Zsófi valahonnét elindul, hogy majd eljusson valahova, ahonnét természetesen nincs tovább. Kárász Nelli erről a végpontról mutatkozik meg befogadójának – s bár a regény zárlata, mint utaltam rá, bizonyos válságfeloldást tartalmaz –, a személyiség változatlan marad: a végén is az, ami az elején. Az *Iszony*ban tehát a szociológiai és a lélektani sík mellett a *Gyász*hoz képest jóval erőteljesebb, hangsúlyosabb a mitologikus sík. Kárász Nelli már valóban a görögös tragédiák hőseivel azonos; nem azonossá válik velük, hanem eleve azonos volt velük. Ezért sérti minden, ami ezen a síkon belső világát sérti, vagy amit ő sértésnek érez. S mivel ez a fajta személyiség mindent sértésnek érez, minden, a legapróbb hétköznapi tény, momentum fölsebzi személyiségét, ezért alakja már nem is mérhető sem esztétikai-poétikai, sem lélektani eszközökkel – csak a mitológia isteni mércéjével. Megkérdőjelezném tehát például Kulcsár Szabó állítását ebből a szempontból: a krízistörténet valóban nyugvópontra jutott-e a regény zárlatában; valóban önmagára talált-e a főhős, ha mégoly sajátos, ember nélküli belső világában? Sőt, az is föltehető – természetesen már csak hipotézisként –, hogy Kárász Nelli boldog lett-e attól, hogy megszabadult a személyiségét sértő kapcsolattól, s nem fog-e újra ölni, ha valami – akár más módon, az előzőekhez képest – újra megsérti szuverenitását?! De ez már túlmegy a konkrét szöveg értelmezésén.

Az *Iszony* hőse tehát már abban a helyzetben néz elébe a történetnek, ahova Kurátor Zsófi eljutott; számára ez már evidencia, és nem is fog ebből kitörni, s nem fog megváltozni. A két hős között itt érhető tetten az óriási különbség: Zsófi külső kényszerek hatására is lesz az, ami, Nelli már eleve az. Zsófit még befolyásolja a környezet, a külső világ, Nelli viszont így beszél: „Nem ismerem el a bíróitokat..." Zsófi a regény végén úgy áll előttünk, mint egy szobor: „S a fehér kő úgy állt ott a síron, mint egy megdermedt emberi alak. Mintha ő maga állt volna ott, s őrizné kővé váltan a halott gyereket." Kárász Nelliről már eleve ezt az információt kapjuk, Takaró Sanyi közvetítésében: „Hát ilyen vagy? Mint egy szobor." Az előbbi egy folyamat eredménye, az utóbbi – mintha mindennel leszámolt volna – egyszerűen ilyen. Személyiségük különbsége is ez. Kurátor Zsófi külső-belső szorítások,

korlátozások következtében nem lehet más, csak szobor. Kárász Nelli már nem is akar más lenni, mint ami lényege: újra csak szobor, akinek már semmi köze az emberi léthez, ezért nincs benne sem bűntudat, sem bűnbánat, ezért nincs feloldás, nincs katarzis. Kurátor Zsófi még bizonyos fokig esendő ember *is*, Kárász Nelli már igazán a Németh László-i szent szörnyetegek közül való, embertől, világtól teljesen idegen, aki csak szentenciákban képes megnyilvánulni, aki annyira taszító, amikor az emberiségről nyilatkozik meg: a regény utolsó mondata, saját gyerekével kapcsolatban olyan, mintha már nem is ő lenne, ő beszélne, hanem a szerző, aki eddig türtőztette magát, és háttérbe vonult: „Mert mi ő is, ez a kezem közt ficánkoló Sanyi? A lányom tán? Egy darab rám bízott, szegény emberiség." S ezzel elérkeztünk a végső konklúzióhoz, mindkét regénynek egy olyan síkjához, melyről tudomásom szerint ez ideig kevesebb szó esett.

A *Gyász* és az *Iszony* mint művészregény

Az alcímben szereplő kifejezés arra utal, hogy az eddigiekben elemzett vagy legalább jelzett regénysíkok, értelmezési lehetőségek mellett – talán különösebb erőltetés, erőszakosság nélkül – föltüntethető egy negyedik „dimenzió" is, s talán az is megkockáztatható, ez utóbbi a legfontosabb mindkét regényben: noha eltérő súllyal, minőségben szerepel is. Kevésbé feltűnő ez ugyanis a *Gyász*ban, jóval nagyobb hangsúlyt kap az *Iszony*ban. Mégsem akarnám szembeállítani a két regényt, annál is inkább nem, mert még egyszer meg kell erősítenem azt a tényt: a két regény egymás következetes folytatása. Mindkét regény metaforikus szintjét kell megvizsgálnunk ahhoz, hogy az alcímben előrevetített megállapítást igazoljuk; mindkét regénynek, mint láttuk, van egy olyan síkja, amelyről elvileg csak megállapíthatjuk: a görög tragédiákra emlékeztet, de felmerül az a kérdés, hogy jó, rendben van, Zsófi és Nelli például Antigonéhoz hasonlít, de mit kezdjünk ezzel a hasonlítással. E rejtély megoldását elsősorban az *Iszony*ban kereshetjük. Talán első olvasásra nem is tűnik fel élesen az a tény, mennyi irodalmias, fikcióra utaló szövegrészlet található az *Iszony*ban. Soroljunk tehát néhányat: a legkézenfekvőbb, hogy Kárász Nelli – s itt egyúttal a beszédszituáció megoldását is megtaláljuk – nem valakinek *mondja* el élete történetét, hanem *írja*: „Mialatt ezeket a füzeteket írtam...", szól a regény befejezése; tehát Nelli nem valakinek mondta el élete történetét,

mint ahogy az egyébként egy hagyományos, mondjuk keretes szerkezetű regényben megszokott lenne, hanem maga jegyezte le valamilyen okból. De miért, tehetnénk fel a kérdést? Egy volt gazdatiszt lánya, bárhogyan indokoljuk is, ezt aligha teszi, itt tehát lélektani „bukfenccel" találkozunk, mégsem tarthatjuk igazából annak. Azért sem, mert az *Iszony* szövegében már korábban számtalan irodalmias utalással találkoztunk. Ilyen például: a már idézett füzetírás; aztán: korábban az olyan megfogalmazások, mint: „Mindig csodálkoztam a regényhősökön..."; vagy az egyértelmű utalás Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ére, vagy még sorolhatnám a burkolt vagy éppen nyílt idézeteket. Csak még egy utolsót: amikor Nelli arról szól, hogy „Mióta műveltebb barátaim vannak...", akkor már végképp nem gondolhat a befogadó másra, csak arra, hogy az *Iszony*nak van egy olyan szövegrétege, mely túllép minden addigi jelentésszintjén, s egyértelműen mutat rá egy olyan metaforikus jelentésre, melyre első pillantásra nem gondolnánk. A regény végén még egy mondat ezt teljesen megerősíti, így hangzik: „Ezzel a látogatással *új regény* kezdődik az életemben." (Kiem. tőlem – D. P.). Nyilvánvaló tehát, hogy az *Iszony*ban a fikcionalitásra, az irodalmiságra, s mindezen túl ezek *alanyára* igen-igen nagy hangsúly helyeződik. Példaként még olyan távolabbi utalást is hozhatnék, amikor Nelli azt írja füzetébe: „A színpadról mondják, hogy sűrített élet." A regény szövegtestében e néhány elszórt mondat, kijelentés szinte fel sem tűnik; ha logikai sorba állítjuk őket, akkor viszont nagyon is ambivalens érzéseket keltenek: egyrészt kilógnak abból a hitelesített világból, melyről korábban beszéltem, másrészt megmagyarázhatatlanok lesznek. Nelli bármennyire is okos, talán valamelyest művelt is, ilyen megállapításokra nem juthat. Ezek már „becsempészett" szerzői magyarázatok, kiszólások, melyeket csak úgy tudunk értelmezni, ha tágasabb kontextusba helyezzük őket, ez a kontextus pedig nem lehet más, mint Németh László sajátos – az én értelmezésemben – életidegen, valóságidegen filozófiája, *művészképe*. A művész eszerint – csakúgy, mint Kurátor Zsófi vagy Kárász Nelli – magányos hős, aki az egész világgal szemben áll, az egész világgal szemben képvisel – akár az önpusztításig, vagy mások elpusztításáig – bizonyos értékeket. Ezen értékképviseletnek számtalan szöveges példája idézhető meg: a legfeltűnőbbek azok, melyekben a főhős önmagát minősíti, nem is akárhogyan: „nemes természet"-nek nyilvánítja önmagát, többszörösen is visszatérően. S egyáltalán: nem hagy kétséget afelől, ő képviseli a világban

az értéket, a jót, a szépet. Mindez már nem magyarázható egy lélek bensőségével. Mindez már Németh László világképéből következik, s nyilvánul meg alig leplezett nyíltsággal. Az *Iszony* és főhőse, Kárász Nelli tehát a mindenkori, Németh László által – nyilván saját sorsából is „derivált" – *alkotó egyéniség sorsát, végzetét és végletes boldogtalanságát jelképezi*. A *Gyász* ehhez a metaforához úgy viszonyul, hogy benne még egy, az elbeszélő számára is kétséges útra lép a főszereplő; a zárlat azonban itt sem hagy már kétségeket. Az *Iszony* e kétség nélküli, meggyőződött magányos útról ad számot; a *Gyász* tehát egy vívódásokkal telített művészregény, melyben az elbeszélő azzal küszködik, mi is a helye a világban. Az *Iszony* ezt a kétséget már teljesen mellőzi, s ebben az értelemben bármennyire is érzéki regény, szöveg, súlyosan terheli Németh László ideologikus elképzelése életről, társadalomról. Az *Iszony* pontosan magába foglalja elméleti írásainak mindannyi kikezdhető, a közösség érdekében született, s mégis mindig egyetlenegy vezérre, hősre visszavezethető gondolatmenetét. Igen, Németh László, ahogy Kurátor Zsófi, majd még inkább Kárász Nelli, mérhetetlenül idegen volt mindentől, ami élet. Ahogy Nelli nem tudta megbocsátani az „életben gázolódok" kisszerűségét, emberi esendőségéből származó melegségét, Takaró Sanyi szánalmasságában is emberi lényét, úgy nem tudta megbocsátani Németh László mint alkotó, művész sem a világnak, ha nem fogadta el erkölcsi ítéletét. S nem evvel az ítélettel volt a baj, szerintem, hanem az ítélet végletességével. Kurátor Zsófi eljut egy pontra, mely a művész magányosságát, világgal való szembenállását jelképezi. Kárász Nelli viszont már olyan intranzigens erkölcsi alapokon áll, melyek a hétköznapi ember számára elfogadhatatlanok. Igaz, a regény nem is ezt akarta „illusztrálni", hanem éppen azt, a magányos hős – a regényíró, a versíró – többet és jobbat tud az életről, miközben (teszem én hozzá) elutasítja ezt az életet. Amiben talán igaza van etikailag, de megkérdőjelezhető, hogyan folytatható akkor az élet. A *Gyász* és főleg az *Iszony* alig néhány lépésre van azoktól a Németh László-írásoktól, melyek elméleti síkon hirdetik a magányos hős, az egyetlen ember és a világ összes erőinek konfrontációját. A két regény más-más módon e művészlét sajátos metaforája, mindkettő óriási írói teljesítmény, ha az érzéki oldalukat nézzük, de különösen az *Iszony*nál nem feledkezhetünk meg arról, hogy benne megjelenik – néha egészen durván – Németh László nem fikciós, hanem elméleti megfontoltságú világképe. A *Gyász* és az *Iszony* azonban végül is

ettől függetlenül Németh László regényírásának a csúcsai; más, és későbbi regényeiben, hogy drámáiról már ne is szóljak, az ideologikum sokkal nagyobb, mondhatnám döntő szerepet játszik. A *Gyász* és az *Iszony* mindennek ellenére a magyar epika csúcsai közé is tartozik, de nagy valószínűséggel állítható, hogy a világirodalomban is megállják helyüket. Annál is inkább, mert az idegen olvasó nem tudhat arról, milyen elméleti-ideologikus megfontolások is befolyásolták mindkettő elbeszélésmódját, szerkezetét és példázatosságát.

(1993)

múlt könyvek

2011

9 789638 910417

2500 Ft