

## Krúdy Gyula — 1978

Milyennek látjuk Krúdy Gyula művészetét 1978-ban, az író születése századik évfordulóján? A jogosan felmerülő kérdésre fölöttebb nehéz feleletet adni. Tanulmányunk sem vállalkozhat rá, legfeljebb szerény kísérletként, amolyan tallózás formájában adhat jelzésszerű áttekintést, egy-egy jelenség-góc megjelölésére szorítkozva. A nagyobb ambícióknak ugyanis szembe kell nézniök nemcsak Krúdy Gyula munkásságának egészével, méghozzá részletekbe hatoló módon, hanem a modern irodalomismeret kérdésköreivel is. Ha ugyanis feleletet tudunk adni arra a kérdésre, hogy mi az igazán időszerű manapság a világirodalomban és a magyar irodalmak egyetemességében, akkor arra a kérdésre is feleletet adhatunk, hogy milyennek is minősül Krúdy Gyula művészete, mely vonásai és jellemző sajátosságai vannak előtérben, melyek azok, amelyekre nem reagál egy lehetséges mai irodalmi „szinképelemzés”. Nem időtlen, hanem időszerű képét kell tehát művésztünk munkásságának keresnünk — ebben pedig az is bennfoglaltatik, hogy az írónak a maga korához való viszonyáról alkotott nézeteket is újra szemügyre kell vennünk az azóta eltelt évtizedek történelmi-irodalmi ismeretei birtokában. Nyilvánvaló azonban, hogy a Krúdy-irodalom segítségére nemigen számíthatunk, és a kortárs kritikára sem. A biztosabb fogódzókat maga az író kínálja, különösképpen hogy meggyőződésünk szerint Krúdy Gyula valóban korának, a századfordulónak és a XX. század első három évtizedének az írója volt — nem pusztán azért, mert ekkor élt és írt, hanem elsősorban azért, mert művészetében a korszak „lelke” és ízlése fogalmazódott meg és kapott művészi „alakot”, azok a törekvések adtak hírt magukról, amelyek — ismereteink szerint — a korszak alapvető jellegzetességeit képezték, ebből következően szinkrónban voltak az akkori világirodalommal is. Tudnunk kell azonban azt is, hogy amikor azt állítjuk, hogy Krúdy Gyula valóban korának gyermeke volt, akkor azt is feltételezzük, hogy művészetében ellentétes előjelű sugallatokra ismerünk, a felkinálkozó lehetőségekre reagálva írói műhelye kísérleti jellegű volt, formavilága éppen ezért változatosabb, mint közhelyszerűen sejtteni szoktuk. Hogy kísérletezett, méghozzá tudatosan, az éppen úgy jellemezheti, mint ahogy az minősíti, hogy végül melyik művészi lehetőségnek, látás- és kifejezésrendszernek fogja pártját. Nem mindig a mennyiségi mutatók számítanak ugyanis a mérlegeléskor — első fokon az írói praxis visszaminősítő jellegével kell számolnunk —, ez mutatja, hogy az író egy előző pályaszakasz művészi eredményeiből mit mentett át, és mit ítelt terméketlennek, tovább nem vihetőnek, másodfokon pedig az elmúlt évtizedek világirodalmi tapasztalata esik döntő módon latba: a Krúdy Gyula halálát követő, immár majdnem ötven esztendő művészeti tapasztalata rajzolja ki a XX. század első évtizedeinek művészetében is az erővonalat. Ilyen módon beszélünk tehát Krúdy Gyula három korszakáról most: a szecesszióról, a szürrealisztikusról és a tényirodalom jegyében születetről. Nem évek, hanem a művek iránymutatását követjük tehát, bár a művek egymásutánja is szakaszos-ságot mutat. Az író művészi „váltásai” ugyanis jól érzékelhetőek.

Az első nagy és több kisebb periódusra tagolható pályaszakasz felett a szecesszió csillagképe ragyog. A fiatal író a Turgenyev példája kínálta lírai novellával kísérletezett, mint ifjú kortársai közül egy Papp Dániel is tette, és fedezi fel szinte törvényszerűen a „helyi színeket”, amelyekből — és ezt kell fontos mozzanatként értékelnünk — majd a preraffaelitizmus és a szecesszió tájaira jut el. Urbanizálódó prózaművészettel találjuk tehát magunkat szemben, ha Krúdy Gyula első tizenöt-husz esztendejének a természet vizsgáljuk. A nagyvárosi író írja a novellákat és az első regényeket, aki szinte egy időben fedezi fel a „várost” és a „falut”, a maga művészetének ezt a két „aranybányáját”. Az urbánus környezetben a „modern” Jókai a kalauza, aki többek között Zola naturalizmusát is „magyarította”, a Nyírségen Turgenyev vezet, lírájának gyökereit tekintve azonban a magyar próza olyan fiataljaival tart rokonságot, mint amilyen Papp Dániel és Csáth Géza volt, elégikus tartása pedig egészen közel kerül az ugyancsak ifjú Kosztolányi Dezsőéhez, aki *A szegény kisgyermek panasza*i című versciklusának a darabjait költi. Az emlék új típusú művészi átképzéséről van szó Krúdy Gyulánál is, amelyben a művész személyessége sokkal nyomatékosabban van jelen az alkotási folyamatokban, mint az előző korszakban volt. A művész „lírájának” a betöréséről és eluralkodásáról van tehát immár szó. Az emlékezések új vonásokat kapnak, és a gyermekkor élmény- és képvilágában nem nehéz már felfedezni az akkor friss

tudományak, a pszichoanalízisnek a nyomait sem: a freudizmus iránti művészeti igény az ilyen alkotásokban üzent, és innen már csak egy lépésre volt a Krafft-Ebing professzor könyvének világtól, amelyben Krúdy Gyula is az emberi viselkedés akkor korszerű formáinak példatárára ismert, és ahonnan egyenes útja vezetett a szecessziós középkori történetekhez, azokon túl pedig a modern Budapest életének az ismeretéhez. Alapjában véve egy új, a magyar irodalomban addig ismeretlen művészi érzékenységről volt szó, amelyet félreérthetetlenül és lírai meggyőződéssel Ady Endre manifestált. Krúdynál a gyermekkor emlékvilága sok novellának, több kisregénynek az anyagává vált, az emlékező írói magatartás pedig a novellaszerkezetet is megsabta, illetve befolyásolta. Az előadásnak a „póza” érdemel természetesen elsősorban figyelmet, vele egyenrangúan pedig az írói indulat és az az ideológiai élethez való közelítés, amely Krúdy Gyula művészetét az ezerkilencszázas években jellemzi. Nincs helyünk, hogy szembeszálljunk Krúdy „mikszáthos” korszakáról szóló irodalomtörténeti tanításokkal, különösképpen, hogy azt tartjuk, a „mikszáthi” vonások sincsenek mindmáig megnyugtató módon leírva. Annyit azonban megállapíthatunk, hogy Krúdynál a lírai „tartás” sokkal jelentősebb szerepet játszik, mint Mikszáthnál az emlékező típusú, úgynevezett dzsentri-novellákban észlelhető. Mindenképpen azonban nagyon hasznosnak látszik Mikszáth művészetét Krúdyénak a fényében megvizsgálni — amiként Krúdy művészete Jókai Mór utolsó pályaszakaszát új vonásaiban mutatta meg, nyilván Mikszáth Kálmán művészete jobb megértését is segítheti.

Krúdynál már a XX. század első évtizedének végén vizsgálhatjuk a szecessziós „formák” és „tartalmak” jelenlétét. Nyilvánvalóan a háttérben a *leíró* művésszel felelő *érező*, éppen ezért stilizálásra kész írókat kell keresnünk. S valóban, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* című novellájában (*A vig ember bús meséi* című kötetében) felbukkannak az erről árulkodó mondatok: „Az alkonyatot, amire az éjjel emlékeztem álmatlanságomban, most érzem. Ahogy az Andersen-meséket és a fehér kályhában pattogó tüzet érzem, úgy érzem azt a novemberi alkonyatot...” (A kiemelés Krúdy Gyuláé. — B. I.) A stilizálásban örömet lelo, ebből a célból szerepeket próbáló és szerep-novellákat komponáló művészyeniség létezése elképzelhetetlen a századforduló idején az ilyenfajta *érező* lelkeség nélkül, az alkotói kedv nem vállalhatta volna sem a szoldoskatona, sem a Szindbád, s a Szindbáddal rokon szecessziós emberek megteremtését, általában a szecessziós „világteremtést” — az indázó és színes mondatokat, a legkülönbözőbb nosztalgiaiakat, amelyek virágokként a szenvedélyek kertjeiben nyílnak, nemkülönben a novella-formát, amelynek belső, hangulati-érzelmi rendje van csak, de már nincs kerete, amely lezárná a hagyományos ízlésformák szellemében. És különösen nem kerülhetne el az ember szerelmi életének a rejtelmébe, mint tette Krúdy Gyula is. Nem a naturalisták műveiből arcunkba csapó érzékiség az övé — egy magyar Beardsley lehetne csak a Krúdy-művek illusztrátora. Semmi sem idegenebb tőle, mint a „nehéz” és az egyszerű szerelem, a hétköznapi képmutató, a századforduló álszent felfogása szerinti „normális”. A rafinált s már-már stilizált, főképpen patológikus szenvedély érdeklí mindenekfelett, a látható ellenében az igazi, a valóságos. Legalábbis voveyurnek kell lennie annak, hogy különösképpen az 1910-es években Krúdy-hőssé váljon vagy fetisisztává, de vannak hősei, akik „a hírhedt márki receptkönyvét” is a kezük ügyében tartják, és egyik, középkort festő novellájában a patológia egészen ritka örvényébe is belepillant: a szerelmi halál kéjét ízelletti meg marcona szoldoskatona-hőseivel. Természetszerűen kellett Krúdynak a szecessziós „világnezet” kérdéséhez is eljutnia. Ha a gödöllői festőiskola tagjai Tolsztojra esküdtek, *A vörös postakocsi* egyik hőse, Bonifác Béla Buddhára hivatkozik, és az anarchisták gondolatait látjuk elvonulni a regény-látóhatár peremén, hogy ízelitét kapjunk Krúdy Gyula ember-világának jellegéről is. Nem volt társadalmi indulatok híjával sem ez a szecessziós művészkorszaka, és akár realizmust is emlegethetnénk, ha ez a kifejezés nem lenne már tartalmazva a szecesszió stilizáltságától és szerepjátszó természetétől merőben különböző jelenségek minősítésére.

Mert a Krúdy-mondatok és az úgynevezett „krúdys” hangulatok tartalmaiban a valóságos világ részletei sokkal nagyobb nyomatékkal vannak jelen, mint amennyit a Krúdy-irodalom közhelyei nyomán észlelni szoktunk. Ezen a helyen hadd utaljunk csak az író szecessziós mondatainak Krúdyt annyira jellemző sajátosságára, amelynek segítségével a mondatnyi közlés teherbíró képességét teszi minduntalan próbára. Mi (a *Krúdy Gyula „nagy évtizede”* című tanulmányunkban) Krúdy-effektusnak neveztük az író szecessziós korszakára annyira jellemző mondatalkotási mód nyomán keletkező valóságillúziót. Ezek útmutatásait követve lehet tulajdonképpen az író világlátására következtetni, egyúttal pedig valóságismeretét mérni. Nemcsak „szép” mondatai vannak, és nemcsak bágyadt, melankolikus hangulatokat sugároznak ezek és az ilyen mondatok, hanem a világ valóságáról (tárgyi

megjelenési formáiban) is jelentős művészi információkat hordoznak, és a költőinek és hétkönapinak a teljességét reprodukálják, akárcsak a szecesszióra érzékeny többi művészetek is. S ez a művészi világnézet az Ady Endre költészetéből kiolvashatóval egytestvér — még ellentmondásaiban is, amelyekkel egyszerre bírálja és siratja világát és társadalmát, tíz körömmel kapaszkodik belé, és ki is emelkedik belőle, és túl is nővi. Nem véletlenül természetesen: a szecesszió korának a nagy egyéniségei rendre prófétai lelkek voltak. Az volt Krúdy Gyula is.

Ahol már nincsenek kézenfekvő analógiák Krúdy művészetének jellemzéséhez olyan mértékben, mint voltak a XX. század első két évtizedében, az az 1910-es évek vége és az 1920-as évek elejének időszaka, amelyet most szürrealisztikus indításként értelmezünk, megkülönböztetendő az előző pályaszakas szecessziójától. Nem monduk természetesen újat, amikor Krúdy szürrealizmusát emlegetjük, bár a Marcel Proust nevének és művének emlegetése gyakoribb a Krúdy-irodalomban. Azokról a művekről van szó, amelyek vagy a tízes évek végén bekövetkezett (de már a tízes évek elején megjósolt) nagy történelmi-társadalmi földcsuszamlás előérzetében vagy lejátszódása hatása alatt keletkeztek. Általában nem a közismert, közkézen forgó alkotásokat soroljuk a szürrealisztikus jellegűek közé. Nyilván jellemzőnek kell tartanunk, hogy éppen nagy művészi korszakának a végén írja az ilyen típusú műveit, s már fölöttébb logikusnak azt az utat, amit a szecessziótól a szürrealizmusig megtett. Ha ugyanis a tízes évekbeli művek vezérgondolatának a megismerni-tudni-leleplezni szentháromságát tartjuk, és azt sem feledjük, hogy Krúdynál a megismerés talaja a kocsma, a kávéház és a bordélyház, minthogy a látszatvilág ellenében a férfiak ezeken az életszintereken élik meg az őszinteségpillanatokat, akkor már egész közel kerültünk a szürrealisztikusnak minősített alkotások keletkezésének a magyarázatához is, és célhoz értünk, ha a *Kleofásné kakasa* című írása néhány mondatára jobban odafigyelünk. „Minden emberben külön pokol a szenvedély. Feleséges, családós, meghájasodott urak, polgárok beszéltek vágyaikról, amelyeket a feleségüknek sohase mertek bevallani, de én kicsiklandoztam belőlük. Mennyi rejtelem van a szürke, mindennapi arcok megett! Ha egy napon mindenki azt tehetné, amire titkon vágyakozik: akkor csodálkoznának csak el a családanyák...” (A kiemelés az enyém — B. I.) Ne arra gondoljunk most, hogy mennyire freudizmus az, amit Krúdy hirdet, hanem arra, hogy ez a gondolat az emelyűje a szür-reálisba való emelkedésének is. Az első kísérlete minden valószínűség szerint *Az útitárs* című 1918-as regénye volt, és a szürrealisnak nevezhető művei közé odasorolhatjuk az *Őszi versenyek* és a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* című regényeit is. A vágy-realizációk kérdéséről írott regények ezek, és az a hegyvidéki patinás városka, amelyről *Az útitárs* hőse mesél, már a valóságfelettinek a jellemzőit ölti magára valóságosságában is, hogy az *Őszi versenyek* szinterei egyértelműen a váagnak és a valóságnak egymásra vetítéséből szülessenek meg, miközben a regényhős vágyát látjuk megvalósulni egy valóban dadaista gesztus (a nő bokorba vonulása a parkban) hívó szavára. Éles kontúrú, gondosan, valóságghűen kidolgozott mikro-részletek, de az egész történet irrealitása mintha a szürrealista festők vázsnain látottakkal kelne versenyre. S nem a *belső látás* szürrealizmus hozta kérdésének a regénye-e a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* című, és a vakság-parabola nem egyértelműen a húszas évek derekán nevet kapott „izmus” alapvető problémái közé tartozott-e? Ne a szürrealizmus valamilyen dogmájának megvalósulását kérjük számon Krúdy Gyulán ezekben a regényekben, bár figyelt ő az irodalomra is, nemcsak az életre. Az évtized végén gyors ütemben elveszni kezdő valóság ellenében teremti a regények szür-reálisát, s nem lesz véletlen, hogy a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* egyszerre valóságos és valóság feletti világot fest, és hogy minden esetben a szerelmi élet koordinátái az eszköze, ennek középpontjában áll a *vágy*, amelyről már az 1900-as évek derekán tudta, hogy korunkban patológikus alakzatokat öltött. Nem kell tehát csodálkoznunk, hogy ezek a legmerészebb Krúdy-szövegek közé sorolhatóak, de az sem meglepő, hogy alig ismertek. *Az útitárs*nak mindaddig éppen úgy csak egy kötetkiadása van, akárcsak a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* címűnek is (az utóbbit a Krúdy-filológia vagy két évtizede hogy felfedezte), s az *Őszi versenyek* annak idején Bécsben jelent meg. De az is tanulságos lehet, hogy a nagy, az összefoglalás szándékával kezdett regénye a „vak” Béláról (kijátszva többek között a „koldus és király” fogalompár jelentéstartalmait is) torzó maradt: a húszas évek legelején már a Krúdy előhívta szürrealis művészet sem tudta biztosítani a politikai és a morális élet teljességének ábrázolását, holott az író kitűnő leleménnyel világa tengelyét Ferenc József katonasapkája és Madame Louise kalapja között húzta meg. De ígertes hőse volt Vak Béla is, akinek életútja egy szépségi kisvárosból az oly különös, szó szerint is szürrealis Móz városán át vezetett Budapestre. Már nem a „kézzel fogható világról” beszélhetett csupán,

amelyet „a mindennapi köztudat szerint elevenelő szemmel“ lehetett látni. Vak Béla ugyanis az író jellemzése szerint „egy sajátos ponton állott, távol a való élet-től, távol a megsemmisüléstől“, egy „mély, sötét folyosó közepén [...]“, amely folyosó az életet a haláltól elválasztja: „a belső látás mezején, ahonnan az embereknek „másvilági árnyéka“ is érzékelhető. Nem is találkozunk tehát sem ebben a regényben, sem a vele rokonságban álló művekben a klasszikus, XIX. századi regények „véletlenekre“ alapuló mechanizmusával. Krúdy a „csoda“ mechanizmusát kezdte működtetni, és nem is eredménytelenül.

Hosszabban kellene azonban elemeznünk, hogy melyek voltak azok a személyes, társadalmi és művészeti körülmények, amelyek oda hatottak, hogy a húszas évek derekán Krúdy Gyula művészi figyelme elfordult az éppen megszerzett kifejezési-ábrázolásbeli módtól, és arra sincs helyünk, hogy az ún. tényirodalomhoz vezető útját megrajzoljuk. Bizonyos azonban, hogy írói pályája utolsó szakaszának végén a tárgyiasság jellemzi művészetét, és hogy ennek kontextusában születnek meg már a tényirodalom körébe sorolható művei is. Jelezhetjük azonban, hogy az írónak a világhoz való viszonyában jelentős fordulat következett be: érzelmileg semmiféle közösséget nem vállalt a húszas évek restaurációjával, amelyben a világháborúban megsemmisült világ karikatúráját fedezte fel, természetesen a regényfikció birtokában lévő módzatai sem elégtették ki, s mi több, még mondatait is megváltoztatja — ezek már nem a szecesszió burkában születnek. A művészi „költés“ gyönyörűségéről mond le. A húszas években már „figyel“, és nem „lefest“, hanem „leír“, mintegy csupán a tényállásról ad információkat, gondosan, aprólékosan foglalkozva a bemutatásra kiszemelt tárggyal, jelenséggel, emberrel. Egy új epikai igényről van szó, amelyet Krúdy a *Purgatórium* című regénye bevezető mondataiban a következőképpen jellemzett: „Akkoriban nagyon beteg voltam, és egy elmerovossal volt a legtöbb bajom, valamint a legyekkel — kezdte Szindbád, élettörténetének egyik részletét mesélgetve, meglehetősen szárazon, mint egy statisztikai jelentést: nyugodtan, fásultan és megcsendesedve, mint szent Antal, akin a kísértekek többé nem fognak.“ Ilyen módon magyarázhatjuk, hogy az „emlékezőtechnika“ tűnik el az ezekben az években készült Krúdy-művekből. Hogy mekkora fordulatnak vagyunk a szemtanúi, azt az író evés-leírásainak összehasonlításával mérhetjük. A kései novellák és regények evés-leírásai (nézzük akár az *Utolsó szivar az Arabszürkénél* című novelláját vagy a *Boldogult úrfikoromban* című regényét) már csak közlések, a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* című regényében az evés-leírásban mintha az írók is öröme teltet volna, mintha együtt evett volna hőseivel. Nem véletlen, hogy a *Boldogult úrfikoromban* (amelynek cselekménye a húszas években játszódik) a „rejtett kamera“ figyelő szemének „látását“ reprodukálja, azt írja le ugyanis az író, ami látható, de azt figyelmesen, szakszerűen, már-már a francia „új regényre“ jellemző aprólékosan.

A tárgyiasság igénye az úgynevezett tényirodalomhoz is elvezette Krúdy Gyulát. E műfaj mai népszerűsége magyarázza, hogy a Krúdy-kutatás az utóbbi években bányászta ki egykori lapokból *A tiszaezlári Sollymosi Eszter*, *A Kossuth-fiúk vagy egy nemzeti küzdelem regénye*, valamint *A Kossuth-fiúk Ferenc József árnyékában* című regényeit — minősítve őket riport-, illetve tárca-regényeknek. Nyilván valóban ilyeneknek készültek, ám többek ezeknél. Talán dokumentumregényeknek kellene őket nevezni. Mindenképpen a tényirodalom körében van a helyük, ha az író művészi anyagkezelését tekintjük. Ezeknek a regényeknek (miként a tényirodalomról általában Kolozsvári Grandpierre Emil a *Tényirodalom vagy szépirodalom?* című tanulmányában megállapította) az író valóban *közlője és krónikása*, nem pedig alkotója vagy költője. Szinte mindent készen kap regényéhez, nem kell kitalálnia semmit, eleve rögzített hősei életútja is, az írók csupán a „formát“ kell adnia, művészi egységbe foglalni a korabeli újságcikkek, emlékezések, parlamenti beszédek, más publikációk alkalmas részleteit. A „többlet“ természetesen az íróé — ezt érzékeljük Eötvös Károly „nagy perének“ elmondásában, és Kossuth Ferenc kollaboráns lelkének rajzában, aki Saulusból Paulusszá vedlett át. De az ilyen művek közé sorolhatjuk még a *Purgatórium* című regényét is — „tudósítását“ az elmegőgyintézetből, hogy Krúdy Gyula utolsó művészi körét bezárjuk.

Krúdyról ismereteink, miként vázlatunk is dokumentálja, főként hézagosságok, különösen a műfaji vizsgálatának az eredményei hiányosak, éppen ezért művészetének „logikáját“ sem látjuk tisztán, holott éppen ez a logika ösztönözte új utak keresésére, kísérletezésre, megújulásra. Ezért tudott valójában *modern* lenni pályája minden szakaszában. Változni tudása éppen ezt tette lehetővé. Az egyhangú és az egyhúrú művészlőről kialakult kép, az egyetlen alkotói korszakra összpontosuló s később ezt számon kérő érdeklődés éppen ezért manapság már aligha tartja magát. Ezért tisztelhetjük benne ma is a „modern“ művészt, akit a mai magyar próza-irodalom igazol, amelynek egyik legnagyobb és legerőteljesebb kezdeményezője volt.