

ETO: 821.511.141(091)BORI I.
821.511.141-32KRÚDY GY.
DOI: 10.19090/hk.2020.1.31-49

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

TAPODI Zsuzsa

Sapientia EMTE, Kolozsvár, Csíkszeredai Kar
Humántudományok Tanszék
Csíkszereda, Románia
tapodizsuzsa@uni.sapientia.ro

KRÚDY-EFFEKTUSOK, KRÚDY-INTERFERENCIÁK

Krúdy effects, Krúdy interferences

Krudijevi efekti, Krudijeve interferencije

Krúdy Gyula stílusbravúráját, a mellérendelő képek halmozásából kialakuló sajátos zeneiséget az impresszionista próza csúcsteljesítményeként értékelte már a kortárs kritika is. Bori Imre egy másik jellegzetességre hívta fel a figyelmet Krúdy-effektusnak nevezve az írónak azt a szövegalkotó eljárását, hogy a vérszegény cselekményű novellák és regények *előtérben* zajló eseménysor *háttérben* meghúzódó apró részletek, mikrorealitások, képek, utalások szövevénye éppolyan fontos, gyakran még fontosabb, mint a cselekmény tengelyében álló történések. A tanulmány a Krúdy-szövegek írói eljárásainak vizsgálatát két kortárs alkotó, a spanyol-gallego Ramón del Valle-Inclán (1866–1936) és a román Mateiu Caragiale (1885–1936) műveinek témáival, stílusával és a bennük megjelenő emlékezőtechnikával veti össze az egymástól kultúrában és térben is távoli szerzők szövegvilágának interferenciáira keresve magyarázatot.

Kulcsszavak: zeneiség, múltidézés, emlékezőtechnika, dendiség, társadalomkritika

A Belle Époque fényei és árnyai

A XX. század első felének európai irodalmában éppúgy továbbélnek a századforduló esztétizáló törekvései, mint a naturalizmus rútat kereső, éles társadalomkritikai attitűdje. A nyugati civilizáció perifériáinak a modernizáció tekintetében lépéshátrányban lévő társadalmi számára a felzárkózás vágya a kultúrában fölerősítette a kritikai szemléletet, ugyanakkor egyfajta nosztalgiát is felébresztett a múltfélben lévő feudális világ szépségei iránt.

Az összehasonlított művek szerzői közül időrendben első Ramón del Valle-Inclán (1866–1936), a spanyol századvég újjító törekvéseinek képviselője, az úgynevezett 98-as generáció tagjaként hazája kultúráját kívánta felrázni a tespedésből. Kihívó, extravagáns viselkedésével, önmítosz-teremtésével a hétköznapiság ellen lázadt. Kalandos életébe belefért az egyetemi tanulmányok befejeztével tett mexikói út, fél karjának elvesztése egy párbaj során, színház- és lapalapítás. Életműve tizenkét regényt, hat novelláskötetet, számos színdarabot ölel fel. A pályájának kezdetét jellemző szecessziós-impreszionista hangvételen túllépve egy új, expresszionista drámafajta, az esperpento megalkotása is a nevéhez fűződik.

„sebeket okozni, és együtt sírni a megsebzettekkel”

1902 és 1905 között jelentette meg a *Szonáták* című, négy kisregényből álló ciklusát, amelyben először jelent meg Valle-Inclán több későbbi színdarabjának és regényének hőse, a szerző kitalált nagybátyja, Xavier Bradomín márki. Ez a „csúnya, katolikus és szentimentális Don Juan”¹ (Valle-Inclán 2006, 5) az író sajátos alteregója, akinek emlékiratai egy-egy – a címbeli évszak hangulatának megfelelő – szerelmi kalandot idéznek fel. Az elsőként elkészült *Őszi szonáta* cselekménye Valle-Inclán szülőföldjének, az esős Galíciának a melankóliáját sugallja és Erósz meg Thanatosz együvé tartozását. Itt az érett férfiként megjelenített Xaviert magához hivatja ifjúkori szerelme, unokatestvére, a haldokló Concha, hogy utoljára még elmondhassa neki: bár a szülők akaratából másnak a felesége lett, csak őt szerette egész életében. Az oly sokáig vágyott beteljesülés egyben halált is hoz: a nő aktus közben kiszenved, Xavier pedig a másik unokanővérétől akar segítséget kérni a holttest elszállításához, ám – hogy halálában se árulja el szerelme ballépését, „lovagiasságból” – őt is leveszi a lábáról. A morbidnak tűnő cselekményelemeket a finom részleteket érzékeltető, melankolikus atmoszférát teremtő stílus ellensúlyozza. A kisregény zárószorai az őszinte gyászba vegyülő önsajnáltnak és az Übermensch-póznak a kifejeződései.

A halál hideg és néma kísértete reménytelen kétségbeesésbe sodort, lekaszálta lelkem kertjének álmait. A szerelem szépséges, bűvöletes álmai! Olyan furcsa szomorúság kerített hatalmába, mintha alkonyat szállt volna az életemre, egy olyan életre, amelyben a nyomasztó téli naplementét napsütés nélküli nappal követi. Szegény Concha meghalt! Elhervadt az az álomvirág, aki számára az én minden szavam szépnek

¹ A *Szonáták*ból vett idézetek saját fordításaim – T. Zs.

tűnt! Az az álomvirág, aki számára az én minden gesztusom fenségesnek tűnt! Találok-e még egy, ilyen szomorú szemű, sápadt, elvarázsolt királylányt, aki engem mindig csodálatosnak látna? Sírva fakadtam a gondolatra. Úgy sírtam, mint egy antik isten, amikor a kultusza kihuny (Valle-Inclán 2006, 118).

A másodikként megjelent, önéletrajzi ihletésű *Nyári szonáta* a perzselő mexikói hőségben fellobbanó szenvedélyt ábrázolja, melynek tárgya egy gyönyörű kreol lány, a kis Chole. A fiatal nő egy rettegett helyi bandavezér szeretője, de éjszaka megszökik Xavierrel rabtartó kíséretől, azonban, amikor üldözőik élén maga a vezér is megjelenik – hogy új kedvesét megmenthesse –, a lány szó nélkül visszatér hozzá. Ebben, az egzotikus környezetben játszódó, történetben is megtalálható a dekadencia egyik kedvelt motívuma, a vérfertőzés. Amint azt a lány Xaviernek bevallotta, a bandavezér nemcsak a kis Chole szeretője, hanem egyben az apja is.

A harmadikként megjelentetett, Olaszországban játszódó *Tavaszi szonáta*ban egy kolostorba készülő fiatal lány szerelmét kívánja elnyerni az akkor még szintén fiatal, lendületesen hódító Xavier. A hős a pápai testőrség tagja, és hivatalos küldötként érkezik Gaetano hercegnő udvarába, hogy átnyújthassa a hölgy nagybátyjának az érseki kinevezést. Azonban már csak a haldoklót éri ez a kitüntetés, és amíg a virrasztás és temetés szertartására vár, Bradomín udvarolni kezd María del Rosariónak, a hercegnő legnagyobb lányának. Erősz és Thanatosz ebben a kisregényben is összekapcsolódik, és megjelenik benne a helyettesítő halott motívuma is. (Bradomín ellen sikertelen merényletet követnek el, a váratlanul tragikusan végződő történetben a lány kishúga kizuhan a hirtelen, megmagyarázhatatlan módon kinyíló emeleti ablakon és szörnyethal, María del Rosario pedig, a trauma hatására, megőrül. Utolsó szavával mintha leleplezné az őt kísértőt: „Sátán! Sátán!”)

A parkban sétáló naiv lánynak Bradomín Casanova emlékirataiból olvas fel, a nosztalgia és idill mellett az ironia ebben az epizódban is tetten érhető. A kortárs kritika elsősorban Gabriele d’Annunzio és Charles Baudelaire hatását emelte ki. A dendi magatartása minden körülmények között jellemzi Bradomín márkít. Adriana Babeți szerint az Európa-szerte divatos dendizmus fő jellegzetességei a „hiper-esztétizmus, formakultusz, individualizmus, narcisztikus jelleg, polgárellenség, széles körű negativizmus, sokkolóan újító ízlés, blazirtság, az átéltek stilizált megjelenítése, műviség, elnöiesedés, életuntság, morbiditás, dekadencia” (Babeți 2004, 168).

Ezek a mára elavult, késő romantikus-dekadens-szecceszíós pózok eltörpülnek Valle-Inclán szövegének szépsége mellett. A címek által sugallt és a

mondatszerkezetben meg a választékos kifejezésekben is megtestesülő zeneiség, az emlékező attitűd révén megteremtett eszményítő, nosztalgikus hangvétel, a részletek árnyalatainak a szépsége, az összképzet-egységre törekvés elföldi a kellemetlen tartalmakat. A női szépség érzékeltetésére gyakran az ekphraszisz szolgál:

„Gaetani hercegnő még mindig szép volt: fehér arcát szőke haj keretezte, ajkai élénk vörösek, kezei hófehérek, pillantása, mint az olvasztott méz, haja arany. [...] Vonásai Medici Máriát idézték, ahogyan Peter Paul Rubens ábrázolta, mielőtt a francia királlyal egybekelt” (Valle-Inclán 2006, 101). Az özvegy hercegnő mindegyik lányát Máriának hívják (Maria del Rosario, Maria del Carmen, Maria del Pilar, Maria de la Soledad, Maria de las Nieves), a róluk készült csoportkép olyan idill, amely több érzékre hatva, a finom és törekeny szépség friss báját sugallva teremt varázslatos atmoszférát.

A hullámok csendesen múltak ki az aranyló homokban; az egymáshoz verődő kagylók nesze a halászok hazatérését hirdette, és a tenger mély moraja meg az öreg kert frissessége teljes harmóniát sugárzott, melybe belevegyült az öt leány csacsogása, akik a rózsaszín lombú babérfák árnyékában álmaikat mesélték egymásnak. Egy nagy kőpadon ültek mindnyájan, és rózsacsokraikat rendezgették. María Rosario vállára rászállt egy galamb, és ebben a tiszta szépségű képben egy allegória megtestesülését láttam. [...] A madárcák csiviteltek az ágak között, és hangjuk összeolvadt a tenger távoli morájával. Az öt leány újra helyet foglalt a padon, csendben rendezgették a csokraikat; a vörös rózsák között úgy repkedtek a fehér kezek, mint valami fehér galambok, a lombokon átható napsugarak misztikus fénybe burkolták őket. A szökőkutak tritonjainak és nimfáinak kísértetiesen bugyborékoló kacagása és az ezüstös vízsugarak vidám csobogása kísérte a mohos tengeri szörnyek örök vágyát, hogy csókjukkal illessék a karjaikból éppen kibontakozó nimfákat (Valle-Inclán 2006, 110).

Az utolsó élethelyzetet ábrázoló *Téli szonátában* szintén felbukkan a dekadencia által olyannyira kedvelt, tabudöntögető vérfertőzés-motívum. Itt a sebesült, fél karját elvesztett, idős Bradomínt, aki a karlista háborúban a konzervatív oldalon harcolt, megszereti egy fiatal, csúnyácska ápolónő, Maximina, aki novíciaként a kórház gyanánt működő kolostor lakója. Amikor nyilvánvalóvá válik a lány szerelme, kiderül az is, hogy a leendő apáca a tulajdon lánya.

Úgy tűnt, mintha meghaltam volna, és most a sír mélyéről hallanám a világ ítéletét. A szomorú, bársonyos szemek talánya fiatalságom és ifjonti melankóliáim talánya abból az időből, amikor még költő és udvari

ember voltam. Ó, azok a szeretett szemek! Azért vonzottak annyira, mert bennük romantikus ifjúságom könnyei tükröződtek, az én be nem teljesült szerelmi álmaim. Az az állandó, reménytelen vágyakozás, amely szkepticizmusom, melankóliám és donjuanságom forrása volt: hogy sebeket okozzak, és együtt sírjak a megsebzettekkel (Valle-Inclán 2006, 196).

Ebben, az utolsóként elkészült részben még sűrűbbé válnak a dekadens vonások, hiszen a hős ereje is hanyatlóban van. Leda Schiavo arra figyelmeztet, hogy a Nietzsche-hatás ebben a kisregényben a legerőteljesebb. Olyan motívumok érzékeltetik ezt, mint a háború nagyszerűségének, a hanyatló birodalom szépségének a magasztalása; az átlagtól elütő értékrend; az Übermensch kiváltságosságának tudata; Spanyolország feltámasztásának lehetőségei *túl jön és rosszon*, azaz a morális tényezők megkerülésével; vagy az emberi problémák megoldására, a szaporodás elkerülésére kigondolt „kellemes módszer”, Szapphó és Ganümedész módjára (Schiavo 2006, 24). (Nemcsak a vérfertőzés vágya jelenik meg a műben, hanem a korban szintén tabunak számító homoszexualitásé is.) A nietzschei örök visszatérés gondolata szintén megfigyelhető a tulajdon lányát meghódítani akaró hős magatartásában, hiszen Bradomín márki saját ifjúkori énjét kívánja megtalálni a Maximina által újra megélt szerelemben.

Szó nélkül megremegett. Megismételtem:

– Tudnál engem szeretni ártatlan lelked teljes erejével?

– Igen! Szeretem magát! Szeretem!

Elnémulva tépte ki magát a karjaim közül. Elszaladt, és aznap nem láttam többé. Az ablaktámlának támaszkodva hosszasan elméláztam. A hold fölkelte a hegyek közül fantasztikus alakzatokat rajzolva a borús égre. A kert sötét volt. A házban béke honolt. Éreztem, hogy a szemhéjam mögött gyűlnek a könnyek: a szerelem érzése mélységes szomorúsággal tölti el a kihunyóban lévő életet. A legnagyobb szerencsének éreztem volna, ha a könnyeimet ez a kis szomorú, bársonyos szemű lány törölte volna le. A rózsafüzért morzsoló apácák halk moraja úgy ért el hozzám, mintha visszhangja lenne azoknak a szerény és boldog lelkeknek, akik úgy ápolták a betegeket, ahogy a rózsákat gondozták a kertjükben, és akik szakadatlanul imádták a Mi Urunkat. Az ég sötétjében egyedül bandukolt a fehér, távoli hold, mintha egy cellájából kilépő novícia volna. Maximina nővér! (Valle-Inclán 2006, 191).

Önreflexív és egyúttal a nagy példaképre, a Don Quijotéra utaló elem is megjelenik a műben: a királyi udvarban élvezettel olvasták Bradomín márki

emlékiratát, itt hangzik el a hősnek a később a regényciklus elé emelt jellemzése: sajátos Don Juan ő, aki együtt szenved elcsábított áldozataival.

Álombeli kikötők – ölelő asszonyi karok

Byron *Don Juan*ja óta az archetipikus csábító egyre inkább a nők játszótársaként, sőt, áldozataként jelenítődik meg. Krúdy Gyula 1911-től kezdte szerepeltetni az *Ezeregy éjszakából* ismert legendás hajóst novellái és regényei hőséül. Az alteregó figura hozta meg számára a népszerűséget, ezért szívesen tért vissza hozzá a későbbi években is. Utolsó regényében, a posztumusz *Purgatóriumban* is felbukkan a hajós alakja. Szindbád igazi flâneur, akinek kóborló útjai a múlt tájaira vezetnek, bennük egy-egy régi szerelem emlékét akarja felidézni, újraélni. A hajós kikötői az ölelő női karok az Osztrák–Magyar Monarchia kisvárosaiban, ahol az idő megállni látszik, „az órák olyan időt mutattak, amilyen talán soha nincs” – olvashatjuk például *A hídon* című, negyedik út elbeszélésében. A Szindbád-történetek 1917-es újrakiadásakor Krúdy így jellemzi hősét:

Szindbád szerette az élet apró örömeit. Szeretett ábrándozni és szerelmet vallani, szerette a hófúvásos időjárást, a vidéki tánciskolát és az őszi liget vérfoltos leveleit, az elhagyott szelmalmokat, a melankolikus kocsiutat a hegyek között és a vándorcirkusz lovarnőjének a mosolyát. Szerette az elhunytak hangjait őrző régi házakat, a fogadók öblös poharait, a zárdába lépők utolsó világi gondolatát, a kisvárosok álmodozó asszonyait. [...] Szerette a pirosuló alkonyatot, szeretett magányos sétákon életről, halálról és egyéb szomorúságokról gondolkodni, szerette a rózsaszínű felhőket, a holdas, szerelmes estéket, a régi magyar nótákat, a hárs és az orgona illatát s a messzi hangzó harangszót, és szerette a magateremtette ábrándvilágot (Krúdy 1969, 12).

Krúdy prózája a modern magyar epikának sajátos változatát képviseli, amelynek meghatározó jellegzetessége, hogy az újszerű poétikai megoldásokat a hagyományos formák megidézése révén hozza létre. Ugyanakkor a külső történésekről a belsőkre irányítja a figyelmet, a lelki folyamatok közül pedig az ábrándozás és az emlékezés kap kulcsszerepet. Az elmondott történetről magára az elbeszélés módjára kerül a hangsúly. Ami olyannyira egyvedivé teszi, az a jellegzetes „gordonkázó” hang, melyben a stilizáltság, a lazán fűződő mellérendelő mondatok indázása a múlt nosztalgikus megidézését szolgálja. A Szindbádot bemutató fenti idézet az emlékezés összképzet-egységre törekvő eljárásával az idő visszafordítását célozza. A negyedik utazást bemutató, *A hídon*

című elbeszélésben a múlt emlékének felkutatására induló hajós viszontlátni véli ifjúkori szerelmét, a kávéházas Amáliát. Az elbeszélés végén, a medalionban őrzött kép révén válik világossá: a változatlanul megőrződött keretben egy másik nővel, saját lányával találkozott. A kaland csak félig sikerült: az objektív idő nem fordítható vissza, de a bergsoni szubjektív idő, az emlékezés révén megidézheti, a maga számára újra élővé teheti azt, ami elmúlt. Nem véletlenül végződik a történet az idő archetípusával, a folyó látványával: „Szindbád tehát ezután nemsokára elbúcsúzott A. Marchali cukrászboltjától, és a régi hídra ment, ahonnan sokáig elgondolkozva nézte az alkonyatban álmodozó messzi erdőségeket. A folyó fürgén futott a híd álmos ívei alatt” (Krúdy 1969, 35).

A teljesség iránti romantikus vágyakozás magában hordja a beteljesülés lehetetlenségét. A plátói idea elérhetetlen, megtestesülésekor degradálódik, folytonosan ébren tartva így a tökéletesség iránti sóvárgást. Papp Ágnes Klára az utazás toposzának átértelmezésében látja a Szindbád-novellák kulcsát.

Kétségtelen, hogy az egyik, a provinciális kisváros századfordulós képét átrajzoló, átértelmező motívuma Krúdynak a kószálásban rejülő utazás kronotoposza: a kisváros egyik célpontja ezeknek az utazásoknak, ugyanakkor ezt a célképzetet kétségbe is vonják, ki is ürítik a novellák. Egyrészt mert az utazás célszerűségét – még ha a bevezető mondatok azt is sugallják, hogy az egyetlen, az utolsó útról van szó – az elbeszélés ismétlései felülírják (ahogy a bevezetés megállapítását is ismétlődő retorikai fordulattá változtatják). Másrészt, mert maguk az egyes novellák, az utazások is a hiányt írják körül: történetük visszatérő módon egyfelől a múlt megtalálásának illúziójára és az illúzió szétfoslására épül, másfelől a szerelem, a vágyakozás beteljesületlenségére (Papp 2017, 77–78).

Nem csupán a saját lánya utáni sóvárgás motívuma emlékeztet Valle-Inclán regényeinek világára, az *Ötödik út* (*Szindbád útja a halálnál*) a helyettesítő halott motívumával szintén érdekes párhuzamot mutat a *Tavaszi szonátá*val. Szindbád számára a nők a szerelem, az élet jelképei. Öngyilkosságra gondol, amíg a nőktől távol van. Egy virágáruslány kéri meg, hogy kísérje őt haza. A lány nem akar élni, és nem szerelmes, nem is akar tudni ilyesmiről. Mikor a férfi megpróbálja elcsábítani, visszautasítja, így minősítve kísérőjét: „jó fiúnak látszik”. A hajós által képviselt szerelemközpontú értékrenddel szemben egy etikai alapozású világrendet szögez szembe, és azért választja a halált, mert az életben nem találta meg a keresett értékeket. Mikor az emlékebe ígért virág helyett magát veti ki az ablakon, azzal megváltja a férfit.

A mondatok zenéjén túl az apró részletek ragyogása adja Krúdy történeteinek a varázsát. A regényes alakmások, Szindbád, Rezeda Kázmér figyelmét a női öltözet, a kalapok, szoknyák, ruha, harisnyák és fodros kesztyűk keltik fel. Kemény Gábor azt állapítja meg Krúdy Gyula stílusáról, hogy annak a legfontosabb ismérve az egészre utaló jellegzetes részlet.

A tízes évek novelláiban és a Szindbád-elbeszélésekkel párhuzamosan megjelenő nagy sikerű regényekben megváltozik a funkciója a szinekdochének. Az impresszionista művész a szemléleti egész helyett részletbenyomásokat rögzít, színfoltokra és árnyalatokra bontja a látványt. Valami ilyesmire törekszik az igazi hangját végre megtaláló Krúdy is, s ennek az érzékeny és gyöngéd pointillizmusnak pompás kifejezője lesz a tartalmában és célzatában megújított szinekdoché (Kemény 1993, 66).

„Mit lehet írni Pestről?”

A vörös postakocsi (1913) előszavaként *A Hét* szerkesztőjének, Kiss Józsefnek címzett levélben áll a kérdés. A folytatása: „Ordináré passzió, mint az állatkínzás. De megpróbáljuk. A magányban, amelyet a regényíráshoz választottam, talán érdekesebbnek látom az embereket, mint akkor, midőn közöttük élttem. Most mindenesetre jegyet váltok a postakocsira, és Budapestre utazom” (Krúdy 1976, 6). Utóbbi mondat arról árulkodik, hogy a narrátor is az általa megidézett világ része. Társadalmi regényt ígér, de szubjektivitáson átszűrve. A bevezető a levélregények technikáját idézi fel, a szentimentális regény ironikus továbbírásának is tekinthető, a romantikus, beteljesületlen szerelem narratívájának komikus kifordítása miatt, ugyanakkor a kalandregény és a pikareszk regény hagyományára is utal. Már az *Anyegin*ből vett mottó is felidézi a kesernyés-ironikus hangulatot. Jókai *Egy magyar nábobja* az a megidézett romantikus regény, amelynek helyzetei kimozdulnak, ironikus, groteszk megvilágításba kerülnek.

Krúdy Pestről, illetve a magyar társadalomról és történelemről alkotott látomását a szerelem jelképnyelvét alkalmazva közli. A főszereplő Rezeda Kázmér, vidékről a fővárosba került újságíró, aki részben a szerző vonásait hordozza, de csak részben, mivel alaptulajdonsága, hogy reménytelenül epekedik. Noha van esélye a sikerre, a kritikus pillanatban visszariad a nőktől, és végül hoppon marad. Kitartó udvarlóként követi a két, munka nélkül maradt vidéki színésznőt, Fátyol Szilviát és Horváth Klárát, így lesz a pesti élet kalauza számukra. Az újságíró és a hölgyek szerelemre vágnak és sikerre, de többnyire csak

várákznak. Hármasukat a vörös postakocsi, azaz Alvinczi Eduárd² megjelenése hozza mozgásba. Akárcsak Jókai Kárpáthy Jánosa, Alvinczi is úgy kíván megmenteni a zülléstől egy fiatal lányt, hogy eljegyzi magának. Krúdy regényében, ironikus mozzanatként, tulajdonképpen megvásárolja szüleitől Lottit. A szerepek másként is átrendeződnek. Klára beleszeret Alvinczibe, és – hogy a közelébe férközhessen – Madame Louise félvilági szalonját és Steinné bordélyházát keresi fel. Az utolsó pillanatban azonban visszariad. Rezeda, amikor megtudja ezt, szerelmi bánatában öngyilkosságot követ el, de az ő kísérlete sem sikerül. Klára hűségesen ápolja, majd – örök szerelmet ígérve neki – otthagyja. Az újságíró Fanni módjára, csendesesen elsorvad. Helyettesítő halottként az utolsó anarchista, Bonifác Béla távozik az élők sorából. Pozitív elemnek a regényben Alvinczi jegyessége tűnik, és az, hogy a szép lábú Szilvia megtalálja gyermekkori szerelmét, Medvét, és azzal ki is lép a történetből. A szerző nem törekszik arra, hogy egységes cselekménnyé formálja az eseménysort. A töredékes részletekből mint mozaikkockákból felépülő műben lényegesebbnek látszik a hangulat felidézése.

A regény a sivár pesti vásáron túl az irodalomról szól. Nagyon sok világ-irodalmi műre utal, gyakran beszél az irodalom édes mérgéről, a művészetről mint életpótlékról. „A regényhősök gesztusainak ismételése és a szerzői ambíciók Rezeda értelmezésében nem különböző törekvések, hanem egyetlen szándékra vezethetők vissza. Regényhősnek lenni annyit tesz, mint írónak lenni, mert mű és szerző, regényalak és megalkotója között e megközelítés szerint azonossági viszony áll fenn” (Gintli 2005, 50).

Puskin *Anyegin*jéből vett mottó szerepel mind a regény, mind pedig a Rezedáról szóló fejezet elején. Dideri Dir, a vidékről a fővárosba feljött költőnő így ömleng: „Szerelmes szeretnék lenni... Még egyszer szerelmes lenni, hisz már úgysem élek soká. Ady Endrébe vagy Révész Bélába, Cholnoky Viktorba vagy Lovik Károlyba... Egy fiatal, pályája kezdetén lévő íróba, mint George Sand Musset Alfrédbe...” (Krúdy 1976, 97). Krúdy a romantikus beszédmó-

² Krúdy regényhősét élő alakról mintázta: Szemere Miklós a Monarchia utolsó évtizedeinek ismert figurája volt, családja sok hírességet adott a történelem során. Diplomataként indult, de kártyaszenvédélye miatt otthagyta a pályát, és több cikluson át függetlenségi programmal megválasztatta magát képviselőnek. Hatalmas vagyonnal rendelkezett, melyet legendás szerencsével lóverseny-spekuláció útján szerzett. Néhány, minden jelentős visszhang nélkül maradt beszédében az ország bekövetkező széthullásától félve a honvédség erősítését, önkéntes ifjúsági lövészegetlet alapítását követelte. Célja volt a lecsúszott dzsentriosztály megmentése. A hivatalos millenniumi optimizmussal szembeálló különben Krúdy alkalmas jelképet talált a régi Magyarország pusztulásra ítélt fenségének és egyben nevetségességének a kifejezésére.

dokra játszik rá. Sokszor szerepel a szövegben a romantikára való utalás, hogy valaki *à la romantique* hordja a frizuráját, vagy „Madame Louise [...] az utolsó romantikus nő volt Pesten” (Krúdy 1976, 64).

Rezeda Kázmérnak, akinek a lapját csak az öngyilkosjelöltek olvassák, egész félresikerült élete benne van a jellemzésében. „Rezeda szerkesztő [...] fejtartása és hajviselete féloldalos volt, mintha valamikor őszi este elábrándozgatott volna az első kályhatűz előtt, elmúlt szerelem bizonyítékait égette, leveleket, hajfürtöket, kis ruhafodrokat, esetleg harisnyakötőt, s fejtartása megmaradt ugyanabban a helyzetben, amelyben akkor volt, midőn a lángra kapó női levelek után nézett” (Krúdy 1976, 34).

Az emlékező, szubjektív attitűd által elfedett realitás meglehetősen lehangoló: tőzsdespekuláció; fiatal lányok megvásárlása, mások bordélyba kerülése (Dideri Dir elhagyott lányai például „vengerkák” lesznek Oroszországban, végül kirabolják őket); Urbanovicsné a hősszerelme alakító férfi színészt vásárolja meg, viszi haza szeretőnek; öngyilkosság; tüdőbaj; fetisizmus. Szilvia kapcsán ezt olvassuk: „A cipőjét sosem viselte tovább egy hétnél. Akkor visszaküldte a pesti suszternek. A cipőt már várta egy öregúr, aki busás haszonnal vette át a susztertől a viseltes cipőt” (Krúdy 1976, 10).

A századelő Budapestje ugyanolyan színes, ám egyben ugyanolyan lehangoló városnak tűnik a regényben, mint Mateiu Caragiale Bukarestje.

Selyemfiúk a balkáni forgatagban

A nagy román komédiáíró törvénytelen fia, apjához hasonlóan³, sötéten látta korának társadalmát, ám ő nem karikírozni akarta, hanem az ábrándok és emlékek révén megszépíteni. Mateiu I. Caragiale (1885–1936) tízévi kihordás után, 1929-ben jelentette meg a *Craii de Curtea-Veche*, szó szerinti fordításban *Óvárosi kiskirályok*, Szenczei László magyarításában *Aranyifjak alkonya* című regényét. Az eredeti cím sokrétű szimbolikát hordoz: a Bukarest óvárosában álló régi vár romjait éppúgy felidézi (Curtea Veche), mint a bibliai háromkirályokat, de a népnyelvben pejoratív értelmet is hordoz a *crai* (király) szó: bukaresti Don Juanokat is jelent, sőt, még selyemfiút is, ahogyan Pirgu nevezi a magukat szexuális szolgáltatások céljából áruuló férfiakat. A címre önreflexív módon utal a szöveg. Amikor az első részben a részeg halottmosó Pena Corcodușa hörögve így nevezi a kaptos ficsúrokat, azok elméláznak: „– Valóban,

³ Regényében intertextuálisan jelen vannak apjának, Ion Luca Caragialének egyes műveire, például az *O scrisoare pierdută [Az elveszett levél]* című komédiára vagy a *Hanul lui Mânjoală [Mânjoală fogadója]* című elbeszélésre történő utalások.

nagyon szerencsés szótársítás – ismerte el Paşadia – [...]. Van benne valami lovasszerű, misztikus. Csodálatos volna könyvcímnek” (Caragiale 1966, 30). A három „király” a névtelen szerzői alteregó, az egyes szám első személyű mesélő (povestitorul), az álnevet viselő idősebb alakmása, a görög származású Pantazi, akinek a neve az örök változást sugallja (Panta rhei) és Paşadia Măgureanu, aki a török pasák leszármazottja, az ő világukat idézi nevével is. Íme, a görög-török-cigány-örmény-zsidó színekben pompázó balkáni világ, amely a szókinszben is minduntalan felbukkan, lehetetlenné téve a fordításban ennek a stilisztikai regiszternek a visszaadását. (A *zarándoklat* szó a második rész címében például nem a latinos *pelerinaj*, hanem a köznyelvből mára kivetszett török *hagialic* formában jelenik meg.) Ugyancsak önreflexív elem, hogy a mesélő regényírás céljából végez kutatást az akadémia könyvtárában, és azt a tanácsot kapja, hogy barátait örökítse meg inkább. Aki a tanácsot adja, három főszereplőt kísérő és sátáni kísértőként minden rosszra csábító, szintén a görög kultúrát idéző nevű Gore Pirgu. A mesélő így jellemzi:

Még mint iskolás fiú, beteg nőkhöz vitte a barátait. Az ilyen dolgokban kimeríthetetlen ördögi leleményességet tanúsított. Valósággal buzdított a züllésre, testét-lelkét feslettségnek áldozta – szinte apostoli fokon. Jártas lévén mindenféle alkuszi csalárdságban és lókötésben, romlásba döntött néhány pénzes fiatalembert, és bukásba taszított több nőt; az ő rovására írható, hogy ismert nevek bemocskolták a becsületüket. Ritkán esett meg olyan alávalóság, amelybe bele ne keveredett volna ő is, gyakran csupán azért, hogy kielégíthesse kegyetlen és csillapíthatatlan gúnyolódó kedvét, s ilyenkor semmitől sem riadt vissza; koholmányokat agyalt ki, rágalmazott, pletykálgodott, vizályt szított, fenyegetőzött, hogy napvilágra hoz rábizott vagy kicsikart titkokat, névtelen leveleket írkált – minden eszköz jó volt neki. Az ember felteszi a kérdést, ugyan mit kellett volna még Gore Pirgunak elkövetnie, hogy rossz fiúnak tartsák? (Caragiale 1966, 22–23).

Roxana Sorescu a szereplő rendkívüli verbális tehetségére hívja fel a figyelmet, Pirgu törökös-cigányos argója, a beszédmódjára jellemző gyors stílusregiszter-váltás „Shakespeare-hez méltó” (Sorescu 2000, 46). A főszereplők hol az irodalom, a kultúra, a művészet arisztokratikus világába emelkednek, hol a szenvedélyek és félvilági kalandok sarában fetrengenek. Kalandozásaik finom ízléssel berendezett lakásaikból a különböző mulatóhelyek, vendéglők, bordélyok és kocsmák világába vezetnek. Elmélkedéseiket, emelkedett eszmecseréiket vagy részeg hőzöngéseiket egy egzotikus tarkaságú, levantin környezet keretezi. A hely szellemét a regényt bevezető Poincaré-mottó is megidézi: „Que

voulez vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...” (Mit akar? Hiszen itt a Kelet kapujában vagyunk, ott, ahol mindent olyan könnyedén vesznek...). A keretfejezetek cselekménye egy év alatt zajlik, 1910 és 1911 fordulóján. Az emlékezés és az álmodozás azonban, főképp a két betétrészben, messzi terekre és idősikokra terjed ki. A *Három zarándoklat* és a *Gyónások* fejezet cím szakrális tartalomra utal ugyan, de profán eseményeket mutat: a hősök múltjába és álmodozásaik világába vezet. A virtuális utazások kitágítják az időt és a teret. Pantazi távoli tájakon tett hajóútjairól mesél a narrátornak:

Mestere volt a szóval való festésnek, könnyen megtalálta a kifejezés eszközét, s ráadásul olyan nyelven, amely a lét, idő, tér határozatlan fogalmaiban is járatos, úgyhogy kábulatom mindig teljes volt. Mintha valami bűvölet hatalmába kerültem volna, hosszú képzeletbeli utazásokat tettem, amilyenekről még csak nem is álmodhattam [...], s ő csak beszélt, beszélt. S szemem előtt látomások varázslatos képsora bontakozott ki valószerűen. A magaslatokon repkény redőzte büszke romok állnak őrséget, váromladékok hevernek méregzöld tenyészlet takarója alatt. Parlagon maradt kertekben elhagyott paloták szenderegnek, hallgat a szökőkutakban a víz, zuzmóruhákba öltözött kőistennők nézik mosolyogva, hogyan szórja szét az őszi szél a rozsdás levélhalmokat. A telihold ezüstje elszunnyadt, ódon városokra ömlik, s a lép fölött fűgén lebeg a lidércfény (Caragiale 1966, 43–44).

A háttérben húzódó valóság viszont nagyon is prózai. A külvárosi lebujszókából és játéktermekből álló infernó legmélyebb bugyra, ahová Pírgunak sikerül berángatnia ivócimboráit, a magát lecsúszott arisztokratának hirdető, valójában „cigány korcs” Maiorica (Örnagyocska), az „igazi Arnoteanu” család által működtetett – előkelő szalont mímelő – játékbarlang és találkahely. A két, önmagát áruló lány, Tita és Mima mellett van a családban egy állati szintre süllyedt, nimfomániás nagymama és egy néma kislány is, aki felől az hírlik, hogy Maiorica és Tita nevű lányának részeg együttlétéből fogant. Mimáról is furcsa dolgokat pletykálnak.

[...] a sors kegyetlen tréfája folytán ez a nagy és jó termetű, sőt egy kissé otromba leány, nem tökéletes nő, valami születési hiba megfosztotta az egészséges és teljes kielégülést adó közösülés lehetőségétől; talán ez adja magyarázatát annak a szenvedélyes, természetellenes hajlamának, amely még azt a kevés józan eszét is elvette, ami volt; ha megkívánt egy nőt,

vállalt minden kellemetlenséget és megalázkodást, mi több: ő, aki annyira fukar, nem riadt vissza semmi költségtől, kocsikáztatta, selyemharisnyát, parfümöt vásárolt neki; Raşelica Nachmansohnnal a múlt nyáron egy hónap alatt elverte azt a négyezer lejt, amit egy Haralambescu nevű pasastól csent el, mialatt az nála aludt (Caragiale 1966, 139).

Míma említett barátnője szintén prostituálódik, ám ábrázolásában nem a groteszk, hanem a vonzó elem dominál, ő a végzet asszonya Paşadia számára is.

Raşelica kimondhatatlanul csinos és tetszetős, nem ok nélkül hasonlítják a nőt virághoz: ő valóban virág, fekete trópusi virág, tele méreggel és mézzel, minden mozdulata meleg illatot áraszt körös-körül, kábítószervenvedélyesen. Ám közelről, anélkül, hogy szépsége bármit is veszítene ragyogásából, van benne valami visszataszító, jobban érződik benne Éva, mint más nőkben, az idegen, örökre engesztelhetetlen Éva, aki kísértést és halált lehel maga körül. [...] Holmi hajlott hátú suhanc követte, a szeme karikás, üveges volt, arcát egészségtelen pirosság borította. [...] – Mişu – suttogta nekünk Pirlu – fél lábbal a sírban van. Ezt is kikészítette: három férfi két év alatt, nem számítva, amit még hozzákanyarított (Caragiale 1966, 23).

Akárcsak Valle-Inclán és Krúdy műveiben, a hangulatoknak, az emlékeknek a megjelenítése, az összképzet-egységre törő stílus varázslatos fátyollal fedi el a riasztó valóság elemeket. A művészet zsongító hatása gyógyír a lelki sebekre.

[...] a cigányok rázendítettek egy keringőre, Pantazi kedves muzsikájára, szelíd, kéjes, szomorú, csaknem gyászos keringőre. Lágy ringásában csaknem szívet tépő szenvedély lüktetett – oly sóvárgón és végtelen szomorúan, hogy hallatán a gyönyör is fájdalommal elegyedett. A hangfogós húrokon halkán sírt a keserű vallomás, s a dallam bénító varázsa az egész termet elnémította. Az epekedő dal – gyengédséget és csalódást, tévelygést és szenvedést, lelki furdalást és bűnbánatot hullatva – egyre távolodott, mind fátyolosabban, mind mélyebb hangon, mind halkabban, aztán sóvárogva csitult és enyészett el, akárcsak egy kései és hiábavaló üzenet (Caragiale 1966, 10).

A művészet iránti érzékenység emeli az átlagos környezet fölé a három barátot. A dúsgazdag Paşadia, aki írói és sikeres politikusi pályafutásának hátat fordítva vonul el vidéki birtokára, a hegyekbe, vagy merül el a főváros nyújtotta félvilági örömeiben, igazi műértő. Ám képgyűjteménye mégis valami belső meghasonlottságra utal.

Beléptemkor az előszobát csak a nagy kandallóban vidáman égő néhány hasábfá világította meg: lüktető fényük különös életet lehelt a falon függő öreg vásznakba, amelyek mint múltra nyíló ablakok a vértanúság és a szenvedés megrendítő világát tárták föl. Dárdáikra támaszkodva, Domitianus vagy Decius centúriói és szilaj lovakat megülő pusztai vad lovasai kegyetlen gyönyörrel élvezték a keresztre feszített szüzek és nyíllal átütött fiúcskák agóniáját a rőt színű lombok fölött komoran száguldó fellegek árnyékában. Paşadiánál voltam. A festményeken lelki kínjainknak szimbólumát láttam (Caragiale 1966, 115).

A női szépség ellenállhatatlan erővel bír Caragiale hősei számára is. A züllött Arnoteanu lányokról ezt olvashatjuk: „Valami különös mégis van bennük: a hangjuk, amelynek szépsége valósággal megkapott. Mindegyiknek más a csengése, de mindkettő egyformán hajlékony, tiszta, hangjuk a lombsimogató szél suttogásával elegyedő szelíd vízcsobogást idézi” (Caragiale 1966, 141). Pantazi, amikor visszaemlékszik rajongva szeretett édesanyjára, az általa ismert festményekre utal: „Mama baba volt, nagyon kedves és nagyon édes baba. Szépségének híre ment, s aki látta kibontva dús, mézszínű haját, aki találkozott fekete szemöldökű kék szemének igéző pillantásával, azt mondta volna, hogy az olasz iskola hanyatlásának legszomorúbb napjaiban festett valamelyik fehér Madonna szállt ki megelevenedve keretéből” (Caragiale 1966, 83).

Szimbolikusan tekinthetjük a regény elején olvasható részt, amelyben a háromkirályok sajátos nevének kiötlője, Pena Corcoduşa tragikus szerelmi történetét Pantazi úgy meséli el, hogy a jelenben örültként látott nő múltbeli szépsége is megelevenedik. Harminchárom évvel a regény cselekményének ideje előtt, az 1877-es, törökök elleni felszabadító háború idején a Balkánra tartó orosz főherceg beleszeretett az egyszerű bukaresti lányba, és megígérte neki, hogy a háború végén magával viszi.

Ennek a rendszerint mogorva, inkább különös, mint szép nőnek a varázsa a szemében, nagy, zöld, zavaros-zöld – vagy, ahogy a román mondja: halmoslékzöld –, seprős pillák árnyékolta erős szemöldökű, el-elrévedő tekintetében rejlett. Vagy egyéb varázslat szötte a hálót, amelyben a herceg szíve fönnakadt? Tagadhatatlan azonban, hogy kölcsönös, szenvedélyes szerelem lobbant föl az utcai virág és a tündérr királyfi között, akinek lényében két császári korona ragyogása egyesült és tükröződött (Caragiale 1966, 31).

Pena a szerelem áldozata: akkor hibbant meg, amikor álomherceg-vőlegényét koporsóban látta viszont. Szimbolikusan, ennek a szerencsétlen nőnek a halálával zárul a kisregény kerettörténete.

Valaki mécesst gyűjtött egy halott fejénél, aki tisztesen kiterítve gyékényen feküdt. Ha nem mondják, el sem hiszem, hogy Pena Corcodușa; hogyan is ismerhettem volna föl a finom vonású, szelíd arcban a tavalyi félelmetes fúriát? Elkékülten mosolygó ajkán, nyitva maradt szemének nézésében révült meghatottság volt, mintha ez a nő, aki beleőrült szerelmébe, boldogan halt volna meg; talán a végnek abban a rövid, örökkévalóságot átölelő pillanatában megjelent előtte a büszke gárdatiszt, akinek a lényében két császári korona ragyogása egyesült (Caragiale 1966, 178).

A befejezés értékvesztés-sorozat: előbb a Pantazi által eljegyzett (tulajdonképpen megvásárolt) Arnoteanu Ilinca hal meg hirtelen – a lecsúszott család távol nevelkedett, egyetlen tisztességes és gyönyörű tagja, akit Pirgu nem tudott jó pénzért eladni Pașadiának – utóbb maga Pașadia hal meg Rașelica karjai között, Pantazi pedig örökre búcsút mond Bukarestnek. Groteszk fintorként az egyetlen, akinek felível a karrierje – a valós politikai szereplőről mintázott⁴ – Gore Pirgu: ő tízszeres milliomos, hozományért házasodó és lelépési díjért elváló férfiként előbb prefektus, később képviselő, majd meghatalmazott miniszter lesz, „s a Romániába – baráti látogatásra vagy ankétra – érkezett külföldi kollégáit fényűző és szibarita vendéglátásban részesíti történelmi múltú erdélyi kastélyában” (Caragiale 1966, 177).

A visszataszító jelennel szembehelyezett, ragyogónak ábrázolt múlt csak az álmokban és álmodozásokban létezik, egy olyannak képzelt XVIII. században, amely bővelkedik a lovagi tettvagyban és gáláns kalandokban. Ahogyan a mesélő álma látatja.

Úgy rémlett, ódon palotában, a gonosz szenvedélyek kápolnájában mi, három aranyifjak [királyok], a fényességes rend főapátjai utoljára mondunk vecsernyét, csöndes vecsernyét, síron túli vecsernyét. Hosszú palást a vállunkon, övünkön pallos, kereszt a mellünkön, a kardhüvelyek skarlátvörösek, egyébként csupa arany és zöld rajtunk minden, csupa zöld és arany minden szalag és pánt [...]. Mi hárman ráléptünk a napnyugat felé vert hídra, egyre nagyobb boltívek fölött, az űr felé. Előttünk – tarka

⁴ A szabadkőműves-mozgalom irodalmi emlékeit kutató Radu Cernătescu a drámáiról Ion Luca Caragiale személyes ismerősével, a főúri származású heccmesterrel, Pantazi Ghica későbbi szenátorral azonosítja. Lásd Cernătescu, Radu. 2013. *Literatura luciferică: O istorie ocultă a literaturii române*. București: Cartea Românească. A magyar olvasó számára hátborzongató lehet, hogy egy erkölcsileg csupa elítélendő cselekedeteket elkövető férfi sorsa annyira felível, hogy a frissen meghódított Erdélyben kastély tulajdonosa lesz, ő képviseli ott azt a zsarolásokkal, alpárisággal, korrupcióval fűszerezett (politikai) kultúrát, amit a havasalföldi elit meghonosított az impériumváltás után.

bohócruhában, fintorogva és torz pofákat vágva – Pirlu ugrándozott fél lábbon, hátrafelé, s egy fekete kendőt lobogtatott. Aztán belevesztünk az alkony bíborába... (Caragiale 1966, 175).

„Mateiu Caragiale hősei nem valamiféle öngyilkosok, akik büszkék arra, hogy bizonyították: az életet nem érdemes végigélni; véleményük szerint az élet igenis megélésre érdemes, de csak álmodva” (Manolescu 1992, 578).

„*Alkonyodott, mint a fáradt szív*” – *Következtetés*

Bár a három, a nyugati kultúra perifériáján élő szerző nem hallott, nem hallhatott egymásról, műveik sok közös vonása az interferenciáról árulkodik. Hőseik egyszerre idejétmúlt lovagok és hedonista értelmiségiek. Az elégikus és ironikus hangnemek keverése mindhárom alkotó munkáira jellemző. Ugy álmodják vissza a múltat, hogy közben a háttérben felsejlenek a nagyon is kiábrándító valóság elemei. Valle-Inclán hőse számára kastélyok, udvarházak a szerelmi kalandok színterei, az utazás és háború idején pedig a kolostorok jelentik a sorsfordító találkozások színhelyét. A kelet-európai szerzők műveinek heterotópiái: vendéglő, kocsmá, nyílt és titkos találkahelyek, bordélyházak és játéktérmegek, az etnikailag színes városi környezetre, a polgárosodás anomáliáira és az identitásváltás lehetőségeire hívják fel a figyelmet. A múltidézés a sivárnak érzékelt kortárs világ, a megkésettség és felemás polgárosodás jelenségei előli elfordulás gesztusa is. Mindhárójuk említett műveit a töredékesség és ismétlődés jellemzi, valamint az egyes részletekben megfigyelhető egységes hangulatiság. A címek szimbolikus tartalmai és a beszélő nevű, alteregó-hősök jelenléte a szimbolizmust, a szecessziót, a finom enteriőrök, az esztétizmus, a zeneiség, a színesztéziás ábrázolás az impresszionizmus technikáját idézi. Mindegyik mű szereplőinek fő gondja a szerelem és az idő. A terek szempontjából nagy eltéréseket figyelhetünk meg a tanulmányozott művekben: Bradomín márki egy óceánon átnyúló birodalom egzotikus vidékein, a katolikus Európa központjában és egy nagy ország különböző provinciáiban (Galíciában, Navarrában) jár-kel otthonosan, Krúdy Szindbádja az Osztrák–Magyar Monarchia kisvárosaiban, Caragiale figurái viszont kizárólag az egyesült román fejedelemségek fővárosának a vidékies, lepusztult negyedeiben kószálnak. A román író mélyebbre ás, hangja keserűbb, mint Krúdyé. *A vörös postakocsi* pesti vásárának a háttértörténetekből kibomló kiábrándító valósága itt még kendőzetlenebbül tárul az olvasó elé. Matei Călinescu Pirlu alakjában a balkániség allegóriáját látja, azt a komolytalanságot és szemtelenséget, amelynek megvan a maga sajátos varázsa (Călinescu 2007, 353).

Olyan közös motívumokat fedezhetünk föl a vizsgált alkotásokban, mint a helyettesítő halott, egy ártatlan hajadon megvásárlása, egy múltbeli szerelem újraélésének vágya a jelenben, vérfertőzés, a szexuális egyesülés és halál (utóbbi felbukkan az 1918-as, *Napraforgó* című Krúdy-regényben is), társadalomkritika, valamint az elmúlt kor egy szeletének stiláris megidézése. A sajátos hang nem csupán Valle-Inclán *Szonátáit* teszi elandalító olvasmányá, a mondatok zenéje Krúdy és Mateiu Caragiale olvasóit is magával ragadja. Ugyanakkor míg Valle-Inclán emlékező hőse koherens személyiség, az eltűnő arisztokrácia romlottságában is vonzó képviselője, Krúdy és Mateiu Caragiale hőseinek tulajdonságai széttartóbbak. Krúdynál a személyiség múltjának és jelenének az emlékezés által és a szubjektum önértelmező gesztusai révén megképződő identitás folyamatosan elmozdul.⁵ Utóbbi esetben a mesélő viszonyulása változik meg szereplőihöz: a kisregény elején csodálattal figyelt idősebb barátai a történet végére egyre negatívabb színben tűnnek fel⁶, Pirgu iránt viszont fokozatosan megértőbbnek mutatkozik a narrátor.

Míg Valle-Inclán hőse, bár ereje fokozatosan csökken az évszakok archetípusának megfelelően, mind a négy történetben aktív: küldetése van, kalandokat keres, hódít, háborúban harcol, Krúdyé csak szemlélődik, kószál, emlékezik és álmodozik, a nyugati centrumtól legkeletebbre játszó Caragiale-történet hősei passzívok, bábuként hagyják magukat lefelé rángatni a züllés lépcsőfokein, és csak egy képzeletbeli múltba álmodva magukat harcolnak jó ügyekért. A vizsgált művek az irodalmi dekadencia különböző aspektusainak hordozói. Angelo Mitchievici szerint a századfordulós dekadencia az individualizmus patológiás megerősödésével, arisztokratizmussal, fokozott esztétizmussal, a pszichoanalízis hatásának beszüremkedésével, szexuális kétértelműségekkel jellemezhető, emellett a műviség, a kulturális amorális, színpadiasság és múltba fordulás is gyakori velejárója (Mitchievici 2011, 306).

Irodalom

Babeți, Adriana. 2004. *Dandysmul*. Iași: Polirom.

Bori Imre. 1970. *Krúdy Gyula*. Újvidék: Forum.

⁵ Lásd ehhez Gintli Tibor „*Valaki van, aki nincs*” című kötetének *Élettörténet és narratív identitás* című fejezetét.

⁶ „Ismertem Pașadiát, éppen úgy, ahogy Pantazit is megismertem; az előbbiben egy egészen gyermekes balítéletekkel tele elvadult sznob feszített, az utóbbiban, szükség szerint, egyre inkább megmutatkozott az a minden hájjal megkent, szerződgető üzletember, aki uzsorás nagybátyja és a perrendtartásban félelmetes jogász, aki művelt atyja ura volt (Caragiale 1966, 153).

- Călinescu, Matei. 2007. *A citi, a reciti: Către o poetică a (re)lecturii*. Iași: Polirom.
- Caragiale, Mateiu. 1966. *Aranyíffak alkonya*. Ford. Szenczei László. Budapest: Európa.
- Cernătescu, Radu. 2013. *Literatura luciferică: O istorie ocultă a literaturii române*. București: Cartea Românească.
- Gintli Tibor. 2005. „*Valaki van, aki nincs*”: *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gintli Tibor–Péterfy Gergely–Stribik Ferenc. 2016. Krúdy Gyula: A vörös postakocsi. *Beszélő*. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/krudy-gyula-a-voros-postakocsi> (2019. okt. 20.)
- Kemény Gábor. 1993. *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Budapest: Balassi.
- Krúdy Gyula. 1969. *Szindbád*. Bukarest: Irodalmi Könyvkiadó.
- Krúdy Gyula. 1976. *A vörös postakocsi*. Bukarest: Kriterion.
- Krúdy Gyula. *Napraforgó*. <https://mek.oszk.hu/16200/16275/16275.htm>. (2019. okt. 10.)
- Manolescu, Nicolae. 1992. Sub pecetea artei. In *Arca lui Noe*. București: Cartea Românească.
- Mitchievici, Angelo. 2011. *Decadență și decadentism*. Iași: Polirom.
- Papp Ágnes Klára. 2017. Szindbád, a kisvárosi flâneur. In *A tér poétikája – a poétika terei: A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*. Budapest: L'Harmattan.
- Schiavo, Leda. 2006. Introducción. In Valle-Inclán, Ramón del. *Sonatas*. Madrid: Espesa Calpe.
- Sorescu, Roxana. 2000. *Lumea, repovestită*. București: Eminescu.
- Valle-Inclán, Ramón del. 2006. *Sonatas: Memorias del Marqués de Bradomín* [1902–1905]. Madrid: Espesa Calpe.

KRÚDY EFFECTS, KRÚDY INTERFERENCES

Gyula Krúdy's flawless style, the peculiar musicality effected by the cumulation of coordinate pictures, was regarded by contemporary critics as the peak performance of impressionist prose. Imre Bori drew attention to another characteristic. He called the writer's process of text writing the Krúdy-effect, in this manner of writing the tiny details, a web of micro-realities, pictures, references in the background of foreground events are just as important, often more important, than the events on the axis of the storyline of short stories and novels with anaemic plots. The study analyses and compares the writing techniques of Krúdy's texts to the topics, styles and memory techniques of two of his contemporaries, the Spanish Ramón de Valle-Inclán (1866–1936) and the Romanian Mateiu Caragiale (1885–1936), seeking to find an explanation for the interferences in the textual world of the authors living far apart.

Keywords: musicality, reminiscing, memory techniques, dandyism

KRUDIJEVI EFEKTI, KRUDIJEVE INTERFERENCIJE

Stilsku bravuru Đule Krudija, specifičnu muzikalnost koja nastaje gomilanjem naporednih slika, već je i savremena kritika ocenila kao vrhunski učinak impresionističke proze. Imre Bori ukazuje na jednu drugu karakteristiku. On naziva „Krudijevim efektom“ piščevu tehniku naracije koju Krudi koristi u svojim pripovetkama i romanima sa veoma malo radnje. Kod ove tehnike izrada sitnih detalja, mikro-realnosti, slika i aluzija u pozadini događaja je isto tako važna a često i važnija od događaja koji su u fokusu radnje. U studiji se upoređuje Krudijev stvaralački postupak sa temama, stilom i tehnikama sećanja u delima dvojice Krudijevih savremenika, špansko-galicijskog Ramona del Valje-Inklana (1866–1936) i rumunskog Matjea Karađalea (1885–1936). Traži se objašnjenje za interferenciju tekstova autora koji su živeli prostorno udaljeni jedan od drugog.

Cljučne reči: muzikalnost, evociranje prošlosti, tehnika sećanja, dendizam

A kézirat leadásának ideje: 2019. dec. 19.

Közlésre elfogadva: 2020. márc. 15.