

„Álmok üldögélnek a boltok cégtábláin, mint pihenő madarak...”

(A Krúdy-művek álmvilága, álmvilágok Krúdy Gyulája)

„Szürke szeme volt a hölgynek, mintha a homokember jelentkezne e tekintetben, aki a gyermekeket elaltatja faluhelyen.”

(A nemzet bárója)

„Az álm nemcsak a jövő időt példázza (...), hanem az *elmúlt időket* is, amelyben az álmodó *rák módján* visszafelé megy azokon a bejárt életutakon, amelyekre már nem is emlékezik.”

(Álmoskönyv)¹

Aligha hagyatkozhatunk, Krúdy álmvilágáról szólva, a már életében két kiadást megélt *Álmoskönyvre*, azaz nem tekinthetjük összegző jellegű és érvényű gyűjteményes kötetnek. Jóllehet novelláiból-regényeiből vezet út az *Álmoskönyv* irányába, miként az *Álmoskönyv* egyik bevallatlan előszövege: az író több regénye, még több elbeszélése. Az *Álmoskönyv* adatközlőjeként megnevezett, legendába vesző, ám a *Palotai álmokban*² és novellákban alakot kapó nagymama, Radics Mária kettős szerepében, ti. a múltó világ hiedelmeit közvetítőében és a regényfiguraként funkcionálóiban, annak az álmvilágnak reprezentánsa, aki egyként érzi otthon magát létezésének, számításainak tapasztalati valóságában és azokban a metaforákban, amelyeket álmfejtései révén továbbad. Radics Mária e minőségeiben szinte nem tesz mást, mint az álmok „nyelvét”, költőivé váló „képeit” értelmezi, lefordítja a hétköznapi felhasználás céljából. Az *Álmoskönyvben* lejegyzettek szerint a kétféle nyelvnek csak a kölcsönös értés tárhatja föl rejtett jelentését, amely korántsem kizárólagos, hiszen más források, más álmoskönyvek eltérő értelmezésekkel szolgálhatnak – s ezeket olykor (magában az *Álmoskönyvben* is látjuk) többek között Krúdy „saját jegyzései” teljesítik ki. Csakhogy az *Álmoskönyvbe* foglalt szómagyarázatok, értelmezések, történetdarabkák, esettanulmányok ugyan „nyersanyagát” alkotják Krúdy több álmotörténetének, az e témakörbe sorolható regények, elbeszélések (állítható, hogy az életmű jelentős szegmense tartozik ide) nemcsak kibontják a történet szerveződő értelmezési lehetőségeket, hanem ezeket felejtve vagy feledve, az önmaga elől menekülő, önnön megosztottságára döbbenő személyiség illúziókba fogózását, vágykivetüléseit – a nosztalgikus hangvételbe jókora „adag” iróniát csempészve – jelenítik meg. Nemcsak a Krúdy-életműben felbukkanó álmfejtés, álmfejtők kifejezések árulkodnak erről (1909-es például *Az álmfejtők* című elbeszélés); *A bűvészinás*, 1912, hőse, Hermann mintegy hivatásos „álmfejtő és álmcsináló”, a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban*, 1919, Kincsemje „arról volt híres, hogy a legjobb álmfejtő volt a társaságban. A hangja olyan volt, mint a mesemondóé...” Kitéréskeppen figyelmeztetnék arra, hogy nem a freudi *Traumdeutung* kísért a címadásban, hanem a magyar nyelvi örökség. Czuczor–Fogarasi nagy-

szótára első kötetében regisztrálja az álmfejtés címszót: „Az álmféle képzeleti tüneményeknek kedvező vagy kedvezőtlen értelemben magyarázása”.³ Megfordítható a tétel: Freud művének magyar címadására (hogy ti. nem *Álm-értelmezés*, nem *Álm-magyarázat*, hanem *Álmfejtés*) talán Krúdy nyelvi közvetítése is hatott. Krúdy az álmoskönyvekből visszaköszönő álmoktól megkülönbözteti azokat, amelyeket egy sokat mondó felsorolásban a kalandokkal és álmódosásokkal együtt emleget (*De Ronch kapitány csodálatos kalandjai*, 1912), méghozzá Hermann és de Ronch kapitányait, melyek „valóban méltóak volnának a megörökítésre”. A novellafűzér lejegyzése, kiadása igazolja, miszerint az irodalomba fogadás az irodalomba lépés, az elbeszélés olyan kaland, történet, esemény(sor) elemeit tartalmazza, melyek egy álmoskönyvben nem rögzíthetők, vagy melyekről még a sokat hivatkozott egyiptomi álmoskönyv sem tudhat, nem is szólva Justinus Kerner „romantiká”-járól. Lényegében a *Palotai álmok* Radics Máriaja is itt téved meg, itt téveszt. S akár jelképesen érve, akár a történet logikájából következtetve, a regény egyiptomi álmoskönyve nem létezik, a hivatkozások és remények egy fikció fikcióját éltették. Kiegészítésül annyit, hogy másutt az *álmkép* illeszkedik a kaland, az álm, az álmódosás mellé, nemegyszer alig megkülönböztethető módon lesznek egymás változatai: *Az álmok hőseiben*, 1903, olvassuk: „Az álmképek korát éljük”; *Az utolsó nemesi felkelésben*, 1904, „Egy történelmi álmkép lett a nemesség, mint akár Mátyás fekete serege”. Közelítve később kifejtendő gondolatmenetemhez, idézem a *Kisvárosi álmok hőse*, 1914, egy passzusát: „A cukrász ablakában délutánonkint egy fiatalember fűrtös, ezüstös feje megjelent, mint egy álmkép, és a méla szemek órák hosszáig bámulták a felvidéki város háztetőit, melyeken alkonat felé világos volt a hó”.

Ennek az idézetnek a segítségével léphetünk túl a szómagyarázaton, arra az elbeszélői módszerre figyelve, amelyet Krúdy korai műveiben a romantika örökségének át- és újragondolásaként foghatunk föl, később egy ennél „modernebb” elbeszélői technika (ismét) újra-romantizáló kísérleteként. Még az 1914-es elbeszélés is a látszat, az el/beleképzelés és a műben megképződő „realitás” szembeállításán alapszik, az „álmkép” (mely – ne feledjük – egy hasonlatban kerül elő) mintegy megbűvölni látszik

a tekinteteket, s ebbe az álomszerűségbe – „mélá”-zásba – vonja a kisvárost, a naponta látottaknak különös hangulatot kölcsönözve. Más kérdés, hogy már itt jelentkezik az elidegenítő effektus. A történet groteszkbe fordítása azonban a korábban leírtak tónusát nem érvényteleníti. Annál kevésbé, mert az álomképbe integrálódik a tárgyi világ is. Pontosabban: a tárgyak másképp, „álomszerűen” körvonalazódnak az álomképben, hiszen a nézőpont a „mélá szemek”-é. E szintagma nem pusztán megidézi, metonimikusan (rész az egész helyett) jelzi a szemlélők érzékenységét, a szó stílus- és mentalitástörténeti értelmében, hanem ezt az érzékenységet (mely rokonulhat az érzékiség egy változatával) visszavetíti a történésekre. Így a cselekmény során részint lelepleződik az érzékenység, részint az illúziók szétfoslása nyomán derül fény arra, hogy ez a fajta érzékenység nemegyszer akár élethazugságnak is minősíthető volna.

Talán ezt követőleg érdemes azon töprengeni, hogy a följebb említett romantikus örökség miképpen módosul, noha feltehetőleg továbbél Krúdy elbeszéléseiben. Ismeretes, hogy a német romantikában egészen Heinéig, mely romantika összefüggésbe hozható Krúdy Vörösmarty- és Jókai-olvasásával, de Vörösmarty novelláiban is, a meseszöveg igényli a mesei elemek történetbe szövését. Nemcsak a „mesefunkciók” átstrukturálására, ironikus átértelmezésére kerül sor, olykor groteszkbe fordítására, arabeszkyszerű történetmondásra is, legalább oly mértékben a (tárgyi) környezet „romantizálás”-ára.

Amikor a *Lesben, Estellára*, 1917, „különös, rejtelmes holdvilágos éjszaká”-t emleget, nem túlságosan nehéz a „mondbeglänzte Zaubernacht”-ra (a hold beragyogta varázsos éjre) gondolni. A mottóban idézett homokember E. T. A. Hoffmannra utal, és hasonló irodalmi környezet derenghet föl akkor, amikor az álomtörténetekben az álom révén szétmosódnak a határok a tárgyi és az emberi világ között. A tárgyak megszemélyesedése, az elbeszélés szereplőinek hasonlónak vagy azonossá válása a környezettel a meseiséget, a mesemondást erősíti, az átváltozásokat az elbeszélő mintegy e mesei, mesébe illő állapot természeteként mutatja föl. „És manapság, amikor júniusi éjjeleken a hold aludni jár a Gellérthegyre...” – olvassuk *A szobor kísértésében*, 1915; „A barna haj alatt egy csodálatos, szinte átszellemült asszonyarc volt látható. Erdők leánya, a láthatatlan sűrűségek megfigyelhetetlen álma, falevelek magányos képzelődése az erdők közepén. Így álmodják az erdők a nőket.” (*A sajtáságos nő*, 1916); „A postakocsi mélyen aludt. Bánati hiába kérdezte az éj eseményeiről. Mit sem hallott az éjféle történetből.” (*Bánati útja*, 1917); „A tornyok aludni mendegéltek, úgy látszik, nem látják semerről közelegni a szerelmezt, hogy érdemes legyen fennmaradni”. (*Találka*, 1921) A tornyok „cselekvése” előrevetíti Mária történetét, aki megismétli azt, ami a tornyokról elhangzott, hiába vár, aztán távozik. A tárgyi és emberi világ egymást értelmezi, együttesen alakítja történeté a meg nem történtet. „A vasúti tiszt egy félálomba merült vonatnak szalutált; a váróteremben nyomban eloltották a lámpákat, a hordárok eltették magukat holnapra, a jegypénztárban aludni mentek az összes jegyek.” (*Az úriember, aki nagybögőnek nézte az eget*, 1932.) A példából kitetszhet, hogy Krúdy nem az a gordonkázó, álmatag, álmvilágba térő szerző, akinek még kortársai egy része is hitte. Elbeszélője tiszteli és elismeri az álom „jogait”, „kompetenciáját” a történésekben, de elhatároló-

dik a szereplői önértelmezésektől, ezek miatt nem áldozza föl elbeszélői stratégiáját az általa egyébként komolyan vett „álomiség” cselekményszerveződésének. *Az álombeli lovag* korai (1911) Szindbád-történetébe⁴ ugyan hol hasonlat formájában, hol egy mellékszereplő révén applikálódik *Rip van Winkle* története és az e történetből készült sikeres, 1883-ban a *Népszínházban* bemutatott, majd ugyanott 1903-ban felújított operett emléke. Sok Krúdy-mű hivatkozik rá: az operett és az alapjául szolgáló regény a hosszú ideig álomba merült hősnak a megváltozott világba visszatérését viszi színre, ezt a Krúdytól messze nem idegen témát. A *Rip van Winkle* operettként része a színésznő életének, a színésznő álmodozása hasonlóan fedi el létének és színi pályájának „realitását”, mint az operethős történetéé. Ugyanakkor más az operett és a színésznő álma befejezése, az elbeszélésbe gondolt operettszűzsé akár a Krúdy-életmű egy szegmense mise en abîme-jának is tekinthető lenne.⁵

Krúdy – ezt vonom le az eddigiek tanulságául – romantizálja történeteit, egyúttal azonban deromantizálja. Mindazonáltal nem keletkezik „törés” e két, egymással ellentétesnek vélt eljárás között, hiszen az elbeszélő inkább a szereplők retorikájától különbözteti meg a sajátját, a novellák csattanói – ha olykor okoznak is meglepetést – valójában előkészülnek a történések során. Krúdy romantikája nem mellőzi a trivialitásba süllyedt „kelléktár”-at (például az idézett novella színésznőjének megszólalásaiban). Az álmok, álmodozások sok mindent indokolhatnak, ugyanakkor elbeszélő és szereplő egymástól elváló nézőpontja lehetővé teszi a deromantizáló mozzanatok beiktatását is. Jó példa erre a szürrealista elbeszéléssel kapcsolatba hozott *Mit látott Vak Béla szerelemben és álomban* című töredékében az a szereplői értelmezés, amely a „jobb polgárság hölgyei”-nek álmaihoz fűződik: „minden álomnak valamely érzékies jelentőséget tulajdonítanak, mint akár a velős csontnak, amellyel férjüknek kedveskednek, a jó leveleseknek, amelyeket megunt kedvesüknek főznek, a fiatal szolgálóleánynak, akit nemegyszer azért vesznek házukhoz, hogy öregedő urának eszébe juttassák a dicső múltat.” (A romantikus tirádára emlékeztető előadásmód leleplezően, szinte szatírába hajlóan jelzett „tartalom”-nak feszül ellenébe!)

Visszatérve *Az álombeli lovaghoz*, az ellentét nyilvánvalóvá lesz akkor, amikor a Szindbádra kényszerített szerepjátszás és a „nevelői”-től sugallt „szerep” eltérései láthatóvá lesznek. A színésznő szerint Szindbád „Úgy jött, úgy érkezett, mint ahogyan álomban szokás”. A szokássá lett aktus azonban nem a „kaland” romantikája szerint való, az *Érzélgős utazás* (1915) Szindbádja mondja ki: „Hisz nem is érdemes álmodni, ha az álmok megvalósulnak.” Ennek nem mond ellent, hogy nem mindig válik el egymástól ébrenlét és álom. A már idézett *Lesben, Estellára* című novella szerint: „Másnap bágyadtan, minden tagjában összetörve ébredt. Estig a »Két oroszán« bolthajtásos szobájából hallgatta a kisváros időközi hangjait, és nem tudta magában eldönteni, hogy álmodott-e vagy ébren volt az elmúlt éjszaka”. Az elbeszélő sem szereplőjének, sem olvasójának nem siet segítségére a kétségek eloszlatásához. A szereplő, Pongrác korábban egy ajtónyikorgást érzékelve „hirtelen többfélét gondolt”, egy ízben az elbeszélő elárulja, Pongrác úgy hiszi, a helyzetet világosan látta, tenyerét kinyújtva egy vércsepp hullt bele, majd „megbűvölve állott az út közepén”. A sok egymást

alig vagy egyáltalában nem erősítő információt követőleg válik varázsszá az éjszaka, a szereplő egy női tünemény nyomába ered, tetőn át kúszik. Csakhogy nem lehetünk bizonyosak: álmodja-e mindezt a főhős – vagy sem. Az elbeszélő mintha Pongrác aspektusából követné az eseményeket, melyek elbeszélése nem veszélyeztetési gondolatmenetnek racionalitását. A korábban említett rejtelmesség indokolhat mindenféle „képtelenséget”, a „hihetetlen” fordulatokat nem kevésbé, hiszen az éjszaka „különös”, megismétlem, „rejtelmes”. Olykor egyetlen mondaton belül világosít föl és hoz zavarba az elbeszélő. Az *Egy regényes úr felsülése*, 1921, romantizál és deromantizál, hozza össze a meseit, az „álmokönyv”-it és a szövegfelszín mögött megbúvó szexualitást, egyben (látszólag) a képtelenbe utasítva a színre hozást, nem teljesen adva föl az ok-okozati kapcsolatokról adódó magyarázatot. A reális és az irreális (akár idézőjelbe is lehetne tenni mindkettőt) összefüggésbe hozható, lehetőség teremődik egy naiv olvasat számára, de a „képes beszéd” segítségével összetettebb jelentéslehetőséggel szintén feldúsíthatja az értelmezés:

„Mert ez a nő boszorkány volt, és úgy tudott igazodni a férfiak legtitkosabb álmaihoz, mintha ő lett volna annak a holdbeli hajósgazdának a felesége, aki az álmokat szállítja Pestre.”

A *Rozina álmai* a hasonló tematikájú, szintén 1923-as álmovellák között már csak azért is megkülönböztetett figyelmet érdemel, mivel arról tanúskodik, hogy látszat és létezés, ébrenlét és álom, nappali és éjszakai „élet” dichotómiája nem pusztán a hasonmásnak mint kivetült énnak, mint önmaga másikjának romantikából örökölt tárgya foglalódhat elbeszélésbe, hanem mint a romantikára reagáló *Nervenkunst*nak, az idegek művészetének századfordulós-modern változata. Ezzel Krúdy megfordítja (és nem tagadja) az álomba menekülő, teljesületlen és teljesíthetetlen vágyait ott boldogan kiélő szubjektumok történetét. A rideg hétköznapok s a színes álmok között feszülő ellentétek helyett a valószínűleg Ferenczi Sándor közvetítette lélekelemzés⁶ számára kínál esettanulmányt. Mintha körestet leírását adná Krúdy. Rozina életrajza: álmái változásainak krónikája. Az elbeszélő szinte nem mond többet a tényközléseknél, kívülállásához ragaszkodik. A négy rövid részből álló novellában legfeljebb egy-egy mondatban enged meg magának egy-egy bizalmasabb közlést. Az első két részben megtudjuk, miket álmodott Rozina tizenöt éves koráig, majd húszesztendősen. A 3. rész folytatja az életrajzot: „Gazdagon ment férjhez, s egész természetesen unatkozott”. Az idő jelentősége közben megszűnik, megosztottá válik a nappali élet: Rozina otthon cselédeivel veszekszik, operai páholyában „bálványmosollyal és hódítóan” foglalja el helyét. Álmaiban azonban előtörnek a kísértések, a nappal sosem látogatott helyszínek, nem ismert figurák jelennek meg. „Ruhát cserélt rongyos, elveszett nőkkel, és oly boldognak érezte magát, mint még soha, amikor hátára vertek öklükkel a hóhérlegények. Olyan táncokat járt, amelyeket nappal nem tudott, és olyan szavakat mondott ki száján, amelyek nappal megégették volna.”

A tizenöt éves korában álmodó Rozina még „szalonkabátos öregurakkal álmodott” (nem egészen ártatlanul?), húszesztendősen éri el az első „rémálom”, a „bálkirálynő”-t a báliai mosollyal válaszoló „ünneplő hölgy”-et álma a „Bakonyi erdőseibe” röpíti, zsványlegények

üldözik a „félelmetes erdőség”-ben. „Egyszer egy nagy bajszú és fekete inges disznópásztor, akinél utálatosabb embert még nem látott, utolérte, kivette kését, derékon szúrta...” A disznópásztor a báli urak ellentettje, ezek mint ha „viaszból és cukorból lettek volna. (...) a legújabb operai előadásokról, a párizsi divatról, a tündöklő nagyvilágról csevegtek”. Amellett, hogy az „operai előadások” egy szintre kerül a párizsi divattal, a *csevegés* önmagában jelzi a felszínességet, a konvencionális konzum-„kultúra”-t. Rozina bevallatlan vonzalmaival a bakonyi kondásra emlékezik. A hölgy élete férjhezmenetele után sem változik. Az „egész természetesen unatkozott” közlésből megtudható, megérzi vagy átérzi életének ürességét, de csupán a létezés szó szerint vett és átvitt értelmű alvilágát képes álmodni, az előkelő estélyek nappali valóságával szemben a cselédbálokat, az ebédre várt tenoristával, híres íróval szemben „egy suszterlegény külsejű lámpagyújtogató”-t. A nappali életet az unalom fogja át, jellemző módon nincs szó érzelmekről, csak felvett, őszintétlen magatartásformáról, míg az éjszakai lét erotikus izgalmakat ígér. Rozina megkísérli a lehetetlent: áthozni valamit az éjszakából; a kielégületlenség s a nappali lét elhárító mechanizmusa ütközik, itt tehát nem hozható létre, még ha torz formában is, a vágy teljesülése. Rozina elkezd támogatni egy „összenőtt szemöldökű, fekete körmű költőt, aki szívesen elfogadta tőle mindazt a pénzt, amelyet álmában keresett”. A kudarc teljes lesz: a nappali életben a költő bókolt pártfogójának, a mazochista álomban fojtogatja csupán a pénzért. A két létsféra nem vegyíthető, Rozina nem tud és nem akar kilépni a nappali létből, de az alantasabb vonzza. Az orvosi kezelés után „ismét a tündöklő úrnő lett”, de álmái alaposan megváltoztak. Öregasszonynak álmodja magát, majd kisgyermekeket temet. A gyermektelen Rozina – bárhová bolyong álmában – gyermeksírást, -hangokat hall. Felriadva arra gondol: „Bár jönne a kondás, és megölné.” Az elbeszélő nem egyszerűen visszacsatol a novella második részéhez, hanem kimondja: nem pusztán az efféle, immár orvosok szabályozta élet reménytelen, hiszen a korábbi, olykor aberráltságról, elfojtásról árulkodó álmokban legalábbis ideiglenes menedékre lelt, élete sekélyességét tagadva. A „tündöklő” úrnőt nem elégíti ki az a szerep, melyet környezete, a társadalom megkövetel tőle, álmaiban, képzelgéseiben mindennek ellentététől látszik boldognak lenni. Hamar kitetszik, megvalósíthatatlan a kétféle létezésforma kiegyenlítése. A gyermektelen asszony álomviziói és hallucinációi átcsapnak a nappali létezésbe, finoman jelezhetik egy tartalmatlan élet csődjét, a századfordulós – unatkozó – személyiség megingott biztonságérzését (az unalom mint XIX. századi hagyomány: Baudelaire, Flaubert és Vörösmarty „hagyatéka”), a külsőséges, élethazugságon alapuló formák hamis tudatát. Az elbeszélés végére marad a kondás újra megidézése. Az elbeszélő azonban nem engedi a történet lezárulását: „De a disznópásztor már messze ballagott”. Az ige utalhatna mesére, a mesemondásra. Ebben az esetben arra a tézisére, miszerint az álmok függetlenítik magukat az én elhatározásaitól. Kitérőképpen, igazolásul: „Az álmoknak nem lehet parancsolni” (*A kócsag*, 1906). „Mert mi ismerjük az álmokat, de parancsolni még mi sem tudunk nekik” – halljuk egy jósnőtől (*A hercegnő és az igazság*, 1917) –, igaz, ennek ellenkezőjére is hozhatunk példát, mint az 1923-as *Álmok Béla* bevezetőjét (l. alább). A Rozina álmait záró mondat a tartamszerűen szerveződő időre utal. Hogy

a tündöklő úrnő önmagát ősz hajú öregasszonynak álmodja, ki gyermekeket temet, gyermeksírást hall, elmulasztott lehetőségeinek éveit hozza emlékezetébe.⁷ A banalításban kimúló létben sosem akadt „idő” a lényegesre, a tündöklésben kimerülő formákon az autenticitás „időisége” nem tudott áthatolni. Ugyanakkor a disznópásztor állandósuló távolléte az első rész éber álmaira utalhat vissza: Rozina tizenöt évesen Rezső trónörökösbe volt szerelmes. „Sajnos a koronaherceget sohasem tudta megidézni álmaiban. Másfelé volt annak dolga, mint a tintás ujjú iskolás lányoknál.” S ha az „álommunka” krízisbe csap át, ezáltal igazolódik, Rozina énye sem úr a maga házában. S mert orvoshoz kell fordulnia, betegségnek tételeződik, hogy az éjszakai lét igényt tart a nappali világ tudomásulvételére, helyet követel és kap az egykori bálkirálynő, az unatkozó úrhölgy látható életében. Míg más Krúdy-elbeszélésekben esetleg pajkos célzás⁸ hozza szóba az álmoskönyvből kiolvasható jelentést, a *Rozina álmaiban* az elbeszélő nem esik ki a tárgyyszerűen tudósító krónikás szerepéből, nincs kitérés, nincs hosszadalmas leírás. Éjszakai álmok vannak, melyek közlése során az elbeszélő az álmodónak is lehetőséget biztosít reakciói kiélésére, „élményei” tudatosítására. Az előkelő világ nem képes megvédeni az úrhölgyt, csak csevegnek vele, hagyják tündökölni. Az unalomnak ezek semmiképpen nem ellenszerei. Az örökölt magatartásformák talán eleve is üresek voltak, semmi nem történt annak érdekében, hogy tartalommal telítődjenek. Az estélyek, bálók, társas ebédek, operalátogatások, veszekedések a cselédekkel: ezek a hétköznapiak, ez a nappali lét, de már itt érzékelhetővé válik a személyiség fenyegetettsége. Az ugyanis, hogy a veszély forrása nem elsősorban egy agresszív, külső hatalom, még kevésbé anyagi természetű. Az émek önmaga a legfőbb ellensége, a nem tudatosult, mert a szocializálódás következtében elhallgattatott másik. Aki ennek következtében mit sem törődik a kötelezőnek tudott fegyelemmel, az illemmel, a nappali lét társas szabályaival. Éjszaka feloldódnak a gátlások, s a nappali gátoltságoknak alávetett én az álmok kiszolgáltatottja lesz. Az elbeszélő sem segíthet rajta: „A disznópásztor már messze ballagott.” Vajon haláljelképre utal-e ez a zárómondat? Az álmokból Rozina „realitás”-ává váló történés azonban nem fejeződhet be a megváltó halállal, a szerelemtelen-gyermektelen, unatkozással múló létezésben a Krúdy-életmű feltehetőleg lényegi motívumai (szerelem/szexus-álom-halál) részint hiányukkal „vannak jelen”, részint a nappali létezés inautenticitására figyelmeztető jelenésként. A kimaradt lehetőségek történetessé dimenzionálódnak, szerelem/szexus-álom-halál összefüggésére döbrent az elbeszélő. *Az üveglopó* Szindbádja, 1925, „minden éjszaka egyik-másik régi szeretőjével álmodik, amely álom a közfelfogás szerint ha nem is minden esetben halált, de mindig hosszabb-rövidebb ideig tartó betegséget jelent”. A kutatás az említett összefüggésre célozva⁹ joggal utalt Freudra, akinek tételei valóban áthatották a XX. század első évtizedeinek magyar irodalmát.¹⁰ Ismét Ferenczi Sándor közvetítő tevékenysége volna emlithető. Annyi azért elmondható, hogy – miként az osztrák irodalomban Schnitzler – Krúdy részint a freudi álomfejtésektől függetlenül, részint a korábban említett romantikusok indítására alakította Erosznak és Thanatosznak a századfordulós modernségben újra-elgondolt összefüggéseit. A kutatásban kevesebbet emlegetett *Álom Béla* elbeszélés már címével¹¹ több olyan művet

idéz meg, melyben az *Álmoskönyv* kísértet-értelmezése lesz a cselekmény középpontja: „A kísértetről mindnyájan tudjuk, hogy ő nem más, mint bennünk rejtőzködő és visszavándorló álom.” Sietősen írom ide a más vonatkozásban hivatkozott *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* naiv álomértelmezéseinek allegóriaként befogadhatóságát; kis- és nagyálmosi Álmos Andor „falusi tudós” a *Napraforgóban*, 1918, tekinti megfelelő távolságból szereplőtársai egymáshoz fűződő különös kapcsolatait, igaz, ő maga sem mentes az összefüggések hatásától: „Álmos úr egy napon meghalt. / Ezt minden esztendőben megtette, amikor Evelin kisasszonyt huzamosabb ideig látta, s rátört a szerelem, farkasok kínja, szél üvöltő zúgása.” Az *Asszonyosságok díja*, 1919, Czifra János temetésrendezőjének „másik”-ja lép be Álomként a történetek közé („Ötödik fejezet, a békés polgár találkozik az Álommal”). Álom nemcsak lelkiismerete, számonkérője Czifrának („Gondoljon a szavakra, amelyeket gyanútlan nők szájába adott álmaiban”), hanem lélekvezetője is, aki természetesen éjszaka a testi-lelki nyomor alvilágába vezet a temetésrendezőt, hogy a regény végén, mikorra az Álom révén és az álom által tapasztaltak „beérnek”, Álom eltűnjön, visszasüllyedjen (?) oda, ahonnan érkezett. Hogy Czifra elhárító mechanizmusát kezd-e működtetni, kétséges lehet. Ám az bizonyos, hogy magához veszi a megszületett gyermeket, beavatódott énjének nincs már szüksége árnyékéjére. Egy kurtaságában sokat mondó 1983-as Márai-naplójegyzet figyelmeztet a Krúdy-művek nekrofil elemeire. Márai ugyan nem említi cím szerint az általam megnevezett műveket, de nem lehetetlen, hogy a két regényre célzott. („A hajporos barokk mögött a halotti maszk vigyora.”)

Az *Álom Béla* nemcsak névadásával érintkezik a följebb bemutatott regényekkel. Talán egy 1910-es Kosztolányi-kritikára alapozhatunk: „Nem megfigyelő. Inkább visszaálmodó. Nem rajzol, hanem mesél, és ránk bízva, hogy képzeletünkkel teljesítsük ki pedzett vonalait”.¹² Ezúttal nem ismételném meg azt, amit bizonyos Krúdy-művek mesei jellegéről írtam, csak utalnék Kosztolányi pontos szóhasználatára, amely a *mesél* alkalmazásával igazolható. Az elbeszélésben artikulálódó időfelfogás éppen úgy leng ki a meghatározhatóság és a meghatározhatatlanság között (a falióra áll, de a szomszéd kakasa, a „szegények órája”-ként, időmérőül funkcionál), miként a szegénysorra helyezett tér, a „régii ház”, melyben a „legszegényebb álmok” laknak. Egyfelől a ház női és férfiái álmodják a maguk álmát, melyben vágyaik teljesülnek, másfelől – a novella következő részében – arról értesülünk, hogy Álom Béla „kellő adagolással szétosztogatta az álmokat a lakók között”. Korábban azonban a „régii vándorló” (mesei alak?) rendelkezett, az, aki „az álmok és madarak helyét a földön kijelölte”. Béla ugyancsak *rendelkezik*, mely álmok mely szobákba menjenek. A következőkben az elbeszélés Béla és álmai történeté alakulni képtelen viszonyát beszéli el, Béla sorsába szöve azok álmát, kiknek jövetelét hiába várja. Mert az elbeszélő csak azt tanúsítja, miképpen osztja szét a derűt-megkönnyebbülést hozó álmokat a külvárosi ház lakói között, a távolban, kocsikban robogó nőkre nem terjed ki (képzeletének? Vágyainak? Álmainak?) hatalma, meg kell elégednie azzal, hogy a „gazdag, előkelő nő” „legfeljebb álmukban vették őt észre”. Béla sosem találkozik velük, sem a maga, sem a nők álmaiban. Sőt: „elküldték maguk helyett

öreganyjukat, szolgálójukat”. Hol? Az álomban? Kiében? A gazdag és előkelő nők nem Bélával, nem Béláról álmodnak. „Béla boldogtalanul forgolódott ágyában” – hangzik az enigmatikus mondat. Ébren? Félálomban? Álomban? A vágyott nők a szoba mozdulatlan tárgyaivá merevednek, a szegény fiatalember gondolatai csak szegény és jószívű nőket tudnak megidézni ebben a furcsa álomiságban. Álom és ébrenlét ugyanúgy játszódik egymásba, miként tárgyi „valóság” és látomás: a szegény meg a gazdag nő az olvasás során archetípusként juthat markánsabb körvonalazódáshoz, lesz az álomvilág szerepjátékosává. A harmadik részben Béla „gazdag öregember”. Álmai fürdőházak, tolószékek körül forognak, „és álmában pénzt olvas”. A korábban vágyott nők sorban megjelennek, a miniszterné („Váratlanul jött, mint egy gyászjelentés”), a bankárné („belibent, mint a legfrissebb divatlap, amelyen még ragad a festék”) meg a színésznő („négylovas fogaton és trombitaszóval”). Többszöri olvasást követően szaporodnak az érvek amellett, hogy az álomiból az ébrenlétbe fordul át az elbeszélés, de amellett szintén, hogy az álom továbbtart. Az élénk és érzelemtől fűtött párbeszédbe álomutalások iktatódnak be. Béla kiutasítja a nőket. A miniszterné: „Álmában mindig másfélét járt” – hajdan; a színésznőnek felhánytorgatja Béla: „sohasem jutott eszébe egyetlen hölgynek sem, hogy álmomban fellekeressen”. A színésznő távozta után „Álom Béla sóhajtozva a fal felé fordult, hogy tovább álmodjon a hosszú életet ajándékozó orvosságokról, sőtét üvegcsékről és bölcs orvosokról”. Kérdés: az álom az értelmezésben helyettesíthető-e az álmodozással? Álomképek egymásutánja-e Béla élete? Vagy valóban az álomiság jegyében beszél el az elbeszélő Béla életét? Ezzel szemben egyetlen szó vagy utalás nincs arról, hogy Álom Béla fölébredt volna, s ne ifjúkori álmai (képzeltései?) szerint alakulnának a beszélgetések a hajdan imádott hölgyekkel. Más nézőpontból szemlélve, feltételezhető, hogy a három nő feltűnése nem bizonyosan az álommunka eredménye. Ha egy bekezdés ekképpen zárul: „Ezzel telt el az álma”, a következő nemcsak időhatárt, némi távolságot éreztet, hanem az álomi passzivitással szemben aktivitást is. „Míg egyszer gyászruhában megjelent a miniszterné...” A bankárnő nem egyszerűen belibben, hanem libbenésével belép Álom Béla álommúltjába, szavaival a képzeletbeli azonosulás látszatát kelti, már csak azáltal is, hogy beszédében nem különül el az álom az ébrenléttől:

„Azt akarom elmondani (...), hogy álmomban mindig a tied voltam. Valószínűleg tudod, hogy nagyon boldogtalan életet éltem. Sötét, kis szegény utcákon jártam éjfél után, és reménytelenül kerestelek, hogy sírva ébredjek”. (A *Rozina álmaira* emlékeztető passzus!)

A következő mondat, új bekezdés: „Álom Béla orvosságot vett be álmában, és egykedvűen beszélt.” Következtethetünk az álomperiódusok egymásutánjára, valamint az álom megszakítottóságára. Eszerint a szépasszony álomelbeszélése és Béla álma egymásba folyhat, de jelezheti a szétkülönülést is. Az elbeszélő utóbb a többféleképpen értelmezhető „kínzó tünemény”-t emlegeti. A három nő megjelenése Bélánál (álmában?) három, egymást követő nap eseménye. Béla azt rója föl – idéztem –, álmában nem keresték föl a nők, csak akkor, amikor híre ment a városban, hogy „álmában pénzt számol”. Egészen a zárlatig mintha századfordulós műmese, példázat volna az *Álom Béla* műfaja, amelyben a

kihagyások („üres helyek”), a megtervezettnek tűnő logikátlanságok, a vágyteljesülések, az elhárító mechanizmus összejátszásából létesülne a történet. Az azonban eldönthetetlen, hol húzódnak meg a nappali és az álomi lét határai. A novella utolsó mondata hozza be az álom, a (szerelem) mellé harmadikként a halált, amelyet Béla már nem utasíthat ki, mint a nőket. Álma (félálma? ébrenléte?) szorongássá lesz, egy olyan ismétlődés lehetősége, mely ifjúkori rettegését fokozza, „realizálja”:

„Rettegve nézett az ajtóra, vajon nem lép be azon valaki, akit fiatal korában annyit hívogatott? ... Az öreg halál.”

A kérdésre talán az elbeszélő adhatná meg a választ, ám nem fejezi be, inkább abbahagyja a történetet, a szorongásos álom beteljesedésének esélyét derengtetve föl.

Krúdynak az 1920-as évek publicisztikája, prózai epikája teljesíti ki és fordítja át az *Álmoskönyv*ben tételszerűen összegzett álomszimbolikát. A publicisztikában a történeti és gazdasági megrázkódtatások elől az álomba térő, az álmoktól reményt remélő személyiség alakja bontakozik ki (*L. M. emlékkönyvébe*, 1921; *A pesti ember öröms napjaiban*, 1925), első személyben előadva a szinte riporteri beszámolót, a válságtudatot jelző köznap esetek egymásra halmozódva félelmetessé nőnek (*Hajnali mise*, 1922):

„Most már úgy álmodom mindennap, mint egy vénaszony: lyukas harisnyával, lyukas cipővel, rongyos nadrággal, öklöndöző öregemberrel, ingben járok az utcán, az ágy alatt fekszem, szűk cipőt húzok – most már úgy álmodom éjszaka, mindennap, én Kedvesem, mint egy örült, akinek napjai meg vannak számlálva”. (A megidézett nyomorúság álmoskönyvi célzásokkal vegyül, az álomlogika a maga útját járja.)

A posztumusz megjelentetett *Purgatorium* hangulatát idézik a följebbi sorok, a regény harmadik fejezetében olvashatunk a halálesetet jelképező álomról, míg az újságcikk-részlet a motívumok egymásba szövéződéséről tudósít. Ady Endréről írt-közölt, talán az irodalmi publicisztikához közeli cikksorozatában a környezett rajza sugallja az álomiságot: „Ah, ezek a házak, amelyek nappal félálomban vannak merülve...”, az „orfeumi démonok (...) akik legföljebb álmoskönyvekből bogarásszák ki, ha valamely nevezetesebb álmuk volt”. Ebben a kontextusban maga Ady is mintha Krúdy egy regényéből lépne ki, Krúdy be is sorolta a költőtársat a kódlovagok közé. Részint „mély, tudatalatti álmai”-t emlegeti, részint egy párbeszédben ad Krúdy-figurához illő szavakat szája; Ady így szól Krúdyhoz: „Te értesz mindenféle babonás dolgokhoz, így az álomfejtéshez is. Mondd meg nekem, mit jelent az, hogy éjjel álmomban veszettül táncoltam!”

Egy 1925-ös írásban (*Milyen regényeket írnak az írók a mai Pestről*, 1925) a változatlanul kedvenc operettfőhősére bukkanhatunk, Rip van Winkle módjára tévetegen járó polgárokat látat Pesten, a *Szent és csacsi*, 1931, még mindig ebből az operettből idéz, az *Előhang egy kispörköltöz*, 1931, Szekond Irmája a budai színpadon a *Rip van Winkle*ben lép föl, a *Mit mutat a szív fotográfusa*, 1932, szerint „Nem alhatunk el Rip van Winkle módjára a völgyben”. Ez a ragaszkodás az álomba térő, majd álomból visszatérő, az új, megváltozott világban helyét kereső, nem leelő figurához és történethez talán annak az írói helyzetnek és fikcionált magatartásnak érzékeltetése, amelynek az 1920-as évek

második felében a kortársi emlékezők szerint Krúdy is átélője, szenvedője volt, s amilyenek Márai Sándor megrajzolta a múlt városát kereső alakját a *Szindbád hazamegy* című regényben.

Ez az álomlás, álomlét egy olyan elbeszélői stratégia része, amely a cselekmény jelentőségét csökkenti, az események megítélését elbizonytalanítja, az ellentmondásokat (melyek olykor az elbeszélő és a szereplők eltérő értelmezéseiből adódhatnak) nem törekszik kiegyenlíteni. Ekképpen az olvasó nemigen kaphat megnyugtató eligazítást olvasása mikéntjéhez. „... nem is érdemes vitatkozni a kérdés felett – állítja az *Álmoskönyv* –, hogy melyik igazi életünk: a nappali vagy az álombeli?” Krúdy az álomfejtés mellett a babonákat, a tenyérjósást nem kevésbé hitte – ma így mondanánk – egy szubkultúra összetevőjének, mely szubkultúra XIX. századi regényeiből sűrűn merített éppen a modern regényesség létesíthetősége érdekében. A szubkultúrához fűződő viszonyát nemcsak a modern

kor felvilágosodott írójának magatartása határozza meg, hanem azé a szerzőé is, aki a szubkultúrában egy olyan rejtett, nem bizonyosan tapasztalati valóságból eredeztethető művelődést, történetlehetőséget lát, amelynek hasznosíthatóságára prózai epikája hoz beszédes példát. Az *Így volt 1914-ben* (Rezeda Kázmér szép élete) az álom elbeszélhetőségének hitelességében is kételkedik. Júlia álmat Fruzsina közli Rezedával, aki emlékeiből bányássza elő Júlia álomelbeszélését, hogy beilleszthesse a cselekménybe. Talán az értelmezés, a történetmondás jellegét célozza meg a többszörös közvetítettséggel a közlés, amelyben a nappali és az álomi lét a szerelem/szex és a halál motívumaival játszik el. Három, egymástól jócskán eltérő személyiség interpretációs stratégiája ugyan nem oltja ki egymást, csupán „megteremt” az összefüggések alig átláthatóságát. „De azért álom az álom, hogy a végletek találkozzanak”. Ezekről a találkozásokról hoz hírt Krúdy Gyula életműve.



Somorjai Kiss Tibor grafikája

JEGYZETEK

- ¹ A Krúdy-idézetek és -hivatkozások a Barta András válogatta, sajtó alá rendezte, a Szépirodalmi Kiadó által megjelentetett életműsorozatból valók. További szövegforrások: Krúdy Gyula: *Álmoskönyv – Tenyérjósások könyve*. Szerk., szöveggond., utószó: Barta András. Bp., 1985; Uő.: *Ady Endre éjszakái*. S. a. r. Fábri Anna. Bp., 1989. Az innen származó idézeteket a továbbiakban külön nem hivatkozom.
- ² E regény részletesebb elemzését más dolgozatomban végeztem el: *Limes* 2008/1. Ugyancsak nem ismétlem meg Szomjas Gusztáv hagyatéka című könyvében elvégzett elemzéseimet (Bp., 2006).
- ³ Czuczor Gergely – Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára*. 1. köt. Pest, 1862. 283. hasáb, itt: álomfejtés, álomfejtő, 284. hasáb: álomjelenet, álomkép, álomlátó.
- ⁴ A korai Szindbád-elbeszélések (és kötet) értelmezése ügyében Bezeczy Gábor: *Szindbád* (Bp., 2003) könyvéhez utasítom az érdeklődőt. A szakirodalomból ezúttal hasznosítani tudtam még a következő köteteket is: Kelemen Zoltán: *Történelmi emlékezet és mítikus történet Krúdy Gyula műveiben* (Bp., 2005); Gintli Tibor: „Valaki van, aki nincs”. Személyiség, elbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben (Bp., 2005).
- ⁵ Washington Irving (1783–1859) Rip van Winkle. A Posthumous Writing of Diederich Knickerbocker-je 1819-ben jelent meg, magyar visszhangjára már 1828-ból vannak adataink a Felső Magyar Országai Minervából. A Tudománytár 1835-ben, a Társalkodó 1843-ban hoz ismertetést, a Divatcsarnok 1854-ben ír a szerzőről és művéről, a Krúdy által is becsült Anyégin-fordító, Bérczy Károly 1855-ben értekezett róla Müller Gyula Nagy Naptárában. Jean Robert Planquette (1848–1903) operettjének ősbemutatója London volt 1882-ben. A magyar nyelvű libretto sűgőkönyve az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában, MM 5795. sz. jelzeten található. Az idézett *Álombeli lovagban* K. Nagy dúdolja a Rip van Winkle kardalát, *A régi hang* szerint „Szindbád mindig kedvelte ezt a szindarabot”. Bizonyára ez az oka annak, hogy Pethő József is szindarabnak nevezi a Rip van Winklét: Krúdy-tanulmányok. Bp., 2005. 121. Egy ízben Krúdy önmagát nevezte Rip van Winklének, s Hatvany Lajos bécsi vendégeként a kissé sznob házigazda rémületére kikövetelte, hogy Schönbrunnban tekintsek meg együtt az operettet. Vö. Tóbiás Áron (szerk.): *Krúdy világa*. Bp., 1964. 184., 238.
- ⁶ Itt részint Ferenczi fordítói tevékenységére lehet utalni. A tízes évek Freud-átültetésének adatai: *Pszichoanalízis*. Bp., 1912., 2. kiadás: 1913., 3. kiadás: 1919. Az álomról. Bp., 1915., 2. kiadás: 1919., részint Kosztolányihoz, Krúdyhoz, majd Máraihoz fűződő szélesebb körű kapcsolataira. Vö. részletesebben: Harmat Pál: *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis. A Budapesti mélylélektani iskola története, 1908–1933*. Bp., 1994. Ferenczi és Krúdy kapcsolatairól: 70., 209., 251–252.
- ⁷ *A dobogó szív simogatása* (1925) parapszichológiai elemei szövik át a hölgy és Szindbád beszélgetését, miközben Szindbád álomfejtésére vár a hölgy, hogy aztán elárulja: gyermeket vár, s a születendő gyermek immár főlegessé teszi a halott gyermek éjszakai látogatásait.
- ⁸ Rózsi „már beszélt a boglyában álló fával, beszélt a házörző kutyával, Reneével, a szomszéd ház nemzeti asszonyával, és mindenféle könyv nélkül megfejítette annak álmait. (A nemzeti asszony sokszor álmodik a szélben lobogó, kötélben száradó férfi alsóneműekkel, amely álmot könnyű megfejteni.)” *Nézd meg az anyját, vedd el a lányát*, 1932.
- ⁹ Kibédi Varga Áron: *Szerkezet és jelentés Krúdy regényeiben*. In: Uő.: *Szavak, világok*. Pécs, 1998. 206–220.
- ¹⁰ Harmat: 6. sz. jegyzetben i. m. 249. Kosztolányi szerint Ferenczi „Krúdy Gyulát bámulta”.
- ¹¹ Krúdy névadásáról sok tanulsággal Pethő: i. m. 105–125.
- ¹² Kosztolányi Dezső: *Írók, festők, tudósok*. S. a. r. Réz Pál. Bp., 1958. I. 69. Egy 1907-es írásában „Krúdy Gyula illatos, finom, álmokból és párából szótt novellái”-t emlegeti. Uo. 66.