

## Metafora és önazonosság Krúdy regénytöredékében

*A szubjektum elbeszélésének kérdéseit tárgyalva Krúdy regényeiben gyakran találkozhatunk azzal a jelenséggel, mely úgy jellemezhető, hogy az elbeszélés széttartó, törésekre épülő karakterét a narráció bizonyos eljárásai egységesítő, totalizáló tendenciákkal igyekeznek ellenpontoszni.*

A név és a személyiség motiválatlan, kaotikus kapcsolatát, a jelölő és a referens között keletkező zavart a ‚Boldogult úrfikoromban‘ című regény zárlatában a valódi én-felvett szerep, valóság-látszat sémáinak mozgósításával igyekszik az elbeszélő olvasati ajánlata megszelídíteni. A ‚Napraforgó‘ az identitás narratív megalkotásának temporális jellegét és kontingens természetét a folyamatszerűség, illetve a bináris opozíciók megképzésével kísérel meg elfedni. Ez utóbbi szöveg esetében az 1910-es évek második felében keletkezett Krúdy-regények egy másik jellegzetes poétikai eljárása, a középpontba állított metafora is fontos szerephez jut. A szétfutó szövegvilág összefogását – más poétikai jelenségek mellett – a napraforgó figura hivatott megvalósítani. A metafora ugyanakkor ebben a műben megítélésünk szerint még nem jut kiemelt jelentőséghez a totalizáció más eljárásai között, sőt szerepe talán kevésbé szembetűnő azokénál. A regényszöveg címbe emelése persze kiemeli e figura jelentőségét, a szöveg és a cím egymásra utalásai mégis viszonylag ritkák, szórványosak, ezért a szöveg nem feltétlenül sugallja az olvasónak, hogy a trópus értelmezése az interpretáció szinte megkerülhetetlen kérdése lenne. A tízes évek utolsó éveinek számos regénye a ‚Napraforgó‘-nál nagyobb mértékben igyekszik a művek szövegét egy adott szóképpel való összefüggésében láttatni. Az ‚Asszonyosságok díja‘-ban ilyen szerepet kap például Árnýék allegorikus alakja, az ‚N. N.‘ esetében pedig a tücsök metaforájának már-már kissé egyhangú visszatérése. A metafora középpontba állításának leglátványosabb példáját mégis a ‚Mít látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban‘ című regénytöredék nyújtja. Minden bizonnyal megalapozottnak tekinthető azon értelmezők álláspontja, akik Krúdynam ezt a szövegét mint a leginkább metaforikus művét tartják számon. (Dérczy, 1987–88. 39.) A ‚Vak Béla‘ középpontba helyezett metaforája elsősorban azért tűnik érdekesebbnek választott nézőpontunkból, mint más Krúdy-regények hasonló figurái, mert lényegesen nagyobb szerep hárul rá a homogenizáló tendenciájú szövegegység megteremtésének kísérletében. A mű interpretációja során természetesen mindig szem előtt kell tartanunk, hogy töredékről van szó. Az elkészült (vagy fennmaradt?) szöveg – a fejezetbeosztás szerint három részesre tervezett regény két teljes része és egy töredékes, egyetlen fejezetet tartalmazó szakasza – mégis elegendő alapot nyújt arra, hogy a vakság metaforának ilyen kiemelt szerepet tulajdonítsunk.

A trópus hangsúlyos pozíciója olvasatunk szerint azzal is összefüggésbe hozható, hogy a ‚Vak Béla‘ szövege lényegesen széttartóbb jelleget mutat, mint a korábbi, szóképeket középpontba helyező regények. A szöveg belső törésvonalait többek között az elbeszélőmódok heterogenitása, a történet hiánya és a narráció folyamatszerűségének állandó felfüggesztése, valamint az elbeszélő idő megragadhatatlansága jelzik. Az első rész elbeszélőmódját a látomásszerűség és nyelvi zsúfoltság jellemzi, amely a cselekményelemek

redukáltságával párosul. A ‚Vak vezet világtalant’ fejezettől kezdődően ezzel szemben egy anekdotikushoz közelítő narráció bontakozik ki, melynek jellegzetes példája Kapitány Zuárd történetének előadása. A temetési menet leírásában ugyancsak meghatározó szerepű marad ez az elbeszélismód, míg a vacsora kapcsán ismét egy sűrítettebb és képszerűbb elbeszélői nyelvvel találkozhatunk. Az ezt követő szövegegységek váltakozó mértékben engednek teret e két elbeszélismódnak. Szerénka barátnőinek beszélgetésében például inkább az anekdotikushoz közelítő, míg Jánoska Janka testének leírásában az erősen képszerű beszédmód tűnik meghatározónak. A szöveg szakadással, töredezett jellegét erősíti megközelítésünk szerint a másodlagos elbeszélők nagy száma és hosszas szereplése is. Egy-egy alak másodlagos elbeszélővé emelése gyakori poétikai eljárása a Krúdy-regényeknek, mégis a ‚Vak Béla’ olyan mennyiségben lépteti fel ezeket az elbeszélőket, s a szövegnek akkora hányada válik szereplői elbeszélőssé, hogy az a Krúdy-életműben is kivételesnek tekinthető. Megjelenését követően Kóborló (1) hosszú időre – mintegy másfél fejezet erejéig – átveszi az elbeszélő szerepét, amelyet a temetési menet feltűnéséig gyakorol. Ekkor a menet egy-egy résztvevője váltja fel ebben a másodlagos elbeszélői pozícióban, elsőként Szerénka egykori szeretői, majd a tort követően többnyire barátnői lépnek fel másodlagos elbeszélőkként. De másodlagos elbeszélőként tarthat-

*A személyiség elbeszélését egy-két jellegzetes vonásra redukáló jellemrajz nem teszi lehetővé az összetettség érzékeltetését, így a személyiségben mutatkozó szakadások, esetlegességek láttatását sem. A rögzítő tendenciák tekintetében még nagyobb jelentőséggel bír, hogy a vakság hosszan fenntartott metaforájának egyik jelentése a személyiség változatlan lényegének érzékeléseként írható le.*

juk számon magát a címszereplőt is, akinek ilyen megnyilvánulásai Jánoska Janka feltűnésével szaporodnak meg. Ezt a – néhány példa segítségével szemléltetett – törésekkel szabdaltnak, átjárhatatlannak mutakozó szövegvilágat kísérli meg az elbeszélés „a vakság” segítségével egységesíteni, áttetszővé tenni.

Ez az ellentétes irányú mozgás több szempontból is kapcsolódik az identitás kérdéséhez. Az egyik ilyen vonatkozás a műalkotás szubsztanciális egységének, illetve e totalizáló egység lehetetlenségének problematikája. Az egységesítő eljárások a szubsztanciális egység tételezését implikálják, míg a szöveg szétartó vonatkozásai az elkülön-

böződés tapasztalatát, az egészszelvőség tagadását hozzák felszínre. A vakság figura-szerepének vizsgálata ennél közelebbi kapcsolatot is mutat a szubjektum elbeszélésének problémájával, hiszen éppen e trópus révén történik meg a főhős identifikációja. Az elbeszélő főhősét legtöbbször „vakember”-ként említi, s az alak neve is ezt a metaforát helyezi kiemelt pozícióba az azonosság létesítésének folyamatában. Az a vizsgálat, amely a vakság figura egységesítő képességének teherbírására irányul, annak belső szerkezetét, konzisztenciáját értelmezi, újfent a szubjektum szubsztancialitására vonatkozó kérdéssel találja magát szembe. A vakság figurálisan egységesítő hatása akkor írhatja fölül a szöveg szétartó jellegét, ha belső kohéziója erős, s magát a trópuszt nem járják át az egységet kikezdő tendenciák. Mivel a vakság a főhős identifikációjának döntő mozzanata, ezért a fenti követelmény egyben azt is jelenti, hogy ilyen egységesítő szerep csak abban az esetben tulajdonítható a metaforának, ha az elsőként az alak szubsztanciális egységét képes megteremtteni, ha Vak Bélát önazonos szubjektumként tudja elbeszélni. A szubjektumnak ez a kérdése érintkezik a név és identitás összefüggéseinek problémáival is, hiszen – mint azt már fent említettük – a vakság metafora névvé formálása révén ez az összefüggés ugyan csak bevonódik az értelmezés horizontjába.

A személyiség szubsztanciális megközelítésére több jel is utal a mű szövegében. A főhős három szerelmét például egy-egy sajátos testi jegy hivatott jellemezni: Frimetet a sá-

mánok hatodik ujjá, Szerénkát a három kebel, Jánoska Jankát a nyílvesző formájú farkok. A nők elbeszelt története ezt a rögzítő személyiségértelmezést többnyire fölerősíti. Szerénka esetében az elrejtett, harmadik mell, melyet a narráció szerint a kitartott nőként élő Szerénka örökre Vak Bélának őrzött meg, a szívében romlatlan vidéki lány sztereotip narratívájába illeszkedik. Jánoska Janka diabolikus testrésze pedig összhangban áll a nő Vak Béla előtt megjelenő rádiumképevel, az akasztófavál. Barátja, az alvilági figuraként beállított Szívenrúg, ugyancsak az ártatlan Szerénka toposzszerű ellentétpárjaként fixálja Jankát a bűnös nő szerepében. A narrátor által „igazi nőtény”-ként említett Janka csontfarkának alakja a szerelmi kín képzetét is felkeltheti az olvasóban, a hagyományos „Erősz nyila” toposz nyomán, ami a tápláló és a pusztító ellentétpár segítségével erősíti rá Szerénka és Janka személyiségének rögzítő elbeszélésére. A korábban említett, anekdotikushoz közelítő elbeszélismód ugyancsak teret enged a személyiség-elbeszélés rögzítő tendenciáinak, mivel a felbukkanó alakok zsánerképszerű megjelenítésével jár együtt. A személyiség elbeszélését egy-két jellegzetes vonásra redukáló jellemrajz nem teszi lehetővé az összetettség érzékeltetését, így a személyiségben mutatkozó szakadások, esetlegességek láttatását sem. A rögzítő tendenciák tekintetében még nagyobb jelentőséggel bír, hogy a vakság hosszan fenntartott metaforájának egyik jelentése a személyiség változatlan lényegének érzékeléseként írható le.

Az alábbiakban a vakság figura jelentéseinek értelmezésével igyekszünk választ keresni arra, hogy a főhős szubjektumának rögzítő egységesítése, illetve a regényszöveg homogenizálása mennyiben lehet eredményes. Az már e jelentésrétetek módszeres áttekintése előtt megállapítható, hogy a regény nem a leghatékonyabb szóképet mozgósítja az egység (illúziójának) megteremtésére. Az egészszelvűség és a szubsztanciális egység képzetének fenntartására ugyanis leginkább a szimbólum alkalmas, amely a jel és a jelölt totális egységéről, azonosságáról igyekszik meggyőzni befogadóját. (*De Man*, 1996. 73.; *Gadamer*, 1984. 73.) A 'Vak Béla' szövege ezzel szemben az allegóriához fordul, amely a maga megelőzöttségével már szükségszerűen felhívja a figyelmet a „lényeg” távollétére. Visszautaló karakteréből adódóan alapvetően temporális jellegű, s hosszan fenntartott folyamatszerűségével sem képes hatékonyan leplezni az azonosság és az egyidejűség lehetetlenségét. (*De Man*, 1996. 31.; 2000. 42.) Krúdy regénye a vakságnak már az antikvitásban megjelent metaforáját írja újra, melynek jellemzője az a paradox áthelyeződés, mely leegyszerűsítve így foglалható össze: a látók lényegében vakok, míg a vak jobban lát bárki másnál. Ez a metafora a vakot két világ határára helyezi, melyek közül egyikhez sem tartozik igazán. *Szophoklész* 'Oidipusz király' című tragédiájának Teiresziásza ismeri Oidipusz istenek által elrendelt sorsát, de a földi világbeli tájékozódásban egy kisgyerek segítségére szorul. Köztes helyzetének jellemzője, hogy tudása az isteni szférához közelíti, míg fizikai valójával a számára idegenné vált földi világban él. A két világ hierarchikus viszonya ebben az esetben egyértelműen meghatározott, Teiresziász vaksága magasabb rendű az emberi látásnál.

A vakság metaforát a látnok alakja a későbbi európai irodalmi hagyományban is fenntartotta. A romantika ismert látnok-költői szerepe szintén kapcsolatba hozható ezzel a tradícióval, de a vakság figura a modernségben ugyancsak feltűnik, amint azt *Baudelaire* 'Vakok' című szonettje is jelzi. Ez utóbbi szöveg jól érzékelteti a metafora átértékelődésének irányát. A vakság paradoxonszerű értelmezését két létszféra tételezése alapozta meg: a fizikai érzékelés hiányát egy emberfeletti vagy metafizikai szférára vonatkozó tudás birtoklása emelte magasabb rendű látássá. A Baudelaire-sonett zárlatában olvasható kérdés ezt a hierarchikus elrendezést teszi kétségessé. Egy magasabb rendű világ hiánya a földi világra vonatkozó vakságot nem magasabb rendű látásként, hanem pusztá vakságként mutatja fel. A toposz történetének korábbi szakaszában egyetlen, önazonos jelentéssel rendelkező vakság ('jobban látni') egymást kizáró értelmeke hordozójává vált. A vakság metafora jelentéseinek Baudelaire-nél tapasztalható szubverzív jellege abban áll, hogy a metafo-

rikus jelentésnek alárendelt grammatikai jelentés kilép a tradíció által rögzített másodlagos státusából, s magát mintegy önállósítva a retorikai jelentés eltörlésére törekszik. Krúdy regényének vakság-allegóriája a figura történetének ehhez a pontjához kapcsolódik, amikor a vakság eredetileg rögzített, hierarchikus viszonyba állított jelentésrétegei elmozdulnak e stabil, alárendeltségi pozícióból, s immár egymás ellen hatnak.

A vakember léthelyzetét nagyon határozottan igyekszik rögzíteni az elbeszélői narráció, ahogy arra a regény több értelmezője is rámutatott. (Czére, 1986. 168–169.; Bori, 1976. 303.; Dérczy, 1987–88. 36.) A sokszor emlegetett szövegrész így hangzik: „A vakzenészek játéka nem bántotta, mert e világtalan muzsikások hangjaikat olyan nagy távolságból intézték hozzá, mintha ők maguk nem is a valóságos életben volnának, hanem egy mély, sötét folyosó közepén állnának, amely folyosó az életet a haláltól elválasztja. (Erre a helyre képzelte ő saját magát is, amióta megvakult: egy sajátos ponton állott, távol a való élettől, távol a nyugodt megsemmisüléstől, amelyen stáció lehet az anyaszentegyház tanítása szerint a purgatórium a mennyország és a pokol között. Erről a tisztítóhelyről hangzottak a vakzenészek dallamai azokban a józsef- és ferencvárosi kávéházakban, ahol a vakok bandájának még helyet adtak).” (Krúdy, 1978. 14.) A vakság jelentésének ez az egyértelműnek látszó meghatározása eldönteni látszik a figura konzisztenciájára vonatkozó korábban feltett kérdésünket. Úgy tűnik, a vakság allegória határozottan rögzíti a főhős énjének pozícióját, hiszen identitásának szinte definíciószerű meghatározását adja. Ugyanakkor az idézetben megjelölt köztesség már a Baudelaire-nél tapasztalt szerkezetet mutatja, bármennyire is igyekszik ezt a hasonlat tropológiája eltakarni. A purgatórium említése olyan világszemléletet mozgósít, amely a létszférák egyértelmű hierarchikus rendjét vallja. A keresztény megközelítés értelmében a purgatórium csak bizonyos értelemben a köztesség helye, hiszen a tisztítóútba jutott lélek nem helyezkedik el egyetlen távolságra a pokoltól és a paradicsomtól. A purgatórium ebben az összefüggésben nem a kívüliség, hanem a felkészülés helye, hiszen a lélek mozgásának iránya meghatározott, útja a várakozás után a paradicsomba vezet. A köztesség grammatikai és hasonlattal történő, retorikai meghatározása között tehát távolság nyílik. A purgatóriumhoz egyértelmű irány kapcsolódik, amely így a vakságot is látásként pozicionálja, míg a grammatikai meghatározás iránytalan köztessége a vakság szó szerinti jelentését is hatékonyan mozgósítja. A vakságot mint magasabb rendű tudást tehát kétely érinti, amit a purgatórium tradícióra hagyatkozó hasonlata sem képes elfedni.

Ha most a vakság grammatikai meghatározására fordítjuk figyelmünket, akkor szembevetjük, hogy a definitív kijelentésnek sokkal inkább a modalitása, s nem pedig jelentése sugall rögzítettséget. A definíciószerű meghatározásokhoz a rögzítettség, a lehatároltság és a megragadhatóság képzete társul. Többnyire úgy véljük, hogy amit meg lehet határozni, az véges, s mint ilyen átlátható és birtokolható. Ha azonban a definíciószerű modalitással szemben a grammatikai jelentést értelmezzük, akkor láthatóvá válik, hogy ez a meghatározás nem rögzít, hanem éppenséggel felold, elbizonytalanít. A sem élet, sem halál negatív definíció a hiány láthatóvá tételével éppen a megragadhatatlanság és a rögzíthetetlen átmenetiség jelentéseit veszi fel. A definitív lendület tehát nem tudja elleplezni a rögzítés lehetetlenségét. Ha mindebből az elbeszélő szubjektum jellegére vonatkozó következtetést kívánunk levonni, megállapíthatjuk, hogy a szubsztanciális, önazonos szubjektum fogalmával nincs összhangban a köztesség, az átmenetiség, a hiány kategóriáival identifikált személyiség. Ezt a sajátos átmenetiséget az is jelzi, hogy a vakság figura hagyományos egyirányúságával szemben a regény két irányban is elmozdítja a személyiség identifikációját. A regény első része a halálra vonatkozó tudást helyezi kiemelt pozícióba, s ennek korlátozását megfosztásként mutatja fel. Ezzel szemben a második rész – különösen a Jánoska Jankához fűződő újraéledő szerelem leírásával – az élet felé mozdítja a főhős pozícióját. A köztesség tehát nem statikus, állapotszerű, hanem dinamikus, változékony természetű, ennyiben is ellenáll a rögzítő tendenciáknak. A vakság jelenté-

sének rögzíthetetlenségére utal az is, hogy a vakzenészeknek a főhőssel analóg viszonyba állított csoportjáról elhangzik, hogy néha visszanyerik látásukat. (*Krúdy*, 1978. 20.) A vakként identifikált személyiség tehát időnként azzá válhat, ami nem ő, ami énjének elmentéje, ezzel azonban a rögzítő tendenciájú meghatározása is érvényét veszíti.

A következőkben a vakság allegória kibomlásában mutatkozó folyamatszerűséget, valamint az ezt a narratívát megbontó, megzavaró elkülönböződésekkel igyekszünk számba venni. A vakságot elsőként a halállal hozza összefüggésbe a szöveg, s ezt a kapcsolatot igyekeznek fenntartani a későbbi fejezetek is. A vakság ebben az összefüggésben a halálra való reflektálásként, illetve az élettől való elválasztottságként értelmeződik: „A halál a legnagyobb ellensége a nyitott szemeknek..” (*Krúdy*, 1978. 16.) A gyermekkor elbeszélésében a halálnak ez a korlátozó, megfosztó felfogása dominál, ami egyben a hagyományos vakság figura visszafordítását eredményezi. Ott az életből való kiszorulás mélyebb léttapasztalatot, tisztább látást, magasabb rendű képességet jelentett, míg itt hiányként szerepel. A többnyire „rossz-szemű”-ként vagy „halott szemű”-ként emlegetett főhős szerelmének beteljesülését Jánoska Janka és Szerénka iránt egyaránt a lányok Vak Béla szemétől való félelme okozza. Ezek a kudarcok irányítják a főhőst a sírkertekben fekvő halott lányok felé: „A halott nők semmiféle félelmet nem mutattak a rossz szemű tekintetétől.” (*Krúdy*, 1978. 32.) A halálra vonatkozó tudás mint az élettől elidegenítő vakság, mint hiány értelmezése lassan átfordul ellentétébe, s a halottak világának látása mint egyfajta titkos, mélyebb tudás jelenik meg: „A rossz-szemű szemei már majdnem világosan láttak a föld alatt, már mindinkább birtokába jutott annak a titokteljes tudásnak, amely hozzásegítette őt ahhoz, hogy kikémlelje a holtak további cselekedeteit, belelátott a tegnap felhantolt sírokba, de pontosan tudta, hogy mi történik azokban a koporsókban, amelyeket száz esztendő előtt dugtak be a belvárosi templom alá – már alig volt előtte valamely titok, amely a holtakat az élőkől elválasztja [...]. Már azt kezdte hinni a rossz szemű, hogy a másvilágiakkal való barátság és rokonszenv révén megismerheti végre azt a boldogságot, amely után mohón szomjúhozott – amikor a holtak hirtelen megharagudtak, és elvették a szeme világát, hogy sohase láthasson többé a másvilágra, csak az élöket láthassa ezentúl, mégpedig olyan alakjukban, amint senki sem látja őket, akinek látó, a mindennapi köztudat szerint eleven-élő szeme van. A holtak adtak egy új látást szerelmesüknek, míg a régít – kegyetlenül elvették tőle.” A vakság figura narratívájában fordulat következik be: a megvakulás negativitása a halálra vonatkozó ismeret hiányaként, a halottak látására való képtelenségként jelenik meg. A vakság első jelentése az életre vonatkozó tudás korlátozása, illetve a halál élettől elidegenítő hatása volt.

Ez a vakság minősült át titokzatos látássá, s ennek elvesztését ismét vakságként beszél el a regény. Némiképp sarkítva úgy is összefoglalhatjuk ezt a történetet, hogy a vakság nem más, mint a vakság elvesztése. Ez a vakság ugyanakkor egyszerűsített újfajta látás is, amely azonban immár ismételten az életre vonatkozik, annak bizonyos érzékelése minősül vakságnak. A látás – vakság viszony paradoxonon alapuló sorozatos megfordításai nyomán előálló egyébként is bonyolult képletet most az teszi még inkább zavarba ejtővé, hogy ez utóbbi vakságot éppen az élőkre vonatkoztatott lényeglátásként állítja be a narráció: „A vakember megmaradott látó idegével az emberek alakjáról csak azt a másvilági árnyékukat látta, amely árnyékot majd a holttestük fog mutatni, midőn egyszer a Hold és a Nap kettős fénye alá kerülnek: amidőn testüknek és lelküknek igazi árnya vetődik a földre és a felhőkre [...]. Talán rádiummal kárpótolták a holtak az eleven látó szeméért – úgy látta a világot a vakember.” (*Krúdy*, 1978. 89.) Ezen a ponton, ugyan a hagyománytól némiképp eltérő módon, de mégis újraéled a vakság = magasabb rendű látás toposz. A vak birtokolni látszik az élők személyiségének egész történetét, legbensőbb lényegét. Ezt a rendkívüli képességet mégis kétszeres megfosztottságként állítja be a regény narrátori szövege. Egyfelől ez a tudás, a halottak látásának gyenge pótléka, másfelől az élettől való elidegenedés kíséri. (Ennyiben a vakság a rossz-szeműség ismétlése-

ként fogható fel.) Az emberek lényegének átlátását a kiemelt idézet ismét csak összefüggésbe hozza a halálra vonatkozó tudással. Az igazi alak megjelenése a vakság köztesség jelentésdimenziójának megfelelően az élet (Nap) és a halál (Hold) kettős fénye alatt történik. Az ember lényegének feltárulása tehát ebben az átmeneti helyzetben következik be, ami úgy is értelmezhető, hogy az ember lényege éppen ez a megragadhatatlan átmenetiség. Ugyanakkor Vak Béla átvilágító tekintetének egyes konkrét, elbeszélte képei korántsem mutatják ezt a sajátos, titokzatos perspektívát, hanem többnyire zsánerképszerű, illetve karikatúraszerű, meglehetősen szokványos rajzokat adnak.

A kettős fény alatt történő látás a vakság allegória egy másik problematikus vonására is felhívja a figyelmet. A személyiség másvilágon történő átvilágítása felidézi az utolsó ítélet szituációját, melyhez a vallásos tradícióban az igazság feltárulása és a hamisság, a bűn lelepleződése kapcsolódik. Ezt a konnotációt Kóborló egyik Vak Bélára vonatkozó kijelentése még inkább fölerősíti. E jellemzés szerint olyan szent férfiú ő, „aki előtt nincs titka az emberi szívnek, nincs rejtélyessége a gondolatnak, aki előtt mindannyian lelkünkig

*Az első fejezet a főhőst egy letűnőben lévő történelmi korszak szemtanújaként és megtestesítőjeként állítja be. A vakság, az élettől eltávolodó léthelyzet ebben a vonatkozásban a történelmi jelennel szembeni idegenségként látszik megragadhatónak. A második fejezet ezzel szemben a személyes léttörténet szintjéhez köti a vakság figurát, s egyfajta eleve adott, veleszületett – s nem pedig egy esetleges történelmi szituáció által kiváltott – kívülséggként értelmezi. A két narratív szálat az időbeliség érzékelésének közös hangsúlyozása érintőlegesen ugyan összekapcsolja, de szétartó jellegüket ez nem tudja elfedni.*

mezítelenül állunk, mert földiekkel már nem zavart szemével úgy lát bennünket, amelyen alakban egykor az Uristen trónusa előtt meg fogunk jelenni”. (2) (Krúdy, 1978. 133.) A két szakasz modalitásuk eltérő jellege ellenére számos vonatkozásban egymást erősíti. Többek között abban a tekintetben is, hogy mindkettő egyfajta leleplező karaktert tulajdonít a vakságnak, melyre a főhős halottlátó képességeinek elvesztése után tesz szert. Ahogy a vakság halálhoz kapcsolt értelmezéseinek sorozata megalkotható az olvasat során, úgy a figura egy ezzel ellentétes tendenciájú története is összeállítható. A rosszszeműség fázisának egyik leírását már idéztük korábban, amely szerint a nyitott szemek legnagyobb ellensége a halál. Ez a kapcsolat az első mozzanata annak a vakság-definíciónak, mely a halállal összefüggésben igyekszik az allegória jelentését meghatározni. Ennek a láncolatnak a végén áll a figura leleplezés értelmű jelentésrétege. A korábban értelmezett szál mellett azonban létezik egy másik is, amely a vakságot az álmodozás fo-

galmához köti. A halált a lecsukott szem képével írta körül az egyik fent citált idézet, s az álmodozást is épp ez a kép jelöli: „A vakember lehunyta a szemét, mert még látó korában megszokta, hogy ez szükséges az ábrándozáshoz.” (Krúdy, 1978. 15.) A vakság így egyszerre hordozza a leleplezés és az illúzió ellentétes jelentésdimenzióit. Az álmodozásként meghatározott jelentéssorba illeszthető Szerénka ábrándozásának leírása, melyet a szemek megszökéseként ír körül az elbeszélő hang: „Szeréna szemei [...] néha megszöktek, mint a füst a háztetőkről.” A „Vak vezet világtalant” című fejezetben Kóborló, aki akár Vak Béla alteregójaként is felfogható (3), hosszasan értelmezi a főhős vakságát. Az egyik gondolat sor olyan jelentést tulajdonít a trópusnak, amely az illúzió, a tévedés megőrzéseként is felfogható: „Köszönd sorsodat. Megvénül, megrútul körülötted minden, pókhálós lesz ismerőseid arculata, elfonnyadnak a pirosságok, elhervadnak a tekintetek, megfakulnak a világ színei, és te mindig úgy őröd emlékezetedben az életet, amint deli szép korodban láttad. Testvér, majdnem olyan boldog vagy, mint azok, akik ifjan hálnak meg.” (Krúdy,

1978. 60.) A vakság ilyen megközelítése, amely egyetlen idő megőrzéseként értékeli ezt a sajátos látást, kifejezetten szemben áll azzal az időbeliséget hangsúlyozó jelentésréteggel, mely a lényeg látását az élet és a halál kettős fényével, mintegy a teljes élettörténet anticipált áttekintésével azonosítja. A lényeglátásként beállított vakság narrátor által gyakran hangoztatott, s mintegy kiemelt pozícióba helyezett jelentésdimenziójának kikezdésében egy, az idézett helyet követő jelenet is fontos szerepet tölt be. Kóborló, amikor Vak Béla a koldus életformától való idegenkedéséről beszél, így válaszol: „Milyen koldulásról beszélés? Mától kezdve milliomos vagy. Milliomos vagy az én hatalmamból, az én csodatévő erőmnél fogva. Akarsz foglalóul egy marék gyémántot? Itt van. – Így szólt kóborló, és csiszolt üvegből való olvasóját a vakember kezébe vetette.” (Krúdy, 1978. 68.) A cselre Vak Béla nem reagál, egyetlen mondatával vagy cselekvésével sem adja tanújelét annak, hogy tekintete a csalást leplezte volna. A jelenet tehát ironikus szakadást (De Man, 2000. 42., 194–197.) idéz elő a lényeglátás narratíva struktúrájában. Ez a törés azért is lényeges, mert az elbeszélés a továbbiakban igyekszik ezt a vakság jelentést fölerősíteni. E szemantikai kapcsolat érvényben hagyása vagy megkérdőjelezése abból a szempontból is kitüntetett jelentőséggel bír értelmezésünkben, hogy ez a vakság-definíció határozottan a szubjektum szubsztanciális felfogása mellett kötelezi el magát. Ha a vakság figura jelentésszerkezetében dominánssá válhat az a rögzítő szubjektum-konceptió, az a vakember identitását is a rögzítettség felé mozdítja, míg ennek a jelentésrétegnek az ironikus kikezdése a szubjektum decentráltságának tapasztalata felé mutat. A rádiumkép-látás hangsúlyozására a temetési menet leírásától folyamatosan alkalmat teremt az elbeszélés, karikatúraszerrű képet rajzolva – többnyire valamilyen állat alakját mozgósítva – a megjelenő szereplőkről. Ez a látásmód azonban mégsem válik egyeduralmukodóvá, s a szöveg fontos pontjain fel is függesztődik. Az ebéd elbeszélésében megmutakozó nézőpontról már az emlékezet-modelleket vizsgáló fejezet során szót ejtettünk, ezért erre most nem térünk ki. Lényeges azonban Jánoska Janka Vak Béla előtt megjelenő látványának kettősségére emlékeztetni. Az egyik kép az „igazi valót” felmutató rádiumkép elvei szerint szerveződik, s Jánoska Janka személyiségét az akasztófa árnyékképével ragadja meg, amely a korábban említett sztereotip nőszerep, a bűnös szerető újabb rögzítéseként is felfogható. Ezt a látványt azonban egy másik elv szerint működő látás ellenpontozza, s az ez által közvetített kép nem esik egybe az akasztófa jellemképpel. Ez a kép nem leplező, hanem sokkal inkább mítoszteremtő karakterű, más „lényeg” mutat, s ez a kettős, ellentétes lényeg kikezdi magát a lényeg fogalmát:

„Látta mozdulni a nő derekát, mely mozdulatot a nők még abból az időből tanultak, midőn csigák voltak, és a tenger dagályával kiringatóztak a partokra. Látta közeledni a nő középpontját, mint rózsaszínű kagyló emelkedik fel a vizek mélyéből, hogy kinyissa, felkínálja belső titkát az alig látható keleti napsugárnak, az éj eseményeitől már elbágyadtan sápadozó holdnak, az angyalok szűzi tekintetének: a szenvedélytelen csillagsugárnak és az édesded hajnali harmatnak, melytől a kagyló megtermékenyül, hogy gyermekét, a gyöngyöt megszülje.

Látta jönni a domború hasacsát, amelyről a középkori tudósok először találták ki, hogy a föld gömbölyű – amelynek emésztő ereje olyan végtelen, mint a tűzhányók mélyében forralt katlannak, amely mindent megemészt, követ és ércet, hogy a maga tüzét élesztgesse. Látta jönni az alak hátsó gömbölyűségét, amely földgolyóként ül atlasz vállán a világ kezdete óta. Jöttek a hónaljak, mint sötét barlangok, ahová eldugják a férfiak mindazon látományaikat, amelyek szomorúak vagy szívriasztók voltak földi életükben; ahová becsúsztatja a boros ember a kését, amellyel az imént a szív nyílását kereste; ahová bebörtönzik a férfiak azokat a sírásokat, amelyek utánuk hangzanak futamodásukban a sivatagi széllel.

Jöttek a keblek, amelyek megszelídítik az oroszánokat; megállítják a felemelt bunkót a vadember kezében; kiütik a kardot a fogadalmat tett szentföldi lovag kezéből; hiteha-

gyottságba csábítják a szent szerzetest; erőssé nevelik a gyenge gyermeket, és megcsókolják kezét a boncoló orvosnak. A keblek jöttek, és megelőztek aztán mindeneket, amint a vakember közelébe értek, hogy csak az ő jóságukat, az ő csodálatosságukat érezze a vakember, mint hegyszerű szellemekét, a kik a sűrű éjszakában biztató egészségükkel, életteljességükkel megérkeztek, hogy mindenekért meglelje vigasztalódását a szegény vak.”

Az elbeszélő ugyanakkor arról tudósít, hogy a nő hangjának hallatán a „lényegéről” alkotott kép ismét átalakul: „A nő, akit Vak Béla az örömök forrásának és a gyönyörök kálitkájának vélt, midőn még csak a közellétét érezte: így változott át hangja megszólalásával a bánatok banyakemencéjévé és a vetőkártyák szomorúságot jegyző figurájává...” (Krúdy, 1978. 135–136.) Egy újabb rádiumszerű kép, amely azonban nem egyezik meg az elsővel, még ha ahhoz hasonlóan inkább negatív tendenciájú is. Az igazi személyiséget látó vakság tehát tévedett, hiszen egyetlen igazi kép helyett hármat is megrajzolt. A váltások sorát nem lehet meggyőző módon úgy interpretálni, hogy a látás jellege rövid megingás után visszatért. A kiemelt szövegrészletre következő két bekezdésnyi szakasz ugyanis megkérdőjelezi, hogy a látásnak ez a módja lenne valóban az egyedül autentikus. A narrátor első mondatának variációi („Igaz, hogy érezhetett volna a vakember mást is a hangban, azt a valamit, amit a hang varázserejének szokás nevezni.”) anaforaszerűen térnek vissza. Olvasatunk szerint itt a főhős látásának „igazságát” éppen az a narratori hang relativizálja, amely a leginkább igyekezett a vakság figura ’leleplező látás’ jelentését érvényre juttatni. A későbbiek során Vak Béla érzékelése sem rögzíti Jankát ezen a ponton, látásának jellege nem marad változatlan, hiszen éppen az itt kiemelt, „igazsághozó” hallás okozza, hogy nem tudja eldönteni: Janka hangját hallja vagy a sajátját. (4) Tovább bonyolítja az allegória mintázatát, hogy az imént még a „leleplező vakságot” tévedésként beállító narratori hang most éppen a „szerelmes látást” tünteti fel ilyen pozícióban. Bármelyik elbeszélői kommentárt nyilvánítsa is egy adott olvasat a narrátornak tulajdonított nézőponthoz közelebb állónak, kénytelen elfogadni a vakság allegóriának tulajdonított jelentések változékonyságát, melyek nem valamiféle kibomló, határozott irányú folyamatot mutatnak, hanem állandósuló kilengést, egyfajta oszcillációt.

A vakság narratívájának töréseit az eddigiek során végigkövetett jelentéssorok szakadásai és ellentmondásai mellett más jelentésvonatokozások is jelzik. Például a vakság okainak tekintetében is eltérő variációkat jelöl meg a szöveg, elsősorban annak narratori szövege. Már a regény első két fejezete („Mit látott a vakember utoljára?”; „Mit látott a vakember azelőtt?”) megnyitja a két különböző ok párhuzamos vonalát. Az első fejezet a főhőst egy letűnőben lévő történelmi korszak szemtanújaként és megtestesítőjeként állítja be. A vakság, az élettől eltávolodó léthelyzet ebben a vonatkozásban a történelmi jelennel szembeni idegenségként látszik megragadhatónak. A második fejezet ezzel szemben a személyes léttörténet szintjéhez köti a vakság figurát, s egyfajta eleve adott, veleszületett – s nem pedig egy esetleges történeti szituáció által kiváltott – kivüliségként értelmezi. A két narratív szál az időbeliség érzékelésének közös hangsúlyozása érintőlegesen ugyan összekapcsolja, de széttartó jellegüket ez nem tudja elfedni. A regény hol ezt, hol azt a vakság-értelmezést mozgósítja, ami erősíti a szöveg ellenállását az egységesítő olvasattal szemben. Az első rész első fejezetében megkezdett szál a második rész első két fejezetében ismét dominánssá válik, de hatása érződik minden olyan szakaszon, melyben az elbeszélő a krónikás, illetve a leleplező realizmusból ismert narrátor-szerepeihez közeledik. A vakságot egzisztenciális szinten elhelyező narratíva leginkább az első rész 2–4. fejezetében, a második rész halotti tort elbeszélő szakaszában és negyedik fejezetében, valamint a harmadik rész első fejezetében kap hangsúlyosabb pozíciót. Többnyire azokon a szöveghelyeken érződik meghatározó befolyása, amelyek Vak Béla szerelmeit tematizálják.

A vakság – köztesség szemantikai viszony sem rendelkezik azzal a jelentésbeli stabilitással, amelyről az azonosítás korábban többször említett definíciószerűsége meggyőzni igyekszik az olvasót. A főhős élettől és haláltól való távolsága nem azonos, s ebből faka-



dóan nem is tekinthető állandónak. Nemcsak a köztesség aktuális tartalma változik azonban, hanem olykor még az is kérdésessé válik, hogy Vak Béla helyzetét egyáltalán még ez a köztesség jellemzi-e. A kívüliség ugyanis azt feltételezi, hogy a főhős számára az élet mindennapos, praktikus viszonyai, apró ügyeskedései érdektelenek. Ezzel szemben Szívenrúgó tenyerét tapintva Vak Béla érzékelését a pénz közelsége igézi meg: „Egy pénzes ember ujjai érintették a vakember kezét, és a vakember megdörzsölte azt, mintha szerencsét szeretne lopni vagy kérni a kéztől.” (Krúdy, 1978. 130.) Ugyancsak ez a nagyon is profán, akár földhözragadtnak is nevezhető perspektíva jellemzi a vakember látását abban a jelenetben, mely a női kezek érintésének hatását beszéli el: „A vakember nem sok biztatást olvasott ki a gyűrűkből, de még a karperecekből sem, amelyek itt-ott feltűnően csörögtek, de csak üres karikák voltak; hiába, karperecek dolgában a mézárósnék és a temetkezési vállalkozónék tartják a legjobb divatot, csak tömör arannyal díszítik csuklójukat.» [...] Még egy ancug ruhára sincs kilátás ebben a társaságban« – gondolta magában a vakember, midőn már valamennyi hölgy kezeit végigtapogatta, és jószolt nekik a tenyerükből mindenféle bolondságokat.” (5) (Krúdy, 1978. 119.) Mint az az idézet utolsó tagmondatából kiderül, a teljes életet anticipáló, így a jövőt is átfogó látás mellett feltűnik annak ironikus ellenpontja, mely Vak Bélát a szemfényvesztő mutatóványos, a hazug tenyerjős pozíciójába helyezi. A kívüliség léhelyzetének jelölője helyett a vakság a népszerűséget hajhászó sztár fantasztikus produkciójának mutatkozik. A főhős éppen azokat a képességeit devalválja, illetve érvényteleníti, melyek a ’magasabb rendű látás’ jelentéskörében tűntek fel: „A vakember is érezte, hogy végre itt az ideje, hogy megmutassa nem mindennapi képességeit, ezért halkán előrehajolt, mintha valami titkot közölné:

– Ha kimegyünk a temetőbe, ma éjszaka még színről színre láthatjuk Szerénkát.

A nők összerázkódtak, és olyan közel bújtak a vakemberhez, mintha védelmet kerestének. Lehetett volna e negyedórában a legdívatosabb pesti színész, a legszájasabb szerkesztő, a leggavallérabb harisnyakereskedő: a rejtélyes vakemberrel egyik sem mérkőzhetett volna. Ő volt az ünnepély központja, a nők kegyence, Jeremiás próféta, aki után éjnek éjszakáján is kimennek a babiloni nők.” (Krúdy, 1978. 126.)

A vakság allegória jelentéseiben mutatkozó átrendeződéseket értelmezve megállapítható tehát, hogy a jelentés rögzítését célzó eljárásokkal szemben meghatározó szerephez jut a jelentéshalasztódás. A figura határozottan definiált értelmével szemben az olvasás során újabb és újabb vakság-jelentések tűnnek fel, melyek nemcsak fellazítják, hanem lényegében átláthatatlanná teszik a trópus jelentésszerkezetét, s ezzel magát a szöveget. Az allegória időbeli folytonosságát törések szakítják meg, ami a trópus jelentésdimenzióinak egységes olvasatba foglalását lehetetlenné teszi. A ’kivételesen jól látni’, valamint a ’semmit sem látni’, illetve ’rosszul látni’ értelmei gyakori áthelyeződése és helycseréje így a vakság grammatikai jelentését erősíti fel: a gyakran tematizált lényeglátás-képességgel szemben az áttekinthetlenség, megragadhatatlanság tapasztalatát teszik Vak Béla alakjának konstitutív elemévé. Az ennyiféle módon látó hősben nem a tudás, a helyes értelem birtoklása, hanem az illanó, mindig távollévő jelentés tapasztalata válik szemlélhetővé. Vak Béla lényegkereső, áttekintő látásának kudarca annak az olvasói zavarnak a megfelelője, amely a vakság aktuális nyomain elindulva, majd rendre töréshez érkeve áll elő. Ez a mindig új nyomra váltó, kiüttalan keresés az olvashatatlanságot, a szöveg fölötti áttekintés képtelenségeként értetett vakságot illeszti hozzá a trópus eddigi jelentésrétegeihez: a vakság egyben az olvasás allegóriájává is válik. (Vö. *De Man*, 1994. 135., 139.)

A vakság allegória totalizáló olvasatnak ellenálló heterogenitása a vakemberként identifikált főhős szubjektumának szubsztancialitását is szertefosztatja, így annak széttartó jellege érzékelhetővé válik, s a személyiség osztotságának jelei szembetűnők lesznek. Így sem a főhős, sem a vakság allegória nem lehet alkalmas arra, hogy egy egészelvű műalkotás egységteremtő elveként működjön.

## Jegyzet

(1) Itt jegyezzük meg, hogy nem értünk egyet azzal a megközelítéssel, mely Kóborlót az elbeszélő alteregójának tekinti. (Vö. *Kelemen*, 2002. 87.) A problémára később még visszatérünk, most elegendő annyit megjegyezni, hogy Kóborló ilyen egyértelmű azonosítását a Vak Bélával történő felcserélések eléggé valószínűtlené teszik, hacsak nem magát Vak Bélát is az elbeszélő alteregójának tekintjük. Egy ilyen értelmezői horizonttal azonban interpretációnk nem tud azonosulni.

(2) Itt most nem időzünk el a jellemzésnek tulajdonítható ironikus regiszternél, melyre a későbbiekben még visszatérünk.

(3) Kóborló Vak Béla alakmásként történő felfogása mellett több megfontolás is szól. A *Vak vezet világtalant* fejezetcím a vakság metaforáját Kóborlóra is kiterjeszti, ami a két figura azonosításának lehetőségét veti fel. Kóborló temetési beszédét a „testvérem és szerelmem” megszólítással indítja (99. o.), a vacsora során pedig Szerénka egyik szeretője Vak Bélát „kiváló szónokunk”-ként említi (108. o.), visszautalva a temetőben elhangzott gyászbeszédre.

(4) „»Míntha én mondanám mindezt« – vélte magában a vakember, mert még nem vette észre, hogy szereti Jankát, azzal a hatalmas szerelemmel, amely mindig azokat a szavakat adja a szeretők szájára, amelyet kívánva hallunk.” (*Krúdy*, 1978. 146.)

(5) A vakembert hasonló színben feltüntetető szöveghelyet máshol is találunk. A *Miből élünk?* című fejezet elején például a narrátori hang így ironizál a „nem evilági” szempontok által vezérelt két vándoron: „Ha nem ismernénk őket, bizvást hihetnénk, hogy hittérítők igyekeznek Budapest felé, akik odáig egzotikus néptörzsek között keresték kenyereket; ámde égi jelet láttak [...] és útra keltek. [...] Közelebről ismervén a vándorlókat: gyanakodhatnánk, hogy valamely önös cél vezeti őket Budapest felé.” (*Krúdy*, 1978. 77.)

## Irodalom

Bori Imre (1976): Krúdy Gyula nagy évtizede. Uő: *Fridolin és testvérei*. Újvidék. 66–334.

Czére Béla (1987): *Krúdy Gyula*. Budapest. 167.

De Man, Paul (1994): A vakság retorikája. *Helikon*. 109–139.

De Man, Paul (1996): A temporalitás retorikája. In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk.: Thomka Beáta, Pécs. 5–60.

De Man, Paul (20009): *Esztétikai ideológia*. Budapest. 42.

Dérczy Péter (1987–88): *Krúdy elfelejtett regénytöredéke*. Lit. 31–42.

Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest. 73.

Kelemen Zoltán (2002): A befeljezhetetlen remekmű. In: „*Lelkek a pályán*”. Szerk.: Fried István, Szeged. 71–93.

Krúdy Gyula (1978): *Aranyidő*. Regények, kisregények (Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban, Őszi versenyek, Ál-Petőfi, Hét Bagoly, Aranyidő). Szerk.: Barta András, Budapest.