

Kit visz el az ördög? *Egy Krúdy-regény fordított világa*

– Ó, mi másképpen tudjuk *Az arany ember* történetét! – mondá Amanda kisasszony, és olyan tekintettel nézett körül a szobában, mintha a valódi arany embert keresné valamelyik sarokban. Azt a férfit, aki őt majd valaha feleségül veszi.

A Krúdy életében könyv formában megjelenni nem tudott *Valakit elvisz az ördög*¹ című regényt olvasva a kritika (és az irodalomtörténet) a teljes kiábrándultság, a szerepét végképp elveszített nemesség parodisztikus megjelenítése, a történeti figuraként emlegetett Alvinczi hozzákapcsolása egyfelől a Krúdyt szinte egész életén keresztül foglalkoztató „modern” Don Quijotéhoz,² másfelől az érzelmes utazás elbeszélését kifordító Gogol hőiséhez, Csicikovhoz³ problémaköreit igyekezett föltárni, természetesen teljes joggal. Mivel Krúdy életművét záró regényeiben elfordulni látszik korábban emlegetett kedves olvasmányaitól, a viktoriánusoktól, Dickenstől és Thackeraytól, de Turgenyevtől is: az idillbe hajlíthatóságnak még látszatát is messze kerüli; és egyre erőteljesebb színekkel festi a hajdani dicsőségre hivatkozó, a nemzetmentés ürügyén cselekvést imitáló „történelmi osztály”-nak és képviselőinek önáltató, groteszk szokásait, magatartásformáit. Ugyancsak kevésbé tagadható az, amit az első kötetmegjelenés előszavában Szauder József állít: ez a mű a „regényes formában az utolsó, erőteljes leszámolások egyike az olyan illúziókkal, amilyeneket Krúdy már 1922-ben nyíltan megtagadott”. Majd még határozottabban: „Az alakokat kísérő ironia már-már a szatíra erejével hat az olvasóra.” Alább: „Krúdy most is az 1849-től 1918-ig húzódó hetven év becstelenségét, züllött és züllesztő életét vádolja – semmivé foszlatva hőséneke gyermekét ábrándjait.” S hogy a legkevesebb kétség merüljön föl, a *Valakit elvisz az ördög* többek között az *Etel király kincsével* egy kötetben jelent meg, így a két illúzióromboló regény tendenciája (?) egymást látszik erősíteni. Szauder József azonban a *Valakit elvisz az ördög* művészeti jelentőségét csak részben tulajdonítja annak, amit a regény „tendenciájának” nevezett (jóllehet 1956-ban a hivatalosság elvárt efféle megnyilatkozásokat az irodalomtörténésztől); a végkövetkeztetés így hangzik: „Tendenciájával, alakjainak sajátos, romantikusan groteszk bemutatásával, csodálatosan lírai tájképeivel és szubjektív vallomásaival e kis regény Krúdy legszebb alkotásai mellé emelkedik.” Míg az *Etel király kincse* végső értékelése szerint „A művészi alakítás érdekessége és értéke abban van, hogy egy minden ízében kétértelmű, létében bizonytalan, körvonalaiiban, jellemeiben szétfosló világot ragad meg – jellegzetes körülményeinek, színhelyeinek,

szokásainak jellemzésével és a művészi elbeszélés formáinak bravúros változtatásával.”

Talán a Krúdy-értelmezések „kritikatörténete” szolgálhat a legbeszedesebb tanulságokkal arra vonatkozólag, egykor miként kísérelte meg egyeztetni a több összeegyeztethetlent az irodalomtörténész, egyfelől túlhangsúlyozva Krúdynak többnyire ironikus alakzatokban közölt (zárjunk rövidre!) társadalombírálatát, amelynek esetleges konkrétsága ellen szólhatna „a művészi elbeszélés formáinak bravúros változtatása”, másfelől annak a modernség-felfogásnak (kényszerűen áttételes) elemzését adva, amellyel szerzőnk „egy minden ízében kétértelmű, létében bizonytalan [...] világot ragad meg”; azaz azt a felismerését cselekményesíti, miszerint e világ ambivalenciájában lesz/lehet problémává a regényi értelmezés számára.⁴ Feltehetőleg jobban hangsúlyozandó az eddigieknél, hogy az oroszok közül a *Holt lelkek* szerzője lépett az *Egy vadász feljegyzései* és a *Nemesi fészek* írójának helyébe, és ennek jelentősége a regénytér és -idő szempontjából sem lényegtelen, arról nem is beszélve, hogy így Krúdy odacsatolható ahhoz a hagyományhoz, amelynek Gogol műve mellett Sterne *Érzelmes utazása* is reprezentánsa. Hogy a váltóhamisító figurák, illetőleg a királyságról ábrándozó Alvinczi rajzában a mikszáthi tematika egy változatáról is lehetne szólni, csak árnyalja Szauder megállapítását. Egyáltalában: az összehasonlító irodalomtudomány/irodalomtörténet kiátkozottságának és megbélyegzettségének periódusában csak megfelelő óvatossággal illet szólni egy író/mű (világ)irodalmi kontextusáról vagy kapcsolatrendszeréről; s minthogy a hivatalossá tett irodalmi szemlélet részint a „nagyregényt”, részint egy XIX. századian felfogott realizmust kért számon azoktól a szerzőktől is, akik nem sorolhatók be ebbe a szűkre méretezett irodalmi fővonalba, az irodalomtörténész (még ha a modern filológia képviselője volt is, mint Szauder József) kénytelen volt elrajzolni e végső Krúdy-regények „tendenciáját”, amennyiben egyáltalában tendenciáról (vagy elkötelezettségről) beszélhetünk, illetőleg a kitűnően megcélzott ironikus írói nézőpontot látszólag erőteljesebbé téve, szatíráról megemlékezni.⁵

A magam részéről a továbbiakban máshonnan közelíteném meg ennek az általam is nagyra értékelt Krúdy „kis regény”-nek a világát, összelátva más Krúdy-regények jellemzőivel. Nevezetesen arra szeretnék utalni, hogy a Krúdy-művek akképpen hozzák színre a félmúlt, a XIX. század vége vagy a modernség korszakfordulóinak eseménytörténetét, hogy a szereplői érdeklődéseket, magatartásformákat nemegyszer szembesítik, egybevetik olvasmányaikkal. És anélkül, hogy ezeket az olvasmányokat „értékük” vagy a kánonban elfoglalt helyük szerint méltatnák, a szereplői véleményeket, az olvasmányokból elsajátított szereplői szokásokat, viselkedési módokat (ebben a kettősségben) mintegy világképi szintre emelik. A szereplői beszélgetésekben a megnyilatkozó „esztétika” ritkán (vagy talán sohasem) elégszik meg azzal, hogy az irodalom területén belül maradjon; a regényben olvasott re-

gény, a regényszereplő által emlegetett regényszereplő előbb-utóbb számottevő szerephez jut az események egymásutánjában, és így részint az eseményeket kívülről szemlélő elbeszélő tudatában és narrációjában másolódik egymásra a kétféle szereplő, részint az elbeszélőt emlékeztetheti egy helyszín, egy figura, egy történés arra, amit olvasott, s amely olvasmányélményben azonosnak vagy közösnek gondolja magát az odaértett olvasóval (olykor az odaértett olvasóval igazoltatja, hogy a tartalmi idézet vagy egy irodalmi alkotásra gondolás itt a helyénvaló, képes arra, hogy a remélt asszociációkat előhívja másokból is).

Eddig még viszonylag kevésbé került a figyelem középpontjába, hogy a Krúdy-regények irodalmi/művészi utalásrendszerében nem csupán a világirodalmi és így a „művelt” nagyközönség egyetértésére számítható jelenségek foglalnak el számottevő helyet, hanem a szerző ifjúkorának operett-sikerei (*Rip van Winkle*, *Gasparone*) szintén visszhangoznak, és aligha mellőzhető annak a nyíregyházi kölcsönkönyvtárnak nem feltétlenül az elit irodalomba sorolható anyaga, amely a Krúdy-művekben föl-fölbukkan. Az érzelmesként olvasott Krúdy-művek tehát nemegyszer olyan szubkulturális anyagot közvetítenek, amely a későbbi korszak érzelmelfogásában már inkább az érzelgősség, az érzelmestől elidegenítő jelleg, olykor a giccs irányában hat; s így a többnyire kisszerű környezetben az egykori kalandregény vagy szentimentális próza a szereplői átéltségben vagy a szereplő közvetítésével mintegy önmaga paródiájává lehet. Talán nem túlzás arra célozni, hogy a Szaudertól „romantikusan groteszk”-be sorolt előadásban szerep jut egy réteg olvasáskultúrájának, amely egyfelől az időből kiesett figura magatartásának jelzésével, másfelől a *Don Quijote* kortárs értelmezésével hozható egy nevezőre (Alvinczi tragikomikus vállalása). A „romantikusan groteszk”⁶ egyben az esetleges E. T. A. Hoffmann-olvasást (paródia és fantasztikum összeérését) is feltételezheti (a szerző vagy az elbeszélő részéről); az olvasmányanyag nagy valószínűséggel egy tájékozódási, információszerzési mód mikéntjéről árulkodik. A szereplők Krúdynál feltűnően sokat és szívesen olvasnak, olvasmányaik többnyire azonos szintre jutnak, lett légyen szó a klasszikusokról vagy a XIX. század divatos kalandregényeiről. Ezekbe az olvasmányokba látják bele sorsukat, vágyaikat; akképpen lesz az olvasás létformává, hogy a narrátor átláthatóvá, nemegyszer triviálissá teszi a századfordulós álom–valóság, lét–látszat dichotómiát, már csak azért, hogy aktánsai nem a művészet köréből, hanem a köznapokból lépnek elő. De e narrátor kommentárjai (amennyiben akadnak ilyenek) vagy az olvasás körülményeit érzékeltető passzusok egyben a dichotómiák komikumba átjárt szódását érzékeltetik. A *Valakit elvisz az ördög* irodalmi kontextusa több nézőpontból szemlélhető: már Szauder József (előszava nem idézett mondataiban) említi a regény helyszínének (kocsmá) és figuráinak „előképeit” a Krúdy-életműben, ehhez hozzáteendő, hogy a *Valakit elvisz az ördög* regény-

alakjai azt kölcsönzik a könyvtárból, azt olvassák, amit más Krúdy-művekben kölcsönöznek, olvasnak; egy „betét”-történet során azok a költők-írók vonulnak el, akiknek „regényes” történetét másutt, nemegyszer esszében (maga Krúdy) megörökítette.⁷ Egyszóval a *Valakit elvisz az ördög* részben újraírja, részben „felül”-írja a korábbi Krúdy-művek epizódjait, méghozzá olyképpen, hogy (valóban) fölerősíti az iróniát, a regény végére még a másutt komorabb színekkel megörökített, megbocsátó gesztusokkal jellemzett Alvinczi is egy komikusnak minősíthető jelenet szereplője lesz, jócskán rászedik stb. Ugyanakkor aligha problémátlan az elbeszélő kiléte, pontosabban: a szereplőt kajánul szemlélő narrátor a „kis regény” egy pontján hangot/hangnemet, „retorikát” vált, a 12. fejezetben hirtelen egyes szám első személyben kezd el beszélni, akár lírai betétnek is volna minősíthető ez a kétlapnyi szöveg, hogy aztán a történés Alvinczi és Patkó Bandi párbeszédével folytatódjék. Az elbeszélői magatartás változása, az elbeszélői hang rétegzése ugyan nem idegen Krúdytól, de ezúttal nemcsak motiválatlan ez a helyenként „ó dai” Nyírséghez fordulás, hanem a mindvégig távolságtartó elbeszélőtől idegennek tűnik. A régen látott tájra hivatkozás, „az én időmben” megjelölés, a téli Magyarország (Ady Endre) megjelenítése indíthatta arra az értelmezőket, hogy Krúdynak önnön regényébe való belépéséről elmélkedjenek,⁸ a regény „belső” logikájából azonban akár az is következhetne, hogy Alvinczi belső monológiát olvassuk (hiszen a vörös postakocsin utazó Alvinczi rosszkedve keretezi a szöveget).⁹ Az elbeszélő és a szerző azonosíthatóságára szöveges igazolást (a magam részéről) nem leltem a műben.¹⁰ Ilyen módon egyelőre nem dönthető el, hogy ennek a betétnek valójában ki a beszélője. Hogy az elbeszélő nem teljesen kompetens, s a történet igaz voltát nem képes szavatolni, azt a „kis regény” első mondatai tudatják. Méghozzá oly módon, hogy az elbeszélő eljátszik avval a narratori magatartással, amelynek során az olvasótól megkívántatik, hinné el, megtörtént eseményekről fog olvasni. Hivatkozásai az elbizonytalanítás eszközeiül szolgálnak, játékos formában elbeszélés (és elbeszélhetőség?) problematikussága tetszik ki. Annál is inkább, mivel a bevezetőben megpendített hangnemben tartja az elbeszélést, a leírásokba is belopja ironizáló modorát, csupán a 12. fejezet említett „betét”-je (és egy rövidebb, idézendő részlet) a kivétel.

Ne mondjátok, hogy nem igaz: tanúk vannak rá, szavahihető, nadrágszijas, tekintélyes, csacsihású tanulságok – igaz, hogy nagyrészt már a Morgó temetőben (de oly igazat mondanak, mint akár a vadgalambok, amelyek nagyon szeretik ezt az elhagyott temetőt), másrészt még bizonyosan ott ül szokott sarokasztalánál Dillinger, az órás – órásoknak valaha mind németesen hangzó nevük volt Magyarországon –, aki Komárom védelmében egy puskaporos hordón pipázott, a hordó Dillingerrel együtt a levegőbe repült, de Dillingerrel egyéb baj nem történt, mint az, hogy majdnem elvesztette a szemevilágát, mert nyitvatartotta azt, hogy meglássa az ostromló ellenség hadállásait... Mégis a rossz szemével is órás mesterséget űzött nyolcvan esztendő koráig, és honvédsapkát hordott.

Nem is az információforrások látszólagos problémátlansága látszik kölcsönözni az elbeszélő számára a mindentudást, hanem a magabiztos hangvétel, amellyel lényegest halmoz lényegtelenre, a szavahihető meg a nadrágszíjas, a tekintélyes meg a csacsihasú egyazon érték kategóriába zsúfolódnak; az órás komáromi szereplése sem egyértelmű, hiszen a vár védőjeként pipázik a puskaporos hordón, miközben az ellenséget figyeli. Egyszóval ez a mindentudás inkább félrevezet, mint megnyugtat, az egyik információ nem támasztja alá a másikat, inkább a mesemondás más „stratégiá”-t igénylő módszerére bukkanunk. S bár Dillinger balesetét követőleg óráként tevékenykedik, alig két bekezdéssel utóbb már ez áll róla: „Itt kereste szüntelenül reszkető kezével a borospoharat: de a száját világtalanul sem tévesztette el.” Márpedig ez a kijelentés cáfolni látszik a korábbiakat, a világtalanná válásról nem tudunk meg semmit. Az információt szolgáltató Dillingerrel azonban nem ez a fő baj. „Csak akkor kezdett beleelegyedni a »Rigó«-beli örökös beszélgetésbe, amikor már semmiféle beszédet nem tartott haszontalanságnak – a poharak második féltucatjánál.” Ezt követi az elbeszélő kommentárja: „A »Rigó«-ban is annyi csacsikaságot mondogattak boros asztalnál, mint mindenütt az egész világon: amerre az út a kocsmá felé visz.” Ennyivel azonban az elbeszélő nem elégszik meg, nyitva hagyja ugyanis, hogy az ő elbeszélése, melynek jelölt forrása, tanúja az órás Dillinger, idesorolható-e. „Hőstettekről és nőkről, szerencséről és balsorsokról, felborult kocsiokról és eltörött galambtojásokról folyt a szóbeszéd.” Ez részben eltávolít az elbeszélőnek a címben megjelölt tematikájától, jelentékteleníteni látszik a kocsmái beszélgetéseket, ám minthogy általánosít, a történetmondás hihetőségével szemben is kétséget támaszt, mivel a közhely-témáktól a konkrétabbig hatol, s homályos célzás formájában pendíti meg a mű egyik fontos motívumát:

A Rigóban is, mint minden ilyenféle helyen, temérdek élettörténet hangzott el, amíg az ablakokra a köd leszállott, és az ajtósarok úgy nyikorgott, mintha régi adósk bátorkodnak befelé.

Főleg az utolsó tagmondat készíti elő a mű cselekményét, amelyben a nyírségi kis- és középnemesek eladósodása meglehetősen jelentős tényezővé lesz, s a Rigó elbeszélői és hallgatói sorban mondják el (talán saját) történetüket. A cselekmény első fázisát egy „furcsa öregember” megjelenése indítja el. Annyit mindenképpen meg kell jegyezni, hogy az elbeszélői pozícióból az utólagos elbeszélés is feltételezhető, hiszen, mint az az eddigiekben látható volt, végig múlt időben beszél a narrátor, mint aki már megtörtént eseményekre pillant vissza. S bár a „furcsa öregember” eleinte inkább olyan szerepben látható, mint aki megakasztja a történéseket, beleékelődik az élettörténetet elbeszélők mondataiba, átveszi a szót, és jó darabig mintha irányítója lenne az eseményeknek, ő említi először Alvinczit (majd az ötödik feje-

zetben), de „fő”-szerepe a 6. fejezetben megszűnik, a 8.-ban már éppen csak említik, és új történéssor kezdődik, mikor Alvinczi maga megjelenik, és elkezdene körülötte történni az események. A furcsa öregember Tinódi névre hallgat, „a polgári kaszinó újonnan választott könyvtárosa”, megjelenésétől kezdve ő lesz a „szóvivő”, átszerkeszti a történetmondást, és egy ízben oly „költőiség” hatja át szavait, hogy azt talán csak a Nyírséget megjelenítő betétéhez lehetne hasonlítani:

– Mit tudják önök, hogy mi van most odakünn az országutakon, a néptelen tájakon, a pusztákon, az erdőségekben? A fészületek megdermedve bámulják a vándorlókat, akik ilyenkor az országutakon járnak. A mezők sima fehérségén hirtelen örvények kerekednek, amelyekből hóemberek emelkednek, de csak addig tartják meg fehérségüket, amíg a városok és falvak füstös kéményeihez érnek. Megroppannak a fatörzsek, amelyek eddig némán hallgatták az ördögszekerek csengőit, amelyeket a téli vihar átkergetett néha a tájon. A varjak megint visszatéregetnek az erdei fákhoz azon idő után, amelyet az emberek, udvarok, házak közelségében töltöttek. A jégcsapok megunják magukat a kutaknál, és nagy csörömpöléssel, mintha üveges tót szekere fordulna fel, elhagyják helyüket. És a fenyőfában sírni kezd a tűz gyermeke, miután eddig nem jött érte a megváltó fejsze. Vajon olvad vagy fagy odakünn? [Lehet, hogy ő a Nyírség-„óda” beszélője?]

Tinódi külseje és e monológ egymás ellenében hat; mindaz a félinformáció, közlés, amely a narrátortól származik, nem előlegezi a könyvtáros beszédének emelkedettségét. S amikor a kocsmában könyvtárosként kell helytállania, akkor még inkább fény derül szavainak, „műveltség”-nek ellentmondásaira. Mielőtt idézném Tinódi szavait, annyit közbevetésül, hogy Krúdy regényeinek alakjai (főleg az 1920-as évek regényeiei) – összefüggésben az elbeszélői státus bizonytalanságával, az információk problematikus voltával – általában ellentmondásosan nyilatkoznak meg, a szereplői és a narrátori aspektus nem esik egybe: akit az elbeszélő ironikusan jellemez, önértékelését tekintve pozitívabb besoroláshoz juthat (és megfordítva). Így Tinódiról előbb ezt közli az elbeszélő: „Tinódi tehát magával folytatta a beszédet egy pohár bor lehajtása után, amely pohártól olyan lett a bajsza, orra, szeme, mintha mindegyikből bor csurgott volna. Mint a faliórából kiugrik a kakukk, és a következőket mondja:” – ezzel összevetve idézett monológja, az emelkedett hangnem akár meglepőnek is volna nevezhető. Tinódi csizmáinak leírása viszonylag terjedelmes, e csizmák feltehetőleg színészt szolgáltattak, s e vándorszínésszel bejárták az országot. „Az efféle csizmák gazdái szeretnek a történelemből felvenni álneveket.” Tinódi egyébként alázatosan és szerényen somfordált befelé a Rigó kocszába, ehhez képest hamar lesz az izogató társaság központjává, szinte felsőbb instanciájává.

Tinódi helyzete és státusa a kisregényben paradox: a „szóvivőből” előbb mellékszereplő válik, majd elvégezvén az igazi (?) cselekmény fölvezetésének feladatát (volt róla szó), szétfoszlik alakja, még említésekben sem buk-

kan föl, csak egyszer. Ugyanakkor „mű”-értelmezésével, a könyvtárosi pozícióval ellentétesnek tetsző „műveltség”-vel nemcsak a regény szerkezetének alakulásában lesz meghatározó szerepe, hanem ennél jóval rétegzettebb, összetettebb funkciót is ellát, jöllehet nagyon kevésbé tudatosan. Nevezetesen a kulturális és szubkulturális olvasmányokat hozza össze, az ő olvasási stratégiája azt tanúsítja, hogy a szokatlan módon értelmezéssel egyetlen retorikában fogható egybe a magas irodalmi (csalóka) emlékezete és a népszerű, egymáshoz közelíthető, a kanonizált-legendába vesző és a vidéki kölcsönkönyvtár kölcsönzőinek irodalmi érdeklődése. Ennek szövegi igazolása előtt szükségesnek mutatkozik egy kis kitérő. Aligha tagadható, hogy a változó *Don Quijote*-olvasások között éppen a századfordulós modernség formálta meg az egyik leghatásosabbat, valamiképpen egyensúlyozván a tragikus és a komikus figuraként elképzelt regényalak magyarázatát illetően. Korábban Jókai és Mikszáth egyaránt megalkotja a maga *Don Quijotéját*, *A kis királyok* című Jókai-regény az őstörténeti képzetek és történetek realitásba fordításának komikumát rajzolja ki, a *Beszterce ostroma* az érzelmesbe hajló történetre rávetíti egy középkori életmódot elfogadó-elfogadtatni kívánó személyiség tragikomikumát. Az *Új Zrínyiász* pedig az elfogadott és hivatkozott múltból érkező alak és az e múltat csupán (szórakoztató?) olvasmányként ismerő-„kezelő” jelen satírba való konfliktusának helyzetkomikumával ajándékoz meg. Jókai is, Mikszáth is mindenekelőtt a hazafiaskodó látószögű történelem-„bizniszt” teszi meg a komikum forrásává, míg a történelem melletti személyes elkötelezettség nem nélkülözi a tragikus vonásokat. A háttérben ott lelhető a följebb említett „biznisz”-nek forrásanyaga, s ennek referenciális olvasata bizonyul anakronisztikusnak, és ezáltal közelítheti *Don Quijotéhoz* az idézett művek főszereplőit. Krúdy egyfelől érzékelteti a referenciális olvasásnak a komikus helyzeteket előidéző lehetőségét, másfelől a *Don Quijoté*t úgy tekinti, mint az európai regényirodalom egész történetét meghatározó alkotást, amelyből ő nem vagy nem elsősorban azt a következtetést vonja le, mint tisztelt elődei. S itt talán nem annyira a *Bukfenc* végül boldogságba érő férfi főszereplőjére lehetne gondolni, inkább mindazokra, akik olvasmányaik és elbeszéléseik egymásra vetülésében élik életüket, vagy úgy, hogy tagadják egy korszak olvasmányainak cselekményét, hiszen sorsuk fordulataival egyszerre ismétlik meg az olvasmányt, és módosítják annak értelmezését (mint például a *Palotai álmokban*), vagy olyképpen, hogy a *Don Quijote*-alak korszerűségét tanúsítják, tudniillik a szerep minősíthető donquijote-inak, az eltervezett életpálya „utópia”-ja és a leélt-leélenődő lét „realitása”-vá lett feszülő ellentét tudatosulásában őrlődik föl, múlik, „iramlik el” az élet (Szemere Miklós-Alvinczi alakjának rajza a *Valakit elvisz az ördög* *Don Quijote*-olvasásából is eredeztethető).

Ilyenmódon a sokféleképpen regénybe illesztett szereplői olvasatok részint a hivatalostól és az alternatívától egyaránt eltérő „irodalomtörténet”-tel

szolgálnak, részben regény és személyesség átjárhatóságát bizonyítják. Arról nincs szó, miképpen lett (lehetett) Tinódi könyvtáros, olvasmányainak minéműségére, illetőleg ízlésére, csak következtetni tudunk. S bár a regény elején szerényen bújik meg, a regényegész szempontjából perdöntően lényegesnek vélem az ő Jókai-olvasását. Részben azért, mivel a Jókai-életmű háttéranyaga a Krúdy-életműnek,¹¹ így a múltó Jókai-Magyarország „felülírása” nem eléggé hangsúlyozható szerzői sajátosság. Részben azonban azért, mivel Jókai száz(tíz) kötetét is befoglalólag Krúdy romantika-felfogása sem választható el a Jókai-befogadás változásaitól. Ekképpen a Jókaitól Krúdyhoz vezető epika újrakonstruálása a *Valakit elvisz az ördög* világában is fölfedezhető, még akkor is, ha Tinódi Jókai és a romantika szubkulturális olvasatát adja. Nemigen szabadulhatok meg a gyanútól, hogy Jókai romantikájának éppen efelé mutató elemeire volt fogékony az olvasóközönségnek talán nem is olyan nagyon csekély része; s mindaz, ami Jókainál némileg felülstilizálva vagy a titokregény alakzatába rejtve jelenik meg, a cselekményességnek a kaland- és/vagy a bűnügyi regényt idéző módszereként lett kedvelt, egy olyan olvasatban, mint a Tinódié, jelzi az „irodalmi” érdeklődés egy nem elhanyagolható típusát. A bűnnek és a bűn reprezentánsainak megjelenítése átírja Jókai regényét, ezúttal *Az arany embert* (amely az irodalomtörténetben különféle okok miatt Jókai legköltőibb, legjobban szerkesztett, a leginkább a mitikusba hajló műveként tartatott számon); minek következtében a könyvtárosi cselekménymondás igazolja azokat, akik – egyáltalában nem kevesen – Ponson du Terrail Rocambole-regényeiben lelik meg szellemi táplálékukat. Tinódi ekképpen foglalja össze *Az arany ember* cselekményét:

Egy Tímár nevű, görög származású hajós megöli és kirabolja a hajóra menekült török basát. Elrabolja a leányát is, akit Komáromban rejt el, az üzletcímborájánál, Brazovicsnál. Ámde Brazovics követeli a török hajó kincsének ráeső részét, mire Tímár Brazovicsot is megöli. Nagy zavar keletkezik, mire Tímár, hogy bedugja az emberek száját, hirtelenül feleségül veszi a török basa leányát. Bezárja a komáromi házába, míg ő maga szeretői után csavarog. A török basa leánya azonban rájön Tímár titkára, mire Tímár egyik szeretőjét, a holt Brazovics leányát megbízza, hogy éjszaka ölné meg Tímárt. Az egész machinációnak tudója egy derék, becsületes fiatalember, bizonyos Kristyán Tódor, aki elhatározta, hogy segít a szegény rabságban tartott feleségen. Igen ám, de Tímár ezt a jóra való embert elcsalja magával, a Balatonra, és ott a vízbe fojtja.

Egy posztmodern „dramatizálás” vagy újírás lehetősége sejlik föl ebben a szinopszisban, a regény „valós” történéseit szabadon kombinálja a könyvtáros, és ez az átstrukturálás a Jókaiétól csak részben eltérő műfaji alakzathoz vezet, valójában ezt a típusú történetstílust mint a történések kibontakozásának lehetőségét nem feltétlenül kell teljesen elvetnünk. Ezúttal azonban nem arra térnek ki, hogy egy a Jókaiéhoz képest „alternatív” cselekmény fölvázolásával egy szereplő a másképpen olvasás lehetőségével játszik

el, meg avval, miként érti rá az elit irodalomra a maga szubliteráris „elvárásait”. Inkább arról emlékeznék meg, hogy ez a fajta „tartalommondás” egyben a magas irodalmi és az akkoriban irodalom-alattinak elgondolt kiegyenlítését célzó beszéd: a Jókai-művek beiktatása a kánonon-kívülségbe, és ennek révén mindannak átértékelése és újragondolása, amit irodalomról, irodalomnak véltek. Tinódi, a könyvtáros visszamegy *Az arany ember* alapötletéhez és valahol a háttérben rejtőző műfaji „előzményeihez”; minek következtében megfosztja a történeteket attól a „lélektaniség”-től, amit az irodalomtörténet Jókai e regényének tulajdonít, és amit ebben a felfogásban kévéssé becsül az „átlag”-olvasó, aki viszont az egymásra torló események sorát, a feketére és fehérre rajzolt jellemeket, az összeesküvéseket és rejtélyeket keresi az irodalomban. Egy bizonyos ponton azonban nem járja végig Tinódi a maga interpretálta cselekményt: ugyanis az általa elmondott regényszinopsziszból hiányzik az írói-erkölcsi igazságtétel, a jó nem győzedelmeskedik, a rossz nem szenved vereséget. Megkockáztatom, hogy (talán) azért, mivel a sorozattá összeálló Rocambole-kötetek a folytathatóságát tanúsítják, nevezetesen az egyes regények befejezése nem minden tekintetben elégti ki a megnyugtató zárást igénylő olvasót, kell lennie egy olyan lehetőségnek, amely a főszereplőt új szituációban, új kalandok hőseként, változó események szereplőjeként mutatja meg. Az a tény, hogy Timár Mihály nem vonul ki a világból, tetteinek nem lesz következménye, minek eredményeképpen az ő győzelmével zárul a történet, valójában még közelebb viszi Tinódi Jókai-regényét Ponson du Terrail népszerű sorozatához. Tinódi regénye a szereplők reakcióiban folytatódik, részben a telekkönyvvezető, részben Amanda továbbgondolása folyamán. Ami azonban ironikus kontextusba helyezi a szereplői-befogadói megszólalásokat, az az elbeszélői kommentár, amely egyfelől a referenciális történetértelmezés „csapdái”-ról árulkodik, másfelől az élet és irodalom (századfordulós) dichotómiáját a személyes szféra köznapiságába, kis túlzással élve jelentéktelenségébe fullasztja. S itt nem egyszerűen arról van szó, hogy az irodalmi művek (ebben a környezetben és ebben a felfogásban) akkor számíthatnak hatásos recepcióra, ha a befogadók „magán”-életéhez sikerül illeszteni. Azaz amennyiben a befogadó módot lel arra, hogy a maga történeteként vagy esélyeként ismerjen rá. Az a tény, hogy a szereplők egyike-másika úgy olvassa Jókait (úgy értelmezi Jókait), hogy nem különbözik Ponson du Terrailtól, nemcsak olvasási szokásairól, értelmezői beállítottságáról tanúskodik, hanem az irodalomnak és az életnek még ellentéteiben is egymásba játszatható felfogásáról; a referencialitásnak olyatén érvényesüléséről, amelynek során az irodalom a személyes lét egyik tényezője lesz. S csak annyiban irodalom, amennyiben magatartást igazol, előlegez, feltételez, erősít meg. Így a telekkönyvvezető és Amanda megnyilatkozása szituáltságukból fakad, az irodalmiság számukra akkor érvényes, ha a maguk nyelvjátéka alapján gondolható el, írható le. Anélkül, hogy a

narrátor részletezné az említett figurákhoz kapcsolható és elsősorban rájuk jellemző szociolektust, „megközelítésük” mégis ennek a szociolektusnak tömör összegzése. A kétségek eloszlatását a narrátor végzi el, aki viszont hangsúlyozza, kiemeli a szociolektusnak megfelelő magatartást, amely Jókait és Tinódi elbeszélését visszafordítja privát szférájukba.

Emígy a telekkönyvvezető: „Nem érdemes ilyen többszörös rablógyilkosnak a regényét olvasni – szólt most közbe a telekkönyvvezető, mint törvényszéki ember.” A jogi nyelv érzékeltetése a fikcionalitás és a referencialitás közötti különbséget mossa el, a narrátor pedig utalásával az irodalmi történetet az irodalmitól távolabb eső területre szorítja. Míg a telekkönyvvezető összevonja az „életet” meg az irodalmat.

A másik nyelv világába így vezet be ez elbeszélő: „– Ó, mi másképpen tudjuk *Az arany ember* történetét – mondá Amanda kisasszony, és olyan tekintettel nézett körül a szobában, mintha a valódi arany embert keresné valamilyik sarokban. Azt a férfit, aki őt majd valaha feleségül veszi.” Az első megközelítésben Amanda és a telekkönyvvezető két, egymással ellentétes szociolektus beszélőjeként jelenik meg, a jogi meg az érzelmes nyelv (a sóhajtással, indulatszóval indított megszólalás, a többes szám első személybe nyilván nővére is bevonandó, majd a gesztusnyelv az érzelmi-érzelmes hanghordozásnak ad jelentőséget) kizárni látszik egymást, ám a már említett recepciós magatartás hasonlósága lényegében befogadói attitűdök változatára hívja föl a figyelmet: a referenciális olvasásból fakadó szubjektivitásra, amelynek nem a narrátor objektivitásában, hanem iróniájában találhatjuk meg ellentétét. Ellentét ez olyan értelemben, hogy a narrátor egyfelől a kijelentések és a gesztusok szereplői artikulálódását az olvasói ismerettel, az elfogadott kritikus megnyilatkozásokkal szembeállítja, másfelől nem hitelteleníti a szereplők kijelentésekből és gesztusokból összetevődő „kisvilág”-át, hanem szembeállítja az irodalmi-kritikus kánon „nagyvilág”-ával. Nem állítom, hogy Krúdy és narrátora olvasói-olvasási szokásokon ironizálna, talán úgy lehetne megfogalmazni ennek az iróniának jellegzetességét, hogy az alternatív történetmondás, a szereplői befogadás, a gesztusnyelv ugyanúgy „teleologikus”, monologikus, mint a kánon nyelve, legföljebb a megidézett szereplők a maguk szituációjára látják rá az irodalmi művet, pontosabban azt, amit a maguk fogalmai szerint irodalomként tartanak számon. Így *Az arany ember* Amandának arany ember, akitől élete fordulatát reméli, és akinek „elképzelés”-éhez szükséges volna a Jókai-regény megszerzése a kölcsönkönyvtárból. Viszont a telekkönyvvezető a bűnügyi regény és a bűneset közé egyenlőségjelet tesz, ennél fogva *Az arany ember* elolvasása és egy bűnesetről szóló beszámoló tudomásulvétele között nincsen különbség.

Mármost joggal vetődhet föl a kérdés: vajon Krúdy Gyula számos epikai „ötlet”-ének egyikeként tárgyalható-e a Jókai-„persziflázs”, olyanként, amely következmények nélkül hangzik és múlik el a másfelé elkanyarodó

cselekményben, vagy ennél lényegibb jelentés, epikus funkció tulajdonítható-e neki, és így továbbemlendő helyi értéke a műben. Az első feltételezést támogatni látszik az a már említett sajátosság, miszerint a *Valakit elvisz az ördög* be- és fölvezető fejezeteiben megalapozódik a történések sora, elénk tárul egy még csak felszínesen kirajzolódó léthelyzet, a nyírségi (kis)nemesi világ élénk megjelenítése egyben visszautal korábbi Krúdy-művekre, és így inkább az életmű belső strukturáltságát van hivatva demonstrálni. Amennyiben közelebb lépünk a szöveghez, és a nyírségi novellák-regények mellett *A vörös postakocsival* kezdődő epikát is bevonjuk az elemzés körébe, és ezzel a Jókai-vonatkozást úgy fogjuk föl, mint amely előrevetíti az egész regény történéssorának megalkotottságát, más eredményekre juthatunk. A sok bizonytalanság mellett egy bizonyosságra mégis lephetünk a műben, Alvinczi akarata ellenére egy helyzetkomikummal megnevezhető szituáció vidám kárvallottja lesz, a tragizálásba fúlható felismerést azzal egyensúlyozza, hogy messze ható kudarcát egy ironikus értelmezés keretei közé helyezi. Ebben a hermeneutikában módosul a „vörös postakocsi” motívumának legfőbb tartalmi jellemzője, a sejtelmességtől, az érzelmességtől, a nosztalgiától, az időnkívüliségtől megfosztódva belép a humorral szemlélhetőség kontextusába, minek következtében a fenségesbe tagolódott előadás átadja a helyét a fenségesben kételkedő, nem fenséges (bár nem is alantas) modalitásnak. Azaz: átíródik a postakocsi-regény; s mivel ez a fajta epika a megtévesztés/becsapottság, a kijátszás/„hiszékenység” történéseinek elbeszélésében mutatkozik érdekeltnek, a komikusra ráismerés eltávolít a „postakocsi”-romantika/nosztalgia elbeszélői magatartásától, és – ha műfajilag gondolkodunk – a vígjátékhoz közelíti. Még hozzá nem bizonyosan a klasszika ars poeticája szerint igényelt komédiához.

Nem kitérő a gondolatmenetben, ha végigtekintünk azon, miféle szövegösszefüggésekben bukkan föl a „vörös postakocsi”, egyfelől milyen jellegű hangulatú történésekbe illeszkedik, másfelől milyen úton közlekedik. Szuki és Tinódi ismerkedik meg először a nevezetes szállítóeszközzel, először az ő szemükkel látjuk, milyen. S minthogy üres, beülnek. „Mind a ketten nagy kortyokban szívták a kocsi belsejében maradt szivarfüstöt, és különböző ábrándok tűntek fel a messzeségben.” Ekkor még lehetséges a két létszféra, Szukié-Tinódié, illetőleg Alvinczié között az átjárás, jóllehet az Alvinczi-terv konkretizálódó ábrándossága és az alsó(bb) regiszter aktánsaié között számottévó a különbség; annál is inkább, mivel a nyírségi figurák érzéki tapasztalása a megismerés felületén marad, Alvinczi előbb-utóbb rádöbben ábrándja hiábavalóságára. Lényegében efelé utazik majd a vörös postakocsi, „bizonyos körutakat tett meg a környéken, mert a váltók beváltása apránként megkezdődött. [...] Egy reggel, mielőtt a vörös postakocsi elhagyta volna az »Európa« fogadó udvarát, egy különös úriember tűnt fel a léghuzamos kapualjban.” Tőle aztán jó darabig nem sikerül megszabadulni, a bakon úgy

feszít, „olyan büszkén nézett körül, mintha valami zsíros hivatalba jutott volna”. A vörös postakocsit körülölelő szövegek ilyen és ehhez hasonló utalásokat rejtenek, a történet során „értő”-vé, értelmezővé váló olvasó nem tévesztheti szem elől, hogy áttételes formában Alvinczi fokozatos (bár negatív) beavatódásának lesz tanúja, ugyanis Alvinczi keresése nem hozza céljához közel, éppen ellenkezőleg: az tudatosul, hogy immár nem létezik az a cél, ahová elvihetné a vörös postakocsi. „Hóolvadásos utakon haladt a vörös postakocsi. A fák kopaszon dideregni látszottak, amint a hóbunda lement róluk. Csak nagyon hitvány, tűzre való akácok, seprűnek való nyírfák voltak, de mégiscsak társai, jó ismerősei azoknak a kocsiknak és embereknek, akik ezen a tájon mendegélni szoktak.” A legfeljebb seprűnek alkalmas *nyírf*a aztán mintegy szinekdochikus viszonyba léptethető a *Nyírséggel*. „Alvinczi lábzsákjában, karcsú műróka bundája fölé vett utazó bundájában, rókafejú kesztyűjében, fülig lehúzott sapkájában az utazó kedélyességgel figyelte az elmaradozó tájképeket. Télen sem árt utazni, akinek meleg ruhája van.” E tájképek között nem egyszerűen „bús, téli”-ek szemlélhetők, hanem a hótakaró alatt döglött kutyák-macskák hevernek, a hirtelen hóesés „fehérbe öltöztette az akasztófának való fákat”. A 21. fejezetben olvassuk: „Ismét utazott a vörös postakocsi... Habár a bennülők nem voltak olyan jókedvűek és megelégedettek, mint akkor, amikor a kocsi először járt velük a tájon. Elvitte az ördög a reménység tengerei csutkáit a padlásablakból – a jóízű gondolatokat a fejkéből. A táj mind borultabb lett.” Aligha kétséges, hogy narrátori hang hallható, bár a fejekben lakozó „jóízű gondolatok”-at illetőleg nagyon sok példára nem bukkanhattunk az eddigiekben. Hogy ki mondja ki, miszerint a táj „mind borultabb lett”, azonban nem problémátlan, hiszen közvetlenül ezt a mondatot követi a Nyírség-„óda”, amelynek hangja több találgatásra kínált lehetőséget. Az idézet hangvétele egynemű, így feltételezhető a szereplőkhöz közeli elbeszélő jelenléte; ugyanakkor a történések előrehaladásával Alvinczi kedélye a reménykedésből az elborulásba fordul, ő s a vele utazók tekintetével is érzékelhető a táj változása. S a regény befejezésében újra-„íródik” a postakocsi-történet, Alvinczi ezúttal ironizáló mondatával búcsúzik megcsalatottsága helyszínétől, ám utolsó rászédettségét végül is humorral kommentálja. A vörös postakocsi kilép a történetből, Alvinczi gesztusával megszabadítja magát az emléktől/emlékeztetéstől. Búcsúzó szavaival a gyakorlatias világon derül, ahol a képtelenség nem az, aminek látszik, s a létezés nem feltétlenül a természetesség „rendje” szerint tervezendő meg. A Regensburger-leányok és Patkó Bandi kapcsolatlehetőségei mellé fölvezetődik egy másik, Alvinczi – ki tudja, mennyire komolyan gondolt – tanácsa visszacsatol egy korábbi jelenethez, hiszen az ifjú figyelmét sem kerülte el a helyzetével szerfölött ügyesen manipuláló mama, aki a maga módján Alvinczit is képes volt rászédni. Ezt a rászédettséget hagyja örökül távozáskor Alvinczi:

Alvinczi délután utazott el az „Európa” fogadó udvarából. Patkó Banditól nagyon nehezen búcsúzott, mindenáron magával akarta vinni Pestre.

– Szerelmes? – kérdezte a kocsiblakon át a fiatalembertől. – Remélem az öregasszonyba, mert az a legokosabb, a legraktikusabb a családban. Rámsózott jó pénzért egy csomó marhalevelet.

Kinyújtotta a köteg írást Patkó Bandinak, aztán nevetve jelt adott a vörös postakocsi indulására.

A postakocsi-regények elégikus hangneme fölszámolódik, Alvinczi, akitől a „regényesség” nem áll(t) oly nagyon távol, a praktikum embereként ad tanácsot, a nagyívű tervezetést egy konkrét mozdulat hitelteleníti, minősítése és gesztusa egyként fogható föl a tisztánlátásának és az önnön történetétől is elidegenítő fölismerésnek. A postakocsi-regények műltszemlélete és a legendáriumában a sérthetlenség illúziójába burkolózó Alvinczi sikerigénye itt a visszájára fordul; a nemesi világ és megannyi reprezentánsa már csak karikatúrája annak, amit Alvinczi képzelete festett föl, Alvinczi „regénye” ily módon óhatatlanul alacsonyabb szintre süllyed. Az általa meglátogatott világban a cselekvések „pót”-cselekvések, az előtte felsorakozó figurák a szó minden lehetséges jelentésében hitelüket veszítették. Így a múltban lejátszódott regények nem rakhatók ismét össze, nem rekonstruálhatók, a múlt regénye a jelenben csupán ellenregényként olvasható. S lényegében Alvinczi búcsúszavai megerősítik rádöbbenését: Patkó Bandi szerelmes ugyan, de eszélyességében érdekházasságot kell (?) kötnie, sem a romantika, sem az érzelmesség regénykódexe nem érvényes (ebben a viszonyrendszerben sem), a megváltozott idők az illetéknéppen megragadható gyakorlatiasságnak kedveznek. Az idevonatkozatható végső szót az az Alvinczi mondja ki, akinek életvitele, életterve, országos ambíciója semmiképpen nem illeszthető a gyakorlatiasság körébe: kijózanodásához a keserű tapasztalatok mellett a rászédés vígjátéki helyzete is szükséges volt.

Mielőtt Tinódi Jókai-értelmezése/cselekménymondása és az átírt postakocsi-regény egymásra olvashatóságáról szólnék, felidézném azt a jelenetet, amely megelőzi Alvinczi látogatását a Regensburger-családnál, Szuki öngyilkossága, az Alvinczihoz küldött levelei íróinak élettörténete arra készítetik a „nemzetmentő” személyiséget, hogy kijelentse, minél előbb el kell innen utaznia. Csakhogy „a postakocsi a kerékgyártó reparálására szorul, legalább egy napig tart a munka”. (Ez teszi lehetővé a vizitet Regensburgeréknél.) „Alvinczi tekintete most a sarokban testőrként álló Patkó Bandira tévedt. Elérzékenyült, amennyire Alvinczi elérzékenyülni tudott.” Majd: „Alvinczi elgondolkozva lépegetett fel és alá a szobában. A messzeségbe nézett, pedig nem szerette a színészi pózokat.” Az ezután következő monológ azonban bőséggel tartalmaz hatásvadászó elemeket, ráismerését szónoklatban közli Patkó Bandival, a narrátor a hatás fokozásának eszközeit véli föltárulni: „Hosszab-

bakat lépett, és tervezgető hangja mind magasabb lett, amint Patkó Bandira vetette szemét”... Más jellegű vezerséget gondol el magának, a lejárt idejű „Ómagyarország” megmentése helyett a fiatal Magyarországnak áll élére, Patkó Bandit pedig „az Alvinczi lovagrend” tagjának képzelel. Patkó Bandi elutasítása összekapcsolódik kérésével, látogassák meg Regensburgerékat.

Ahhoz képest, hogy lendületes retorikával vázolja föl újabb vezerségét, az általa létesített lovagrendet és benne Patkó Bandi helyét, már idézett tanácsa, búcsúja meglepetésként érhet. Vagy megfordítva: elragadtatottság, színészi pózai (miként a narrátor beszámolt) kevéssé meggyőzőek; mintha a nyírségi közbjáték kudarcáról terelné el a figyelmet (feltehetőleg elsősorban önmagáét), és háritaná el a felelősséget, okolná a méltatlan környezetet. Hogy aztán új környezetet teremtve véghez vigye új tervezetét. Ha az utolsó jelenet helyzetkomikuma felől olvasom az utolsó előtti jelenetet, a két szcénát összehasonlíthatom. Az egyikben hősi szerepet vállal Alvinczi (ismét a színészi pózra emlékeztetek), a másikban „áldozata” lesz egy nála céltudatosabb, nyersebb, ám a társasági illemkódexnek megfelelő akarathoz. Mint-hogy az egész történetből az tetszett ki, hogy Alvinczi terve nélkülözött mindenféle realitást, a csicsikovi utazásra és fölvasárlásra rájátszás eleve elbizonytalaníthatta az előszöveget sem felejtő olvasót, nincsen semmi biztosíték arra vonatkozólag, hogy az általánosságokban kimerülő és némileg patetikusan frázisos terv rendelkezik-e a megvalósíthatóságnak akár némi esélyével is. („A fiatal Magyarországnak én leszek a vezére. Fiatalemberekkel veszem magam körül, akikbe beleoltok a régi, konzervatív elmékből anynyit, amennyit jónak látok, az új liberális gondolatokból annyit, hogy tudjanak haladni a korrallal, de persze nem túlhajtottan.”)

A vizit a szokásos, előírászerű módon zajlik le, csak éppen kimenetele nem igazolja, hogy Alvinczi valóban előkészült volna új, vezéri hivatására. Búcsúja mégsem azt látszik sugallni, hogy csalódásai teljesen letörték volna. Inkább a már említett helyzetkomikum átlátása jellemzi viselkedését, korántsem életbölcseesség, inkább történetének immár önironikus távlatból szemlélése. Az Alvinczi lovagrendbe tervezett Patkó Bandit oly tanáccsal látja el, amely semmiképpen nem egyeztethető össze egy ideális vagy idealista hős nézeteivel. Jóllehet ennek segítségével a maga részére (és részéről) lezárja a történetet, a történetegész minőségét tekintve azonban kétségeket hagy maga után. És itt, ezen a ponton lehetne visszatérni a Jókai-átírás és az Alvinczi-történet egymásra olvasásának kísérletéhez. Amennyiben Tinódi a vidéki kölcsönkönyvtárak olvasóinak elvárásaihoz véli alkalmazni a Jókai-regény torzított szűzségét, Alvinczi története egyrészt a turgenyevi és dickensi mozzanatok kiiktatásával és a *Holt lelkek* alapötletének fölhasználásával olyképpen írja át a postakocsi-regényeket, hogy a *Valakit elvisz az ördög*-ben leírt utazások trivialitására fény derüljön, és ezen keresztül a groteszk jelenléte erősödjék, másrészt (ön)ironikus távlatba helyeződjék mindaz, ami

egy, itt parodizált alakváltozatban színre állított figura (akinek „modell”-jét bizonyára nemcsak Krúdy hűséges olvasói vélték fölismerni) igyekezetében összpontosul, pontosabban az a törekvés, hogy ne csupán higgyen a nemzeti nagyelbeszülésnek a realitásba fordíthatóságában, hanem továbbgondolja és alakítója is legyen. S amiként az irodalmi kánont a maga szubkulturális felfogásával módosító Tinódi újra-elbeszélhetőnek csupán a maga interpretálta Jókait hirdeti meg, akként az Alvinczi-figura a nemzetmentés hősiességét és ezzel párhuzamosan a maga királyságát is megtörténhetőnek hiszi. Így egyszerre lesz Don Quijote-ja egy, a tragikum és a komikum között oszcilláló „kis”-elbeszülésnek, és messze nem tragikus kárvallottja a létre nem hozható történetnek, ezzel azonban a korábbi postakocsi-regényeknek nem elsősorban „tematikája” sérül, Alvinczinak nem kizárólag legendája és korával szembeszegülő létértelmezése mutatkozik igen könnyen sebezhetőnek, hanem – mindenekelőtt – a Szindbád-elbeszélések mellett Krúdy-hanggént, Krúdy-regényként tételezett postakocsi-epika (regényi) újraértelmezése is szükségessé vált. A *Valakit elvisz az ördög* arra vállalkozik, hogy Alvinczi újabb kalandját elmondja. Alvinczi vállalása és a tervezett végrehajtási mód között igen jelentékeny a távolság, az egyik nemzetmentő program (amely rokon Szemere Miklósnak nem utolsósorban Krúdytól megörökített elképzeléseivel), a másik a váltók összevásárlása, amely a holt lelkekkel való kereskedésre emlékeztet. A program a fenségesbe sorolható előadást igényli, Alvinczi tapasztalatai eltérítenek a fenségéstől. A nemzetmentés ábrándja akár egy Jókai-hőse is lehetne, Alvinczi és a nyírségiek találkozását erőteljesebb színekkel vázolja föl az elbeszélő, nem is szólva a neveltségessé tétel eszközeinek fölhasználásától. A kétfajta modalitás nem egyenlítődhét ki, az elbeszélő ironikusan tekint mind a magasabb, mind az alacsony létszféra reprezentánsaira. Olyan regény kerekedik végül ki, amely a korábbi postakocsi-regények rejtettebb ironizálását erősíti föl, és sugallja a legendák hőségének, Alvinczinak „varázstalanodás”-át (az *Etel király kincse*ben már Szemere Miklós néven neveztetik, feltehetőleg innen a némileg visszafogottabb hangvétel). S ha Tinódi *Az arany embert* a populárisabb, egyértelműen bűnügyi regényhez közelíti, a *Valakit elvisz az ördög* szintén trivializálja a postakocsi-regényeket, a Ferenc Józseffel haragot tartó, kalandos, Széchenyi Istvánt korszerűsíteni kívánó Alvinczi-Szemere Miklóst komikus helyzetbe kényszeríti, és ezzel a postakocsi-regények egy eleddig ki nem bontott változatát vagy lehetőségét prezentálja. Ilyen módon Tinódi cselekménymondása akár egy regényfelfogás öndokumentálása lehet, önreflexió is, hiszen tematikailag, a figurákat tekintve korábban megírt epikai alkotásokra utal vissza, hogy azokkal szemben egy olyan regényváltozatot fogadtasson el, amely egyben „ellenének”-ként viszonyul a megelőző és idegondolható művekhez.

A *Valakit elvisz az ördög* szereplői között alig lehetünk olyanra, aki valamely (némileg más) alakban ne lenne az előző Krúdy-művekből ismerős.

A történetek helyszínei (a táj, fogadók, a szalon) szintén visszaköszönnek, nem is szólva arról, hogy a cselekmény egyes mozzanatai visszautalnak korábbi művek epizódjaira, s bár a Krúdy-epika általános sajátosságának szokták tartani azt, hogy a nosztalgiával szemben az elbeszélői ironia (anélkül, hogy a lirizáló részletek ellenében hatna) megteremti a narráció kívánatos[?] egyensúlyát, a *Valakit elvisz az ördögben* még a visszautalásokat, az emlékeztetőket is „idézőjelek” közé tehetjük, az elbeszélő illúzió-vesztettsége a nosztalgia hiányával lesz beszédessé. Tinódi Jókai-olvasata többjelentésűvé lesz a regény folyamán, esztétikai-regényolvasási vonatkozásain kívül a történet (ebben az esetben a nemzeti nagyelbeszélés) torzulásáról, a triviálisba szorulásáról hoz hírt. Ahol Jókait oly módon olvassák, mint ebben a regényben, ott nemigen lesznek másképpen elbeszélhetővé a történetek – általában. Alvinczié sem, vezérvágyaié meg különösképpen nem. A vörös postakocsi ezúttal nem a valaha volt vágyakat és szépséget viszi magával, hanem egy akaratán kívül vígjátékivá lett figura sem nem nagyon szomorú, sem nem nagyon vidám történetét.

1 KRÚDY Gyula, *Valakit elvisz az ördög és más kisregények*, vál. PEREPATITS Antal, bev. SZAUDER József, Bp., 1956. A kötetben még a *Régi szélkakasok között* (1909), az *Etel király kincse* (1931) és a *Purgatórium* (1933). A regény új kiadását a *Krúdy Gyula művei* sorozat számára BERTA András rendezte sajtó alá: *Etel király kincse, Regények*, Bp., 1981. A továbbiakban innen idézek, míg Szauder József tanulmányát az 1956-os kiadásból. Az említett két regény mellett az 1981-es kötet a *Boldogult úrfikoromban* és a *Purgatórium* című regényeket adja közre.

2 Alvinczit „Don Quijote-i természet”-űnek véli FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyulánál*, Bp., 1978, 236. BORI Imre, *Krúdy Gyula*, Újvidék, 1978, 247.

3 Fábri, *i. m.*, 239. joggal hivatkozik e kérdésben Kárpáti Auréla, aki korán felismerte Krúdy írásművészetének néhány alapvető jellemzőjét. Vö. még: SZAUDER, *i. m.* „Pozitív Csicsikov”-ként emlegeti Alvinczit BÁN Zoltán András, *A rejtőzködő főmű = Uő, Az elme szabad állat*, Bp., 2000, 115–142.

4 A mű rétegzettségét, egymással ellentétes szövegeinek kiegyenlítődségét érzékeli, bár mondandójában kissé merevre konstruálja a dichotómiát CZÉRE Béla: „Az adomaszerű cselekményszövevény, karakterteremtésen

keresztül érvényesülő hangvétel didaxisát a nyírségi életöröm és a szülőföldhöz szóló valóság ellensúlyozzák, a líra felé tágitó tudatos ellenpontozás szövegei az egész regényt végigkísérik.” *Krúdy Gyula*, Bp., 1982, 282.

5 FÜLÖP László árnyalt elemzése is idecéloz: előbb azt állapítja meg Krúdy kései regényeiről: „Bennük nyilvánvalóan uralomra kerül a dezillúzió, a szépség, a komorság, a következetes borúlátás, a vívódás, a drámaiság, a tragikumérzet; szóhoz jut a fájdalmas, a beteg, a torz, a szorongató befogadására nyitott érzékenység, az ábrándokat elhárító másfajta fogékonyság. Az önmagukban is elidegenítő, megrendítő vagy viszolygató elemek itt azonos – és egységes – sugallatú egészbe illeszkednek, annak összhatásába olvadnak be.” Utóbbi regényünkről: „nyíltan és közvetlenül szatirikus [...] az ábrázolás- és közlés-mód.” *Közéleti Krúdyhoz*, Bp., 1986, 10, 129.

6 FÜLÖP, *i. m.*, 160. „A nevetségesben feltűnik a torz, az abszurd, a végletesen fonák, a groteszk.” Csakhogy itt nem Victor Hugo „groteszk”-jére lehetne gondolni, hanem a „világ” aporetikus voltát tételező korai német romantikáéra, amely védhetővé teheti a Hoffmann–Krúdy kapcsolat feltételezését.

7 Amanda kisasszony költő-seregszemléjének „adatai”, anekdotikus történetei

Krúdy íróportréiból ellenőrizhetők: Komócsy József, Benedek Aladár, Vértesi Arnold és Rudnyánszky Gyula tűnik elő Amanda elbeszéléséből.

8 SZAUDER, i. h. „S ekkor hangzik fel Krúdy lelkében is Magyarország s a Nyírség szerelmének dallama...”

9 A regény címe egy felszólító módú szó-lás egyszeri mondattá alakított változata. E felszólító formában idézik a regényszereplők Alvinczit leszámítva: „Kösse fel magát a himpellér – felelt vállat vonva Alvinczi. – Legalább valakit elvisz az ördög.” A cím és az Alvinczi-válasz összeolvasása felértékelheti Alvinczi szerepét a szövegiség létmódjában, s így akár a Nyírség-óda szerzőiségével ruház-

hatja föl. Ez azonban nem bizonyítható, mindössze lehetőségként merülhet föl.

10 Ezért még feltételezésként sem igen tudom elfogadni, hogy „talán nem is ő, hanem az író neveti el magát a regény végén”. FÁBRI, i. m., 297.

11 Olyan összefüggésre gondolok, amely Krúdyt Jókai-olvasóként tételezi. A *Valakit elvisz az ördög* regénycímként egy motivikus láncolat első tagja, ekképpen a címbe rejltő ambivalenciát (átok, szitok a szólássá válás megszelídültségében) sugallja. Ezt az írói „eszközt” akár Jókaitól is átvehette Krúdy. Vö. FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Bp., 2003.