



KRÚDY ÉS A BESZÉLŐ TEST

A testi lét, a testiség megjelenése az irodalomban divatos témának számít, nem csak nemzetközi viszonylatban, hanem jó másfél évtizede már nálunk is. Ez mindenképpen örvendetes dolog, hiszen a tradicionális irodomelemző eljárások nem részesítették kitüntetett figyelemben ezt a szempontot, amely talán leginkább a „gender studies” elterjedésével párhuzamosan nyert polgárjogot az irodalomértelmezésben. (A filozófiában ez az érdeklődés, ha megszakítottan is, sokkalta régebbre nyúlik vissza.) Indokoltnak tartom azonban, hogy felhívjam a figyelmet az ebben a megközelítésben rejlő esetleges csapdákra.

Az első problémát magának e szempontnak az elnevezése okozhatja. Jobb kifejezés híján gyakorta beszélünk „a test irodalmi ábrázolásáról”. Ez a megfogalmazás azonban már eleve magában hordoz egyfajta ideologikus meghatározottságot. Ugyanis úgy mutatja fel a test irodalmi megjelenítését, mintha egy puszta tartalmi elem, tematikus mozzanat lenne a többi között, amelyhez mintegy kívülről, leírólóg lehet viszonyulni. Ide kapcsolódik egy olyan, széles körben elterjedt meggyőződés, mely szerint a testiség a hagyományait tekintve prűd magyar irodalomban hosszú időszakokon át „tabutéma” lett volna. Azok a kommentátorok, akik ezt az álláspontot képviselik, nagyjából azt sugallják, hogy a test természetes „önkifejezését” az irodalmi nyelvben meghonosodott normák és elvárások, stilisztikai konvenciók és retorikai tradíciók úgymond „elfojtották”. Joggal kérdezhetnénk persze, hogy mit is kell értenünk a test „önkifejezése” alatt, hiszen ez a megfogalmazás azt sugallja, mint-

ha a testhez mindig és eleve tartoznék valamiféle természetes nyelv, magyarul: hogy a test tudna beszélni, ha hagynák. (A „testnyelv” kifejezést általában szemiotikailag vagy szemiológiailag tökéletesen átgondolatlanul alkalmazzák, és korántsem csak nálunk.) De ugyanilyen könnyedséggel szokás kijelenteni ennek az ellenkezőjét is, vagyis azt, hogy a test „néma”.

Találtam olyan álláspontot is az elmúlt évek vitáiból, mely szerint a test „az egyedi és az általános hártármegszgyéjén” helyezkedik el (mi nem? – kérdezhetnénk). Egy másik értelmező „közös emberi alapként” kezelné a testet, amelyet „végletesen reflexívnek és szókimondónak” tart. Ez utóbbi fordulatban a megszemélyesítés az igazán figyelemreméltó, vagyis az, hogy eszerint a test gondolkodik (hiszen reflektál önmagára és a világra), másrészt nem csupán beszél, hanem kifejezetten „szókimondó” is, bár nem igazán tudhatjuk, hogy mihez képest az. Nem kevésbé rejtélyes, persze, a „közös emberi alap” kifejezés sem, ha csak nem azt a banalitást értjük ez alatt, hogy minden embernek van teste. A közös mivolt hangsúlyozása azonban veszélyes lehet, ugyanis arra is utalhat, hogy ezen a mindenki számára azonos szinten olyan nyelvhasználatra lehelünk, amely lényegében mindig és minden esetben ugyanazt mondja. A test irodalmi megjelenésmódjainak beláthatatlan sokfélesége azonban olyan tapasztalat, amely éppen ennek az egyformaságnak a cáfolatául szolgálhat. Hiszen jelentés nélküli test, vagy test a jelentésnélküliség állapotában nem létezik: a test minden aspektusában imaginárius vagy szimbolikus jelentésekhez kötődik, s ezek nélkül a jelentések nélkül nincs is fenomeno-

lógiai realitása. Ettől az irodalom tudja magát a legkevésbé elvonatkoztatni; a test tehát nem szólhat meg „önmagában” egy irodalmi műben, mivel „önmagában” vett (élő) test nincs is. A test minden irodalmi műben más mértékben és máshogyan „szólal meg”, s a „megszólalás” ez esetben, természetesen, metaforikusan értendő. Nem „maga a test” beszél, hiszen magának a testnek nincs nyelve, hanem az éppen adott test-reprezentáció kapcsolódik bele előre nem látható módon az imaginárius és szimbolikus jelentések végtelen hálózatába, s így válik jelentővé.

A másik csapdahelyzet abban áll, hogy a testiséggel kapcsolatos vélt vagy valóságos tabuk lerombolását általában egyoldalúan a szexus ábrázolására vonatkoztatják, noha aligha vitatná bárki is, hogy a test sokkalta nagyobb reprezentációs kört érint, mint a nemiség. Itt van mindjárt az emberi arc irodalmi megmutatkozásának problémája. Emmanuel Lévinas nagy hatású művei óta az arc filozófiai jelentőséget is nyert a 20. század második felének bölcseletében. De ha ettől a vonatkozástól eltekintünk is, joggal merül fel a kérdés, hogy irodalmi létmódja szempontjából az arcot a test részének tekintjük-e, vagy sem? Ezen a ponton kapcsolódnék Krúdyhoz. Mostani hozzászólásom nem akar több lenni szerény javaslatnál arra vonatkozólag, hogy érdemes lenne tanulmányoznunk a testiség jelenlétének modalitásait ennek az írónak a műveiben. Ezt a szempontot az eddigi értelmezések ismereteim szerint jobbra elhanyagolták, vagy kizárólagosan a kulináris, vagyis az evéssel-ivással összefüggő motívika vagy írói eszköztár kommentálására korlátozták. Pedig a Krúdy-művek ilyen irányú vizsgálata talán arra is fényt deríthetne, hogy a testiség „tabusítása”, amit hajlamosak vagyunk a múlt századi magyar irodalom egyik teherterelésének tekinteni, nem is érvényesül olyan kizárólagos erővel, mint hihetnők. Azt gondolom, hogy Krúdynál igenis számtalanszor „megszólal” a test, de ez sokkal áttételesebben, finomabban és összetettebben történik annál, minthogy rögtön felfigyelnénk rá. Az óriási Krúdy-életműből kiragadott két szövegrészről fogok tehát szólni, szükségképpen elnagyoltsággal, vagyis jelzésszerűen.

Az első a *Hét Bagoly* című regénynek az a jelenete, amikor Józsiás megtalálja korábbi szerelmét, az öngyilkos Leonórárt a hullaházban. Ennek a kétoldali szövegnek¹ az egyedülálló mivolta véleményem szerint abban áll, hogy a halott arc leírását, a magából a tárgyból adódó immobilitást és statikusságot egy folyamatosan elmozduló perspektívába állítja. Ez a perspektíva a szemlélő nézőpontja, amely elvileg csak Józsiásé lehetne; ezt azonban kétségessé

teszi az a mozzanat, hogy csak a hosszú leírás legvégén, mintegy több lehetőség között tétovázva, *váratlanul* ismer rá halott szerelmére. „Majd hirtelen Leonóra tűnt fel előtte.” Aligha nevezhető valószerűnek, hogy ez a ráismerés az adott helyzetben nem azonnal következik be. Akkor viszont felmerül a lehetőség, mint Krúdynál nemegyszer, hogy a narrátor nem csupán az egyik szereplő nézőpontjából láttatja a jelenetet, hanem egy nem-identifikálható szemszögből is. A felismerés pillanatáig tehát a narrátor által biztosított vizuális perspektíva folyamatos, bár nagyon lassú elmozdulásban van, ami az olvasót arra kényszeríti, hogy egyre közelebről vegye szemügyre a halottat. A legérdekesebb az, hogy e közeledés során az arc egyes elemei jelenteni kezdenek („megszólalnak”), és menet közben változtatják is a jelentésüket.

Amikor a hullatároló, a „tepsi” előgurul, a benne fekvő nő „úgy tűnt fel, mint a varjú a havon”. Ez a hasonlat, amely viszonylag távol eső fekete foltként mutatja a látványt, fokról fokra élesebbé és a részleteket pontosabban láttatóvá válik a leírás lassú, de jól érzékelhető dinamikájában. „Fekete volt, mint egy gyászjelentés, de *később* feltűntek rajta a szürke foltok, mintha megkoptak volna ruhái, megszürkült volna messziről sötét haja, fakóvá lett volna arca, amely *egy darabig* úgy világított ki a homályból, mint egy csillag.” (Kiemelések tőlem: A. G.) Az írói bemutatás mintha az impresszionista festészet módszerével éppen ellentétes irányú utat járna be. Az impresszionista festmény akkor adja át magát a legjobban a formák néző általi felismerésének és azonosításának, ha megfelelő távolságból szemléljük; közelebb lépve a körvonalak feloldódnak, elmosódnak, az egyes ecsetnyomok elkezdnek külön életet élni. Krúdynál viszont a foltszerűségtől haladunk a mind élesebben kirajzolódó részletek felé, de ezenközben a megvilágítás is változik; vagy mondhatnánk úgy is, hogy a néző – ez esetben az olvasó – szem fokozatosan alkalmazkodik a fényviszonyok változásaihoz. Az arc részletei közül először a homlok tűnik fel, amely „egyenesen, nyíltan, szinte bűnbánat nélkül tündökölt a magasság felé”. Majd fontos szerepet kap az „egyenes, nemes metszésű” orr, amely „gőgösnek, bátornak, sőt megvetőnek látszott”. „Határozottan, szinte diadalmasan emelkedett fel a fekvő nőnek az orra. Dacoság, elszántság, eltökélt sorsprogram jellemezte ezt az orrot, mintha emelkedettségével azt akarná kimondani, hogy semmit sem bánt meg, ami az életben vele történt...” És ezen a ponton az orr valóban megszólal. „Nem lehetett másképpen tenni – mondotta az orr. – De nem is akartam mást tenni – tette hozzá. – Ha bűnös vagyok, bűnhődjek; ha ártatlan vagyok, nyerjem el az ártatlanok jutalmát.”

Az arc egésze szintén beszél, de különös módon egészen mást mond, mint az orr. „De más mondott

¹ Krúdy Gyula: *Hét bagoly*. In K. Gy.: *Aranyidő*. Szépirodalmi, Bp., 1978. 451–453.

ez az arc, amelyet a villamoskörte előbb csak körvonalalaiban mutatott, mint a holdat, amely a nappal párázatai mögött feltűnedezik a látóhatáron. Ez az arc, amely kijött az üregből, eleinte csak elmosódottnak, kifejezés nélkülinek látszott, mint a halottak arcai, amelyek már nem akarnak se örömet, se bánatot kifejezni.” Az orr kihívó egyértelműségének tehát elmentmond az egész arc közönye és hideg némasága – legalábbis egy rövid ideig, mert ismételt számolnunk kell a látási körülmények változásával. „Ilyen volt a fekete nő arca, amikor fehéredni kezdett odakünn, a villamoslámpa világosságában.” „Aztán közelebb jött az arc...” Figyeljük meg: a narrátor szerint nem a hullaház éjszakai látogatói lépnek közelebb a halotthoz, hanem a halott arc közeledik a virtuális szemlélőhöz. Ez az írói megoldás kísérteties hatást kelt, hiszen aktivitást kölcsönöz a halottnak, ami Krúdy világában, amelyet benépesítenek a holt lelkek, szinte megszokottnak mondható.

Ezúttal azonban a halott teste, pontosabban az arca szól hozzánk, most már közvetlen közlőről. Mondandója pedig ismét csak módosul: „gyermekes, sírós, gyengéd fájdalom látszott rajta, amint elmúlt a méltóságteljes távolság, és az arc beállott negyediknek az élők arcai közé: emberi lett ő is – amint talán a szfinx arculata is megváltozik, ha közlőről nézzük őt”. Az arc egyes alkotórészei részben ezt az új jelentést támogatják; ilyen például a csodálkozva felfelé húzó szemöldök, a sírósan lepittedő ajak, a halál suhintásától elsápadó fül, a kifehéredő halánték. Krúdy nem is volna Krúdy, ha nem szentelne külön figyelmet „az arc hajszálainak”, a szájszegletben meghúzódó kis, kékes női bajuszkának, amely egy csapásra megöregedett, vagyis elveszítette erotikus funkcióját. Az öngyilkos nő homlokának és az orrának azonban „nem volt már ideje megijedni, hiszen ők az elhatározás gyermekei”. Látjuk (a szó szoros értelmében), hogy rendkívül komplex jelentésrendszerrel van szó. Ha Gadamer szerint lényegében az épületeket és a képeket is olvassuk, semmi meglepő nincs abban a kijelentésben, hogy Krúdy ebben a szövegrészletben elolvastatja velünk a halott arc üzenetét. Józsiásnak először egy gyermekkori szentkép emléke villan az agyába, majd pedig a betegágya mellett elszenderedő édesanyjának a képe; s csak ezt követően ismeri fel Leonórárt. Ez a mozzanat, mint említettem, lélektanilag nem igazán hiteles, de tartalmaz egy irodalmi szempontból is fontos írói megfigyelést. Nevezetesen a vizuális identifikáció preformált jellegét mutatja meg itt Krúdy, vagyis azt, hogy látásunk, vizuális gondolkodásunk alapvetően a nem akaratlagos emlékezetben (a prousti *mémoire involontaire*-ben) elraktározott sémákra épül. Ezeket a sémákat kell elraktározni az útból Józsiásnak (és az olvasónak), hogy megértse Leonóra halott arcának beszédét.

A másik részlet, amelyről nagyon röviden szólni szeretnék, a szülési jelenet az *Asszonyosságok díjának* végéről. Nemrégiben egy konferencián tudományos előadás tárgya lehetett az a kérdés, hogy Krúdy *mizogin*, azaz nőgyűlölő volt-e, vagy sem. Nos, ez a néhány oldal biztosan a szülés egyik legdöbbenetesebb és legempatikusabb leírása a 20. századi magyar irodalomban. A gyermeke világra hozatalát rettenetesen megszenvedő, majd a csecsemővel való pillanatnyi találkozás után lelkét kilehelő szegény lány, Natália esete lehetne akár olcsó, giccsesen szentimentális történet is. Ha csak a történések vázát foglaljuk össze, akkor nem is több ennél. Ami poétikailag hihetetlen magasságokba emeli erről a laposan közhelyes szintről, az nem más, mint a vajúdo nők által átélte kínok felzaklatóan költői leírása. Bizonyára megértik, ha ezt a passzust teljes egészében idézem. „Azóta ismerik a földön ezt a borzasztó fájdalmat (amelytől reggeltől reggelig hangos itt ez a szoba), amelyet a férfinemen levők nem is tudnának elviselni; angyalok kellene ezeknek a kínoknak a kiállításához, vagy legalábbis olyanok, akik bukásuk előtt valamikor angyalok voltak: nők. Ahány porcikája, csontocskája, idegecskéje van az asszonytestnek: az mind megmozdul, felébred és gyötrelmet okoz, midőn a halhatatlan földrengésnek ideje elkövetkezik, és a test belsejében végigszántanak a kínok csapatai. Ezek a kíncsapatok hol éles csőrű, beretvakörmű madarak, amelyek a test belsejében ide-oda röpködnek, hol meg kardlábú vakondok, amelyek lassú, gyötrelmes munkával alagutat ásnak maguknak a legértékesebb zsákmányig, a szívig. Szárguldanak az ércollú madarak, futkároznak a szájukban parazsat cipelő egerek, a föld alatti máglyatűzből kiveti magát a szalamander, hogy rokona, a baziliskus meglátogatására siessen, amely most készül a világra jönni. Ebben az órában minden nő azt hiszi, hogy borzasztó szörnyeteg van a testében, a kétféjű bornyú maga vagy a hatkezü... egy másvilági lény, amelynek velőig szúró tüskékkel van bevonva a háta, a lába helyén uszonyok vannak, amelyekkel megkapaszkodik a tengerben, és ezért nem lehet őt a világra kényszeríteni, bár a hold kilencszer fordult, és kilencszer jött fel már a nap is... A doktorok így írják jelentéseikbe: »jó« fájások kezdődtek.” A szülési kínok után a haldoklás gyötrelmeinek leírása következik, amely azonban a narrátor szerint nem lehet fájdalmasabb, mint az a kínszenvedés, amit a szülés okoz. Ősi réteget érint itt Krúdy: gondoljunk csak arra például, hogy a Kósz szigeti Aszklépiónba, a Hippokratész alapította szent gyógyító központba sem szülés előtt álló nő, sem pedig haldokló beteg nem kaphatott bebocsátást. Az életbe való belépést éppoly tisztátalannak tartották tehát, mint az élet elhagyását. Krúdynál a szülést és a haldoklást az köti össze, hogy mindkettő a magány legszélsőségesebb formája. „Itt üvöltöz-

nek, fogcsikorgatnak, ajkukon tajtékot vernek, homlokukon forrót verejékeznak, görcsökben fetrengenek a nők, és senki sem segíthet rajtuk, amint a haldoklóknak is egyedül kell útra kelni arra a messzi, sötét útra, amely előttük tátong.”² A „senki sem segíthet” egzisztenciális tapasztalatának két *határhelyzetéről* van szó, ahogy Jaspers nevezte, s mindkét magány a saját testben való elveszettség, a paroxizmusig fokozódó test-érzékelés iszonyatával jár.

A testiség tapasztalatát azonban úgy írja le Krúdy, hogy az a lehető legtávolabb essék bármiféle naturalizmustól. Még azon a szinten sem említ konkrét testrészeket, ahogy a hullaházi jelenetben figyelmet szentelt az arc egyes részeinek. Áradó, Hieronymus Bosch látomásos képeire emlékeztető víziókban jeleníti meg a fájdalom hullámain, amelyek közvetlen képi szimbolikává alakítják a női test minden porcikájában más formában fellépő fájdalmat. Mondhatnánk azt is, hogy a narrátor vízióiról van szó, s hogy ezeknek az egymásba kapcsolódó fantasztikus képeknek éppen az a funkciójuk, hogy a test realitását, azaz hétköznapi és megszokott reprezentációját leváltsák, és bekapcsolják egy poétikai és egyúttal pikturális hagyományba. Magam inkább úgy fogalmaznék, hogy a fájdalom kimondhatatlanságát, a test néma kínjait szólaltatja meg az író ezekkel az eszközökkel. A gyermek születését jelző sírás, e „másvilági hang” egy csapásra meghozza az enyhületet a vajúdó nőnek. A pikturalitásra való tudatos törekvést jelzi a (talán) Botticelli *Vénusz születése* című képét idéző sor. „Az ultramarinkék tengeröbölben jáspis színű hajnalon a korállokkal díszített hajú Vénusz hangja volt ez, amint rózsaszínű kagylóban a világra jön. Egyszerre pihenést parancsolt a fűrészorúnak, tüskécsillagnak, a fűrófejűnek, a tengeri csikónak, amelyek eddig Natália belsejét tépték, marcangolták, fűrészték, fűrták. A tengerfenék földindulása elmúlt. Helyükre térnek a feldúlt rétegek, halmok, völgyek. A ten-

ger nyugodtan ragyog az égbolt színeiben.”³ Meglehet, kicsit merész feltételezés Bosch és Botticelli képi világának tudatos felhasználását és szembeállítását tulajdonítani egy olyan írónak, aki valószínűleg nem sokat forgolódott Európa nagy képtáráiban. A Botticelli-képről bizonyosan láthatott reprodukciókat; talán éppen ennek köszönhető, hogy az általa megjelölt színek annyira eltérnek a festmény színeitől. Talán a fájdalmakat allegorizáló bestiárium lehetséges forrásait is fel lehetne tární.

Számomra azonban ezúttal fontosabb az, hogy milyen következtetés vonható le az *Asszonyosságok díja* e nevezetes részletének szükségképpen felületes vizsgálatából? Úgy foglalnám össze ezzel kapcsolatos benyomásaimat, hogy a test néha nagyon is „szóhoz jut” Krúdy műveiben; ám ez nem az úgynevezett „test-ábrázolás” módjára történik. A szó klasszikus értelmében vett részletező leírásokat viszonylag ritkán kapunk a szereplők külső megjelenéséről – ebben a tekintetben Krúdy meglehetősen konvencionális. Az esetek nagy többségében a testi működések, vagy az intimnek minősülő testrészek leírásakor sem hágja át az illendőség korabeli korlátait. Amikor azonban fontosnak tartja, gondoskodik arról, hogy a test beszéljen, ha nem is a kortárs magyar próza „tabudöntő” eszközeire emlékeztető módon. ■ ■ ■

Angyalosi Gergely (Budapest, 1953): irodalomtörténész, kritikus, az MTA BTK ITI tudományos főmunkatársa, a Debreceni Egyetem Filozófiai Intézetének tanszékvezető egyetemi tanára.

² Krúdy Gyula: *Asszonyosságok díja*. In K. Gy.: *Pesti nőrablá*. Szépirodalmi, Bp., 1978. 464.

³ Uo. 488.