

Vitéz Ferenc

## A homo memoricus és a homo empiricus<sup>1</sup>

Noha az emlékezés, pontosabban az (egyéni, társadalmi, kollektív) emlékezet értelmezése egyaránt gondot jelent a történészeknek, az antropológusoknak, a szociálpszichológusoknak és a szociológusoknak, a művészet- és irodalomtudomány könnyebben boldogul, mert nem magával az emlékezettel, hanem annak csupán egy „ábrázolatával” foglalkozik. (Kovács É. 2015, 207) Az irodalmi alkotás az emlékezet terét akár végtelenné is tágíthatja, és az észlelés múlt idejét a visszaemlékezés egy folyton jelenlévő „most”-ként mutatja be. (Vö.: Dobos 2017) Az emlékezés nem egyszerűen csak az alkotás része, hanem az irodalmi mű maga is emlékezetet hoz létre. Az emlék „nyelvi létezőmódja” feltételez ugyan valamilyen referenciát – a „megtörtént” és a „megtörténhetett volna” utalását –, de éppen a nyelvi létmódból adódóan lesz az emlékezés a képzelettel egyenértékű a műben.

A nyugati hagyományban az emlékezést Szimonidész, a Krisztus előtti 6. században élt görög költő óta is művészetnek tekintették, és az „ars memoriae” a rómaiaknál a retorika egyik kiemelt területének számított. A művészeteket és – a velük akkor még összekapcsolódó – tudományokat a Múzsák pártfogolták, akik Zeusz és Mnémoszüné, az emlékezet istennője lányai voltak. Maga a mítosz is az emlékezés (avagy archaikus emlékkeremtés) egyik formája, az emlékezés kultúrájában ugyanakkor egyaránt szerepe van nemcsak a kollektív, hanem az egyéni emlékezetnek is – ez a kettő életben tartja és „lakhatóvá teszi” a múltat, így válik az társadalmi konstrukcióvá, létrehozva saját alakzatait. (Assmann 1999)

Az írás létrejöttét is ösztönözte a felejtés elleni harc, és noha kezdetben inkább gazdasági vagy társadalomszervező funkciói lehettek, a szélesebb értelemben vett irodalom is élt az írás és emlékezés adta lehetőségekkel. Az írás (értve alatta az „alkotó” írást is) az emlékezet kitérítése, vagy, ahogy Borges vélekedett belgranoi előadásainak kezdetén a könyvről: „az emlékezet és a képzelet meghosszabbítása”. (Borges 1992, 9) Az argentin író itt nem egyszerűen a McLuhan óta ismert „technológiai determinizmusra” utalt, mely szerint minden médium valamelyik érzékszervünk „meghosszabbítása”, (vö.: Halász 1985; Griffin 2003) és nem is pusztán az emlékezéstről (mint a múltban történtek felidézéséről) szólt, hanem mellé helyezte a képzeletet is.

A *homo memoricus* író az emlékezés formájában megjelenő képzeletét (vagy a fikció álruháját magára öltő emlékezetét) mozgósítja, míg a *homo empiricus* al-

<sup>1</sup> A tanulmány része a szerző *Alkotói attitűdök a magyar irodalomban* című készülő monográfiájának, melynek megírását 2021-ben a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalmi Kollégiuma alkotói ösztöndíjjal támogatta.

kotó a szkeptikus nézőpontok által irányított reáliák világában szegődik mellénk kalauzként egy történetben. Mivel azonban itt is fikcióról van szó, a naturalista mikro-adatolás például ugyanúgy lehet a képzelet, mint az empirikus megfigyelés terméke; másrészt a képzelet révén megszínesített emlékezés maga is narratív tapasztalattá válik.

A műfaji elnevezésnek sem szabad mindig hinnünk, hiszen kulcsregényeiben az író gyakran a fikcióba rejti élete valós eseményeit, míg a napló vagy önéletrajz sokszor a fikciónak ad megtévesztő formát, máskor lehetőséget teremt a narratív nézőpontváltásokhoz. Az egyes szám első személy az elbeszélő és az elbeszélte történet hitelességét szolgálja, a jelen idejű szöveg időben és térben közel kerül az olvasóhoz (vö.: Tolcsvai Nagy 2000) – éppen most történik valami, aminek részese vagyok –, míg a múlt idő azt sugallja, hogy „elsőként” értesülhetek a történetekről. S létezik a kettős elbeszélő fogalma is, mely egyrészt alapja a nézőpontok váltogatásának, a több felől láttatott szöveg pedig a történet többféle értelmezését is megkívánja. „Krúdy, Móricz, majd erőteljesen Szentkuthy (főképp a *Prae*-ben) ritkábban vagy gyakrabban hasonló nézőpontbeli váltásokkal is a későmodern magyar próza új formáit alakította, miközben például Márai jobban ragaszkodott a hagyományokhoz e tekintetben.” (Tolcsvai Nagy 2000)

Érdeemes felidézni itt Füst Milán 1942-ben kiadott regényét. *A feleségem története* (1957) *Störr kapitány feljegyzései* alcímmel jelent meg. A mű különleges idő-és emlékezetjátékba kényszerít, ahol nem a feleség, hanem a férj történetével van dolgunk, és ahol azt sem tudjuk biztosan, hogy az elbeszélő mindenre pontosan emlékszik-e, aki még az egykori feljegyzései hitelességét is kétségbe vonja, ha pedig a feleségét már nem sikerült megérteni, próbálja legalább saját motivációit megfejteni. Olyan a kapitány, mint amilyen a legtöbb ember: félreértések egymásutánjában él, és gyötrelmes lesz a felismerés, hogy nem létezhet igazi másikat-értés, ha korlátozott az önismeret. Mintegy párbeszédet folytat önmagával a két elbeszélőként jelenlévő kapitány. Ennek előzménye a narratív technikát és időkezelést tekintve, illetve a regényformáról alkotott nézeteket megkérdőjelezve a tíz évvel korábban írt *A mester én vagyok*, (2017) mely az *Egy doktorkisasszony naplójegyzetei* alcím ellenére nem napló, de nem is naplóregény, hanem az emlékező személyiségét jellemző naplóstílust s annak közvetlen beszédmódját a regénybe átültető fikció.

A középkorig a nagy egészként tekintett irodalom szerves részét alkotta az objektivitás igényével fellépő történetírás; ezt fokozatosan árnyalták tovább a személyes élettörténetbe ágyazott koreseményeket bemutató emlékiratok, majd divatba jöttek az irodalmi (fiktív) levelek és naplók. Utóbbiban az emlékezést fölváltja a jelen idejű rögzítés, ezzel azt a látszatot keltve, mintha az egyes szám első személyű narratívával, a *homo narrans* idejébe lépve, nem az emlékezés vagy a képzelet, hanem a közvetlenül rögzített empiria dokumentumát tartanánk kezünkben.

Az emlékezés írásszervező aktusára Proust (*Az eltűnt idő nyomában* regényfolyamával) kínálja az egyik legismertebb példát. A tizenhat kötet – írja Hegedüs Géza (1994) – egyetlen emlékezéssor abban a rendben, ahogy az emlékezőnek eszébe jut. A cselekmények ugyanis nem kívül, tehát nem a „külső időben”, hanem a „belső tartamban” – a Bergson (1930) szerinti szubjektív időben (*durée*) – játszódhatnak le, ott pedig néhány perc történései akár jóval hosszabban is felidéződhetnek, mint más alkalommal egy egész esztendő eseményei. Valamilyen érzéki benyomás (látvány, illat vagy íz) elég az emlékezéshez, mely új emlékek előhívását generálja. „A módszer tehát a szabad gondolatársítás, az asszociáció, ahogy a képek szeszélyesen, irányítatlanul kapcsolódnak egymáshoz.” (Hegedüs 1994)

### Történelem és önéletrajziság

Az emlékezet és a múlt reprezentációja közti kapcsolat rendszerint problematikus, mert az emlékezet szubjektív tükrében hozza létre a fikció a múlt objektívnek tetsző képét. Philippe Lejeune szavaival „az emlékezet imaginárius konstrukció: elég az általa elvégzett szelekcióra gondolnunk, nem beszélve önálló alkotásairól”. (Lejeune 2002, 276) Az olvasó azonban „felfüggeszti” hitetlenkedését, és hallgatólagosan elfogadja a „fikciós egyezményt”, melynek értelmében, bár tudja, „hogy amit elbeszélnek, az képzeletbeli történet” nem hiszi, hogy az író valótlanságokat állítana. A szerző „*úgy tesz*, mintha igazat mondana”, s mi is „*úgy teszünk*, mintha az elbeszélte események valóban megtörténtek volna”. (Vö.: Eco 1995, 105)

A történelmi regényben a valóságos események és dátumok, helyszínek és személyek (is) szerepelnek, ám mellettük gyakran meghatározó funkciót kapnak az adott történelmi valóság keretei között szabadon mozgó, kitalált szereplők, akik fikatív tetteket hajtanak végre. Ennek következtében igen sajátossá válik a valósághoz való viszony, hiszen nemcsak a megteremtett, ám lehetséges világ belső koherenciáját kell működésben tartani, hanem ki kell alakítani a hiteles vagy annak tetsző viszonyt a létező és ismert történelmi valósághoz is.

A regényben a „megtörtént” élet mellett a „megtörténhető” is megjelenik, és minél távolabbi a kor, minél kevesebb az adat – s így több lesz a vakfolt is –, annál nagyobb szerepet kap az alkotói képzelet. Az író tehát „olyan mikrovalóságot teremt, amit ő rendez be, és amely hasonlít a valós világokhoz, csakhogy leegyszerűsített világ. Aminek következménye kettős: lényeglátóan ábrázolható a valós világ valós problémája, mert nem szennyezi be a 'zaj', másrészt alkalmas bizonyos 'kísérletek' lefolytatására”. Kokas Károly (2017, 207) hozzáteszi: a „kísérleti” jelleg a teremtett világ, illetve a fikció és valóság viszonyának megfigyelésére is módot ad; ám lehetséges világa „korlátozott”. Mivel a megtörténtre, a mások által is megismertre épül rá, ezért a probléma legalább kétszintű lesz: „a teremtett világ ismert

kondícióit is rekonstruálni kell, s közben a kísérleti terephez a működési szabadságot is meg kell szerezni”. (Kokas 2017, 207–208)

Ha egy korszakot az író a maga komplexitásában kíván úgy bemutatni, hogy a lehető legkevésbé térjen el a történetírás által hitelesített eseményektől, a lehető legkevésbé ténybeli redukcióra, így a lehető legkevésbé teremtő képzeletre van csak módja. Ezt úgy tudja áthidalni, hogy a létező történelmi alakok, ismert események mellé odaállítja a saját, ismeretlen szereplőit és történeteit, azok elbeszélése révén hozza létre a történelmivel paralel fiktív világot. Ennek illusztrálásaként két népszerű, az általános iskolából ismert házi olvasmányra utalunk.

Gárdonyi az *Egri csillagok* megírása előtt – de *A láthatatlan ember* és az *Isten rabjai* című regényeinek megalkotásakor is – alapos forráskutatást végzett, nemcsak a szakirodalmat ismerte, hanem a helyszínekre is elutazott. Ez az akkurátusság, a történelmi pontosságra törekvés mindaddig fontos számára, „amíg az nem zavarja irodalmi mondanivalóját”; viszont az „irodalmi” mű immár magát a „történelmi” tudatot is alakítja. (Vö.: Hóvári 2014, 833) Gárdonyinak nem az volt a célja, hogy Eger várának 1552. évi, török általi ostromát elbeszélve Dobó-életrajzot írjon – miközben a történelmi várvédő hős Dobó István volt –, hanem egy másik hős, Bornemissza Gergely életét meséli el, amint a két sors (illetve a kitalált harmadik, Jumurdzsák sorsa is) összekapcsolódik az ostromban. A két arckép pedig – leszámítva az életutak és a história valós eseményeit – nem történelmi, hanem irodalmi portré, csakúgy, mint ahogy irodalmi a történelmi kor reprezentációja is. (Vö.: Hóvári 2014, 834)

Jókai szintén valóságos történelmi alapú eseményeket beszél el *A kőszívű ember fiai* című regényében, ám azt egy család életébe, a Baradlayak sorsának alakulásába ágyazza, az itt bemutatott karakterek és viselkedések révén pedig morális, ha úgy tetszik, „pedagógiai”, nemzetnevelő üzeneteit is megfogalmazza. A történelmi hűség látszatát kelti a többi közt a bihari közgyűlés, a bécsi forradalom, a magyar küldöttség látogatása, a kassai vereség, az isaszegi csata és Budavár visszafoglalásának a fiktív életképekből mintegy freskószerűen megalkotott mitikus kompozícióba illesztése, azonban Jókai célja sem az volt, hogy történelemkönyvet írjon, hanem az, hogy a történelmi példát általános emberi és nemzeti sorsüzenetté emelje.

A regény tehát nem történelemkönyv. Az írói képzelet kitölti a történelem fehér foltjait, a cselekményes elbeszélésben feltűnő kitalált szereplők és események a személyek és tettek, a közöttük láttatott viszonyok, az okok és a következmények valóságosnak tetsző, ám az író által megkomponált protagonista teljesebb karakterrajzát szolgálják – a historiából így lesz sztori, a történelemből történet.

Szerkezetileg hasonlóknak tűnik, ám a rokon vonások mellett indíttatásában az úgynevezett „önéletrajzi” regény eltér a történelmitől. Szabó Magda számos művében (például: *Ókút*, *Régimódi történet*, *Az ajtó*, *Für Elise* stb.) szerepel autobio-

gráfiai elem, vagy éppen az határozza meg az elbeszélést, illetve maga a „család-történet” az életmű egyik tápláló forrása, ami az *Ókút* (1970), majd a *Régimódi történet* (1977) megjelenése után vált nyilvánvalóvá. Fölmerül ugyan a kérdés, hogy milyen viszonyban áll egymással a fikciós és az önéletrajzi narratíva azon túl, hogy az író alkotói karakterének egyik domináns jegye az „autobiográfia szétírása”, viszont ahogy a történelmi regénynél az irodalmi megjelenítés, úgy az önéletrajzi elbeszélésénél is a belső, művészi igazság az értékmérő a külső, adat-szerű hitelesség helyett. (Vö.: Bakó 2014, 263–264)

A valóság alap „másodlagos szempont”, hiába sejteti a 85. születésnapra megjelent *Für Elise* (2002) fülszövege, hogy valamely nagy családi titokról lebben föl a fátyol, „az esztétikai immanencia szempontjából [...] teljesen közömbös, hogy volt-e az írónőnek Cili nevű fogadott testvére vagy sem, írt-e a regénybeli apa szonettek egy bizonyos hölgyhöz, amelyek halála után a fiókjából kerültek elő”. (Bakó 2014, 264) Pedig a fiktív személyt nem is kell valóságosnak feltüntetnie: a lélektani regénynek arról az „én-kettőző” technikájáról van szó, amely révén szerepeket és viselkedésmódokat ölthet magára az író, s a párhuzamos életekben teremtheti újra önmagát. S noha Szabó Cecíliáról több interjúban is úgy beszélt az író, mint valóban létező személyről, magában a regényszövegben elárulja a módszerét.

„[...] Cili én vagyok, sokféle önmagam, hogy később újra meg újra megpróbálom majd ábrázolni, ő lesz Blanka a *Katalin utcá*-ból, Caieta a *pillanat*-ban, Abigél is, az a valaki, aki mindig segít, ő lesz Béla király titkos imádója Filerimé némaságával és eltitkolt szerelmével, az egyetlen ember, akit sose kíméltem, mert megkövetelte, hogy ne kíméljem, máskülönben elveszti sorsom fonálát. Életem tartóoszlopait a történelem hullámozó talaján mindig megpróbáltam becsapni”. (Szabó M. 2002, 48) S ez a „sokféle önmagam” megfogalmazás nem egyedi Szabó Magda vallomásai között, például a Szurmainé Silkó Máriával folytatott beszélgetésében is megjelenik: „Cili én voltam, ő meg én, azaz egymás hiányai, ketten alkottunk egy reális egészet. Cili én vagyok, sokféle önmagam. Cilit már megírtam az *Ókút*-ban, de akkor még nem gondoltam, hogy megírom a *Für Elisét*.” (Silkó 2007, 166–167; idézi: Bakó 2014, 272)

Ahogy a történelmi regény teremtett „mikrovilága” lehetővé teszi az író számára, hogy kívül kerüljön, és onnan vizsgálja meg az általa teremtett „valóság” működését, az önéletrajzinak nevezett regény – ahol az azonosítást az egyes szám első személy (vagy az íróval és a szereplővel megegyező, harmadik személyben megszólaló narrátor) is segíti – szintén alkalmat kínál az önfigyelésre, valamint az önértelmezésre. „Szabó Magda női én-elbeszélője *Az ajtó*-ban egy író, aki egy másik nőalakra összpontosítja a figyelmét. A [regénybeli] író [...] olyan érzelmi kötöttségbe kerül a nála háztartási munkát végző Szeredás Emerencsel, hogy saját magáról is sokat kénytelen elárulni. Ezáltal az elbeszélő egyenrangúvá válik regénye alakjával. A regény önvallomás, majdnem gyónás jellegű, mivel a

beszédkényszer büntudatból ered. Az elbeszélő mélyreható elemzést végez saját magán, visszatekintve töpreng vágyain, átértelmezi tetteit, magyarázza viselkedését. A mű annak a magyar lélektani regénynek a hagyományát folytatja, amelyben az én-elbeszélő teljes narratív hatalma és feltételezett őszintesége révén finoman manipulálhatja az olvasót, elhitei vele, hogy amit saját sorsáról és karakteréről állít”, az a „tisztá igazság”. (Jastrzębska 2004, 38)

Philippe Lejeune műfaji meghatározása szerint (2002) az önéletrajz – és annak irodalmi változatával együtt ide sorolhatjuk az önéletrajzi regényt is – annak a folyamatnak az elbeszélése, amely bemutatja, hogyan váltam azzá, aki vagyok; viszont nem biztos, hogy ez elbeszélhető, lásd a példát erre Paul de Man állításában (1997), mely szerint „az autobiográfia semmiképpen nem az önismeret hiteles bizonyítéka”. Tehát az önéletírás műfaja fikatív jellegű, s így ugyanolyan „szövegnek” kell tekinteni, mint bármilyen más kitalált történetet. Szabó Magda viszont már az említett posztmodern elméletek előtt, Lejeune szóhasználatát kölcsönözve, „egyfajta önéletírói paktumot kötött az olvasóval, miszerint az *Ókút* órála szól, hiszen a szerző, az elbeszélő és a hősnő ugyanezt a nevet viseli, és [...] kimutatható a három alak azonossága”. (Jastrzębska 2019, 247)

Elbeszélhetőség ide, annak lehetetlen volta oda, hiába keveredik a fikció és valóság, illetve írja át előbbi az utóbbit, a Szabó Magda által is modellezett „önéletrajzizás” nem hiteles családtörténet vagy regényesített autobiográfia, hanem „családi mitológia”, ahol a szereplők ábrázolása, valós vagy elképzelt cselekedeteinek bemutatása az írói célnak van alárendelve. Ez pedig azt is megengedi az író számára, hogy az esetleges – a becsületen esett – foltokat eltüntesse, a felelőst fölmentse, legalábbis magyarázatot keressen a viselkedésére (lásd például az apa „sikkasztási ügyét”), vagy az elfojtás és az elhallgatás mellett kompenzációt kínáljon a be nem teljesült vágyakra. Bakó Endre szerint „Szabó Magda szeretett, megalázott édesapjának azzal szolgáltatott kárpótlást, hogy kivételes pedagógiai érzékenységű apának, bölcs, latinus műveltségű intellektuelnek [...] ábrázolta, édesanyját óriási zenei talentumnak, nemcsak a fikció, de a realitás világában is.” (Bakó 2014, 273)

### Életrajz vagy ön-állítás

Kosztolányi még úgy vélte, hogy az önéletrajzíró saját közelsége veszélyezi. „Ha távolabb lenne magától, talán elfogná egy idegen élet roppant szenzációja. Így azonban, midőn egyszerre alany és tárgy, zavarban van, s bármennyire feszíti őszinteségét, és csigázza emlékezetét, grimaszt vág, mint mikor a tükörbe tekintünk, és pózolunk önmagunk előtt.” (Kosztolányi 1975, 438–439)

Ebből két tanulság vagy következtetés adódik, és az egyiket ki is mondja az *Életrajzok* című jegyzetében. A megélt élet ismételt megalkotása a sivárság és érdek-

telenség veszélyét rejt magában, mert a dátum üres marad, az őszinteség pedig unalmas. „Rousseau, aki befekettítette magát, s az őszinteség örvén lopással kente be életét, nem panaszkodott, de dicsekedett. Le akart mosni minden festéket, s az arcát csak jobban befestette. Akkor hazudott leginkább, mikor hazugsággal vádolta magát.” (Kosztolányi 1975, 439) Nem szabad minden áron az érdekességre törekedni, a nagy emberek egyébként is mindent megírtak műveikben, ezért sokkal érdekesebb a szürke emberek élete. A másik következtetés Krúdy jellemzősekor bukkan föl, miszerint ő írás közben teremtett emléket magának, s az életét úgy élte, mintha ő is egyik történetének a szereplője lenne. (De erről majd később.)

Lejeune az önéletírás (vagy önéletrajz-elbeszélés) cselekvésjellegét hangsúlyozta 1975-től kezdve, mikor az irodalomtudományi diskurzusba bevezette az „önéletírói paktum” fogalmát, mely szerint az önéletíró nem *elmondja* az igazságot az életéről, hanem csupán azt *állítja*, hogy elmondja. Később a funkció és az érvelő beszédmód kérdéseit is körbejárta; 2002-es kéziratában pedig visszatért sokat idézett elméletéhez. Öniróniát érzékelünk bevezető soraiban, az önéletírás meghatározásának kockázatos voltáról beszélve. Gyakran hivatkoznak arra a neki tulajdonított definícióra, hogy az ilyen szöveg „prózában írt retrospektív elbeszélés, melyet egy valós személy saját létezéséről ad, miközben a hangsúlyt egyéni életére, különösképp pedig személyiségének történetére helyezi”. Örül az ember, ha hasznosnak érezheti magát – kacsint az olvasóra Lejeune –, viszont csak ugyanazt a (néhány helyen pontosított) meghatározást vette át, melyet a legtöbb értelmező szótár ad; „ráadásul az általam kiindulópontként használtakat végső következtetésként tüntetik fel”. Ő a leírászintek („olvasási szerződés, megnyilatkozás, időbeliség, tematika”) elkülönítésére törekedett, újrafogalmazva a paramétereket, az önéletrajzi szövegek mellé kapcsolva a szomszédos műfajokat. (Lejeune 2002, 272; lásd még: De Man, 1997, 93)

A fentebb idézett újabb revízió része volt annak magyarázata, hogy az önéletrajz történetiségét miért csak Rousseau-ig vezette vissza (a *Vallomások* nyomán, annak „pszichológiai, társadalmi és esztétikai forradalmát” a „modern személyiség” megnyilvánulási formájának is tekintette [Lejeune 2002, 273]), ám jelentősebbnek tűnik az a megállapítása, hogy az önéletírás azért nem lehet (esztétikailag) *rossz*, mert nem is akar *jó* lenni. „Először is valamilyen igazságot akar közölni. Amit az írásmód vagy a kompozíció ügyetlenségének tartunk, az *jelzésértékével* hozzájárul a szerző életének megértéséhez. Várakozásom nem egy képzeletbeli tárgy fogyasztására irányul: az odafigyelés állapotában egy valósnak hitt dologhoz képest vagyok kiszolgáltatva kíváncsiságomnak. Immár nem a felfüggeszthető játékos hiszékenység állapotában vagyok, hanem tényleg hiszek. Ha pedig észreveszek egy hazugságot, az még inkább megsokszorozza figyelmemet.” (Lejeune 2002, 281–282)

Az iménti meghatározások nem kifejezetten az önéletrajzi regényre, hanem általában az autobiográfiára vonatkoznak, azonban mind a kettőben a *valamilyenné válás*

*mikéntje* lesz a fontos. A Lejeune kéziratát is fordító Z. Varga Zoltán veti föl, hogy az ön-életírás mégsem tud megnyugtató választ adni a „Ki vagyok?”, illetve a „Mi vagyok?” kérdéseire, különösképpen azért, mert az csak az írás befejezéséig tartó állapotot tükrözi, de hogy mi történt az elbeszélővel utána, és az mennyiben változtatta meg őt, arra az olvasó nem kap választ. Az önéletírás énjének státusza ezért megváltozik, és „nem egy önmagát megismerni vágyó, episztemológiai szempontból vizsgáló énként kelti fel a figyelmet, aki a Ki vagyok én?, Mi vagyok én? kérdésekre válaszol, hanem a megnyilatkozás alanyaként beszédjével cselekvő, önmagát kijelentésével átalakító, sőt megalkotó énként szerez magának híveket.” (Z. Varga 2002, 253)

Paul de Man (1997) az önéletrajzot „arcrongálásként” határozza meg; az általa használt „*de-facement*” kifejezés ugyanúgy jelentheti egy arc felismerhetetlenné tételét, mint egy írás kiolvashatatlaná válását, így az „arculat” megváltoztatását. A műfaji kérdéseken túl fontosabb az, hogy a fikció és a nem-fikció viszonya gyakran eldönthetetlen, ezért nem műfajként vagy beszédmódként kell tekinteni rá, mint inkább „az olvasás vagy a megértés figurájaként”. (De Man 1997, 95)

*Az olvasás allegóriái* című könyvének (2006) záró fejezetében a fikció és valóság viszonyával már nem a „valóságot” kívánja értelmezni, hanem igazságként, igazmondásként jelenik meg az. Ő is Rousseau-ig nyúlva vissza, megállapítja: az író nem képes „annak pusztá elmondására szorítkozni, hogy mi történt ’valójában’, pedig büszkén hívja fel figyelmünket a mindenre kiterjedő önvádra, melynek őszintesége felől egy pillanatig sem illendő kételkednünk” (De Man 2006, 325) – ráadásul mentegetőzik is, ami feszültséget teremt a vallomás igazságvoltával szemben. Más a struktúrája a vallomás és mentegetőzés „igazságelvének” is; a vallomás belső kényszerből fakad, ezzel szemben a mentegetőzést külső körülmények teszik szükségessé, ezért a kettő közötti lehetséges összeférhetetlenség megfogalmazása „a megismerés lehetetlenné válásához vezethet”. (De Man 2006, 326) Márpedig a vallomásnak, amely sajátos emlékeztítípus (benne az etikai rendszerézés ötvöződik a szubjektív historikus összegző szándékkal; és a vallomástevő ugyanúgy nem függetlenítheti magát saját múltjától, mint az általános, a jövőt is magába foglaló egzisztenciális célképzettől), teljesítenie kell a reprezentációs elvárásokat. Legyen szó bár önéletrajzról, irodalmi önéletírásról, autobiográfiai vagy éppen kulcsregényről – mely utóbbinál, a kód ismeretében, a „fikció álruhájában” ismerjük meg egy valós kor valós személyeinek valós cselekedeteit –, az ábrázolást a képzetek kifejezésének a szolgálatába kell állítania.

### Reprezentáció és ekphraszisz vagy ikonotextus

Reprezentáció-vizsgálatához Waldenfels (2004, 92–96) négy alapjelentést különböztetett meg, mely a nyelvi-szemiotikai, strukturális, szimbolikus és vizuális



antropológiai, esztétikai, kommunikációs és szociológiai, társadalom-lélektani olvasatokban egyaránt érvényesül.

A reprezentáció *képzet*ként a tárgyra vonatkozik, mentális aktus vagy állapot, mely a tárgyat többé-kevésbé hitelesen adja vissza. A szöveg ön-maga „tárgya” is lehet, vagy saját tárgyszerűségében szimbólumként egy másik dolgot vagy tárgyat idéz föl. Ilyenkor „a reprezentáció a tapasztalat idő- és térbeli dimenzióiba tartozik, ha olyan valaminek a megjelenítéseként értelmezzük, ami időben és térben nincs jelen, tehát megjelenítjük. Az ellenfogalom ebben az esetben a prezentáció”. (Waldenfels 2004, 94) A reprezentáció lehet *helyettesítés*, mely alatt nem pusztán egy szimbólumot vagy a szimbolizációs folyamatot kell értenünk (ahogy egy dolog fölveszi egy másik dolog jelentését), hanem személyi helyettesítésről is szó van, sőt, bizonyos értelemben a szerepjáték is ide sorolható. *Ábrázolásként* a múltra és a távolira vonatkozó képzetet a közvetlen tapasztalás élményévé teszi; de ehhez mozgósíthatja a *medialitást* is. Noha utóbbi formájában a szöveg már maga is médium, ez esetben a szövegben megjelenő *ikono-textusról*, (Louvel 1998a; 1998b; 2010) képként megjelenő, képeket felidéző szövegről és *ekphrasziszról*, a képek (látvány) szöveges leírásáról van szó.

Kosztolányi Dezső *A csúf lány* című 1910-es tárcanovellájában, (Kosztolányi 1981, 298–306) amely az 1924-ben született *Pacsirta* című regény motivikus előzményének is tekinthető, a fénykép reprezentációs-helyettesítő szerepén túl, szimbolikus formában a fotográfia és halál képzetkörét is megjeleníti. S mert a halál elválaszthatatlan a maszktól, (Belting 2007; Keim 1971) a Kosztolányinál is jellemző névadás (mint egy fajta maszk) jelentéstani összefüggései (Bónus 2006) a név által tételezett identitás elhajlásával utal egy másik, a névjelentést megsemmisítő létezésminőségre. Kosztolányi „a csúf lányt” Bellának (Szépnek) nevezi – a novella első mondata: „Bella, a csúf leány, levelet írt” –, így a név és identitás oximoronnal jelzett elhajlásával előrevetíti a halálát is.

A novella a látványnak kitüntetett szerepet kínál (Érfalvy 2012, 40) a nézés és a(z ön-) megfigyelés, illetve az alany tárgygyá válásának folyamatában. A „csúf” címbe emelt minősége fokozatosan alakul át az esztétikai azonosságból egy antropológiai (szimbolikus-kulturális) viselkedésformává. Az író ezt teszi még hangsúlyosabbá a név „metaforizáló erejével” (Érfalvy 2012, 44) – Bella neve nem a lány saját jelenvalóságát, hanem a megvalósíthatatlan vágyait tükrözi. Kosztolányi valóságosként, esztétikai érzékiségében írja le az elképzelt fotót, így a szöveg bi-medialitása alakzati szinten is megjelenik. Sándor Katalin (2006) rámutat, hogy mind a két médiumban (a szövegben és a képben) eleve benne van a kettő közötti átjárhatóságot megteremtő kapcsolat. Szemiózisukban pedig „elválaszthatatlanul összeforr a képi és a verbális, az intuitív és a diszkurzív, az ikonikus és a szimbolikus”. (Szőnyi 2004, 201) Kibédi Varga Áron (1998, 170) úgy érvel, hogy

nem létezhet mégoly absztrakt kép sem, melynek ne lenne elképzelhető a szöveg-referens olvasata (megindítja a fantáziaszöveget), és nincs olyan szöveg sem, mely ne idézne föl valamilyen mentális képet.

Az ekphraszisz a verbális és vizuális, a kép és szó keresztmetszetében álló trópus, mely az ókori retorikában egy vizuális mű költői eszközökkel történő leírását jelentette. Ez a látvány (a megidézendő kép) lehetett valós vagy képzeletbeli – ennek klasszikus alapformája Akhilleusz pajzsának leírása az *Iliász*ban. Az ekphraszisz alkalmazása ugyanakkor lehetőséget ad az írónak vagy költőnek arra, hogy ne csak utánozza a tárgyát, amit megeleveníteni kíván (hiszen a látható világot közvetlenül szeretné hozzáférhetővé tenni a szavak által), hanem át is alakítsa vagy felülmúlja azt a leírás során. (Varga T. 2004, 13)

Ortega y Gasset (2005) a Platón *Lakomájához* írt 1946-os *Kommentárjában* említi, hogy a nyelvet végső soron mindig korlátok között tartja a kimondhatatlanság határa, viszont a képet is korlátozza a kifejezhetőség határa. A szöveg és kép inter-referenciális viszonya, dialogikus retorikai kapcsolata így, ha nem is szünteti meg az egyik vagy másik elé állított határokat, azokat mindenképp kintebb tolhatja. Léteznek klasszikus, elképzelt képek a szövegben (*Az ovális arckép, Az ismeretlen remekmű, Dorian Gray arcképe*), és igen változatos a valódi képekre való hivatkozás. Szegedy-Maszák Mihály (2007) elsősorban az elképzelt képmások jellemzőjének tartja, hogy önértelmezéssé alakítja át a nem irodalmi alkotást, de hasonló célokat szolgál a valódi képek jelenléte és bemutatása is. Ennek illusztrálására alább két Umberto Eco-művet emelünk ki (noha izgalmas volna Saint-Exupéry és a késői Wittgenstein filozófiai szövegekbe illesztett saját rajzainak értelmezése is).

Eco a *Loana királynő titokzatos tüzében* (2007) olyan gyermek- és ifjúkori képeket, képregény-részleteket, bélyegeket, illusztrációkat és újságcímlapokat stb. applikál a szövegcorpuszba, melyek az elveszített emlékezet visszakeresését szolgálják. A *prágai temetőben* (2012) az illusztrációként használt, jórészt az író saját gyűjteményéből származó metszetek és grafikák alatt olyan konkrét szöveghely-idézetek szerepelnek, melyek előre- vagy visszautalnak, egyszerre hangsúlyozva a kép- és a szövegjelentést, hiszen nem oda helyezi a képet, ahol a hivatkozott szöveg olvasható. Így a szerző nemcsak a személyiség szerepek, hanem a képek és a szövegek egymást keresztező labirintusjáratai közé is tükröket helyez, ezért soha nem lehetünk biztosak abban, hogy melyik kép a valódi, és melyik kapja a másikat visszatükröző szerepet.

A Kosztolányi-tárcanovella metaforikus motívumalkalmazásához közelebb áll a Wilde-regény portréja, mely műtárgyként kezdi létezését, ám kilépve a művészet régiójából, átkerülve Dorian házába (a főszereplő belső világába), fokozatosan alakul át egy lélektani-erkölcsi példázat szereplőjévé. (Bényei 2010, 282) A kép először Basil, a festő titkát fedi föl (ezért is nem akarta kiállítani azt), és bár nem szűnik meg Basil titka lenni, Dorian titkát testesíti meg később. Dorian Gray egy-

szerre lesz szereplő és műalkotás, így egyszerre felelős a saját sorsáért, s mentesül is a felelősség alól. (Bényei 2010, 285–287)

A regényében „a részletes képleírás elmaradása nem feltétlenül arra utal, hogy a kép tartalma a nyelv számára megjeleníthetetlen, hanem leg-alább annyira annak önreflexív jelzése, hogy a kép – pontosabban az, ami képként jelenik meg az elbeszélő szövegben – afféle üres, aszémikus hely a szövegben, roskadásig rakva különböző allegorikus jelentésekkel”. (Bényei 2010, 289) A képleírás hiábavaló, az mindig megkésettségben lenne, mert a kép folyamatosan változik, így a kép jelentése nem az, ami rajta látható, „hanem maga a változás ténye”. (Bényei 2010, 305)

Kosztolányi novellájában a halott lány fotója – az élő testvér fényképhez való viszonyulása, a hamis-reprezentációs alkalmazás – szintén fölfogható egy lélektani-erkölcsi példázat tárgyaként, s a Wilde-példázattal való párhuzamra utal az a tény, hogy a fénykép Kosztolányinál is átmegy egy átalakuláson: „Az arckép megviselten érkezett meg a hosszú utazástól. Fásultan bámulta. A nagy lázban szinte pörnyévé égett, egy árnyékká fakult, egy gondolatá halványodott.” (Kosztolányi 1981, 306)

Az ekphraszisz leírható „szöveg-képként” (mely nem a szöveg látható képét, hanem a szöveg által földézett képet jelenti). *Texte/Image* című könyvében Liliane Louvel „olvasott” képről és „látott” szövegről értekezik, a szövegben megjelenő (vagy megjelenített) képről ikonotextusként, a „szöveg szemeként” („*l’oeuil du texte*”) beszél. Ez a megközelítésmód jól alkalmazható a szöveg-kép referenciákat értelmező vizuális kommunikációkutatásban is. (Louvel 1998a; 1998b; 2010; Varga E. 2012)

A nyelvtől való függőség veszélyeire Bächtmann figyelmeztet, arra keresve a választ, hogy a nyelv vezérli-e a látást, vagy a képeknek van olyan hatalmuk, mely (át)alakítja szövegeinket. A képek többértelműsége bizalmatlanságot szül a látással szemben – például, ha a képen különbséget teszünk a „tulajdonképpeni” és a „nem-tulajdonképpeni” között; ahol a „tulajdonképpeni” mindig egy rejtett, mögöttes értelem. (Bächtmann 1998, 37) A képek ezeket a megtévesztéseit a nyelvvel korrigálhatjuk. Ezzel szemben a „szöveg szemek” kifejezés azt üzeni, hogy a szöveget a kép teszi érthetővé, és a kép optikáján keresztül nyílhat rá tekintetünk a szavak „tulajdonképpeni” jelentésére. (Louvel 1998a; 2010) Kosztolányi novellájában is – mint az Érfalvy Livia által elemzett *Miklóška* vagy a *Hályogműtét* című írásokban (Érfalvy 2012) – számos, a látásérzéklet megszólító kifejezést találunk, melyeket a „csúf” interpretációs többlete (mint szépségtagadás és koherencia-teremtő kontextus) folyamatosan átértelmez.

A nézés aktusát jelöli a „belenézni”, a „rátekintettek”, az „órákig elbámulta”; a „pillantása már egy búcsútekintet”; Bella öccse „sötét szemmel nézte a vidámságát”; a lány „fásultan bámulta” a visszaküldött fényképet, melyről a halott „bánnatosan tekintett rá”; Bella „nézte az éjet”. A külső jellemzésére szolgál a „hajam szőke”; a „szepplős arc”; a „vizes szemek”; a „gömbölyű fej”; a „bús, pisze emberek”;

majd a lánytestvér képének jellemzéseként: „*az arc sápadt lett, a kezek szinte törékenyek, a haj nehéz és szomorú*”. Albert „*sűrű és szép szakállá megdagadt a könyveitől, mint egy spongya*”.

A száj metaforikus megjelenítése az „*utálatos varangy*”; a halott testvér fotográfiája „*templomi ereklye*”, a szája – ellentétben Belláéval – „*gyenge, pihegő és nedves, mintha kristálypohárból patakvizet ivott volna*”. Mikor Bella mások leveleit közvetítette, „*a szerelmesek rózsaszínűek lettek és kigömbölyödtek*”. Albert egy alkalommal „*vidáman jött haza egy rózsaszínű szegfűvel a gomblyukában*”. Szinekdotikus képzeteket is ébresztő szinesztézia: Bella, magára teregetve a „*nehéz szagú vásznakat*”, mozdulatlanul ült, csak „*sárga arca kandikált ki belőlük, mint halotté a szemfödőből*”. Külsőt és belsőt egyszerre jellemző gesztus a „*minden nőre rámosolyogtak*”; a „*Bella arca ragyogott az örömtől*”. Majd az írás képét jellemzi a „*sűrű, gyöngyös betű*”, a hivatalnok levelében a „*kacsaringós vonások*”.

A fény több formában is jelen van: „*estéknént meggyújtom a gyertyákat*”; „*egészen világos van, havas téli délben vagy tavaszi reggeleken*”. A fény ellentétéként tűnik föl az „*árnyék*”, a „*fénytelen szőke haj*”; az anyjuk „*pápaszemét elhomályosította a könny*”. S bár „*a halott kislány fotográfiája még most is üdén ragyogott*”, „*volt benne valami távoli és ködös*”. Az éjszaka „*csúnya*” és „*szürke, poros, szeles*”, mintha „*sötét reggel*” volna.

A szembenézés helyzetét kínálja a „*tükör*”, mely a „*szép*” fény tagadásaként, „*gonosz fényességként*” tűnik föl; Bella csúfságát észrevéve, a fiatal emberek „*megijedtek a saját nevetésüktől*”; a lány „*farkasszemet nézett a tükörrel*”; s amikor a fotográfiának „*fehér oltárt polcol*”, és saját arcképét odateszi a halott testvére fényképe mellé, „*igazán látja magát*”.

Ezek után lapozzuk föl a 20. század első felének magyar prózairodalmából Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond néhány művét, bemutatva a „*homo memoricus*” két, egymástól gyökeresen eltérő attitűdtípusát, illetve az emlékezet és a tapasztalat egymásra utaltságát és számos ponton összefonódó elkülönülését.

### **Móricz és Krúdy – a hogyan volt és a hogyan lehetett volna**

A *homo memoricus* prousti (a fejezet bevezetőjében említett) mintáját, függetlenül a francia írótól, nálunk Krúdy példázhatja, de még izgalmasabbnak tűnik a *homo memoricus* és *empiricus* sajátos kettősségének vizsgálata, mely például a modern magyar széppróza két meghatározó növekedési irányát reprezentáló Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond motivációinak felvázolásával is jól illusztrálható. Párhuzamok és ellentétek figyelhetők meg nemcsak az örökség és az életpálya tekintetében, hanem a szerelem (illetve magánélet) és az irodalom kapcsolatának felfogásában is.

Mindketten az ország keleti csücskéből érkeztek (Debrecenen keresztül) a fővárosba, de amikor Móricz a *Hét krajcárral* jelentkezett, Krúdy mögött már egy kisebb életmű állt (az irodalomba betoppanó Móriczot már a készülődő *Szindbád* fogadta). Móricz több-kevesebb sikerrel igyekezett az irodalmat és magánéletet különválasztani (noha a *Légy jó mindhalálig* című regényét nem a diákkora, hanem 1919-es meghurcolása motiválta; a *Pillangó*, a *Míg új a szerelem* és az *Árvácska* mögött pedig súlyos magánéleti-szerelmi motivációk állnak). Krúdy ezzel szemben az irodalmi szerepeivel (pl. Rezeda és Szindbád alakjaival) azonosult, és azt, amit a *Palotai álmok Előhangjában* hiányolt („*Manapság egy jóra való leány szöktetésről sem hallani*”), megtette az életben (megszöktette szüleitől második feleségét, Várady [Rózsa] Zsuzsannát).

Magyarország-képük is jelentősen eltért (míg Móricz az új Magyarország mintáját a magyar vidékben kereste, addig Krúdy folytón a „régí” – ifjúkorában még a romantikus-reformkori, majd a világháború után már a monarchiabeli – Magyarországot emlegette). Móricz „új magyar optimizmusról” beszél, a Krúdy-írásokban gyakran már a cím is jelzi a „régí” varázsszóvá emelkedését. A *Magyar tükkör* (1984) remekbe szabott publicisztikáiban – a kötet az 1919-ig született újságtárcákból és jegyzetekből válogat – gyakran már a címben is szerepel a „régí”: *A régí Magyarországból* (1910); *Egy régí ember vallomása* (1917); *A régí mámor* (1918); *Régí és új regényhősök* (1919). A múlt fölkkutatása nem a Kosztolányit jellemző melankóliával, nem is Móricz riporterri kíváncsiságával, illetve mindkettőjük lélektani kutatóhajlamával, hanem a szemlélődéssel, az elidőzéssel társul, s jelzik továbbá a címek az álmok, az emlékezés és a „messziség” irodalmi szövegkonstruáló szerepét is.

Történelmi „emlékezetüket” szintén átjárta e kettősség: Móricznál a néha mágiikus elemekkel is átszőtt „dokumentáló lírai realizmus” figyelhető meg (például az *Erdély-trilógiánál*), s a hősteremtő népi emlékezetet szembesíti a karakter mögött feltáruló valóság ábrázolásával (*Rózsa Sándor* regények); ezzel szemben a Krúdy-féle „történelmi” emlékezet lírai-anekdotikus, saját, jelenkori eszményképeit vetíti vissza az időben. (Rá különösen érvényes lehet Kundera megállapítása, miszerint a regény összemossa a történelmi idővel a főszereplő életének az idejét [Kundera 2010, 62] – mert a regényíró nem történelmet rekonstruál, hanem alakokat és sorsokat teremt; Krúdy pedig „történelmi” figuráiban részben önmagát, részben saját „irodalmi” hőseit formálta meg.)

A visszatérő életmetaforák szintén különbségeket mutatnak: Krúdy számára az élet: álom; Móricznál pedig az élet: színpad, noha a teatralitás (*A vörös postakocsi*, *Napraforgó*), az imitáció és stilizálás (*Szindbád ifjúsága*) a Krúdy-epikában is jelen van (lásd pl. Eisemann György, Fried István, Keserű József tanulmányait 2014-ből). A képzelet és a valóság megélésének különbsége szintén markáns. Az ember

lehet lelki és érzéki jelenség (Krúdynál) vagy szociográfiai tény (Móricznál), s ezen a ponton válik ketté az álomi és naturális realizmus, így a megjelenítés eltérő módszerei is jól körvonalazódhatnak az idealizálás és analizálás mentén.

A 19. századi regény (más módon ugyan, de a romantikus és a realista próza is) megkövetelte a valószerűséget, ám a 20. században ez az elvárás érvényét veszítette (lásd Kafkát vagy Szerb Antalt). Kundera megfogalmazása szerint a 20. században „a regényírók egyre fogékonyabbak lettek a *valószerűtlenség költészetére*”. (Kundera 2010, 178) A népi realista (szociografikus) és drámai elbeszélés felé elmozduló Móricz „regényköltészete” mintegy a röögökből kiszakadó sóhaj (így látjuk ezt mások közt Móránál, Gárdonyinál, Szabó Dezsőnél is); Krúdy azonban, anélkül, hogy alaposabban megismerhette volna a nyugati modern regény újításait (a mágikus realista világteremtést, a prousti emlékezőtechnikát), költői prózájával már ennek az új „követelménynek” felelt meg.

S ebből is fakad, hogy Krúdy számára a „lehetséges világok” a fontosak, a „hogyan lehetett volna” kérdése áll középpontban, Móricz – ezzel szemben – a „hogyan volt”, sőt, a „miért így volt” kérdésének a megválaszolására koncentrált, természetesen beleértve a szereplők alkatának és motivációinak vizsgálatát. (Krúdy szintén figyelmet fordított a lélekábrázolásra, ám jobban érdekelt az érzéki motívációk feltárása, mint az erkölcsi világgép bemutatása.)

„Ahogy életemen végighaladok – írja Móricz az *Életem regényében* –, nem az események a fontosak nekem, nem a fordulatok és nem a mese. Szakadatlanul a miértet keresem.” (Móricz 2014, 79) Ezért is figyelhető meg ebben az egyszerre szociografikus, memoárszerű családregegynek és önértelmező regényesszének tekinthető műben a folytonos elidőzés, a tünődés, az asszociáció és reflexió, az idősíkok egymásba mosódása. S e vonatkozásában ugyan rokonítható a móriczi „emlékező” próza a Krúdyt jellemző elbeszélés-technikával, Krúdy viszont nem cselekményeket vagy eseményeket beszél el, hanem magának a szövegnek a létrehozása válik eseménnyé.

Márai Sándor a *Szindbád hazamegy* (1992) című stílusbravúr egyik kiszólásával utal erre, mikor a nyomdász azon csodálkozik, hogy a tárca négy hasábján nem történik semmi, csak az, hogy egy ember megeszik egy halat. Nem a tárcában, hanem az olvasóban „történik valami”, föloldódik a szöveg örömeiben; ráismer a kérlelhetetlenül elmúló időre, amit Krúdy meglepő hasonlatokkal érzékeltet, hosszú mondataiba sűrítve bele időt és teret, egymással tisztázatlan viszonyban lévő álmot és valóságot. Ahogy Kosztolányi írja [1977, 249]: „Az asszociációk nagyon távoliak, az út, melyen hozzánk jön, nagyon homályos előttünk és bizonyára őelőtte is.”)

A gyermekkor egy eseménye vagy jelenségértékű, szimbolikus mozzanata felidéz benne egy későbbi emléket (Istvándi például a házasságát Jankával, a szakí-

tást, de mellette annak utólagos értelmezését is olvashatjuk). Istvándiban megjelent a szerelem, s az író ugyanúgy elgondolkodik az első szerelmen, mint a szülei házasságán és a szerelem jelentésén („a gyengébbiknek a vágya az erősebb után”), majd saját házasságának csődjét, saját hibáit veszi sorra. Jankáról beszél Móricz, ott munkál azonban a tapasztalatok felsorolásában a Simonyi Máriával kötött házasság keserősége is (melynek a *Míg új a szerelem* című regény a reprezentációja).

„Én, sajnos, a feleségemet mindig úgy neveltem, hogy nem volt jelző elég szép az ő szépségét dicsérni, nem volt engedelmesség elég alázatos, az ő istenségét imádni. Borzasztó. S nem volt elég pénz, hogy a mennyei angyal szolgálatára álljak vele. Igazán, ha visszagondolok, valósággal megmérgeztem, akit szerettem: én kemény s kritikus ember vagyok mindenkivel szemben. Sose voltam senkihez más, mint természetes, de a szerelemmel valami hamis és kietlen önmegalázás járt együtt, ami annyira elviselhetetlenné vált már, hogy orvoshoz fordultam, győzze meg a feleségemet, hogy nem okos, amit csinál... S nem lehetett szegénnyel semmire se menni, mert sajtáságos módon azonnal öngyilkossággal fenyegetett. Vita, az volt, de érvelés soha. Most már, ha egy oly asszony, mint Janka, aki valóban rendkívüli lény volt, magas kultúra és jellem és élethez s emberekhez értő s zseniális szellemiség, ha egy ilyen nő is képes volt kikényszeríteni magának a férjnek ilyen fokú megalázkodását, akkor egy kisebb kapacitású nő még sokkal könnyebben beleszédülhet ugyanebbe a kábítószernél kellemesebb férjkínzásba.” (Móricz 2014, 185)

A miértek keresésére vonatkozó móriczi kijelentésre, s arra, hogy – a naturalizmus (és Móricz szépprózájának) háttérét adó miliőelméletet igazolva, miszerint – a szociokulturális környezet, ahová az ember beleszületik, és ahol felnő, meghatározza az egész sorsát, Görömbei András (2004) is reflektált. Amikor a számadás igényével nézett vissza életére, mindössze tízéves koráig követte az életútját; „úgy érezte, addig minden fontos dolog megtörtént vele”. Vagy, mint a regény írásakor hatvanadik évébe lépő Móricz fogalmaz: „Tízéves koromig több történt velem, mint azóta ötven év alatt. Írhatnám még a világ végéig, az életem végéig. Minek. Ennél többet nem mondhatok magamról. A többit a regényekben megírtam.” (Móricz 2014, 345)

Az önéletrajzot „elhibázott” műfajnak, s az egyéni életutat a kollektív fenyegetettségben „jelentéktelennek” tekintő Hegedüs Loránt az *Életem regénye* olvasása után felfüggesztette kételkedését a *Nyugat* 1939. évi 10. számára írt szemléjében. Arra nem tudott választ adni, hogy önéletrajz-e az, ha valaki csak a gyermekkoráig jut el a visszaemlékezésben; arra sem, hogy családi regény-e a könyv, mert az „éles színekkel” és „érdes formaképzéssel” alkotott mű mögött „mindig maga az író lelke bujdosik, mint távoli felhő, amelyen át verődik minden fényhatás az írásra”. Hegedüs szerint a falu- és fajkutató (népi) irodalomban a legmélyebb „biológiai és lélektani kútfúrás” ez a regény végzi el. „Móricz könyve lényegében nem valamely társadalmi réteg bemutatása, nem kortörténet. De magának a lélekta-

ni folyamatnak a hátgerincen és vérkeringésen át való mélységes levezetése még talán egyetlen magyar műből sem ütközött ki oly eredeti erővel, mint ebből az életregényből.” (Hegedüs L. 1939)

A recenzióval szemben Móricz a kollektív sorsot az egyéni életekben látta meg. A *Népköltés gyűjtői* című 1933-as esszéjében már megfogalmazta, hogy a társadalmilag jelentős események mögött mindig a magánéletet, az egyéni sorsot kell látni. Így fogalmaz: „... rájöttem, hogy az életnek ez a nehéz és tömött nyomorúsága feltétlenül kitermeli azokat a véres balladákat. Szegénység, éhség, nélkülözés, mint valami természetes elem vette körül ezeket az életeket, s a lelki erőket szakadatlanul vad ellentétekbe csapta. Azontúl már figyeltem a magánéletek tragédiáit is a költészet által feldolgozottak mellett. S egyre jobban megismertem magát a falu életét. Rájöttem, hogy ez az élet nem olyan ragyogó és napsütéses, mint amilyennek a vendég, a rövid ideig átsuhanó szemlélő látja. Ma is megvannak fűzeteim, amelyekből, ha kinyitom, egyszerre csap rám a daloló nép s a szenvedő nép. Nem csináltam szociográfiai tanulmányokat, hanem a szívemen íródtak fel a nép életének mély rezdülései.” (Móricz 1978, 758–759)

Móricz faluról jött, s a kis falvakba folyton visszatért. Emlékezése bár kezdetben inkább „irodalmi” és idealizáló volt, majd amikor rájött – mint a *Népköltés gyűjtői* című tanulmányban írja –, hogy „a nép írói oly távol vannak a néptől”, az „aggódó figyelmeztetések” ellenére a falu megmétélyezte. A mese helyét átvette a ballada, és a ponyvaigényt felváltotta a szociográfiára. Megmaradt persze bizonyos idealizálás – Krúdy ellenben az a „*homo memoricus*”, aki „már nemcsak a megtörtént dolgokra emlékezik vissza”. Kosztolányitól való ez a *Szindbád*-novellák elolvasását követő állítás. Az 1907 és 1916 közötti évtizedben összesen öt portrét, illetve ismertetést írt Krúdyról; és 1912-es arcképében „kedves költőjének” nevezte az író: „Emberei túlnőnek téren és időn. Édes tétlenségben adják oda magukat az álomnak. A költő már olyan dolgokra is emlékszik, amelyek sohase történtek meg. Krúdy Gyulának kopik az emlékezete, és egyre tündéribb a meséje és a fantáziája. Ma kisebb historikus, de nagyobb lírikus.” (Kosztolányi 1977, 246–247)

Kárpáti Aurél szerint is „nagy álmodó” volt Krúdy, „a múlt poétája”, történeteinek és alakjainak a visszaálmodó közvetlenség adja meg azt a sajátos művészi perspektívát, amely a „tegnapok és tegnapelőttök” között nyílik föl az olvasó előtt. Az érzéki, szinte már zenei futamok ígézetével tündöklő megelevenítésnek köszönhetően egyúttal a múlt és a jelen határai el is mosódnak.

Amikor a műltről beszél, úgy tűnik, hogy minden eleven mámor, lenyűgöz „az örök idő félelmes és szomorúságba ringató varázsa”; és nem a cselekmény fontos, hanem a szereplő jelenléte, hogy ennek a jelenlétnek rendeljen alá aztán mindent az író. „A múlt megnöveszt és megszépít mindent, sokszor szinte mellékessé válik a történet, maga a múlt, a múltba-felejtkezés gyönyörűsége lesz a fontos. A han-



gulat szelíden egymás fölé hullámzó gyűrűje egyre szélesebb körökbe fut szét, s halk csobbanással ütődik a jelen partjához egy novella végén. [...] Ez már nem álom a múltból, hanem maga az újrakeltett, visszaidézett idő, a művész újraalkotó, új életet teremtő fantáziájától áttelekített valóság.” (Kárpáti 1920, 94; 96) Mondhatnánk Pessoa-ival – aki Bernardo Soares álnéven 1912-től írta *A kétségek könyve* töredékeit; s abban a létezésnek szinte olyan, félálomban gyökerező onirikus állapotába került, melyben a folyamatos írás mindenféle gátlást megszüntet –, hogy „a modern művészet az álom művészete. [...] Az lesz a modern kor legnagyobb költője, aki a leginkább képes lesz álmodni”. (Pessoa 2001, 152)

### „Emlékszem” – „álmodom” – „látom”

Az „emlékszem”, az „álmodom” és a „látom” élményének ötvözete a Krúdy-próza finom és lebegő szövete – nem lehetünk biztosak benne, hogy amire az író „emlékezik”, az vajon nem álom-e; s amit pillanatnyi látványként ír le, az nem a valódi és megálmodott emlékeinek jelenbe emelése-e. Krúdynak sikerült „egyesíteni a realitás maximumát az irrealitás maximumával, meghosszabbítani a hétköznapot a csodák világáig, s a csodákat visszavezetni a hétköznap józan, szabályos világába” – állapítja meg Mátrai László. (1977) Ez különbözteti meg az írókat a naturalistáktól – és a szürrealisták hitelnélküli miszticizmusától is. Azt hirdeti, hogy „az élet: álom”, de ebben az álomban ott van a helye a levestűnek és töltött káposztának ugyanúgy, mint a faluvégen szomorkodó szerelmesnek és az őszi postakocsin félálomba ringatózó lelkes hűtlennek.

A személyes emlék, az álom és a valóság ötvözetét általános érvényűnek tekintti: az ő hangulatát, eszményképeit, identitásalkotó nosztalgiáját, szenvedélyeit és látomásait, értékrendjét-világképét szinte az egész országra nézve érvényesnek tartja – egyúttal korszakot is ad, mint az *L. M. emlékkönyvébe* című 1921-es (Trianon után született) tárcában olvassuk:

„Mostanában Magyarországon mindenki álmodik. Álmodik a múltból és a jövőből; [...] álmodik a tragikusan ünnepélyes és virágszirom gyengédségű múlt századról... [...] Álmodik a garabonciásról, [...] a ködös kalendáriummal, amely annyiféle tennivalóval és böjttel látta el a múlt századbeli magyart, hogy nem ért rá bűnnek hajtani a fejét. [...] Álmodik a régi magyar költőkkel, [...] Berzsenyivel és Kölcseyvel, akik a tunyaság és tudatlanság búskomoly köde alatt alvó országban először gyújtogatták az utat mutató fáklyákat. [...] Álmodik tudós újság szerkesztőkkel, [...] rajongó könyvárusokkal, [...] az istenke báránkáival, akik a még félvad országban tűrhetetlenül hiszik, hogy felvirrad valaha a múzsáknak, [...] Csokonaival és Petőivel [...] Álmodik csodákkal, [...] a magyar mitológiával [...] Álmodik, álmodozik...” (Krúdy 2013, 5–9.)

Ha a Trianon utáni időszakot említettük – mikor valamiképpen mindenkinek állást kellett foglalnia, akár csak a Nagy Háború kitörésekor –, vessük össze Móricz és Krúdy írói reagálását erre a nemzeti tragédiára. A *Pesti Napló* 1926. évi karácsonyi számában jelent meg Móricz *Öt sebek!* című vezércikke, benne a magyar történelem tragikus fordulópontjait a kereszthalált halt Krisztus öt sebéhez hasonlította. „A magyarság a történelem folyamán öt krisztusi sebet kapott: Muhi, Mohács, Kismajtény, Világos és Trianon. Ez az öt seb nem a kiválasztottság isteni szimbóluma volt, hanem valóságos öt halálos szúrás, mindenik elég arra, hogy egy faj elvérezzen bele, hacsak az életereje nem oly roppant szívós, hogy kiheverje.” (Móricz 1982, 622)

A korszak erősödő revizionista hangulatával szemben (mint Krúdy) a visszakövetelés helyett, noha „a magyarság idegen erők játékának lett áldozatává, s a maga erejéből heverte ki, amint békén hagyták ezek az idegen erők”, inkább az újjáépítést szorgalmazta. Az egyetlen hibának a valódi nemzeti alapgondolat hiányát tartotta, a túléléshez is egyetlen lehetőséget látott: „birtokba venni ezt az országot s kitermelni belőle a legmagasabb értéket, amit lehet.” Az egyfajta erkölcsi programként is tekinthető cikk végén így figyelmeztetett: „A magyar faj eddig a história folyamán öt krisztusi sebet kapott. A Krisztus életét azonban a hatodik oltotta ki, a lándzsaszúrás a bordák közt, a szívbe. Vigyázzon a magyarság, hogy ezt a hatodik szúrást meg ne érje.” (Móricz 1982, 624)

A Trianon-trauma feldolgozásához Krúdytól *A fájó szív országa* című publicisztikai írást idézzük, azt is előrebocsátva, hogy a szív-metafora át- meg átszövi az egész Krúdy-prózát – az cikkektől kezdve (*Kormos lesz a szívünk*), a novellákon és a '20-as évek sajtó- és szépirodalmi termésén keresztül, a levelekig és az utolsó írásokig. 1920. november 28-i *Advent* című tárcában még a pesti szegénységet, örömnélküliséget állította metaforikus párhuzamba Trianonnal, majd 1922 tavaszán szintén a *Magyarország* hasábjain jelent meg *A fájó szív országa*. „A régi Magyarországnak alakját a térképen nézhettük akár gömböcnek, akár kulacsnak, mindig volt elegendő magyar ember az országban, aki testi külsejével megközelítette a disznósajt vagy a klipit-klapatórium (kulacs) formáját. [...] A mostani Magyarország térképi alakját az anatómiában találjuk. Ilyen formája van a nagy betegségben formáját veszített szívnek. Csak kellő oldalról kell szemügyre venni a kis Magyarország térképét, megtaláljuk rajta a fájó, kihagyogató szív alakját.” (Krúdy 1995, 254)

Vigasztalni akart a szebb jövőreménnyel, az 1921-es *Az elásott szív* című jegyzetében először alkalmazott képet folytatva (igazolva azt a Kosztolányitól származó megállapítást, mely szerint Krúdy folyton ugyanazt a történetet írja, s minden irodalmi vagy sajtóműfajban készült munkája része annak a „regénynek”, melynek hőse maga Krúdy). „... mogorva, lánctartó szellemek súlya alatt föl-fölemel-

kedik a letiport Magyarország mellkasa, amint mind mélyebb lélegzeteket vesz [...] talán saját szívünk az, amelyet egykor elástunk, eltemettünk, elfelejtkeztünk róla – de most jelt ad az elveszítet szív, él a romba dőlt nemzeti épület alatt, forró véráramlás feszíti, minden magyar gondolat fokozza erejét, és maholnap olyant kiált sírjából, hogy az egész világ meghallja...” (Krúdy 1985, 61)

A szív-metaphora jelentőségére utal Mátrai László, Krúdy „realizmusának” sajátosságait faggatva, fölteszi a kérdést: ha minden író életművéből csak egyetlen mondat szállhatna az utókorra, úgy Krúdy Gyula melyik mondatát kellene vajon megőriznünk? Ő ezt választja: „*Alkonyodott, mint a fáradt szív.*” Az elliptikus mondatot így magyarázza: „Az ősz, az alkonyat, az elmúlás Krúdy szókészletének törzsfogalmai, s akit bármely művének első két oldalán nem érint meg fizikai valóságában az elmúlás lehelete, az nyugodtan felhagyhat a művészetek amaz ágával, amit irodalomnak szoktunk nevezni.” (Mátrai 1977)

S ragaszkodásukban egyszerre sírnak és – „mert nem csüggedhet férfifő, nem törhet össze asszony-szív” – reménykednek a szavak. „Nehogy eszébe jusson valakinek Magyarországon búnak eresztene a fejét, azért, hogy testvéreink, akik odaát vannak a mesgye másik oldalán, most már meghaltak [...] Dehogyan halt meg valaki Magyarországon, amíg a lelke, szíve ép, amíg nem engedi magához a csüggedést, amíg töretlen, büszkén összefogott erővel, vállalt vállhoz szorítva tartja jussát ősei birtokáért. A gyengeség, a fejvesztettség, az oktan siránkozás nem volt soha otthon Magyarországon. És nem vehet erőt rajtunk most sem a balgatag kétségbeesés, amíg a lelkünkben él a Régi Nagy Magyarország, amíg nem akarjuk elfeledni testvéreink arculatát, amíg a szívünk dobogásában halljuk olykori városaink, megyéink nevét, amíg emlékszünk erdeink illatára, vizeink pompás ízére, országutaink poros kanyargására, régi határaink szentségére.” (Krúdy 1995, 255–256)

### A „teremtő” emlékezet

Gintli Tibor (2005) a *Szindbád ifjúságában* az emlékezés-szituáció kifejtettségét, szövegalkotó szerepét, az eltérő emlékezetértelmezések jelenlétét vizsgálta. (Magától értetődő az utazás és az emlékezés párhuzamba állítása, és a jelen–múlt kapcsolatának kiemelt szerepére irányítja a figyelmet a még egész ifjúkorában választott név – Krúdy a „zsengeit” is *Rezeda* és *Szindbád* aláírással látta el – megtartása az elbeszélts időben.) Az észrevételek között szerepel, hogy a kötet fejezetei kiaknázzák a „visszatérés” – mint az „emlékezet” – metaforáját, és meghatározó az emlékezésfolyamat elbeszélése; ellentétben pl. a *Szindbád: a feltámadás* történeteivel, melyekben gyakran mindössze a hajós múltjából kiemelt történetek elbeszélésére egyszerűsödik le az emlékezés. (Gintli 2005, 79) S ebben is meg-

figyelhető Krúdy elbeszélő technikájának modernitása: nem az egyes, múltbeli történetek előadását, sokkal inkább az emlékezés folyamatának az elbeszélését teszi hangsúlyossá.

Pomogáts Béla írja Krúdy időkezeléséről, Sötér István (1980) megállapításait követve, hogy az illúziók és álmódosítások helye a „megállított idő” – a „kettős szökésben” (*Szökés az életből; Szökés a halálból*) így lesz az időn-kívülség írója is. (S amíg Szindbád végigálmodozza Fánival az éjszakát, Bánatváriné mozdulatlanul várja őt – „vagyis a történések ideje megállt”). Ezért a párhuzamos történetek is az időn kívül zajlanak, bármikor megfordíthatók (egyiktől elszökve mindig a másikonál talál menedéket a hajós). Ha felcserélhető a történet, maga a cselekmény is kérdéses lesz – „a megállított idő nemcsak többértelművé teszi a történet idejét és korát, hanem magát a történetet is megszünteti”; a történetből kiküszöbölődő cselekmény arra utal, hogy a valóság nem a cselekményben, hanem a reflexióban, az emlékezésben, sőt, magában az előadásmódban nyilatkozik meg. (Vö.: Pomogáts 1986, 317; Sötér 1980, 201)

Szindbád utazása nemcsak „az emlékezést elősegíteni hivatott esemény, hanem az utazás maga az emlékezés folyamata. Szindbád nem azért utazik, hogy emlékezni tudjon, hanem utazása maga az emlékezés”. (Gintli 2005, 80) Szindbád ezért nemcsak az „utazó”, hanem az „emlékező” hős is, avagy: Krúdy utazásról szóló írásait az emlékezésfolyamat elindításának és rögzítésének tekinthetjük. Az a mondat, hogy Szindbádnak „egyszer eszébe jutott, hogy elmegy megkeresni ifjúkori emlékeit” nemcsak a keresés szándékára, a kísérletre, a „rögzíthetetlenségre” vonatkozik, hanem a szándék beteljesülését ígéri. Szindbád célja tehát az „emlékezés elsajátítása” – az emlékezés „tanulási” folyamata.

Ebben a folyamatban olykor „távolság nyílik a narrátori nézőpont, illetve az emlékezésre vonatkozó, narrátornak tulajdonítható előfeltevések, valamint Szindbád nézőpontja és az általa megvalósítani vélt emlékezés módja között” (az egykori emlék nem feltétlenül régi önmagát mutatja, hanem valaki mást, nem képes belépni az emlékbe, annak csak szemlélője marad; feloldása pedig nem egyszer az ironia segítségével történik meg. (Gintli 2005, 89; vö.: 93–94)

A *homo memoricus* nosztalgiája mellett az ironia szerepét emeli ki Pomogáts Béla is. (1986) Ez két olyan Szindbád-elbeszéléssel példázza, melyeket nemcsak címük (*Szökés az életből; Szökés a halálból*) és keletkezési idejük kapcsol össze (mindkettő a *Magyarország* 1915. évi augusztusi számában, 13-án és 15-én jelent meg), hanem az élmény és gondolat. Egy-egy szerelem történetét, kifejtését beszél el, s nem tartoznak ugyan a sorozat klasszikus novellái közé (*Szindbád a hajós; Szindbád útja a halálnál; Szindbád titka; Szindbád álma*), „összefüggésükben igen kifejezően jelzik a novellaciklusban alakot öltő írói szemléletet: a nosztalgiával elvegyülő ironiát”. (Pomogáts 1986, 313)

Szindbád élethelyzete, az otthontalanság folyamatos elvágyódáshoz és „a nosztalgikus érzés végső céltalanságának” kinyilvánításához vezet – ennek eszköze az irónia. Szindbád szabadulna az otthontalan magánytól, így elfogadja „a melankólia papnője” falusi idilljét, s mivel tudja, hogy e nosztalgikus menedék csupán ábránd, „ezért iróniával szemléli a gazdag özvegy képzelgéseit. Menekül tőlük, s újabb nosztalgiaiák bűvöletének engedve a hisztéria papnőjénél: Fáninál keresi a teljesebb élet ígézetét, azonban rá kell döbennie, hogy a felzaklatott asszony csak pusztító örületet tartogat számára, ráadásul ebben is hazudik, s ezért ironikusan lemond a végzetes szerelem élményéről, és visszavonul korábbi barátnőjéhez.” (Pomogáts 1986, 318)

S míg Krúdynál az álom/emlék és az elbeszélő jelen közötti feloldás az irónia vagy a lírai elmosódás révén történik meg – még a halál is az álomban vagy emlékekben lebegést idézi –, Móricznál ez a tragédia bemutatásával társul. Igaz, a *Tragédia* Kis Jánosa szinte már komikus alakként tűnik föl (tragédiája jelentéktelenségében rejlik – senki nem vette észre, hogy meghalt, mint ahogy azt sem, hogy élt): „Álmában lakodalomban volt s nagyon jól teleette magát. Kedvetlenül gondolt rá, hogy elfelejtett mindent, azt is, hol volt, azt is, mit evett. Legalább ne ébredt volna fel.” (Móricz 1909)

Végezetül: Krúdy Gyula „álmodó” és Móricz Zsigmond valóság-rekonstruáló (szociografikus) emlékezése rokon abban, hogy mindkettő az önmegalkotást szolgálja. Míg Krúdy időjátékaiban megteremti a múltat, Móricznál – Baranyai Norbert szavaival – az emlékezés és az alkotói folyamatok összefüggései kerülnek az önelemzés középpontjába; és írás közben nemcsak felidézi, hanem – megtalálva benne önmagát – el is tünteti a múltat. (Vö.: Baranyai 2008)

## Felhasznált irodalom

- Assmann, Jan (1999): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas-kultúrákban*. Atlantisz Kiadó, Budapest
- Bakó Endre (2014): *Szabó Magda sírba vitt titkai, avagy kompenzációk és elhallgatások az életműben*. In: Uő.: *Ágak és hajtások*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 263–273.
- Bakó Endre (2021): *Tóth Árpád műbírálatai váradai pályatársakról*. In: Uő.: *Várad műhely. Válogatott tanulmányok*. Holnap Kulturális Egyesület, Nagyvárad, 125–135.
- Baranyai Norbert (2008): *Család, falu, nemzet. Az emlékezés színterei az Életem regényében*. *Tiszatáj*, 2008/január, (melléklet: 1–11.) [http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/23094/1/tizataj\\_diakmelleklet\\_2008\\_125\\_001-011.pdf](http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/23094/1/tizataj_diakmelleklet_2008_125_001-011.pdf) (2018. 08. 31.)
- Bätschmann, Oskar (1998): *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Corvina, Budapest

- Belting, Hans (2007): *Kép-antropológia*. Kijárat Kiadó, Budapest
- Bergson, Henri (1930): *Teremtő fejlődés*. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest
- Bényei Tamás (2010): *Kettős látás: a képiség viszontagságai Oscar Wilde Dorian Gray arcképe című regényében*. In: Kovács Árpád (szerk.): *Regények, médiumok, kultúrák*. Argumentum, Budapest, 278–305.
- Borges, Jorge Luis (1992): *A halhatatlanság. Öt előadás*. Európa, Budapest
- Bónus Tibor (2006): A csúf másik – szégyen és részvét. Kosztolányi Dezső: Pacsirta. *Tiszatáj*, 2006/május, 51–72.
- Dobos István (2017): Gondolkodás, emlékezet és nyelv a modern irodalomban. *Alföld*, 2017/11., 52–67.
- Eco, Umberto (1995): *Hat séta a fikció erdejében*. Európa, Budapest
- Eco, Umberto (2007): *Loana királynő titokzatos tüze. (Képes regény.)* Európa, Budapest
- Eco, Umberto (2012): *A prágai temető*. Európa, Budapest
- Eisemann György (2014): *Az imitáció mint emlékező performáció Krúdy Gyula epikájában*. In: Fráter Zoltán – Gintli Tibor (szerk.): *Születésnap kalandok. A Krúdy gyula születésének 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai*. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 95–105.
- Érfalvy Lívia (2012): *Kosztolányi írásművészete. Poétikai monográfia*. Iskolakultúra, Veszprém.
- Fried István (2014): Színház az egész (regény)világ. Krúdy Gyula A vörös postakocsi című regényének megközelítési kísérlete. In: Fráter Zoltán – Gintli Tibor (szerk.): *Születésnap kalandok. A Krúdy gyula születésének 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai*. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 143–158.
- Füst Milán (1957): *A feleségem története. Störr kapitány feljegyzései*. Magvető, Budapest
- Füst Milán (2017): *A mester én vagyok. Egy doktorkiasasszony naplójegyzetei*. Fekete Sas Kiadó, Budapest
- Gintli Tibor (2005): Hajózni vagy megérkezni? Az emlékezés kérdése Krúdynál. *Literatura* 2005/1., 79–96.
- Görömbei András (2004): Szatmártól az egyetemességig – a Móricz-értelmezés új útjai. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2004/4., 376–385. <http://epa.oszk.hu/01300/01343/00031/nemzet.html>
- Griffin, Em (2003): *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Harmat, Budapest
- Halász László, szerk. (1985): *Vége a Gutenberg-galaxisnak?* Gondolat, Budapest
- Hegedüs Géza (1994): *Marcel Proust (1871–1922)*. In: *Uó: Világirodalmi arcképcsarnok I.* Trezor Kiadó, Budapest, 361–364.

- <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/IrodalmiArckapcsarnok-hegedus-geza-irodalmi-arckepcsarnok-1/vilagirodalmi-arckepcsarnok-9B9/> (2018. 08. 13.)
- Hegedüs Loránt (1939): Életem regénye. Móricz Zsigmond önéletrajza. *Nyugat*, 1939/10. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00645/20782.htm> (2021. 04. 04.)
- Hóvári János (2014): Gárdonyi Géza és a történelmi hűség. *Magyar Tudomány*, 2014/7., 832–838.
- Jastrzębska, Jolanta (2004): Az „écriture féminine” jellegzetességei Szabó Magda prózájában. In: Jankovics József – Nyerges Judit (szerk.): *Hatalom és kultúra II.* (Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai.) Nemzetközi Magyarisztantudományi Társaság, Budapest, 37–43.
- Jastrzębska, Jolanta (2019): Az Ókút mint arcrongálás. In: Soltész Márton – V. Gilbert Edit (szerk.): *Szabó Magda száz éve.* Széphalom Könyvműhely – Orpheusz Kiadó, Budapest, 247–252.
- Kárpáti Aurél (1920): *Krúdy Gyula.* In: Uő.: *A búsképű lovag. Irodalmi noteszlevelek 1911–1919.* Táltos, Budapest 92–96.
- Keim, Jean A. (1971): *La photographie et la mort.* In: Keim: *La Photographie et l'homme. Sociologie et psychologie de la photographie.* Casterman, Paris, 123–151.
- Keserű József (2014): *Teatralitás Krúdy Gyula Napraforgó című regényében.* In: Fráter Zoltán – Gintli Tibor (szerk.): *Születésnap kalandok. A Krúdy Gyula születésének 135. évfordulója alkalmából rendezett konferencia szerkesztett előadásai.* Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 167–174.
- Kibédi Varga Áron (1998): *Szavak, világok.* Jelenkor, Pécs
- Kokas Károly (2017): A történelmi regény esélyei. Gondolatok a Sasok a viharban című történelmi regény kapcsán. *Iskolakultúra*, 2017/1–12., 206–211.
- Kosztolányi Dezső (1975): *Ércnél maradóbb.* Szépirodalmi, Budapest
- Kosztolányi Dezső (1977): *Egy ég alatt.* Szépirodalmi, Budapest
- Kosztolányi Dezső (1981): *A léggömb elrepül.* Szépirodalmi, Budapest
- Kovács Éva Judit (2015): *Az emlékezet szociológiai elméletéhez.* In: Bodor Péter (szerk.): *Emlékezés, identitás, diszkurzus. Pszichológia és társadalom.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 207–230.
- Krúdy Gyula (1984): *Magyar tükör. Publicisztikai írások 1894–1919.* Szépirodalmi, Budapest
- Krúdy Gyula (1985): *Az elásott szív.* In: Uő.: *Pesti album. Publicisztikai írások 1919–1933.* Szépirodalmi, Budapest, 61–63.
- Krúdy Gyula (1995): *A fájtó szív országa.* In: Uő.: *Öreg szó az ifjakhoz I–II. Publicisztikai írások.* (Szerk.: Kelecsényi László.) Aqua Kiadó, Budapest, 1/254–257.
- Krúdy Gyula (2013): *L. M. emlékkönyvébe.* In: Uő.: *Régi Magyarország.* Alinea Kiadó, Budapest, 5–9.

- Kundera, Milan (2010): *Találkozás*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Lejeune, Philippe (2002): Az önéletírás definiálása. *Helikon*, 2002/3, 272–285.
- Louvel, Liliane (1998a.): *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse
- Louvel, Liliane (1998b.): *Texte / Image. Image a lire, testes a voir*. Presses Universitaires de Rennes.
- Louvel, Liliane (2010): *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Presses Universitaires de Rennes
- De Man, Paul (1997): Az önéletírás mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/2–3., 93–107.
- De Man, Paul (2006): *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Magvető, Budapest
- Márai Sándor (1992): *Szindbád hazamegy*. Helikon, Budapest
- Mátrai László (1977): *Krúdy realizmusa*. In: Uő.: *A kultúra történetisége*. Gondolat, Budapest, 300–304. [http://www.krudy.hu/Szakirod/MatraiLaszlo/MatL-Ma48\\_1.html](http://www.krudy.hu/Szakirod/MatraiLaszlo/MatL-Ma48_1.html) (2018. 08. 31.)
- Móricz Zsigmond (1909): Tragédia. *Nyugat*, 1909/18. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00040/00979.htm> (2018. 08. 31.)
- Móricz Zsigmond (1978): *Népköltési gyűjtő*. In: Uő.: *Tanulmányok I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 755–761.
- Móricz Zsigmond (1982): *Őt sebek!* In: Uő.: *Tanulmányok II.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 622–624.
- Móricz Zsigmond ([1939] 2014): *Életem regénye*. Kossuth, Budapest
- Ortega Y Gasset, José (2005): *Regény, színház, zene*. Nagyvilág, Budapest
- Pessoa, Fernando (2001): *Önelemző és elméleti írások*. (Válogatta, az előszót és a jegyzeteket írta: Pál Ferenc.) Íbisz, Budapest
- Pomogáts Béla (1986): Két szökés. Nosztalgia és irónia a Szindbád-elbeszélésekben. *Hungarológiai Közlemények*, 1986/dec., 69. (Krúdy és Kosztolányi prózájáról); 313–318. [http://real-j.mtak.hu/4897/1/HungarologiaiKozlemenyek\\_1986\\_69.pdf](http://real-j.mtak.hu/4897/1/HungarologiaiKozlemenyek_1986_69.pdf) (2018. 08. 11.)
- Sándor Katalin (2006): Közelítések a médiumköziség kérdéseire 2. *Iskolakultúra*, 2006/2. 65–74.
- Schein Gábor (2005): Mitologikus koncepcióktól a nyelvek egymásmellettsége felé. (Füst Milán és Weöres Sándor költészetének együttes olvashatóságáról). *Életünk*, 2005/6., 27–40. [https://library.hungaricana.hu/hu/view/Eletunk\\_2005/?pg=558&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/Eletunk_2005/?pg=558&layout=s) (2019. 01. 31.)
- Silkó Mária, Szurmainé (2007): *Ajándékomat megbecsüld! Töredékek Szabó Magda életművéhez*. Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft., Debrecen.
- Sötér István (1980): *Krúdy és a megállított idő*. In: Uő.: *Gyűrűk. Tanulmányok a XX. századról*. Szépirodalmi, Budapest, 196–207.



- Szabó Magda (1970): *Ókút*. Magvető, Budapest
- Szabó Magda (1977): *Régimódi történet*. Szépirodalmi, Budapest
- Szabó Magda (2002): *Für Elise*. Európa, Budapest
- Szegedy-Maszák Mihály (2007): *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligram, Pozsony
- Szőnyi György Endre (2004): *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. jate Press, Szeged.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2000): A nézőpont, amint átalakítja önmagát. Kalligram, 2000/április. <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2000/IX.-evf.-2000.-aprilis-Esterhazy-Peter-50-eves/A-nezopont-amint-atalakitja-onmagat> (2022. 01. 19.)
- Varga Emőke (2012): *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Varga Tünde (2004): *Képtelen képzelet: Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában*. In: Jeney Éva – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *(Tév)eszmék bűvölete*. Akadémiai, Budapest, 11–36.
- Z. Varga Zoltán (2002): Az önéletírás-kutatások néhány aktuális kérdése. *Helikon*, 2002/3., 247–257.
- Waldenfels, Bernhard (2004): *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai*. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai, Debrecen, 91–116.