

MŰHELY

**AZ INTERPERSZONALITÁS MINT A NARRATÍVA
SZERVEZŐELVE KRÚDY GYULA NAPRAFORGÓJÁBAN***Pál Marianna*

Lehetséges-e, és ha igen, milyen hozadékkal lehetséges a pszichoanalitikus, pontosabban lacani szemléletmódnak az értelmező körbe való bevonásával fordulni régebbi korok íróinak műveihöz, és ezáltal mai, posztmodern olvasatot nyerni? Nézetem szerint nemcsak lehetséges, hanem meglehetősen izgalmas vállalkozás is.¹ Érdeklődésem középpontjában a lacani pszichoanalitikus, filozofikus szemlélet irodalomtudományban való alkalmazhatóságának, konkrétan a Krúdy-regényekkel való összeolvasásának lehetősége áll. De vajon mi teszi lehetővé egy pszichoanalitikus módszer irodalomtudományi alkalmazhatóságát? Maga a lacani gondolatrendszer adja meg erre a kérdésre a választ: Lacan nyelvelmélete szerint az emberi tudattalan úgy strukturálódik, mint a nyelv, az irodalmi szöveg pedig a tudattalant a jelölés kényszerein át működtető vágy törekvései szerint szerveződik. Az irodalmi elemzés itt a nyelvre, a szöveg működésének magyarázatára és a jelentés olvasó általi megképzésére irányul. Ezzel az olvasási stratégiával újszerűen közelíthetünk Krúdy regényalakjainak megformáltságához, viszonyrendszerükhöz és a regény textualitásához. Korábbi elemző vizsgálódásaim a szereplők cselekedeteire, a narrációra, a nézőpontokat váltakoztató elbeszélői szövegre, a nyelvhasználatra illetve beszédmódra, a struktúrák, helyzetek ismétlődésére, a képi világra terjedtek ki.² Jelen tanulmány is érinti ezeket a szempontokat, miközben a lacani gondolatoknak, elsősorban a tükörstádium-elméletnek és az interszubszejtivitás-

¹ Ilyenfajta elemzések születtek már magyar nyelven is, és maga Lacan is végzett ilyen kísérleteket. Lásd „Seminárium az ellopott levélről” (Lacan 1997); „Részletek a Hamlet szemináriumából” (Lacan 1998b).

² E tanulmány részlet egy készülő PhD-disszertációból, amelynek célja újabb értelmezési lehetőségek felmutatása Krúdy második jelentős alkotói periódusából (1918–21) származó látomásos-lírai Krúdy-regény (Czére 1987) pszichoanalitikus, elsősorban lacani szemléletű újraolvasásával. Az itt megjelenő írás szorosabban összetartozik egy korábban már megjelent tanulmánnyal, amely elsősorban Evelin és Álmos Andor regénybeli kapcsolatának megnyilvánulásait, valamint a *napraforgó* metaforát, illetve ezek interszubszejtív értelmezhetőségét vizsgálja (Pál 2001).

nak (Lacan 1993) a fényében Krúdy Gyula (2008) *Napraforgó* című regényének főként a narratíváját állítja a vizsgálódás középpontjába.

Krúdy Gyula a Nyugat első, nagy nemzedékének tagjaként, Freud és Ferenczi Sándor kortársaként benne élt a századelő kulturális légkörében, átélhette a pszichoanalízis születését és első virágzását, találkozhatott a *Nyugat* által közölt pszichoanalitikus tárgyú írásokkal. Ferenczi Sándorral személyes, jó kapcsolatban állt (*Álmoskönyvének* egyes részeit meg is vitatta vele). Az emberi és társadalmi problémák iránt fogékony író szemléletét nyilvánvalóan nem hagyta érintetlenül a pszichoanalitikus látásmód. Mégsem gondolhatjuk, hogy íróként a pszichoanalitikus tanok tudatos alkalmazója, esetleg illusztrátora lenne. Érdeemes felidézni Freud nevezetes kijelentését: „A tudattalant nem én fedeztem fel, hanem az előttem járt költők és filozófusok. Én csupán arra a tudományos módszerre jöttem rá, amellyel a tudattalant tanulmányozni lehet.” (idézi Trilling 1979, 85.). Ez a megállapítás rámutat arra, hogy a tudományos elmélet megismerése nem feltétele az alkotásban a pszichoanalitikai szemléletnek. Az irodalmi interpretáció különben sem tekintheti feladatának az eleve benne foglaltnak vélt pszichoanalitikus tartalmak felkutatását, inkább mint egy lehetséges olvasási mód, mint egy új perspektíva tudja gazdagítani a mű lehetséges jelentéseinek sorát, illetve új értelmezési lehetőséget nyithat meg számunkra más megvilágításba helyezve a műalkotás jegyeit. Ilyen értelemben a Krúdy-irodalomhoz képest sokkal későbbi lacani gondolatrendszer alkalmazása az irodalmi interpretációban eddig nem látott összefüggéseket és regényvilágbeli jellemzőket segíthet megfogalmazni.

Az 1918-ban megjelent, sokak által Krúdy egyik legjobb művének, sőt a századelő regényirodalma egyik csúcspontjának tartott *Napraforgó* elemzői sok irányból próbálták interpretálni a regényt. E tanulmány kereteibe ezek áttekintése nem fér bele, így kizárólag azokat az írásokat emelném ki, amelyek e tanulmány szemléletéhez közel állnak, a pszichoanalitikus szempontot érvényre juttatják, illetve a narratíva felépülésének kérdésével foglalkoznak. Bori Imre például megállapítja a lélekrajz regénybeli hangsúlyosságát, érdekes észrevétele, hogy meglátása szerint Krúdy kettéválasztja a testi és a lelki hasonmás képét, lelki attitűdök továbbélését nyomozza (Bori 1980, 130-144.). Kibédi Varga Áron a regény cselekményét sematizálja, a karaktereket tipizálja, látja az interperszonalitás fontosságát, de nem látja a figurák interakcionális feltételelességét, így merev, végérvényes kategóriákat ír le. Azokkal a vádakkal ellentétben, amelyek a Krúdy-irodalom mélységeit illetik és hiányolják a pszichológiát, állítja: „A moralizáló, explicite elmélkedő pszichológiát konkrét leírással helyettesíti...” (Kibédi Varga 1998, 215.). Ezzel azonban még mindig a karakterek leírására, az ösztönök, ki nem mondott vágyak bemutatására szűkül a lélektaniség. John Bártki egyfajta mitikus szereposztásba rögzültnek értelmezi a nő szereplőket, a pozíciók és szerepek nála is végérvényesek (Bártki 1996). Fábrri Anna a Krúdy nőalakjairól szóló tanulmányában a boldogtalanságot elsősorban a férfi és nő viszonyán túli, külső okokból eredő korjelenségnek látja, a pszichikum válaszait e torzító hatással magyarázza (Fábrri 1978). Fülöp László megfigyeli a *vágy* regény-

beli fontosságát, mint valami „elérhetetlen, megvalósíthatatlan, szinte nem evilági üdvösség hajszolása”-t „és sóvárgása”-t, de azt a regényalakok beteges lelki jelenségének értékeli (Fülöp 1986, 296.). Ennek alapján „a magány regényének, magányos sorsok panoptikumának” tartja a *Napraforgót* (uo. 298.). Fülöp szerint a szereplét valódi okai feltáratlanok: „Csak a gesztusok és attitűdök látszanak, csupán a viselkedés jellegzetes tünetei sorakoznak [...] a lélektani összefüggések titokzatosan homályban maradnak, az alkotói pszichológia nem avat be az emberi világ ilyenfajta rejtjelmeibe.” (uo. 322.). Gianpiero Cavaglia nézetei állnak legközelebb e tanulmány szemléletéhez, ő már nem a regényalakok megjelenítésében hiányolja vagy üdvözi a lélektant, hanem az irodalmi szöveg megalkotottságának egészében látja érvényesülni a pszichoanalitikai szemléletet: „Míg Csáth, Babits, Cholnoky és Kosztolányi kívülről hoznak a mélylélektanra utaló témaköröket és ötleteket, és a késői naturalizmus prózájának nyelvén és stílusában tárgyalják őket, addig Krúdynál végbemegy az irodalmi nyelv belső érése, amiből a mélylélektan által megrajzolt emberkép és érzemvilágának megfelelő próza és stílus született.” (Cavaglia 1990, 281.). Ez az új nyelvezet és stílus pedig az álom logikáját és a szabad asszociációkat idézi, ahol gyakoriak az igeidőváltások a jelenből a múltba, kitágítja az elbeszélés szerkezetét, és alkalmassá teszi arra, hogy befogadja az emlékezés meghatározatlan tartományát. Ebben a tágulásban a szerkezet szétesik, az elbeszélés lírai érzemnyilvánítássá válik, a cselekmény pedig elveszti fontosságát. Cavaglia hangsúlyozza, hogy „Krúdy irodalmi eszközökkel járul hozzá a mélylélektanhoz hasonló én és szubjektum fogalmának kibontásához.” (i.m. 283.). A tanulmányíró szerint Krúdy pszichológiai szemlélete a szöveg egészét áthatja, anélkül, hogy az író szándékosan alkalmazni kívánná a korabeli freudi vagy Ferenczi-féle tanításokat. Meglátásom szerint ez olyan érzékeny írói látásmódot jelent, amely lehetővé teszi, hogy a jóval későbbi lacani felismerések felől is olvasható a regény.

A *Napraforgó* regényvilágában egyfajta állóvízszerűség, mozdulatlanság érzékelhető: „Itt becsületes tél volt. Mindennap havazott, mint az Óperencián. A tiszai berkek, a nádak, erek, kígyósok eltemetkeztek a természet téli szakában, mint a pogányokkal a szerelmes nők. Állt a táj, mint egy álom. Magyarország aludt itt a boldogok, az igénytelenek, a szegények csöndességével. [...] Bujdoson állt az élet, mint egy hóember az udvar sarkában. [...] Minden virágnak, fának, útnak, lónak, kutyának tudják itt a nevét, mert ők is a bujdosai családhoz tartoznak. A varjak régi ösmerősök. A határbeli kőszent szinte érthető emberi nyelven fogadja a föld népének köszöntését. [...] Evelin itt született, és itt volt boldog.” Az állóképszerűségnek megfelelően – első ránézésre – a regény narratív felépítettsége is statikusnak és esetlegesnek tűnik. Ha azonban pszichoanalitikus szempontokat is figyelembe véve vizsgáljuk a narratívát, sokkal árnyaltabbá válik ez a nézet. Az egyes szövegrészek, jelenetek, képek egymásutánosságát már nem látjuk „véletlenszerűnek”, az esetlegesség látszata eltűnik, helyét felváltja egyfajta narratívát építő törvényszerűség. Ennek a törvényszerűségnek a fölismeréséhez és belátásához lehet segítségünk a lacani gondolatrendszer. Mint a fenti idézet is mutatja, a szereplők

szoros kontaktusban vannak a tájjal, de – a későbbiekben látni fogjuk – ugyanúgy egymással is. Lélektani meghatározottságuk, interszubbjektivitásuk pedig szövegépítő tényezőnek látszik. Az író hihetetlen lélektani érzékenységét mutatja ez a pszichoanalitikus szemléletű olvasatot megengedő szöveg. Sőt, nemcsak, hogy lehetővé tesz egy ilyen olvasatot, hanem ennek alkalmazásával válik jelentéshordozó tényezővé például a szövegrészek, narratív egységek, jelenetek egymásutánisága. Ami csekély dinamika a regényvilágban létrejön, az a lélektaniségnak köszönhető. A külső eseménytelenség általános érzése mellett úgy tapasztaljuk, mintha a lélek mélyén (interszubbjektíve) kataklizmák zajlanának.

Fülöp László regényértelmezésében a „*Napraforgó* legelső fokon a szerelem regényeként olvasható, hiszen eseményszálai mind ekörül szövődnek, a bonyodalmak egytől-egyig ezzel vannak kapcsolatban. A szerelem az egyetlen megnevezhető viszony és kötés a szereplők között, minden egyéb esetlegesen alkalmi és járulékos ehhez képest.” (Fülöp 1986, 293.). A lacani interszubbjektivitás szempontja új távlatokat nyit a szerelem és halál kérdéskörében mozgó regény értelmezéséhez. Meglátásom szerint az interperszonalitás³ és ezen keresztül az interszubbjektivitás⁴ az a szempont, amely a regényvilág alapvető narratív szervezőelvének olvasható. A szereplők egymásra hatása tükör-jelenségként értelmezhető, a regénybeli figurák formálódása pedig a decentrált szubbjektum Lacan által vázolt fölépüléséhez hasonlóan interszubbjektív módon történik. Így a szövegrészek egymásutániságát a főbb regényalakok különböző szereplőkkel való szembesítésének szüksége és a lacani értelemben vett vágy működése indokolhatja. Ez a szövegszerveződés segít láthatóvá tenni, hogy a szereplők én-képe, önmagához és a világhoz való viszonya (*tárgykapcsolata*) hogyan alakul az egymással való interferálásban. Jelen tanul-

³ Az interperszonalitás kifejezés itt a regényalakok közötti kapcsolódások narratológiai megjelölésére használatos, míg az interszubbjektivitás a freudi-lacani decentrált szubbjektum-fogalomra vonatkozó filozófiai-pszichoanalitikai jelenséget jelöli.

⁴ A lacani interszubbjektivitás-fogalom a tükörstádium-elméletből származik. Lacan újszerű szubbjektum-fogalma nem a szubbjektum tagadását jelenti, hanem függőségét, interperszonális feltételességét. Lacan – Freud decentrált-szubbjektum fogalma nyomán – tagadja a szilárd ego, illetve személyiségmag létezését, azt a tükörstádiumból megőrzött majd újra-és újratertemtet illúziókat tartja, amely egy kép önmagával való azonosításának eredménye. Az „ideális én (je-ideál) [...] másodlagos azonosulások alapja is lesz.” (Lacan 1993, 6.). Lacan az ún. L-sémában ábrázolta a decentrált szubbjektumot, amely az interszubbjektív dialektika ábrája is. Ez az ábra jelzi, hogy „a szubbjektum genezise szempontjából a másik mint imaginárius tárgy az első, és az ego (moi) mindig kimarad nála” (Unoka 1997, 233.). „A gyermek identitása függ a másiktól, mert a másik nem egy külső, független másik, hanem az identitás belső feltétele. Az alteritás jelen van a szubbjektum megalapozódásánál, mivel az ego (moi) mint tárgy eredetétől fogva egy másik, és a személyiség elemei a másikkal való azonosulások hordalékai. A lacani szubbjektum kialakulásában jelentős szerepet játszik a szimbolikus rendbe való belépés, ami a nyelv elsajátításával, a törvénnyel, azaz az apa nevével való találkozással történik meg, és amit szintén a hiány leküzdésére való törekvés motivál.” (i.m. 225.).

mányban tehát a narratívát, pontosabban a szövegrészek lélektanilag értelmezhető kapcsolódását vizsgálom a főbb szereplők interszjektív viszonyaival összefüggésben. A nyelv illetve beszédmód, a metaforika (pl. *napraforgó*)⁵, a narrációs technika mélyebb elemzésével további tanulmányok foglalkoznak, itt ezek a kérdések csak érintőlegesen vannak jelen.

A regény korábbi elemzői közül Fülöp László a szövegépítés novellisztikusságát és ebből eredő lazaságát állapítja meg: „Krúdy nem törekszik folyamatos szerkezetű cselekmény kialakítására. Igazában nem érdeklik a folyamatok, sem az eseménytörténetiek, sem a lélektani természetűek. Annál inkább fontosakká válnak ábrázoló művészetében az állapotok, hangulatmegnyilvánító, érzelmileg színes, rendszerint különleges beállításokat tartalmazó helyzetek. Ezért jelenetegységekben gondolkodik, jeleneteket komponál. Ezekből a meglehetősen önálló, elkülönült jelenetekből építi fel a regényt, mégpedig olyan módon, hogy mellőzi a szerkesztésben a szoros motiválást, az összekapcsolásban nem tekinti föltétlen követelménynek a szervező elvét. Ebből a módszerből is adódik, hogy sűrűn él – gyakran váratlan – jelenetváltásokkal.” (Fülöp 1986, 319.). Fülöp László szerint ugyan „túlzás volna merő spontaneitásról és önkényes szeszélyről beszélni, de valószínű, hogy szóhoz jut ebben az alakításban – a történetészövésben – a mesteri rögtönző kedv, a laza kötöttségeket kedvelő formai magatartás [...], érvényesül a szabadságigény. A jelenetekben való látás és gondolkodás következményének is felfogható, hogy a regényépítés érzékelhetően novellisztikus. Sajátosan novellista ihletettségre vall a perspektívaváltások gyakorisága, az események esetenként ötletszerűnek látszó elmetszése, a jelenetváltogató csapongás.” (i.m. 319. sk.). A tanulmányíró ki mondja azonban azt is, hogy „Így sem alakul át a regényegész novellafüzérré [...] Az összetartó erők ennél hatékonyabbak.” (i.m. 320.). „[...] megvan a felismerhető cselekményrétege, az alakok közti kapcsolathálózatot megrajzoló mintázata, szerkezeti alakzata és jellemrendszere. [...] Föléjük nő [...] a legfontosabb hatóelem, vagyis a különleges intenzitású és a regényepikában kivételes gazdagságúnak minősíthető líraiság.” (i.m. 323.). Véleményem szerint Fülöp László állításait alapvetően elfogadhatjuk, és amennyiben a lélektaniség irányában továbbgondoljuk az „alakok közti kapcsolathálózat mintázatát”, úgy a szerkesztés lazasága és esetlegessége látszattá válik, és a líraiság mint egységesítő tényező mellett előtűnik egy másik, mindent átható szövegszervező elem: az interperszonalitás és ezen keresztül az interszjektivitás. A jelenetegységek között a látszólagos motiválatlanság helyett lélektani kapcsolódásokat érzékelhetünk.

Fabó Kinga is egy laza, anekdotikus szövegformáló elv működését látja a narratívában: „nincs egyívű, egyenesvonalú, teleologikusan kibontakozó, hierarchiku-

⁵ Megjegyzem: Gintli Tibor a nap és a napraforgó metafora értelmezésével kapcsolatos néhány állítással megegyező gondolatokat is megfogalmaz, illetőleg hivatkozás nélkül átvesz egy később publikált írásában (Gintli 2003; 2005, 127-128.), aki annak a kötetnek a szerkesztője volt, amelyben az említett korábbi tanulmányom megjelent. (vö. Pál 2001, 61-67.)

san rendezett eseménysor, ahol minden elem egyetlen végső célnak rendelődik alá és ettől a vonatkozási alaptól kap értelmet.” (Fabó 1986, 149.). Egy „bármilyen módon összerakható-szészedhető, bővíthető-szűkíthető, folytatható-abbahagyható, lezárható-lezárhatatlan regényszerkezet” (uo. 150.) jönne így létre, amelyet a tanulmányíró ilyen módon „a nyitott mű egyik korai magyar típusának” tekint. Egyívűség helyett pluralitás van. „A prózaszerkesztési eljárások és eredmények nincsenek egymással alá-fölérendeltségi (= függő) viszonyban, hanem egymás mellé kerülnek: nincsenek kitéüntetett pontok. Minden esemény, szereplő, hangulat, gondolat, érzület, leírás, tárgy, nyelvi kifejezés [...] egyenrangú lehet.” A többféle elrendezhetőség azt jelenti, hogy „egymás mellé kerülésüknek és minősítésüknek nincs és nem is lehet egyetlen indoka.” (uo.). Ezután ugyan kimondja, hogy az „eseménysorok elrendezésének, elmondásának, értékelésének az esetlegessége nem jelenti magának a regényformának az esetlegességét” (uo.), sőt, ez még inkább megköveteli a megformáltság indoklását. (Itt nyilván a makroszerkezet megkonstruáltságáról van szó.) Az alábbiakban azt kívánom megmutatni, hogy a regényszerkezet nem szedhető szét és rakható össze tetszőlegesen, hanem az események egymásutánisága, sorrendisége, illetve a képi, tájleíró részekkel való kapcsolódása lélektanilag értelmezhető, jelentéslétrehozó tényező.⁶

Meglátásom szerint a regény narratívája karakterek, figurák opozíciójának láncszerű kapcsolódásából látszik felépülni. A cselekményesség háttérbe szorul, az egyes fejezetekben a szereplők bemutatása történik, interperszonális viszonyaikban, gyakran *kettősökön* majd *hármásokon* keresztül. Eközben a szereplők egy közös helyszínen (Bujdoson) gyűlnek össze, hogy ott életük jelentős – ha nem legjelentősebb, bár döntő fordulatnak többnyire mégsem nevezhető – eseménye lejátszódjon, miközben látszólag szinte semmi lényeges nem történik. Az állóvízyszerűség általános érzése mellett zajló drámai események (Álmos Andor szerelmet vall, Evelint elcsábítja és megcsalja Végsőhelyi, elárulja barátnöje, Pistoli meghal) nemigen hoznak jelentősebb változást, mint amit két szubjektum találkozásából eredő szimpla vagy bonyolult egymásra hatás eredményez.⁷ Mindemellett a szereplők nemigen változnak a regény folyamán, „a lényegi jellemstatikusság”, „belső állandóság”, „mélyebb értelemben vett mozdulatlanság”, „furcsa állóképszerűség”, „a szinte emblémaszerű megmerevedettség jellegadó tulajdonság marad” (Fülöp 1986, 322.). Ugyanakkor azt láthatjuk, hogy az emblematicusnak tűnő figurák

⁶ Ez talán más megvilágításba helyezi Gintli Tibornak a regény poétikai megalkotottságával kapcsolatos állítását: „Nem a folytonos kibomlás, a magától értetődőnek ható kontinuitás, hanem a törés, a szakadás a regény legjellegzetesebb poétikai elve.” (Gintli 2005, 128.).

⁷ Mégis erősen sarkított megállapítás az, hogy „érintetlenül, sértetlenül, változatlanul kerülnek ki minden helyzetből. Abszolút nincs közük ahhoz, ami velük történik. [...] nem érzik jól magukat a regényekben, még pontosabban: egyáltalán nem érzik magukat. Nem vesznek részt az életben; voyeurök csupán.” (Fabó 1986, 154.).

interperszonális viszonyaikban jelennek meg: az interszubjektív hatás-ellenhatás állítja párba, illetve egészíti ki háromszöggé az összetalálkozó szereplőket. Jellegzetes kettős jelenetekben, duettekben⁸, majd hármasokban mutatkoznak és szólalnak meg a figurák, és minden újabb felbukkanásuk – valamely más interperszonális kombinációban – hozzátesz valamit a karakterhez, vagy más arcát tárja elénk. Az így felmerülő esetleges ellentmondásosság a koherens személyiség hiányaként is értelmezhető.⁹ E hármasok gyakran úgy tűnnek, mintha a lacani szubjektum *L-sémájának* megfeleltethetően az *S (Es)*, a freudi *öszton-én*; az *a'(autre)=másik*; az *a (moi)=ego*; és az *A(Autre)=Másik* dialektikája (Lacan 1981, 22., vö. Boothby 1991, 114.) működtetné. E szembeállításokban, ön- és egymást tükrözőtető szembesítésekben – amelyekben sokszor igen nagy szerepe van a beszédnek – megmutatkozik, hogy miként formálja a szereplőket (én-képüket, illetve regényalakjukat) ez az interszubjektív „kontextus”¹⁰. Fülöp László – Szabó Ede (1970, 197.) nyomán – áriázásnak nevezi a nagymonológyszerű álpárbeszédet, amelyek egy része szerzői-narrátori ária, az elbeszélő önkifejező megnyilvánulása, más részük az elbeszélte történetben megjelenő szereplők önkifejezései: „Az effajta monológok és párbeszédok egy részének különossége abban van, hogy az alakok beszéde, közlés- és kifejezőmódja feltűnően eltávolodik a kommunikáció köznap formáitól, a valószerűség szintjétől, s olyan vallomásformákba hajlik át, amelyek a lírai élménykifejezés sajátosságait idézik fel. A formálás uralkodó elve itt a nagyfokú stilizálás, amely fontosabbnak tartja a lírai hatóelemeket, a líraiság kibontakoztatását, mint a realiztikus hitelt, az alak- és helyzetrajz valószerűségét.” (Fülöp 1986, 286.). Ha azonban ezeket az *áriákat* részben a tudatalan jelzéseiként olvassuk – amely nem mentes az (éppen előtte megszólaló vagy csak jelenlévő) *másik* hatásaitól sem –, nem nevezhetjük az alakrajzot valósze-

⁸ A „duett” kifejezést már Perkátai László is használta Krúdynak az opera duettjéhez hasonló dialógustípusára, amelyben a szereplők egymás szavába vágva vagy csak egy-egy mozdulatot téve ugyanazt a mondanivalót emelik egyre feljebb a kulminációs pont felé, és így ívelő crescendo keletkezik (Perkátai 1938, 93. sk.).

⁹ Újabbán Gintli Tibor is ebben az irányban gondolkodik Krúdy regényeinek szubjektum-szemléletével kapcsolatban: a *Napraforgó* szereplőinek öntelmező monológjait, egymásra vonatkozó megállapításaikat és a narrátori megnyilatkozásokat összevetve igazolja azt az olvasási stratégiáját, hogy a definíciószerű meghatározások ellenére nincs a szubjektumoknak magja, megmutatja, hogy mind a szereplők, mind az elbeszélő értelmezésében, identifikációjában képződő jelentések miként mozdulnak el, illetve dekonstruálódnak folyamatosan a narratívákban (Gintli 2005), (vö. Pál M. 2001, különös tekintettel: 58. o.).

¹⁰ „A gyermek először egy külső képben ismeri fel önmagát, de saját külső képét könnyen összezavarja más szubjektumok képével. Ez a konfúzió a másikkal való téves azonosulásokhoz vezet, aminek nemcsak a másokhoz fűződő viszonyra, hanem a külvilág dolgainak a megismerésére nézve is messzemenő hatásai vannak. Lacan »tranzitivizmusnak« nevezte ezt az új fejlődési fokot.” (Unoka 1997, 223.).

rútlennek, inkább sokrétűbbnek, mivel a vágy törekvései által mozgatott tudattalan működését is érzékelteti.¹¹ A szereplők szubjektumának összetettebb rajzát kapjuk, mivel az embert nagyon is jellemző vágyott tartománya is kijelölődik valamelyest. Ebben az olvasatban a valószerűtlenség a tudattalan nemracionális jellegévé lesz átértelmezhető. A realitáselv érvényét veszti az alakrajzzal kapcsolatban is, miként az irodalmi műalkotás egészét tekintve is. Ugyanis a reális, a *valós* tartománya el van zárva a *szimbolikus rend* felől, az *Apa* nevének belépése, a tiltás zárja el az utat a *valós* és az *imaginárius rend* felé. A nyelviségből tehát nem hozzáférhető az, ami „valós”. Ilyen értelemben az alakrajz csakis valószerűtlen lehet, hiszen a tudattalan nyelvi jelölései próbálnak utat találni hozzá, de ezek mindig csak jelzéseket adhatnak róla. Soha nem derülhet ki a teljes igazság a szubjektumról, mert nincs ilyen. Ami van, az részben nyelv előtti, tehát nyelvi le nem képezhető. Az *imaginárius rend*ből a szubjektum a *másik* általi megalapozottságot viszi tovább. A nyelviségben újjászülető szubjektum pedig az *Apa* neve, a *szimbolikus rend*, a nyelv által is meghatározott. Függetlensége, önálló igazsága tehát több okból is kétséges. Az alakrajz, amely a szubjektumoknak ezt a decentralitását és függőségét megmutatja, soha nem lehet teljes, hiszen soha nem végleges, minden újabb intersubjektív kontaktus tovább formálja. Milyen minősítést kaphat akkor e Krúdy-féle alakrajz, amely a lacani szubjektumszemlélettel jól összeolvasható? Gazdagabbnak, sokrétűbbnek, őszintébbnek és talán igazabbnak is nevezhetjük a merev ego-szemlélet alapján álló zárt, kerek jellemrajzokkal szemben.

Úgy tűnik, mintha a megszólalások nyelvi megformáltsága mellett a szöveg egésze (a narrációs részek és a dialógusok) is valamely (szereplői/elbeszélői) tudattalan és azon túl a vágy hatása alatt állna: befolyásolja a regényvilág hangulatát mindaddig, míg el nem következik egy újabb szereplő középpontba állítása egy nagyáriával, amelyben pedig egy újabb *Másik* beszéltek. Ezekből a konkrét, valóságos vagy olykor téren és időn átívelő, képzeletbeli szembesítésekből (ahol a szereplő beszédében megjelenő vagy a narrációban megidézett, odahelyezett figurák interferálnak egymással) és e szembesítések láncszerű, metonimikus és metaforikus kapcsolódásából épül föl a regény szövege, kiegészülve a táj, a környezet aláfestő, megerősítő, ellenpontoszó képeivel.

A képpalkotást Fabó szintén a nivellálás eszközének látja: „Krúdy hasonlatai nem hasonlítanak, nem megkülönböztetnek, nem besorolnak, nem viszonyítanak, hanem nivellálnak. [...] a nyelv túltelítettsége, túldíszítettsége a dolgok, emberek

¹¹ „A vágy Lacan szerint »azon körülmény hatása a szubjektumra, amelyet a diskurzus léte kényszerít rá, az, ahogy szükségletének át kell haladnia a jelölő hegyszorosán«. A diskurzus hegyszoros, vajat, öntőforma, formát »kényszerít« szükségleteinkre, amelyek nem tűnnek el, hanem vággyá alakulnak. A freudi elmélet szerint a tudattalan ösztönös reprezentációk tömege; Lacannál viszont annak eredménye, hogy a nyelv strukturálja a vágyat. A szó nem ragadja meg a lényegét, mivel a megnevezett csak látszólag van megnevezve. A vágy találja fel a jelentéssel rendelkező jelölőt, de csak szubjektíve érzi, nem jön létre kölcsönös elismerés. A tudattalan olyan vágy, amely jelen van, de nem ismerjük fel.” (Wright 1995, 174.).

kiürülését, kiüresedését eredményezi és mutatja meg”, „a távolságtartást, az elidegenítést, az érzelmi hatástalanítást a stilizáció nagyon magas fokával és végleg azonos szinten tartásával éri el Krúdy.” (Fabó 1986, 153, 152.). Véleményem szerint a képek, tájleíró szövegrészek is olvashatók más funkcióban: a lelki jelenségek megjelenítőiként (*projekció*), amelyek éppen azt az érzést, hangulatot sugározzák, amellyel a már középpontba állított vagy állítandó szereplő telítődött. Az említett nyelvi, retorikai telítettség, a formai elemek széttartó gazdagsága nem a szubjektumok kiüresedését, hanem – ebben az olvasatban – inkább koherenciájának, strukturáló középpontjának hiányát érzékeltetik. A képi világban az igen szokatlan képzettársításokat, a távoli valóságmozzanatok behívását és egymás mellé helyezését pedig a tudattalan kapcsolatok működtethetik, ahogyan a nyelv strukturát kényszeríti a vágyra.

A következőkben ezt a szövegszerveződést, amely tehát figurák (a lacani én és a *másik/Másik*)¹² szembesítésére épülő narratívának is olvasható, a cselekmény fontosabb eseményeinek fejezetenkénti feltérképezésével és az interperszonalitás kiemelésével fogom alátámasztani.

I. A *kézzelfogható Evelin* című fejezet szövegegyeségei a fontosabb események szempontjából: Evelin riadalma, álmatlansága az éjszakai látogató miatt; Evelin és Álmos találkozása; Evelin álmatlansága; Evelin hívátja Álmost; Evelin álmatlansága.

A fejezet címének is interperszonális vonatkozása van, amennyiben utal Álmos Andor anyjára, aki kettőjük kapcsolatában mintha mindvégig jelen lenne (Álmosnak vágyottként, Evelinnek identifikációs lehetőségként), így a duett háromszöggé egészül ki, ahol a háromszög csúcsában Álmos anyja áll. Esetlehetőséget kínálva megnyitja számukra az utat a kapcsolat felé, de mivel a *másik* nem azonos a *Másikkal* – a kézzelfogható Evelin a régi Evelinnel –, ehhez a *kézzelfogható* Evelinhez kellene kulcsot találni; az őbenne élő *Másikhoz* képest kellene Álmosnak mint *másiknak* valami módon jelölővé válni. Megjegyzem, a kulcs metaforikája szerepet is kap a regényben – az első oldalon: „[Evelin] megrettenve vette észre, hogy a kulcs az ajtó túlsó oldalán van.”; az utolsó oldalon: „Ha egyedül vagy, és úgy érzed, hogy közeleg a végtelen bánat lelked kapujához; már ágaskodik a szomorúság a kulcslyuknál... akkor eljövök én, és csendesesen leülök a sarokba.”. A *kulcs* a *Másik* lehet, de mivel a túloldalon van, a tudattalanban, kívül esik az Én által uralt területen, a másik számára pedig kijelöli a kapcsolódási helyet: ezt a kulcsot kellene megtalálni (meg- illetve felismerni a *másikban*), hogy a totális magánytól az alany megszabaduljon. A decentralt szubjektumnak a szimbolikus képe jelenik meg előttünk: a szobájában magányosan szorongó lélek, aki valaki (egy ismeretlen *másik*) járkálását

¹² „A Másik nem egy személy, hanem egy hely a tudattalanban, a törvény, a nyelv és a szimbolikus helye. [. . .] A vágy mindig az alany, a másik és a Másik közti háromszögre utal. A másik az a tárgy, amely által a vágy visszatér a szubjektumhoz. A Másik a jelölés helye, mely azt a mozgást irányítja, mely által ez a visszatérés lehetséges. A szubjektum vágya a Másik vágya.” (Unoka i.m., 227.)

véli hallani, akit a vágyott *másik/Másik*-nak gondol, de ez mégis félelemmel tölti el, ráadásul rájön, hogy a kulcs (a *saját* kulcsa) a másik oldalon, saját hatókörén kívül van, tehát elválasztja tőle az ajtó, a bent és a kint ellentéte, és ugyanakkor ez a kulcs annak a *másik*nak a keze ügyében van, aki ezzel azt tehet, amit akar, kinyithatja az ajtót, de akár rá is zárhatja. Ez a *másik/Másik* a tudattalan *Másik*jának egy konkrét megtestesülése, Evelin számára itt Végsőhelyi, a későbbiekben a lány meg is fogalmazza Álmosnak, hogy ő járt itt. Viszont nincs semmi bizonyíték arra, hogy valóban ő volt-e, vagy Evelin fantáziált. Álmos számára Evelin neve a „kulcs”, elsősorban arra a helyre mutat rá, amelyet Álmos tudattalanjában betölt: anyja nevével azonos, ezen az egy ponton érintkezik a két nő személye (e metonimikus kapcsolat révén válik tehát jelölővé Evelin, bár külső hasonlóságukra is történik utalás a regényben (metaforikus kapcsolódás). Csakhogy a vonzódás – a vágy – előhívja a *Másik*hoz kötődő régi képeket és jelentőket (a régi Evelint és ezáltal a régi Én-t, az *Apa nevéből* származó kudarcos én-szerepet). A *másik*hoz vezető úton mindig beleütközünk a *Másik*ba, a nyelvbe, a jelentő/jelentett láncolatának kényszerébe. Így válik a kézzelfoghatóság elérhetelenséggé. Az alany saját maga tolja a jelentőt (a kézzelfogható Evelint) egy olyan szerepbe (a jelentett, a régi Evelin helyére), akivel szemben ő csak alárendelt lehet.

Evelin álmatlanságának ismétlődő motívuma – az éjszakai szorongása – a hiánnyal való szembesülés rettenetével van átítva, és a probléma interszjektív megoldatlanságára utal: a lélektani helyzet a jelenlegi kapcsolataim belül – egyelőre – nem oldható meg: Álmos (még?) nem az az ember, aki képes volna erre, aki Evelin számára jelölővé¹³ válhatna. Neve is erre az Evelin számára való alkalmatlanságra utal: aki „álmos”, az nem tud úrrá lenni az éjszaka rémségein. A népmesék próbatételei közt is gyakori, hogy ébren tudjon maradni éjszaka az, aki a királylány kezére pályázik. A tény, hogy Evelin nagy bajában hívhatja Álmost, jelzi, hogy a világ otthonossá (de legalábbis elviselhetővé) tételéhez mégis szüksége van az idősödő gavallérra. Ez a nyugalomvágy Álmos számára készíti elő a kapcsolódási helyet. A szerkesztés jellegzetes éles váltása (egyazon bekezdésen belül, amikor Evelinről beszél, rátér Álmos jellemzésére) is érzékelteti a szubjektumok egymáshoz kötöttségét, függőségét, interakcionális feltételeességét.

¹³ A vágy és a hiány betöltésének kísérletei az eredeti jelentett helyettesítésére – a szimbolikus rendbe való belépést követően, a nyelviség keretein belül – jelölők fellelésével illetve létrehozásával történnek. Ezek a jelölési kísérletek rendre kudarcot vallanak, mert nyelvi struktúrát kényszerítenek egy alapvetően nem nyelvi természetű jelöltre, makacsul egy nyelviség előtti élményt mint jelöltet keresve a jelölők láncát hozva létre, ahol a jelölő folyamatosan elcsúszik a jelöltek láncolatán. Ugyanis nincs természeténél fogva rögzült kapcsolat jelölő és jelölt között – ez a nyelv természetéből adódik, és Lacan szerint a tudattalan úgy strukturálódik, mint a nyelv. „Lacan [...] az elfojtás alá kerülő szimbolikus (nyelvi) anyagban a jelentőt ismerte fel. Szerinte a jelentő az, ami az alanyt képviseli egy másik jelentő számára. [...] ugyanakkor [...] a jelentő az, ami lehetővé teszi, hogy az alany továbbléphessen. Azáltal, hogy a jelentő mint »váltó« működhet, egy új jelentettre kapcsolva át.” (Füzesséry 1993, 58).

A II. fejezet: *A régi Evelin visszatér* cselekményegységei: „Álmos úr egy napon meghalt.”; Álmos Ákos és a régi Evelin története; Evelin meglátogatja és feltámasztja Álmost.

A fejezetcím után rögtön a fenti idézetet olvasva akaratlanul is összefüggésbe hozzuk a két eseményt. A fejezet nagy részét a régi Evelin történetének elbeszélése teszi ki, ezt keretezi a jelenbeli figurák története, világossá téve, hogy számukra középponti, determinatív szerepe van a múltnak. *A régi Evelin visszatér* – a romantikus regények kísértetjárását ígérő fejezetcímet valószínűleg már a korabeli olvasó is ironikusan értelmezte, és megmosolygandónak ítélte. Ugyanakkor úgy tűnhet, mintha a múltbeli történet elbeszélésével az elbeszélő hajtaná végre a szellemidézést, az elbeszélői, emlékező tudat tenné valóságossá, jelenvalóvá a szellemjárását. A végeredmény mégis az, hogy az olvasás során nyilvánvalóvá válik: a látszólag elfeledett, ezért elmesélésre, felidézésre szoruló múlt csak konkrét történetyszerűségében felejtődhetett el, interszubjektív konzekvenciái által nagyon is itt van a jelenben, az *imaginárius* tovább él a *szimbolikus* rendben. A terjedelmes elbeszélés alapján ugyanis a jelen értelmezhetősége megváltozik. A régi Evelin visszatérése Nyírjes Evelinben mint jelölőben való továbbélésének is olvasható. Az elbeszélés aktusa általi feltámasztás – ti. visszatekintő elbeszélés (analepszis) – tehát megeleveníti a múltat, idehozza a regényvilág jelenébe, ezáltal megmutatja a *Másik* helyét a tudattalanban, rávilágítva a kapcsolatokban betöltésre váró üres helyek természetére, szerepeket és életlehetőségeket kínálva a jelenbelieknek. Az analepszis alkalmazása összefüggeni látszik Álmos lélektani figurájával: az ő rendszeresen visszatérő „elhalálózása” váltja ki a mesélést, mintegy magyarázatképpen: vagyis a narratológiai építkezést itt is lélektani, végső soron interszubjektív összefüggések mozgatják.

Álmos Andor és Evelin duettje itt egy másik párossal egészül ki: Álmos szülei ősképet jelentenek, mindenekelőtt a férfi számára. Szimbolikus „elhalálózása” nem azonos a lacani *szimbolikus halállal*. A rendszeresen bekövetkező eltávolodás az élettől, épp az ősök determinatív mintájától való szabadulás képtelenségét, az *Apa* névével kijelölt sors beteljesítését mutatja: „Az Álmosok mind meghaltak a nőkért. [...] Körülbelül száz esztendő óta a család minden férfitagja önkézevel vetett véget életének. Ünnepelesen, megfontoltan haltak meg ugyanazon betegségben. Nő miatt, szerelemből, boldog elhatározással, áldást mondva, és hosszadalmas végrendeletet szerkesztve.” A lacani értelemben vett *szimbolikus halál* azt jelenti, hogy „meg kell halni mindahhoz képest, ami eredetileg kívülről meghatározott” (Füzesséry 1993, 56.), ahhoz, hogy az alany szabadon dönthessen arról, hogy valóban akarja-e azt, amire vágyik. Ez a tudatosulás és önmagára ismerés nincs jelen Álmos katarikus-lírai megsemmisüléseiben, mégis érezhető költőiségében a szerelem halálos, önfeladásra kényszerítő ereje. A kézzelfogható Evelin és a régi Evelin interszubjektív kontaktusa egy arckép segítségével jön létre, a képre mint tükörbe pillantva Evelin számára hirtelen megvilágosodik a rá váró szerep, és ezáltal összerendeződik a helyét és önmagát kereső lány személyisége: „Evelin, a régi Evelin arcképe alatt hosszadalmasan megállott, s egyetértő pillantást váltott az ósaszonnyal; szívfájása

elmúlt, mint a gyermek fájdalma, amelyre ráfújnak; nyomban megérezte, hogy különös hatalma van ebben a házban [...] Hazajött a régi asszony örökébe [...] Csak követni kell a nyomot. [...] Evelin követte az ujjmutatást.” Megjegyzendő, hogy a két Evelin meglehetősen különböző lelkületű: Lacan szerint azonban a jelölővé váláshoz elegendő némi hasonlóság vagy érintkezés az eredeti jelentővel.¹⁴ „A jelölő először is úgy mutatkozik meg, mint a dolognak (jelölt) meggyilkolása, és ez a halál előhívja az alanyban a vágyának a megőrzését.”¹⁵

A III. fejezet: *A szerető, akit a vetőkártya mutat* című fejezet középpontjában Végsőhelyi Kálmán bemutatása áll – interperszonális viszonyaiba helyezve: Végsőhelyi a pesti éjszakában Diamanttal; Zöld úr és Guszti kapcsolata mint előkép; Ninonnal való viszonya; Végsőhelyi Evelinre gondol, és elhatározza, hogy meglátogatja; Evelinnek kártyát vetnek, és megremeg, mert Végsőhelyi közeledtét érzi.

Végsőhelyi és Diamant szembesítésének értelme: Diamant a lehetséges előkép, saját maga jövőbeli, előrevetített, riasztó tükörképe, ahogy Ninonnal való kapcsolatának előképe Guszti asszony és Zöld úr házassága. A velük való találkozás kétségbeejtő jövőképet mutat, Evelint juttatja eszébe mint ellenképet és mint megoldást: ő lesz az, aki a zsákutcát jelentő kettősökből kiutat mutathat. Diamant is az ártatlan nőkről beszél mint megváltási lehetőségéről, akiknek arcába pillantva magát is kevésbé érzi elveszítettnek. Itt ismerhetjük meg Végsőhelyi és Evelin kapcsolatát – legalábbis a férfi nézőpontjából: „Ez avarral borított kert volt számára a megváltás és megtisztulás. Itt jutott eszébe, hogy valamikor ártatlan és ifjú volt. [...] Anyja és apja arca feltűnedeztek az ösvényen – amelyet Evelin szentimentális tiszteletében érintett –, mint elhalványult fotográfiák, melyekhez hűtlen lett.” Az ideális-én illetve a *Másik* általi meghatározottság tehát nemcsak a szereplő önértékelésének alapja, hanem a további kontaktusok kijelölője: „»Evelin«, ismételte magában nagyon sokszor, mint egy varázsigét, amely megvédelmezi minden veszedelemtől.”

Különös éles váltással ér véget a fejezet: utolsó néhány sorában helyszínt vált, Pestről Bujdosra és Evelinre közelít: kártyát vetnek neki, ami megmutatja, hogy

¹⁴ „[...] az alany szükséglete kiszolgáltatottá teszi az anyának, visszahatva megváltozik a szükségleteinek mikénte. Az elsődleges szükséglet átcsap a másik iránti igénybe, a »szeretettnek lenni követelésébe, és hogy ne legyen többé elhagyatott az ember«” (Freud 1926, 186., idézi Pagel 1991, 64.). Nagyon lényeges a szeretetnek ez a követelése, amely az emberi vágy telhetetlenségét alkotja. Mert bár a szeretetre való igény feltétlenül a másikra irányul, fogékonynak mutatkozik az én (moi) minden tükröződése iránt.” (Pagel 1991, 63-64.). „Mivel azonban a totális jelenlét, amelyet a kívánság elveszít és mégis felidéz, felfedi a hiányt, a narcisztikus csalódás leplét, ez a legfőképpen alkalmas arra, hogy a csábításával és rabulejtésével mindent alátámasszon, ami itt tükröződik.” (Fordítás tőlem: P. M.) (i.m., 65.).

¹⁵ (i.m., 69.). „Ez a csalódás – ti. a hiánnyal szembesülő narcisztikus csalódás – találkozik a szeretet és gyűlölet összekapcsolódásakor az imaginárius talaján, ott, ahol a vágy a másikat másságában tagadja, és ahol nem marad más kiút saját elidegenedtségét megszüntetni, mint önmaga lerombolása.” (Fordítás: P. M.) (i.m., 65.).

„– Út áll – neki [...], s Evelin megremegett, mint a szellőben a falevél”. E hirtelen váltásnak is interszubbjektív indítékot tulajdoníthatunk: ember és ember közti finom lelki kontaktust és függőséget jelez ez az irracionális jelenet – még a nyilvánvaló ironikus hang ellenére is: Kálmán hatóképességét és Evelin sebezhetőségét. A fejezet címe is erre az irracionális jelenetre irányítja a figyelmet, hangsúlyozva különös jelentőségét: a *Másik* helyét mutatja, amely Evelin számára is ugyanúgy egy bizonyos meghatározottságokkal rendelkező „üres” keret, egy hely a tudattalanban, mint a vetőkártyában a „szerető”. Végsőhelyi „beszélő” neve szintén erre az üres helyre mutat rá, semmitmondó, mégis sokat sejtető: a másik számára betöltendő szerepre utalhat: talán valami *végső* menedékhelyre, amely a vágyott tartományát volna hivatott lefedni.

A IV. fejezet *Különös kisasszony – különös udvarlói* címmel a következő szöveg-egységekre tagolható a szembesítések szempontjából: Maszkerádi Malvin szülei, születésének körülményei; Maszkerádi és Evelin; Maszkerádi és a vén fa; Maszkerádi és alteregója; Pistoli múltja, jelene; a szerenád: Maszkerádi – Evelin, Evelin – Pistoli, Maszkerádi – Pistoli.

E fejezetet – címe alapján is – a jelölőlánc épülésének példajaként olvashatjuk (Maszkerádi apja – a vén fa – az egyiptomi helyőrségi tiszt – Pistoli), miközben a regény két karakterisztikus figuráját (Maszkerádit és Pistolit) ismerjük meg ebben a részben. Maszkerádi élettörténetéből kiderül, hogy viszonyok komplexitásának köszönheti létét, születésének nem mindennapi körülményei mintha meghatározónak különönc lényét, sorsát, bár szüleit nem ismerte. Az analepszis, a figura bemutatásának élén, itt is a jelen indokaként értelmezhető.

A két fiatal nő bemutatása szembesítésük által, ellenpontozással történik: Maszkerádi jellemének egyik legmélyebb érintése után rögtön Evelin kerül az elbeszélés fókuszába, ellenpontként – előbb a két lány párbeszédében mintegy a *másikban* tükröztetve, megmérve a figurát –, majd egy egész bekezdésnyi elbeszélő szövegben, holott itt semmi lényegeset nem tudunk meg róla, mintha a másik már jelenlétével is befolyásolná az én-képet. Maszkerádi áriájának fő tárgya is önmaga értelmezése, azzal a céllal, hogy egységes létezőként prezentálja szubjektumát a maga és mások számára (itt konkrétan Evelin a hallgatója, a külső *másik*). „Én önmagamban keresek mindent, csak magamban és magamnak hiszek, sohasem törődöm a mások véleményével. Úgy nézem minden cselekedetemet, mintha ötven év múltán olvasnám, látnám egy naplóban. Vajon nem tettem valamit, ami nevetséges, vagy ostoba volt?” Ez a folyamatos önvizsgálat – a külső nézőpontba helyezkedéssel – egyfajta biztonságkereső kapaszkodás a koherens szubjektum látszatába, védekezés a *másikkal* szemben. A későbbiekben számos esetben látható lesz – például a Pistolival való kalandja során –, hogy ez az én-kép mennyire nem adekvát a másutt megrajzolódó pszichikummal.

Maszkerádi sajátos „interszubbjektív” kontaktusként éli át különös szerelmi jelenetét a vén fával (a tudattalan *Másikjának* szokatlan alakváltozatával): „a vén fa megőrizte férfiaságát, nyugalját, pátriárkális egykedvűségét. Ez egy komor férfi

volt, aki sohasem mutatta, hogy fáj valami, viszont nem örvendezett sem a húsvét-nak, sem a körülötte vándorolgotó, eltűnedező életnek. Maszkerádi kisasszony egy ilyen mosolytalan, vénfa-kedvű férfit keresett volt az életben [...] A férfiú nyugodt maradt, mert bévülről élt, magának gondolkozott s mindig azt cselekedte, ami neki is jólesett. Sohasem őrzött meg virágot, hajszálat, csóknak az emlékét. Úgy bánt el a nőekkel, amint azok megérdemlik. [...] – Itt vagyok, s az öné vagyok – folytatta, miután átölelte a fát, mint egy bálványt a vad népek asszonyai [...] A vén fűzfa gör-csei, csonka ágai, mint megannyi kezek tapogatták végig Maszkerádi kisasszony acélrugóból való testét. A mohszakáll odasimult a dércsípte leányarchoz, amely különben hűvös és hideg volt. Talán viszonzta is a vén fűz az ölelést. [...] Meg-ölelte a fát, ahogyan férfit sohasem merészelt volna megölelni. Karjaival, lábaival átfogta a törzset és lángbaborult homlokát a vén bálványhoz simultatta [...]”.

Bár az egyiptomi történetben Maszkerádi alteregójával (egy bizonyos herceg-nével) való találkozásának, egy különös szerelmi háromszögnek a történetét meséli el, tulajdonképpen maga a történetmondó lány is *alteregóként*¹⁶ szerepel a törté-netben mint önmaga tudatos, ideális énjének tudattalan, vágyott *Másikja*: „ismere-etséget tartottam egy helyőrségi tiszttel. Mert ez volt a szokás abban a nagyvilág-ban, amelybe mulatni mentem, mint egy szobalány az álarcosbálba.” A lány tehát két alakban jelenik meg ebben az általa elbeszélte történetben, így mindkét figura általa megkonstruált, stilizált alak, különbségük a tudattalan megnyílásának mértékében van. A francia hercegné alakjában az ideális én szempontjából teljesen elfogadhatatlan, a tudatos én által messzemenően elutasított tulajdonságok, lelki tartalmak, ösztöntörekvések tárgyasulnak és projektálódnak: „Előkelő hölgy volt; lelketlen kultúrbestia; tevehajcsárokkal és piroskabátos tisztekkel szeretkezett; [...] Oly kegyetlen, lelketlen, bensőség nélkül való életet élt, mint többnyire a nagyvilá-gi nők [...] – A tiszt [...] bevallotta, hogy amikor én felmentem a szolgálat alól, olyankor az estét egy francia nőnél tölti; és esküszik a királynőre, hogy alig tud különbséget tenni kettőnk között. A hangunk, a testünk, a hajunk, a mozdulatunk úgy tűnik fel előtte, mint egy *tükör*ben való képünk. [...] A tiszt tökéletesen részeg volt, s nem törődött, hogy az arcbőrt tépi rólam, midőn legintimebb szerelmi tet-teimet egy másik nőre ruházza át. [...] – Reggel a tisztet megfojtva találták azon a folyosón, amelyen a francia hercegnő lakott. Az alteregó elvégezte helyettem, amit nekem kellett volna megtenni.” Az alteregók szerepeltetésének epizodikus szöveg-része a szubjektum különböző oldalainak, ellentmondásosságának megjelenítése mellett felvillantja az inkoherens szubjektum alternatív életlehetőségeit is. Ezt erősíti az a tény, hogy Malvin több alteregójáról akar mesélni, végül csak a francia hercegnét nevezi meg, a másodikat későbbre halasztja, majd ha ezt az egyiptomi történetet *elfelejtik*. A különös történet leginkább hangulatában emlékeztet Masz-kerádi szüleinek kísérteties történetére, vagy mint egy visszatérő álom ismétlődik

¹⁶ Az alteritás, az *én az egy másik* jelenség a tükör-stádiumból ered: „figyelembe vesszük a tükör szerepét abban, hogy megjelenik a *hasonmás* (double), amely mögött egyébként heterogén pszichikai realitások vannak.” (Lacan 1993, 7.).

meg, néhány ponton érintkezve az egykori narratívával (a megcsalás, a párhuzamos kapcsolat, a gyilkosság motívuma). A két szerető kísérteties hasonlóságában – amint a tükörkép metaforával megfogalmazódik – az alteregő alteregójával van dolgunk, „heterogén pszichikai realitások” jelennek meg több alakváltozatban. A személyiség elrejtteni kívánt tapasztalata, inkohereus jellege válik itt láthatóvá, illetve az, hogy önmagunk belső *Másikjának* felépülése is jelölőlánccal történik. A szubjektumnak és a szerelemnek ez a deszakralizálása olyan fájdalmas tudás, amelyet mindenáron tagadni igyekszik a tudatos én – ahogyan a fenti idézetben láthatjuk: akár gyilkos indulatokat is ébresztve. A megcsalás, a behelyettesítés itt együtt jár a szeretett lény külsődleges megkettőzésével: ez az „arc letépése”, vagyis a személyiség megfosztása egyediségének megnyugtató tudatától. E történeteket keretezi, ellenpontozza az Evelinnel folytatott beszélgetés – ő az a külső *másik*, akinek meséli a történetet, és aki itt a tudatos, ideális énhez áll közel, és akivel el kell fogadtatnia létjogosultságát furcsasága ellenére is. A történet hallgatója (a *másik*) így van *benne* az elbeszélő történetben, így határozza meg az elbeszélés aktusát.

Ezután újabb éles váltással máris Pistoli különös élettörténetét olvashatjuk, amely legalább olyan bonyodalmas, mint a néhai Maszkerádié. (Kínálkozik a párhuzam, a kapcsolódási pont mint a jelölővé válás lehetőségére: a *soha nem ismert* apa után jöhet a *küismerhetetlen*, lehetséges, jövőbeni szerető.) Malvin és Evelin különböző reakciója a szerenásra ismét az egymás mellé helyezve, ellenpontozva jellemzés példája: nagyon különböző reakcióik mégsem a zárt, egységes karakterek bizonyítékai (Evelin földbirtokosi jó hírnevére hivatkozva úrinőként akarja fogadni, a külvilágnak való megfelelés igénye mozgatja, míg Malvin felháborodása – az előbb elhangzottak tekintetében – szintén magára vett szerepnek látszik). Maszkerádi és Pistoli találkozása, kettősük, „párbajuk” a fejezet tetőpontja, és egyben a Maszkerádi-féle öncsalás nagy lelepleződése, a „maszk” (ideális-én) lehullása a *másik/Másik* hatására. Pistolit egyébként neve alapján¹⁷ a nyírségi Falstaffnak tekintik az elemzők, másfelől jelentése – magyarul ’pisztoly’ – arra a jellemző szerepre utalhat, amelyet a *másik*, illetve mások számára betölteni óhajt: az asszonyok életében ő volna a *veszélyes* ember. Közelebbről nézve jelentése összefügghet azzal a tudattalan hellyel, amelyet Maszkerádi esetében betölthet: a szerelmi párbajban ő az izgalmak ellenfél.

Az V. fejezetnek, *A jóasszony kútjának* szövegegyeségei: az Álmos Andor és Maszkerádi-féle rossz viszony alakulásának elbeszélése; Álmos Andor és Rizujlett múltbeli története; Álmos Andor vallomása Evelinnek; Álmos Andor és a kapitány beszélgetése.

A fejezet Álmos Andor érzékenykedésének elbeszéléssel kezdődik, ami láncszerűen kapcsolódik az előző fejezet zárlatához, amennyiben Pistoli nyersességét ellenpontozza.

¹⁷ „Pistoli esetében kétszeres shakespeare-i utalásról van szó: egy Pistol nevű kocsmatöltelék a IV. és az V. Henrik-ben, illetve A windsori víg nők-ben Falstaff csatlósaként lép színpadra.” (Fábi 2000, 656.)

Álmos Andor és Maszkerádi személyében látszólag a konzervativizmus érzékenykedése és a modernség durva tapintatlansága szembesül egymással. Ez a leegyszerűsítő látásmód azonban komplexebb motivációkkal is kiegészülhet, ha számításba vesszük, hogy mit jelent számukra a vágyott tartománya, amellyel jellemezhető: mindenesetre nehéz volna konkrét érintkezési pontokat találni,¹⁸ annál szembetűnőbb, hogy ugyanannak az egyetemes boldogtalanságnak és kielégületlenségnek a részesei.

Jelentőségteljes a második helyszín, ahol Evelinnek meg kell látogatnia Álmos Andort: Rizujlett háza egykori boldog szerelmének színhelye. Mintha Rizujlett venné át azt a helyet a háromszögben, amelyet Álmos házában az anya képe töltött be: kijelöli az utat Evelin számára, Álmost pedig azzal az önbizalommal tölti el az egykori boldog szerelemben elfoglalt pozíciója, ami lehetővé teszi, hogy Evelint meghódítsa. Itt Álmos felszabadultan beszélhet, a vágy fogságába zárt lélek ezen a helyen kiléphet az apjától örökölt¹⁹, vesztes szerepkörből, és azonosulhat a győztes szerepeivel: „Itt voltam Kos, Bika, Oroszlán... Itt csillag voltam a mennyezeten [...] Szél voltam [...] Kandúr voltam, aki a tető gerincén szundikál, és friss erőt gyűjt másnapra... Itt szerelem voltam. Olyan vagy, mintha Rizujlett lánya volnál, te drága érzelem.” Az utóbbi mondat a szerelmi jelölőlánc épülését is mutatja: valamennyi jelölő jelentetté válik az újabb jelölőre való átsikláskor, és közöttük metaforikus vagy metonimikus viszony áll fenn. Itt, a regény középpontjában jutunk el az érzelmi csúcspontra. Különös, hogy ezt épp Álmos Andor szenvedélyes szerelmi vallomása (*áriája*) hozza létre, aki a legvisszafogottabb, legcsendesebb figura a műben. Csodálatos szerelmi vallomásában a vágy gyötrő kínja és szépsége nyelvi-
leg is szokatlan asszociációkban szólal meg: „Te vagy, akit elképzelek ágyban fekve, madár-bánattal, ismeretlen tükrű, másvilági tekintettel... Szép vagy, idegen vagy, más világ vagy... Sohasem érzett illatú szigetek vannak benned, boldog tébolyok hemperegnek a szempilláidon, színes árnyak járnak a homlokodon és akasztófavirágok nyílnak a lábaidnál... Rejtelem vagy nekem, pedig üvöltve mondom, hogy nő vagy... Rémület vagy, aki torzonborzan nyitja ki félig az ajtót álmodozásaimban, mint egy kést szorongató gyilkos... Meghalt asszony vagy, aki haloványan, szellemként simul az ajtóhoz és a másvilágra hívogat integető ujjával... Halál vagy s élet vagy.” A tudattalan megnyílását érhetjük tetten – a vágy és a nyelv között megnyíló résben – ebben a zaklatott szövegben: a képek asszociációs köre a szerelem pszichotikus hatásait idézően szélsőséges és irracionális, a mondatszerkesztés bonyolult-

¹⁸ Gintli Tibor (2005) hívta fel a figyelmet fogantatásuk körülményeinek hasonlóságaira.

¹⁹ Az Apa nevének metaforája azt a szimbolikus műveletet jelenti, amelyben az Anya vágyát behelyettesíti egy másik jelentő. Ez csak akkor jöhet létre, ha a gyermek feltételezi, hogy a családon belül a másik (t.i. az apa), még élvezzi azt, amiről neki le kellett mondania. (vö. Füzesséry 1993, 51.). Ezért egy vesztes apával való identifikáció a *fallósztól* – szimbolikus értelemben az életképeességtől – való végérvényes megfosztottságot, tehetetlenséget eredményezhet.

ságában azt az erőfeszítést érzékelhetjük, amelyet a beszélő azért tesz, hogy formába kényszerítse ezt a kimondhatatlan, strukturálhatatlan tartalmat. A *másik* meghatározásának belső kényszere vezeti a vallomástevőt, mintha ezáltal megragadhatóvá, belsővé, sajátta, ismerőssé válhatna. Az ismerős és az ismeretlen egyszerre jellemzi a jelentőt: „Irtózom tőled, mert a nagyanyámhoz hasonlítasz... [...] Új vagy, mindig idegen vagy [...] Úgy hangzol bennem, mint a négermuzsika...”; „Csak vágylak, vágylak, mint a napsugarat, melyet megfogni nem lehet.” Végül Álmos zokogása a kapitányt is tőle szokatlan nyíltságra indítja: a vágy betölthetlenségéről szóló mondatai ezen az érzelmi tetőpontra nagyobb jelentőséget kapnak egy mellékszereplő okoskodásainál.

A VI. fejezet, az *Estefelé* a következő részekre bontható: Evelin és Végsőhelyi találkozója; Végsőhelyi és Pistoli beszélgetése.

A fejezet címe egy napszakra utal, ezután egy tájleírással indít: tér és idő egységet alkotva áraszt el bennünket szomorúsággal. E cím alapján is úgy érezzük, érzelmileg, hangulatilag lefelé szálló ágba jutott a regény. Mintha Evelin lehangoltságával telítődött volna az alkonyi táj, ahol épp hazafelé tart a lány Álmos szerelmi valomásának színhelyéről, amikor a keresztútnál összetalálkozik Végsőhelyi Kálmánnal. A keresztút szimbolikája többször visszatér a regényben: metaforikusan itt is arra utalhat, hogy az interszjektív viszony (ami e képi megjelenítés által két életút találkozásaként definiálódik) megváltoztatja az embert, és az életet más irányba téríti: „és érezte, hogy sorsa e másodpercben fordulóponthoz ért”. A „keresztút” itt különösen hangsúlyos helyen, a regény középpontjában áll; a közvetlen hatás nem marad el, a cselekmény egészét tekintve is az események meglődulása látható – de az igazi tetőpontra már túl vagyunk –, látványos, katartikus sorsfordulat nem is következik be. Így Evelin idézett gondolata a narrátori szöveg függőbeszédében a romantikus hősnők álmait parodizálja. Ez a jelenet ellenpontja a Rizujlett házában történeteknek, amennyiben Evelint más szerepben mutatja: a férfi, akit rendre – szatirikusan – agresszív kutyák asszociációs körével jellemez az elbeszélő („Beporozott csikaszarccal elszántan és híven nézett Evelin szeme közé, mint egy véreb [...]”; „Kálmán szemei megnőttek, mint [...] a tányérszemű kutyáé.”; „kegyetlensége úgy imponált neki, mint egy bulldognak a fogsora.”) lenyűgöző hatással van rá, amilyent Álmos Andor megrendítő vallomása sem volt képes kiváltani: „Tanácstalanul, megriadva, megzavarodva hunyta le a szemét. Nő volt. Nem szerette a válságos pillanatokot.”; „Félt tőle. És mégis, midőn a szomorúság leányai jöttek el hozzá vendégségbe [...] mindig Kálmánra gondolt, akinek bizonyára hatalmas van a másvilági lények és a lélek bús hangjai felett is, mert ez a férfi bajnok módjára sohasem félt az élettől.” A regény szövegéből nem derül ki ennél több arra vonatkozóan, hogy Evelin életében történetileg miért válhat Végsőhelyi a vágy tárgyává, jelölővé. Mély, egzisztenciális félelem és bizonytalanság hajtja a nőiségét elsetten megélő lányt a könyörtelen, de bátornak tűnő férfi felé.

Végsőhelyinek Pistolinál történő elszállásolásával teremtdik meg egy újabb duett lehetősége. A régi és az új kontrapozíciójának tűnhet ez a szembesítés is, de

a két férfi öntudatlan rivalizálása, féltékenysége működteti a jelenetet, amelynek fókuszában valamely nő állhatna – nem tudni pontosan, de talán nem is lényeges, hogy ki is. „Estefelé” tartva a versengés tétje valójában a halál fölött aratott győzelem. A köztük lévő távolság ellenére párhuzam is felfedezhető: Pistoli is keményen bánt az asszonyokkal, akik szerették (néha kutyakorbáccsal verte őket). Az ironikus hang is a párhuzamot erősíti – egymás szemében tükröződve azonban elutasítják azt a képet, amelyet látnak: „ – Gazember – gondolta magában Végsőhelyi Kálmán, aki pedig legfeljebb annyit adakozott, hogy elfogadta a nők ajándékait.” A következő fejezet eleje csöppnyi humort sem nélkülözve mintha azt is éreztetné, hogy itt már egy ideje az ösztönök harca folyik: Pistoli „Vizlakutya módjára megszagolta a patkónyomokat a homokos, tavaszillatú, cseresznyefavirággal felhintett úton, s Maszkerádi kisasszony különös illatát vélte érezni.”

A VII. fejezet, a *Pistoli messi útra megy* szembesítései: Pistoli szemlélődése (Pistoli – Végsőhelyi); Végsőhelyi és Evelin; Végsőhelyi és Maszkerádi találkája; Pistoli és Maszkerádi; Végsőhelyi és Evelin találkája; Pistoli elindul utolsó útjára.

Pistoli itt már kívülállóként kémleli a szerelmi jeleneteket, amelyeknek ő szokott a szereplője lenni, ez a szemlélődés keretezi a fejezetet. Ennek ellenére Pistoli a főszereplője e fejezetnek is, mivel ő a harmadik, aki fizikailag is fölötte áll az eseményeknek (a padlásról leskelődik), ő az, aki lát, aki többet tud, mint az események bármelyik szereplője. Ő képviselné az *Apa nevét*, a *szimbolikus rendet* a titkos találkákon, és mivel az ő sorsára nézve végzetes, amit lát, a *fallosz* elvesztéséről, egyfajta szimbolikus kasztrációról beszélhetünk. Nincs azonban itt szó abszolút tudásról, hiszen ő is sajátos szemszögből közelít a valósághoz, és ellenérdekelte a látottakban: Pistolinak azzal kell szembesülnie, hogy ez már egy másik világ, amelyben neki nincs helye. Itt látszólag ismét a régi és az új, modernség és konzervativizmus szembenállását olvashatjuk, mégis többről van szó, mint értékkonfliktusról: Pistoli megöregedett, és kiment a divatból – ami jelen esetben ugyanazt jelenti. Pistoli az, aki néz, és azt látja, hogy őt nem látják, nincs felé irányuló tekintet, amely megerősítené az identitását. A látvány visszahat az identifikációjára: amit lát, az saját kívülállása, kizorítottsága, a szerelmeskedő párok tudomást nem vevése róla, aki maga szokott a szerelmi csaták főszereplője lenni, miközben érzelmileg nagyon is érintett a benne-létben (a Maszkeráditól elszenvedett sérelme lendíti tovább a szűkös eseményeket). Utazását a fejezet címe szerint már itt megkezdte, legalábbis befelé, a lélek mélységeibe, azzal a tapasztalással, hogy a jelölőlánc végére ért, a keresés időszaka lezárult, ideje számot vetni. „A Szuverén Jó megkeresésére indult alany előbb vagy utóbb mindenképpen jelentőtől jelentőig megy, amelyek őt képviselik a jelentők láncolatán, mindig új reprezentációkat idézve fel. Egészen addig a határig, ahol a primér jelentővel találkozik, amelynek nincs jelentette, amely a vággyal, a hiánnyal szembesít.” (Füzesséry 1993, 59.). Utazása, amelynek során végiglátogatja egykori szerelmeit, úgy is felfogható, mint a jelölőlánc kibontása, visszafejtése, melynek a végén szükségszerűen a primer jelentett hiányával találja szemben magát, megkérdőjelezve a keresés értelmét.

A VIII. fejezet: Az *élet örömei* interakciói: Pistoli felkeresi Kövi Dinkát; Pistoli meglátogatja Késő Fánit; Pistoli és a búcsújárók találkozása.

A regény második felétől egyre nagyobb szerepet kapott Pistoli figurája – e fejezetnek teljes egészében ő áll a középpontjában, nyírségbeli búcsúzkodó („búcsújáró”) körútjának tétje a régi Pistoli helyének, identitásának megtalálása. Kövi Dinka úgy kényezteti, mint régen, gondoskodása, Késő Fáni csendes jósága az anyját és (Evelint!) juttatja eszébe. A nyugalom, amelyet itt megtalál, mégis csak ideiglenes, vegetatív, érdektelen nyugalom – a halálvágyat legyőzi az életvágy), mert a szerelme okozta seb hajtja tovább a megkezdett úton: Maszkerádi törte össze a tükröt, neki kellene összeilleszteni – és elég egy pillantás! –, Pistoli addig bámul a búcsújáró Maszkerádi után, míg az vissza nem néz rá: „Csak sokáig nézett a búcsúsok után, míg a nagy messziségből megfordult végre Maszkerádi kisasszony és az árnyékos országúton végig szinte tüzes szekéreként futott égő tekintete, mintha *tükördarabot* csillantottak volna meg a távolban. Pistoli elégedetten bólintott a visszanezőnek. Így gondolta.” (kiemelés tőlem: P. M.). A másik arcába tekintés itt is egyenértékű a tükörbe nézéssel, vagyis a személyiség összerendezésével, az identifikációval, mint a regény számos egyéb pontján. Az élet csak így válhat valóban *örömtelivé*. A Krúdy által hallatlan lélektani érzékenységgel leírt jelenet itt is összeolvasható – hosszú idő távlatában is – a lacani tükör-effektussal.

A IX. fejezet: *Pistoli estéje* szembesítő viszonyai: Maszkerádi – Evelin – Pistoli – Maszkerádi.

Különös, sokat ígérő mondat vezet be a fejezetet: „Most következnek azok az események, amelyekre az életek és halálok felépülnek, mint toronyra az órák.” Az olvasó várakozását – egyelőre – moralizáló, iróniától sem mentes bölcselkedő elmélkedés tölti be az ember két típusának, az ördögsekér-életűek és az ártatlanok életéről. Ezt a gondolatmenetet végül az elbeszélő Pistolinak tulajdonítja, ilyenformán az – utólagosan – szabad függőbeszéddé minősül, azonban a következő mondatok iróniája is közel áll a Pistoli-féle hanghoz, így a bizonytalanság tovább erősödik: ki beszél itt? Mindenesetre úgy tűnik, mintha még mindig Pistoli állna a fgyelem középpontjában.

Az eseményeket az indítja el, hogy Maszkerádi nagy igyekezettel megkörtömezi Pistolit, nehogy elárulja titkát, mert ezzel lerombolná azt a képet, amelyet Evelin őriz hű barátnőjéről. Pistoli itt ismét a külső, nemkívánatos harmadik, aki többet tud a kellesténél, aki megzavarhatja a felhőtlen barátságot: „»Engem a föld alá dugtok, s ti tovább paráználkodtok?« – [...] – »Ebbe a tálba mégis *beleköpek*.«”. Látható, hogy a tudás, amellyel a *néző* pozíciója felruházta, nem emeli semmiféle magasabb pozícióba az események fölé, nem nyújt szélesebb horizontot, nem ruházza fel életbölcsséggel, sokkal inkább az a *paranoid tudás*, amely minden megismerő törekvésünk eredménye, ahol a szemlélő nem tud függetlenedni a sajátos, *másik* általi, elidegenedett nézőpontjától. Így lesz ez a tudás önös, kicsinyes, bosszúálló tervének a motivációja; mentsége, hogy tulajdonképpen célja nem kevesebb, minthogy identitását igyekszik vele helyreállítani: azt az illúziót táplálja,

hogy még mindig *benne* van, és *benne* is fog maradni a létben. Evelinnek írott árulkodó levele egyben bókoló szerelmi vallomás, amelyben valamiféle elmulasztottnak vélt interszjektív lehetőségek szólalnak meg: „Tündérhölgy volt életem almafáján [...] Napkelte volt ön – az a szűzi fátyol az én világom felett; és a napnyugta is ön volt, öregember bogarászó dúdolgatása régi boldog szerelmi emlékein. A kedvéért lettem volna komédiás vagy csendbiztos, Jézus Mária-barát vagy bujdosai bakter, de ön, sajnos, sohasem óhajtotta, hogy bármilyen állomást elfoglaljak az életében. [...] Lehettem volna tán majálisrendező vagy funerátor, szolgabíró, vagy ispán a kisasszonynál [...]” A halmozások a túlzó kifejezésekkel telített színpadias retorikával olyan ember szavainak mutatkoznak, aki ugyancsak meglepődne, ha komolyan vennék komolykodó szólamait. Mégis megnyílik egy olyan mélység, amit nem lehet nem komolyan venni: a vágy ismerős ismeretlenségei, elérhetetlen mélységei tárulnak fel, amikor az ember inkább beszélődik, mint beszél. Retorikájának tirádáit a tudattalan vágy motiválja, az üres díszek mögött fölsejlik az a hiány, amelynek rettenetét hivatottak elfedni a lírai szólamok.

A haldokló Pistolinak örült feleségeivel való látomásszerű találkozása utáni kijózanodása is egyfajta önértelmező alakzat, kicsinyítő tükre a regénynek, amennyiben a mű a lehetetlen után vágvakozók galériája, illetve a betölthetetlen vágy által űzött figurák szövevényes kapcsolatrendszere: „És látja, hogy mily céltalan volt a sok futamodás, izzadt üstökű vándorlás, messze integető tornyok felé való igyekvés.” Ezzel a szintén Pistolinak tulajdonított mondattal a korábbi létértelmezésnek mond ellent: „Éljünk tovább kedvünk szerint, szomorúan vagy vígan. Bolond az, aki elmulaszt egy órányi keserűséget vagy egy percnyi örömet. [...] Jön a kőműves és befalazza a nyugtalanokodókat és a jó magaviseletűeket egyformán.” Az ellentmondás oka, hogy „elpattant egy hólyag a bohóc frakkja alatt [...]”. Pistoli már nem a régi. A remény elvesztésével megváltozott világlátása és egész én-képe. Itt a jelentők során végighaladó alany számára egy pillanatra feltárul a primer jelentő, amelynek nincsen jelentetteje, s amely a vággyal és a hiány rettenetével szembeesít. Utolsó nagy látomása az öreg, elmebeteg Evelinről és szintén örült hastáncosnő Maszkerádiról – amely nem kevésbé szjektív látás eredménye, mint bármely más szemlélet, amivel a regényalakok egymásra tekintenek, illetve egymást értelmezik – valójában Pistoli magányos, identitását vesztett énképére utal. Önértelmező alakzat tehát a szövegrészlet: ebben a kulcsszerepében megmutatja a megélt világ és benne a szjektum viszonylagosságát. Ezt a befogadói tapasztalatot támasztja alá az elbeszélői szövegben megfigyelhető, már említett: *ki beszél itt?* bizonytalansága.

Pistoli és Maszkerádi szerelmi aktusát is egy tükör-jelenet vezeti be, amely itt elsősorban az erotikus hatás szolgálatában áll, mégis hordoz valamit a tükörélmény mágikus erejéből: „Olyan rejtelmes volt ez a jelenet, mint valami fantasztikus történet egy határszéli őrházban, ahová menekülő, ismeretlen, előkelő hölgy téved éjszakára.” A hasonlatban megjelenő képi világ a biztonságot, az otthonos melegséget árasztja, ami nem áll távol a lacani *valós-imaginárius* világbeli biztonságkereséstől. Kettősük jellegzetes példája a jelölőlánc tovább-

épülésének: „Valamennyien megtévelyodtek körülöttem?” – kérdi Pistoli kétségbeesetten. Maszkerádi egyik jellemző válasza: „Miért jött elő minden álmomba?” A szerelem és a gyűlölet/halál összefonódása szempontjából is kulcs, összegző tükör a fejezet: „A szerelmet, amelyet a gyilkosságtól csak egy keskeny mezsgye választ el [...]” – itt a halálfélelem, gyilkos, illetve öngyilkos ösztönök (agresszió) tombolása kíséri: „Most itt vagyok. S a holttestemet kidobhatja az országútra.”. Látható a nárcisztikus viszony: Lacan erotikus viszonyának nevezi az én (moi) valamely képhez rögzülését, ami elidegeníti őt saját magától, és ez „determinálja a másik vágyának tárgya iránti vágy felkeltését: itt az eredeti verseny agresszív versengésbe torkollik, és csak ebből születik meg a másik, az én és a tárgy triász. [...] az én (moi) már kezdettől fogva ezzel az agresszív viszonylagossággal jellemezhető [...]” (Lacan 2007, 16-17.). Végül a szerelemben lehetséges szimbolikus halál – amely nem a nárcisztikus, hanem az elismerő szeretetben valósulhat meg –, ahol nem önmagát szereti az alany a másokban – itt Pistoli tényleges halálával helyettesítődik, a szimbolikus halál és az abból való újjászületés lehetősége örökre elvesztett számára.

A X. fejezet: *Pistoli temetése*, Pistoli és a nők jelölő láncolatának megjelenését is felfogható.

A fejezetet betöltő esemény egy temetési ceremónia, ahol mintegy belső kényszer hatására igyekeznek részt venni a nők. Az elbeszélői ironia már az első mondatban érzékelteti az indítékok önösségét: „Ha valaki azt hinné, hogy Maszkerádi kisasszony elmulasztotta Pistoli úr temetését – az nem ismeri ezt a rendkívüli hölgyet. Igenis, útra kelt, s rábeszélte Evelint is, hogy ne hagyják el a végtisztességet.” Amellett a látványosság mellett, amelyet a nyírségi Falstaff szeretőinek felvonulása jelent, nyilvánvalóvá válik egy másik szempont vonzása: a résztvevők érdekeltsége a történetekben: mintha Pistoli halálával bennük is megszűnne valami. „De megérkeztek mások is a Pistoli temetésére, mint valamely életbevágó eseményre. A halottak magukkal visznek egy darabot az élők életéből. Ezentúl már kevesebbel él mindenki, aki Pistoli úrral ismeretségben volt.” Akik eljöttek, hogy búcsút vegyenek a halottól, bámész szemmel merednek a sírgödör fölé. Az ismeretlen világ énjük egy részét, a bennük élő *Másikat* készül befogadni, illetve annak valamely megnyilvánulását – jelölőjét –, akit történetesen Pistolinak neveznek. A felvonuló asszonyok látszólag rendezetlen halmazát láthatatlan kapcsokkal a halott fűzte össze jelölőlánccá – élettörténetével, a vágy alig kifürkészhető útját követve. E láncban – meglepő módon – mindenki tudja a helyét: Késő Fáni és Kövi Dinka „önkéntelenül egymás mellé állottak, mintha a rangsort tartanák be. Jóval hátrább a zokogó Rizujletnél, Evelinnél és Maszkerádinál.” Ez a társadalmi státusra is utaló mondat magában foglalja a Pistoli életében betöltött szerepük hasonlóságát is, ez a következő szövegrészek felől tekintve világossá válik: „Ők nem akartak tőle semmit, csak engedélyt, hogy szerethessék.” Miközben a komikumba fulladó ceremónia kioltja a temetés kimódolt komolyságát, és leleplezi színpadiasságát, felerősíti a halál igazi tragikumát: magát Pistolit senki sem sajnálja, csakis azt a veszteséget,

amelyet számukra az interszjektív kötelék révén az adott személy elvesztése jelentett. Ilyen értelemben mégis osztoznak a gyászban, súlyosabban érdekeltek a látottakban, mint bármelyikük gondolná. A gyász Lacan szerint lényegében a *fallosz* gyásza, visszaemlékezés a gyász eredeti megnyilvánulására, a szimbolikus kaszt-rációra, az apának illetve a *szimbolikus rendnek* való alárendelődésre az Ödipusz-komplexus elmúltával. Másrészt ez az élmény lehetővé teszi, hogy a szubjektum felszabaduljon a *Másik* vágyának való alávetettségéből és saját nárcisztikus kötődései alól.²⁰ Ennek a felszabadulásnak a jele a két kocsmárosné kibékülése; innen olvasva újabb jelentést kap az elbeszélői hang komolytalansága, iróniája, ahogy a felszabadulás leplezéseként is értelmezhető a gyászfátyol-*maszk*. Nemcsak Maszkerádi visel „maszkot”: mindenki azt az arcát hozta el, amelyet a külvilág számára kíván jelenteni (az ego, moi, én-ideál helyreállítása történik), miközben temeti a *Másikat*, a Pistoli (a *másik*) számára létezőt, a tőle függőt. Nem is marad tovább senki, mint ameddig ez a maszk (ideális-én) meg nem sérül: amikor hírért veszik, hogy a katolikus pap nem hajlandó eltemetni a megboldogultat, Evelin, aki jó „katolikus nőnek” tartja magát, távozik, majd többen követik, amikor pedig a csavargó Kakuk kezdi meg a Miatyánkot, még többen otthagyják a furcsa szertartást.

A regény egészében hangsúlyosan jelenlévő elmúlás-hangulat, a halálközelség élménye ebben a fejezetben tematizálódik, miközben ki is oltódik, mivel komikum, paródia és irónia lengi körül: „Hej, ha Pistoli uram kidugná a fejét a koporsóból, milyen ijedten kapná vissza! [...] Ugy ki voltak öltözve, mintha bálba, vagy lakodalomba jöttek volna.” Mindez nemcsak emberi gyarlóságunkról és a halál emberi meg- és felfoghatatlanságáról vall. A temetésről, a gyászolókról, a temetőkről szóló elbeszélői hangban minden bíráló ellenére érezhető a humor megbocsátó részvéte: ilyen az ember, önmaga számára is titok, ahogy az élet és a halál végső soron szintén talány marad. Pistolinak a horizonton megjelenő feketekutyá-alakja az ismeretlenbe távozó lélek babonás jelképe, ami ugyanabba a kozmikus egységbe tartozik, mint amibe a nap és minden más egyetemes jelenség – így a halál is. „A májusi nap egyenesen állott a föld felett. Mindegy volt neki, hogy ideletemetnek.” A gyászoló asszonyokat a napraforgó-kép által kapcsolja be ebbe az univerzumba, és avatja a mulandóság és ezáltal az egyetemes emberi lét harmóniájának részeseivé: „Az asszonyok egymásba kapaszkodtak. Hajladoztak, bomladoztak, repkedtek, mint az őszi napraforgók.” A kísérteties vihar, a sírgödörbe pillantó Kakuk döbbenete, majd a halott eltűnése a temetés látomásos befejezésében a halálhoz kapcsolódó irracionális képzeteket és félelmeket érzékelteti. A halott – legyen az Pistoli vagy bárki más – az ismeretlenségbe távozik. Az üres sír képe a halál tényét is relativizálja, nyitva hagyja a kérdést, hogy hová is távozott Pistoli – netán az élők között fog bolyongani? A szimbolikus halált és újjászületést torz komédia helyettesíti a halotti szertartás bohózatában. A katarzis elmarad.

²⁰ Lacan a Hamlet-elemzésében mutat rá, hogy Hamlet a gyász révén válik ismét ember-ré, férfivá, cselekvőképessé.

A XI. fejezet: *Beköszönt az ősz az Evelin – Maszkerádi – Végsőhelyi* kapcsolat lezárulását, Evelin és a nyírségi emberek, illetve Evelin és Álmos Andor viszonyának további alakulását vázolja fel.

A fejezet címében előre jelzett évszakváltás az elmúlás képzetkörét erősíti, „beköszöntése” mintha mégis valami kellemes, otthonos érzést hozna magával. Az előző fejezet végén a mulandóság jelképévé vált napraforgó itt ismét megjelenik, továbbgördítve a halálközelség érzését, előkészítendő a regényzárlat lemondással teli hangulatát, itt is meghintve egy csipetnyi komikummal: „az útszéli napraforgókat össze lehetett téveszteni a lesóványodott madárijesztőkkel.”

Pistoli terve megvalósult: levele által halála után is jelen van, alakítja az eseményeket és kapcsolatokat. Miután fölnyitotta Evelin szemét, a szerelmi háromszög (E–V–M) legnagyobb vesztesévé tette a látás fájdalmas képességével. Végső soron mindenki veszít valamit – önmagából is: Maszkerádi Evelin barátságát, Végsőhelyi azt az illúziót, hogy bármikor visszatérhet az ő megváltójához, Evelin pedig mindkettőjüket, a barátságot, a szerelmet és személyükkel a nagyvilági távlatokat. Maszkerádi távozásával mintha rázárná Evelinre kisvilága kapuit: „Ültess tyúkot!” Evelin is végérvényes változásként éli meg a szakítást, Maszkerádi magával viszi Evelin személyiségének egy részét: „Evelin sótlanul, elcsendesedve, mozdulatlan arccal várta, amíg barátja házából kitakarodik. Mily jó volt aztán ismét falusi kisasszonynak lenni!” Ennek a kifelé nyíló horizontnak az elvesztésével párhuzamosan zajlik Evelin integrálódása vissza, a Nyírség közegébe, szimbolikus rendjébe.

Ez a folyamat a természeti és a társadalmi környezet egységébe történő beilleszkedést jelenti. Ezen a tájon még mintha megőrződött volna valami az ember és a természet harmonikus egységéből. Az ismételt megjelenő napraforgó-metaphora itt a változékony emberi sors jelképének tűnik, de a természeti képpel megjelenített emberi sors kapcsolódási pontjaira, hasonlóságára világít rá: „Kinek az élete fordult napraforgó módjára a boldogság napja felé, s kinek konyult le idő előtt bús feje a tavaszi viharokban?” Ez a harmónia az egészséges emberi élet üdeségével vonzza Evelint, „aki jó és nemes volt, mert ezen a tájon született”. A külvilág determinatív szerepe győzni látszik a szereplők szabad helyváltztatásával és sorsválasztásával szemben. Az identifikációt azonban az ismerős, otthonos világ megkönnyíti, menedéket kínál, a túlélés lehetőségét: ez a fájdalommal, de a regény felütéséhez képest sokkal enyhébb szorongással, a természet rendjébe belesimuló emberi élet továbbvitelének reményével telített hangulat határozza meg a regény zárlatát. Álmos Andor ennek a visszafogadó világnak a része, és ez az az Evelin, akinek a számára a vágyott jelölője tud lenni. Minden esélyük megvan tehát a csendes boldogságra, még ha a vágy betöltése valamely jelölővel csak fájdalmas lemondások árán lehetséges is: „Ha egyedül vagy, és úgy érzed, hogy közeleg a végtelen bánat lelked kapujához; már ágaskodik a szomorúság a kulcslyuknál... akkor eljövök én, és csendeszen leülök a sarokba.” A magányt költői képekkel való megjelenítése a három ponthal válik teljessé: az így jelzett pillanatnyi elhallgatás érzékelteti azt a csöndet, amely mögött a kimondhatatlan bánat közös tudása rejtőzik és

„szólal meg” kapcsolatot teremtve az elhallgatók között. A beszéd és elhallgatás együttesen mutatja, hogy a mindenható *Másikról* lemondva, az imaginárius talajról elszakadva a másik ember még éppen elegendő vigaszt tud nyújtani a továbbéléshez és csöndes boldogsághoz.

E vigaszon a regényvilágba – mint tükörbe – bepillantó, önmagát kereső olvasó is osztozik, hiszen létezése hasonló törvényszerűségeknek rendelődik alá: az olvasói tudattalan is úgy strukturálódik, mint a nyelv, és a regényben látottakhoz hasonlóan viszonyrendszerek közepette formálódik külső hatásoknak nagyon is kiszolgáltatott énje. Számára tehát akkor válik egy mű átélhetővé, ha az ilyen pszichoanalitikus relációkkal összhangban van. Másfelől az is igaz, hogy akkor elemezhető egy mű a fenti módszerekkel, ha átélhető az írás. Mindez az irodalmi kommunikációs viszony újraértelmezését is jelenti egy pszichoanalitikus szempont igényével kiegészülve, amely lehetővé teszi, hogy a befogadó érdekeltté váljon az olvasottakban. A *Napraforgó* különösségét az is adja, hogy ezek a pszichoanalitikus relációk a regényvilág egészét áthatóan jelentéslétrehozó tényezőként értelmezhetők.

Az ismétlés azon jelenségek közé tartozik, amely lehetővé teszi a művészet és a pszichoanalízis kapcsolódását. Amit a művészetben és ezen belül az irodalomban jellemzőként elfogadunk és ezáltal átélünk (és az ismétlődés alakzattal is leírhatunk²¹), összefüggésbe hozható a pszichoanalízis által is megfogalmazott ismétlés (ismétlési kényszer)²² jelenségével. Mivel narratívák közepette élünk, ezek teszik

²¹ „[B]ármely műalkotás csak a benne esztétikailag érvényes ismétlések rendszereként értelmezhető.” (Szegedy–Maszák 1980, 375.).

²² Az *ismétlési kényszer* fogalma Freud érdeklődésének mindvégig, egyre erőteljesebben a középpontjában állt (Freud 1920). Az ismétlések jelen vannak a tünetekben (kényszerű rituálék), másrészt abban, ami a tünetet meghatározza: többé-kevésbé álcázottan régebbi konfliktusok próbálnak aktualizálódni, azok elfojtott tartalmi igyekeznek visszatérni a jelenbe álmok, emlékek, *acting out* formájában. Lacan szerint az ismétlésben a tudattalan működését érhetjük tetten, például valamely korábban betöltött, vagy a *másikban* átélt, mintát jelentő szerep öntudatlan megismétlése történik. A tudattalan és az ismétlés kapcsolatát részletesen elemezte Lacan (1994) a *The Four Fundamental Concept of Psycho-analysis* [A pszichoanalízis négy alapfogalma] című értekezésében. Freud jelentős pszichoanalitikus irodalomkritikai tanulmányában a *kísértetiesről* szólva E.T. Hoffman *Homokembere* kapcsán jelentős szerepet tulajdonít az ismétlődéseknek: „bármí, ami a belső ismétlési kényszerre figyelmeztet, kísértetiesként észlelhető.” A kísérteties (das Unheimliche) nem új, vagy idegen, erre utal a nyelvhasználat, ami az ismerőst (das Heimliche) ellentétére változtatta. A „kísérteties a lelki élet számára ismert jelenség, amely az elfojtás folyamatában távolodott el”, olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult.” (Freud 1998, 73. sk.). Ferenczi Sándor *A hasonlatok analízisében* megállapítja, hogy a hasonlatok képzésében „az ismétlési öröm mögött újrarátalálási öröm” rejtőzik. (Kiemelés az eredetiben.) „[...] azok a dolgok, melyeket egyszer már »szellemileg bekebeleztünk«, introiciáltunk, már ezzel is mintegy »megnemesültek«, részesek lettek a mi nárcisztikus libidónkban, [...] ez lehet az oka annak az élvezetnek, amit akkor érzünk, mikor hasonlatképzésnél az új benyomásban a régismertet látjuk viszont.” (Ferenczi 2000, 198.).

mások és a magunk számára megragadhatóvá az eseményeket, amelyek velünk történnek és meghatározzák várakozásainkat az elkövetkező eseményekkel kapcsolatban (vö. Gergen és Gergen 2001, 78.), így narratív formát ölt a művészi és a pszichoanalitikus elbeszélés is. Ezekben egyaránt jelentős szerepet kaphat az ismétlődés, amely segít a múlt eseményeinek értékelésében. Az ismétlés mint prózapoétikai eljárás – ahogy láthattuk – itt a regényvilág alapvető szervezője. A *Napraforgó* narratívájában ismétlés-alakzatot eredményez a Lacan által tükör-jelenséggel leírt interszubbektivitás, amely tehát a két- illetve háromszereplős jelenetek sorozatában is felismerhető. Az ismétléseknek a narratíva felépítése mellett szerepe van a kapcsolatok parallel jellegében, a hasonmás-jelenség megjelenésében, az önmeghatározások és egymás definiálásának újra és újra felmerülésében, a metaforikusságban, az alakzatok halmozásában és mindezen keresztül a regény értelmezési horizontjának és értékszerkezetének kialakításában: „A metaforikusság, a tropikus ismétlések látszólag a tradicionális szemlélet létjogosultságát támasztják alá, mégis, mivel a képződő jelentések mindig elmozdulnak, a metafora (pl. napraforgó) épp ismétlődésével kérdőjelezi meg az állandóságot.” (Pál 2001, 51.)

A lacani gondolatrendszer alapján az ismétlődés a vágy útját követi, a jelentő utáni sóvárgást: a jelentés folyamatos elmozdulása hiányt jelez, ami a jelölés során mindig jelentkezik, mivel a jelölő-jelölt viszonya nem szimmetrikus: mindig kimarad valami a jelölés során – vagy ahogy Lacanhoz hasonló megállapításra jutva Derrida fogalmaz: „a jelölő a jelentés folyamatos elillanása következtében – amely a „différence”-ből ered - nem képes megtartani a kapcsolatot a jelölttel”. (Wright 1995, 184.). E hiány tudatosulása nyugtalanító állapotot eredményez. Ez a hiány és nyugtalanság az indítéka az ismétlődésnek, illetve az újraráltalálási öröm reménye motiválja. E nyugtalanság uralja a regény gazdag képi világát is, amelyben a burjánzó hasonlatok, az újra és újra – elmozduló jelentésben – felbukkanó metaforák is mintegy az eredeti jelentő utáni sóvárgást jelenítik meg.

A regényvilágot egységesítő líraiság tehát a jelentő minden áron való, rendíthetetlen keresésének érzetével van átítatva. Képi világa szorosan összefügg a szereplők világával. Lacan szerint az *ego* egy kép, ahogy az egységes, saját test is egy vizuális kép – a *másik* képe –, az *én*, a *moi*, az önmaga megismerésére képes tudatos létező is vizualitáson alapuló, illuzórikusan autonóm, imaginárius. Lacan az *én*-t paranoid tünetnek tartja, mivel egy kimerevített képpel való azonosulás hozza létre, és valamilyen hiányt fed el. A szereplők *én*-képét itt is ez a tünetszerűség, „emblematicusság” jellemzi. A „kép” soha nem tudja lefedni a szubjektumot, mindig kimarad valami a jelölés során. Valójában a regény szereplői is mint jelölők – különféle jelentéseket hordoznak önmaguk és mások számára, így az interszubbektív dialektikának is ugyanez a jelentő utáni betöltetlen vágy a motorja. Líraiság és interperszonalitás (illetve: interszubbektivitás) tehát ugyanarról a töről fakad: a hiányérzetből. A figurák emblematiság – tünetszerű – rögzültsége, ugyanakkor eldöntetlensége, egymástól, a szituációtól, a környezettől való függése is a líraiságot erősíti. A szubjektumok képének tünetszerűsége metaforikusabbá teszi a szöveget –

a lacani értelmezésének megfelelően a metafora „tünet”, „kárpitosgomb”, amely a jelölők elcsúszását megakasztja –, míg inkohereciája és interperszonális függősége pedig újabb és újabb jelölések megvalósulását igényli, metonimikus kapcsolódásokat hozva létre az alany és a *másik* különböző képeivel való szembesítései során. A regény képi világa és a regényalakok egymással való interferálása egymást beszél, más-más módon, de ugyanarra utalva: a megragadhatatlanról, a kimondhatatlanról szól. Az irodalmi mű képi világa és egész jelrendszere a lacani értelemben vett, mobil jelölő-jelölt viszonyt tovább dekonstruálva még nyitottabbá teszi. Líraiság és interperszonalitás mint a regényvilág két egységesítő hatóeleme így erősítik és egészítik ki egymást.

A lacani tézis a tanulmány alapján igazoltnak látszik: az irodalmi szöveg is a tudattalan nyelvi struktúráin alapszik, a regényépítés a tudattalan működését – a vágynak a jelölő utáni sóvárgását – is követi. A szerelem regényeként is olvasható *Napraforgó* esetében a szereplők egymás számára a tükörként funkcionáló *másikat*, illetve a vélt mindenható *Másikat* jelenthetik, cselekedeteiket, megnyilatkozásait, illetve beszédmódjukat olyan (tudatos és tudattalan) indítékok vezérlik, hogy vélt identitásuk sajátosságait felmutatva a másik vágyának tárgyává válhassanak. Egymással való, interszubjektíve értelmezhető szembesüléseik kényszere illetve szűk-ségessége építi föl a regényt. Láthatóvá vált a szereplők identitásának mint képnek a merevsége, pillanatnyisága, interperszonális függősége és introjektált jellege. Láthatóvá vált az is, hogyan képződnek meg a szereplők szubjektumának pillanatnyi jelentései, és dekonstruálódnak újra és újra az interszubjektív viszonyokban.

Mindezek alapján kimondható, hogy a lélektaniség sokkal jelentősebb szerepet kaphat a *Napraforgó* értelmezésben, mint a korábbi elemzések ezt feltételezték. Az összetettebb lélekrajz a figurák megalkotottságában is tetten érhető. (A korábbi elemzők: a kerek, zárt, teljes karaktereket hiányolták; valójában olyan regényalakokat vártak el, akik a maguk jól formált, érthető – vagyis határozott célpont felé igyekvő, a releváns eseményeket kiválasztó, rangsoroló, oksági láncolatokat létesítő, demarkációs jeleket alkalmazó – narratívumaik közepette jelentek meg.) (vö. Gergen és Gergen 2001, 81-83.). E lacani olvasatnak köszönhetően azonban egy másfajta teljességet érezhetünk itt a befogadói tapasztalat: a decentrált szubjektum el-lentmondásos, feszültségektől terhes, inkohereciás képei jelennek meg a különböző szituációkban és interszubjektív kapcsolatokban, szemben a rögzült, merev ego-szemléletet megjelenítő én-képekkel. Ennek a sokoldalúbb alakrajznak része a vágyott tartományának érzékeltetése és valamelyest kijelölése is, amellyel talán minden másnál jobban jellemezhető a szubjektum. Amint láthattuk, e pszichoanalitikus szemléletű olvasási stratégia a regény egészében érvényesíthető: a narratív felépítésében, a szereplők interperszonális viszonyaiban, és amint erre néhány példa utal a tanulmányban: a képi világban, a beszédmódban, a nyelvi megformáltságban, a narrációs technikában és a regényvilág értelmező horizontjában és értékszerkezetében.

A Krúdy-szövegekben mindig is hangsúlyozottan jelenlévő líraiság és erőteljes képiség, a dolgok valóságának megragadására tett hihetetlen erőfeszítés érzete és

folyamatosan újatermelődő kényszere a burjánzó nyelvi szerkezetekben, a hasonlatokban, a metaforák ismétlésében, újraértelmezésében; a narrációs technika többnézőpontúsága, a fókusz és a távolság változtatgatása (ami az állandóság és stabilitás érzetét felszámolja), a szövegek narratívájának álomszerűnek, illogikusnak, impresszionistikusnak tűnő felépítése, az erősen stilizált, múlt- és én-teremtő emlékezések sokasága; valamint a figurák tünetszerű rögzültsége, egymástól való függőségük, megrajzolásuk, illetve meghatározásuk valamiféle hiányérzetből fakadó, újra és újra felmerülő igénye, önmaguk és egymás definiálásának belső szükséglete mintegy a személyiség összerendezésekképpen, ami összefügg a másikkal, a másik embernek szól, a másik ember szemébe nézés kíséri, – nem ritkán szó szerint a tükörbe nézés; az ilyen lélektani mélységű írói megfigyelések – és mindezek háttérében a létezés értelmére való folyamatos rákérdés – indokolhatják a lacani elmélet értelmezőhorizontba emelését más Krúdy-művek esetében is.

IRODALOM

- BÁTKI, JOHN (1996): Women as Goddess in Krúdy's Sunflower. *Collegium Budapest Institute for Advanced Study Discussion Papers* No. 29, 1996, June.
- BÓKAY ANTAL (1994): Az ismétlés: a lélek titkos törvénye. In: Nagy A. (szerk.): *Kirkegaard Budapesten*. Fekete Sas Kiadó, Bp., 1994, 33-35.
- BÓKAY ANTAL – ERŐS FERENC (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Bp.
- BORI IMRE (1980): *Krúdy Gyula*. Forum, Újvidék; Szépirodalmi, Bp.
- BOOTHBY, RICHARD (1991): *Death and Desire. Psychoanalytic theory in Lacan's return to Freud*. Routledge, New York and London.
- CAVAGLIA, GIANPIERO (1990): Krúdy Gyula és a pszichoanalízis. (Ford. Vigh István) *Helikon*, 1990/2-3, 279-285.
- CZÉRE BÉLA (1987): *Krúdy Gyula*. Gondolat, Bp.
- ERŐS FERENC (1993): Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája. *Thalassa*, 1993/2, 29-44.
- ERŐS FERENC (szerk.) (2003): *Sigmund Freud: Válogatás az életműből*. Európa, Bp.
- FABÓ KINGA (1986): Pluralitás és anekdotaforma. *Életünk*, 1986/2, 149-158.
- FÁBRI ANNA (1978): „A nőkhöz többet nem írok verset”, Nőalakok. In: *Ciprus és jegénye*. Magvető, Bp., 1978, 347-415.
- FÁBRI ANNA (2000): „Egykor regényhős voltam...” (Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben). *Holmi*, 2000/6, 651-657.
- FARKAS ZSOLT (1994): A lacani szubjektumról. *Pompeji*, 1994/1-2, 139-176.
- FERENCZI SÁNDOR (2000 [1915]): Hasonlatok analízise. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor*. (Válogatott írások) Új Mandátum, Bp., 2000, 193-198.
- FREUD, SIGMUND (1926): *Hemmung, Symptom und Angst*. In: G.W. Bd. 14. 111-205. (Magyarul részlete: „Gátlás, tünet, szorongás” címmel, in: Erős F. (szerk.), 2003, 577-592.)
- FREUD, SIGMUND (1998 [1919]): A kísérteties. [Das Unheimliche] In: Bókay A. – Erős F. (szerk.) 1998, 65-83.
- FREUD, SIGMUND (1920): Túl az örömelven. A halálösztön és az életöztönök [*Jenseits des Lustprinzips*]. In: Erős F. (szerk.), 2003, 495-550.

- FÜLÖP LÁSZLÓ (1986): Szerepek és életérzések (Napraforgó). In: Uő.: *Közelítések Krúdyhoz*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 292-329.
- FÜZESSÉRY ÉVA (1993): Lacan és az „Apa neve”. *Thalassa*, 1993/2, 45-61.
- GERGEN, KENNETH J. – GERGEN, MARY M. (2001): A narratívumok és az én mint viszonyrendszer. In: László J. és Thomka B. (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat Kiadó, Bp., 2001, 77-121.
- GINTLI TIBOR (2005): Élettörténet és narratív identitás. In: „*Valaki van, aki nincs*”, *Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Akadémiai Kiadó, Bp., 101-129.
- KIBÉDI VARGA ÁRON (1998): Szerkezet és jelentés Krúdy regényeiben. In: *Szavak, világok*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 206-221.
- KRÚDY GYULA (2008 [1918]): Napraforgó. In: Krúdy: *Regények és nagyobb elbeszélések* 7. Kalligram, Pozsony, 2008, 7-202.
- LACAN, JACQUES (1981): *Les Psychoses*. Éditions du Seuil, Paris.
- LACAN, JACQUES (1993 [1949]): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárta számunkra. *Thalassa*, 1993/2, 5-11.
- LACAN, JACQUES (1994 [1964]): *The Four Fundamental Concept of Psycho-analysis*. Penguin Books, London, 1994. Eredeti nyelven: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. In: *Le séminaire de Jacques Lacan. XI*. Seuil, Paris, 1973.
- LACAN, JACQUES (1997 [1956]): Szeminárium az ellopott levélről. In: Kiss Attila Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv, II. Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport*, Szeged, 1997, 7-41.
- LACAN, JACQUES (1998a [1958]): A falosz jelentése. *Thalassa*, 1998/2-3, 23-33. Eredeti kiadása: *La signification du phallus*. In: *Écrits II*. Seuil, Paris, 1966, 103-115.
- LACAN, JACQUES (1998b [1958-1959]): Részletek a Hamlet szemináriumból, In: Bókay A. – Erős F. (szerk.) 1998, 402-411.
- LACAN, JACQUES (2007 [1948]): Agresszivitás a pszichoanalízisben. *Thalassa*, 2007/1, 3-26.
- LAPLANCHE, J. – POINTILIS, J. B. (1994): *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- MÜLLER, JOHN P. – RICHARDSON, WILLIAM J. (1982): *Lacan and Language. A Reader's Guide to Ecrits*. International Universities Press, New York.
- ORBÁN JOLÁN (1997): Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida. *Thalassa*, 1997/1, 72-99.
- PERKÁTAI LÁSZLÓ (1938): *Krúdy Gyula*. Délmagyarország Hírlap- Nyomdavállalat Rt., Szeged, 1938, 93-94.
- PAGEL, GERDA (1991): *Lacan zur Einführung*. Julius Verlag, Hamburg.
- PÁL MARIANNA (2001): Evelin tükre – Interszubjektivitás Krúdy Gyula Napraforgó című regényében a lacani tükörstádium-elmélet felől közelítve. In: Gintli Tibor (szerk.): *Változatok a modernítésra. Tanulmányok a Nyugatról*. Anonymus, Bp., 2001, 46-72.
- SZABÓ EDE (1970): *Krúdy Gyula*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (1980): Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve. In: *Világkép és stílus*. Magvető, Bp., 1980, 367-465.
- TRILLING, LIONEL (1979): Freud és az irodalom. In: Uő.: *Művészet és neurózis*. Európa, Bp., 1979, 85-111.
- UNOKA ZSOLT (1997): A decentrált szubjektum. In: Kukla K. – Sutyák T. (szerk.): *Kitolási szakasz*. József Attila Kör, Balassi Kiadó, Bp., 1997, 210-237.
- WIDMER, PETER (1990): *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- WRIGHT, ELIZABETH (1995 [1984]): Modern pszichoanalitikus kritika. In: Jefferson, Ann – Robey, David (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Osiris, Bp., 1995, 165-187.