A VÁROS MINT NŐ

KRÚDY GYULA: *ARANYIDŐ*

Az *Aranyidő* című regényt, amely először 1923-ban jelent meg a *Nyugat*ban, ritkán kommentálta a szakirodalom. Érteni vélem, hogy miért: roppantul nehezen megfogható írásmű ez. Ismereteim szerint nem létezik olyan egységes prózaesztétikai elképzelés, amelynek megfelelne. Több szempontból is inkoherens képződményről van szó, s e helyt nem véletlenül használom ezt a személytelennek ható kifejezést. Az olvasónak ugyanis, akár számos más Krúdy-mű esetében, az az érzése támadhat, hogy az írói kreativitás mintegy a természeti erők módján működik. Különféle stíluseszmények, poétikai koncepciók, beszédmódok és világlátások felé konvergáló rétegek halmozódnak egymásra az *Aranyidő*ben, ráadásul úgy, hogy valószínűleg okkal gondolhatjuk: amikor a regény megírásához fogott, az írónak még fogalma sem volt arról, merre kanyarodik majd az elbeszélés. Az mindenesetre leszögezhető, hogy amennyiben koherens formaadó elveket keresünk benne, akkor csupán egy részletszépségekben bővelkedő, de alapvetően elhibázott munkát találunk. Amennyiben viszont lemondunk a koherencia-elvről (márpedig magam hajlok arra, hogy ezt tegyük), akkor egy igen gazdag, bonyolult szövésű, ironikus és önreflexív elemekkel teli szövegre láthatunk rá. Olyan szövegre, amely kétségkívül nem felel meg a tökéletesség semmilyen kritériumának, és még ezen a nyitottságon belül is bírálható, ám elevenné válik, és izgalmas kalandot kínál a mai olvasónak.

A koherencia-elvtől való eltávolodást a magam részéről nem tudom addig a pontig radikalizálni, hogy az a mű egymástól teljesen idegenné váló részekre hullását jelenthesse. Nem csupán azért, mert ha egységre nem is, de a szövegrétegek közötti összefüggés megteremtésének lehetőségére befogadóként szükségem van, hanem hermeneutikai, vagyis történeti okokból úgyszintén. Egyértelműnek látszik ugyanis, hogy Krúdy XIX. századi epikai mintákat használ föl, néha nyílt iróniával, néha a távolságteremtés minden jele nélkül, s ezeket szembesíti egy modernebb, heterogén elemekből építkező, néha egyenesen a szürreálisba hajló pró-

zaírással. Hasonlóan ahhoz, ahogy Pest és Buda egymástól radikálisan eltérő, ám ugyanakkor egymásra vonatkoztatásuk nélkül érthetetlen jelrendszerekként jelennek meg a regényben, a széttartó diskurzusrétegek valamilyen módon egymásra utalnak. Eltávolodnak, de nem eredményeznek összefüggéstelen szöveghalmazt. Azt kellene tehát legalább utalásszerűen feltárnunk, hogy a több, mint rugalmas, de kétségkívül meglévő szövegkohézió minek is tulajdonítható voltaképpen?

Előrebocsátom, hogy ennek a laza, de nem szétbomló szőttesnek a titkát a *motivikában* fogom keresni, mégpedig abban az értelemben, ahogyan annak idején Oskar Walzel kezelte a „vezérmotívumok" fogalmát. Tudjuk, hogy ezt a zeneesztétikai kategóriát Hans von Wolzogen vezette be a Wagner-operákra vonatkoztatva a XIX. század vége felé. Thomas Mann már bevált eszközként alkalmazza saját írásművészetének jellemzésére 1907-ben, amidőn így nyilatkozik: „nálam e fogalom nem csupán fiziognómiai és mimikus mozzanatok puszta jelölésének szintjén reked meg, hanem »közvetlenül zenei« funkciót tölt be, és az ábrázolásmód és a stílus színezetének egészét meghatározza"[1]. Mann egyébként évtizedekkel később, egy 1939-es amerikai előadásában ismét leszögezi, hogy a vezérmotívumokat „a zene szimbolikus módján" kívánta alkalmazni, s éppen ezért kell *A varázshegy*et legalább kétszer elolvasni. „Ez a mű olyan zenei-eszmei vonatkozás-komplexumot alkot, amelyet csak akkor lehet helyesen áttekinteni és élvezni, ha tematikáját már ismerjük, és jelképekre utaló képletét nemcsak hátra-, de előrevetítve is értelmezni tudjuk"[2]. Mannra Walzel is hivatkozik *Leitmotive in Dichtungen* című 1917-es tanulmányában, azon töprengve, hogy milyen analógiák segítségével alkalmazható e zenei fogalom az írásművészetre. A közvetítést az építőművészetben találja meg, mondván, hogy az építész is visszatérő „tektonikus elemeket" helyez el a homlokzaton, egyrészt azzal a céllal, hogy jelezze az egymástól távol eső mozzanatok összetartozását, másrészt hogy beiktasson olyan pontokat (*Haltepunkte*) amelyeken a szemünk megpihenhet, a szomszédosság miatt összevonva olyan látványelemeket, amelyek később ismét eltávolodnak egymástól. Ezáltal „rend költözik a látszólag rendezetlenbe". („*Ordnung kommt in scheinbar Ungeordnetes.*"[3]) Hozzáteszi még, hogy az esztétikai hatás megfelel annak a benyomásnak, amelyet a művész által kialakított ritmika ily módon gyakorol ránk. A vezérmotívum ezekben az esetekben nemcsak egy alakító szempont a többi között, hanem olyan formaadó elv (*Gestal-*

1. Thomas Mann: A bonni irodalomtörténeti társaságnak. In: *Válogatott tanulmányok I–II.* Magyar Helikon, 1970. II. kötet, 357. o.

2. Bevezetés a »A varázshegy« olvasásához. *I. m.* 552. o.

3. Oskar Walzel: *Das Wortkunstwerk.* Verlag Quelle&Meyer, Leipzig, 1926. 159. o.

tung), amely a mű egészének felépítésére kihat. A tektonikus-atektonikus vezérmotívumok megkülönböztetésével Walzel igen jól alkalmazható eszközt ad a kezünkbe a Krúdy-elemzéshez. Figyelmeztet arra, hogy a „zenei" jelző ebben a tekintetben igencsak bizonytalan értelmű (*vieldeutig*), és hogy praktikus lenne elválasztani a mű egész szerkezetét egyáltalán nem érintő vezérmotívumokat azoktól, amelyek alapjaiban meghatározzák ezt a szerkezetet. Ebben a második csoportban tektonikusnak mondjuk a valamilyen szabály szerint visszatérő vezérmotívumokat, atektonikusnak pedig azokat nevezzük, amelyek nincsenek alávetve semmiféle szorosabb értelemben vett ritmikának. Míg az első esetben a vezérmotívum erős hangsúlyt kap, a másodikban feltűnhet nem hangsúlyos helyeken is.[1]

Különösen fontos számunkra, hogy ebben a hármas felosztásban Walzel láthatóan nem tesz *értékkülönbséget* a tektonikus és atektonikus vezérmotívumok között, továbbá elválasztja azokat a poétikai eszközként szolgáló ismétlés általános eseteitől (így például attól, amit „vizitkártya-technikának" nevez). Természetesen az olyan művek esetében, ahol a nagyszerkezet kidolgozottsága erőteljes és meghatározó, a befogadó figyelme a tektonikus vezérmotívumokra irányul elsősorban. Éppen ezért könnyen megfeledkezhetünk arról, hogy milyen fontos szerepet játszanak az úgynevezett „hangsúlytalan" helyeken felbukkanó atektonikus motívumok, amelyeken, ahogy Walzel mondja, megpihen a pillantás, s amelyek ideiglenesen, mintegy metonimikusan vonnak össze később újra eltávolodó elemeket. Az *Aranyidő*re vonatkoztatva ez azért különösen lényeges, mert – ahogy ezt a kezdet kezdetén jeleztük – Krúdynak ebben a művében aligha beszélhetünk „nagyszerkezetről", amennyiben nem találkozunk olyan vezérmotívummal, amelynek visszatérése a mű egészének megformáltságát egyöntetűen szabályozná. Több, egymással majdnem egyenrangú motivika tagolja a szöveget, amelyek hol találkoznak és kiegészítik egymást, hol eltávolodnak és önálló életet kezdenek élni; nem beszélve az itt-ott szinte esetlegesen feltűnő motívumokról, amelyek többnyire intertextuális összefüggésekbe ágyazódnak. (Idevágóan említeném meg Eisemann György kiváló és éppen a város-problematika kapcsán végzett elemzését a Krúdy-figurák tudatos vagy tudattalan intertextuális „gyökereiről"[2].) Így a leghangsúlyosabb és a legtöbbször visszatérő vezérmotívumot kétségen kívül az „elásott kincs" temati-

1. „...tektonische, das heißt ebenmäßige Verwertung des Leitmotivs und atektonische, das heißt von strenger Rhytmik entbundene." *I. m.* 177–178. o.

2. „Krúdy szereplői általában véve is úgy tekinthetők, mint akik tudnak önnön fiktív eredetükről, vagyis emlékeznek intertextuális »gyökereikre«. Természetesen újabb játéklehetőséget nyújt a megkülönböztetés az intertextuális eredetre vonatkozó tudás vagy annak hiánya között." Eisemann György: A város mint emlék és fikció. *Budapesti Negyed*, 34. (2001/4). Internet kiadás, www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/34/eisemann.html

kája jelenti, amely metaforikus összefüggésben van a szerelem és a nőiség motívumaival, mely utóbbi inkább metonimikus mint metaforikus kapcsolatba lép az újjászülető város, az „ifjú Budapest" térbeli relációkat kiemelő motívumával. A várhatónál kisebb szerepet játszik a bűn és a nagyvárosi lét megszokott összekapcsolása – ezúttal inkább a pusztuló, vidékies Buda a sötét titkok helyszíne, míg a gátlástalan, de nyílt sisakkal játszó Pest jelenti a menedéket, a titoktól való megszabadulást, a szabad levegőt. Az intertextuális összefüggéseket a „régi romantikus regényekre" való utalások jelentik mindenekelőtt, amelyek a két városrész miliője közötti különbséget hivatottak alátámasztani.

Mielőtt azonban belemennénk ezeknek a vezérmotívumoknak az elemzésébe, mindenképpen ki kell térnünk egy olyan dimenzióra, amely gyakorlatilag valamennyi Krúdy-műben kiemelt szerepet játszik, s egyben megteremti a némelyiküket szorosabban, némelyiküket lazábban összekapcsoló hangulati szálat. Természetesen az időbeliségről beszélek. Az író időkezeléséről bőségesen megemlékezik a szakirodalom; ám az *Aranyidő* esetében már csak azért is ki kell rá térnünk, mert az uralkodó múltbeliség a címben is kifejeződően emblematikus jelentőségre tesz szert. Másrészt Fábri Anna, a kiváló Krúdy-szakértő szerint a Pest-regények általános jellemzőjéről van szó. „Különleges fontossága van annak – mondja –, hogy Krúdy, ha Pestről ír, sohasem a jelenről ír."[1] Ezt a sajátosságot, amely persze újabb jelentéstartalommal telítődik a húszas évek elejének az író számára igencsak elkomoruló világában – erre most nem térnék ki –, Kosztolányi már 1910-ben Krúdy írásmódjának *faculté maîtresse*-eként nyugtázta. Krúdy Gyula, mondja, „őserejét is a múlttól kapja. A múlt nagyhatalom. Ami elmúlt, örökre él. Minden szép, ami elmúlt. [...] Hiszen ez egy birodalom, egy világ, egy gazdag temető, mesés kincsekkel, porló csontokkal, egy letűnt emberiséggel, amely nagyobb és hatalmasabb, mint mi. Ez végzi mostani életünket. Fátyolokkal, évekkel, távolságokkal megszépíti mindazt, ami letűnt. A szegénységem, amely a múlté, már gazdagság. A fájdalom öröm. A sóhaj már egy sikoltás. Erősebb itt az élet és mélyebb és titokzatosabb, mint másutt, és egy semmi emlékből történet szövődik, és egy történet regénnyé dagad." Kosztolányi a történetről történetre szökellő anekdotázás technikáját már három évvel korábban szembeállította a Krúdy-féle végtelen meséléssel[2], amely csak megszakadhat ideig-óráig, de sohasem érhet véget. Olyan mese ez, amelyben az író oda pillant vissza, ahol sohase volt. 1916-ban újra megerősíti

1. Fábri Anna: Mit lehet írni Pestről? A Krúdy-művek Budapestjéről. *Budapesti Negyed*, 34. (2001/4). ld. az interneten: www. bparchiv.hu/magyar/kiadvány/ bpn/fabri.html

2. Fráter Zoltán ebben a mikszáth-i írásmódtól való elhatárolódást és egyfajta szecessziós jellemvonást lát. Frátár Zoltán: Szecessziós emberek. *Budapesti Negyed*, az idézett internetes kiadásban.

ezt, mondván, hogy Krúdy távolról sem egy „kor" történészi szempontból is megbízható leírására törekszik. Az úgynevezett emlékek egy fiktív, soha-nem-volt világot keltenek életre. „Ez a kor nem »történelmi«. Inkább arról van szó, hogy az író elképzel egy régi kort és a maga mulatására – bevallottan – játszik vele. Az, hogy régen történt, nem jelent történelmi dátumot, csak a fiatalság idejét, mely mindig régen, nagyon régen volt."[1] Kosztolányi éleslátását elegendő egyetlen idézettel illusztrálnunk az *Aranyidő* bevezetőjéből. „És mindezekért úgy kell olvasni ezt a levelet és az utána következő történetet, mintha egy olyan ember írta volna, aki vagy huszonöt-harminc esztendő előtt azt hitette el magával, hogy meghalt szerelem miatt, és azóta nem történt vele semmi [...] Tehát csak úgy olvassuk a következő történetet, mintha nagyon régen esett volna meg. Sok évvel ezelőtt, amikor a Szerelem még a földön járt, patkókat tördösött, kártyapaklikat tépett, erős volt, mint Robinetti."[2] Mint látjuk, egyetlenegy vonással kell kiegészítenünk a Kosztolányi által felvázolt portrét: nevezetesen az iróniáéval, amelyről az utolsó fél mondat tanúskodik. Mindazonáltal olyan irónia sejlik fel itt, amely nem okoz törést, groteszk disszonanciát a költő által idillikusnak nevezett hangvételben A *Levél a szerelemhez* tehát nyugodtan végződhetik az olvasóhoz intézett felszólítással, miszerint „hunyjuk be darab időre a szemünket".

Már Kosztolányi utalt arra, hogy az elásott kincs vezérmotívuma akár Krúdy nyelvhez való viszonyának, írói stratégiájának szimbóluma is lehetne. Olyan szerző, aki fétiseknek tekinti a szavakat, állítja. „Ezekben a szavakban nyugszik az élete. Ő pedig ásni kezd nyomukba, régi emlékek után. Babonás, különös kincseket hoz fel a mélyről. Hogy milyen úton, azt nem látjuk. Az asszociációk nagyon távoliak, az út, melyen hozzánk jön, nagyon homályos előttünk és bizonyára őelőtte is. Szereti a tétova hangulatot. Ellenkezője az analitikus írónak, ki öntudatossá emeli az öntudatlant. Fejlődése során nem világítja át érzéseit. Az a fejlődése, hogy egyre összetettebb, kibogozhatatlanabb rétegekre bukkan."[3] Két fontos állítással van dolgunk. Az egyik azt mondja ki, hogy Krúdy egyfajta mélyfúrást végez a fétisnek tekintett szavak nyomába eredve, a másik pedig azt, hogy ennek a mélyfúrásnak az eredménye nem a racionalizálódás és tisztázódás lesz, hanem éppen ellenkezőleg: az összetettség és átláthatatlanság újabb foka.

Az első fejezet címe (*Vendégek, akik a föld alól jönnek*) jelzi a nem csak walzeli értelemben tektonikus főmotívumot. Szuhay Benedek, az öreg, vagyis legalább ötvenéves budai polgár háza alatt valóban rejtekút húzódik, amely a régi tabáni te-

1. Kosztolányi Dezső: Krúdy Gyula. In: *Egy ég alatt.* Szépirodalmi, Budapest, 1977. 244, 246, 250. o.

2. Krúdy Gyula: *Aranyidő. Levél a szerelemhez.* Szépirodalmi, Budapest, 1978. 524. o.

3. Kosztolányi: *I. m.* 249.o.

mető egyik kriptájából közelíthető meg. Célzás történik arra is, hogy a szunnyadozó budai utcák alatt egy egész labirintus található, amelyet a kalandorok képzelete évszázadok óta elrejtett kincsekkel tölt meg. Szuhay egyelőre racionális, higgadtan unalmas figuraként jelenik meg előttünk, akinek nagyon is konkrét, minden szimbolikát nélkülöző problémát okoz, hogy a Duna tavaszi áradása elönti a háza alatti üregeket. Csak visszatekintve látjuk, hogy a márciusi árhullám, amely a szerelmi problematikát mintegy besodorta a lakóterébe, utóbb az ő kincsét, az ő életének titkát is napvilágra mosta. Egyelőre azonban úgy mutatja be az író, mint egy vidéki földbirtokost, aki zavartalan nyugalomban és egyformaságban él. A későbbi események fényében azt is mondhatnánk, hogy a narrátor becsapott minket, vagy ő maga sem látott előre mindent, hiszen a regény végén egy egészen más Szuhayt találunk.

Az 1880-as évek budai polgárát Krúdy ironikus jellemzésében látszatra nem sok minden különbözteti meg a vidékitől. A nagyvárosias Pest közelsége némelyeket csak annyiban érint, hogy büszkék arra: az elmúlt harminc évben nem mentek át a Duna túloldalára. A megrögzött budaiak télen-nyáron kötött alsóruhát hordanak, és ötvenéves korukra elkészíttetik maguknak a „jó szagú diófa koporsót", amelyet az ágyuk alatt tartogatnak. Szuhay egzisztenciája annyiban összefügg Pesttel, hogy házrészei vannak ott, amelyek bérét negyedévenként eljuttatja hozzá az egyik rokona. Diszkréten jelképezi ez a két városrész egymásra utaltságát. A jómódú budait Pest tartja el, a mű szegénysorú pesti szereplői pedig Buda elrejtett kincseitől remélik a boldogulást. Nem veszik észre, hogy ezt a lázálmot éppen a Pesten berendezkedő nagyvárosi kapitalizmus szelleme oltotta beléjük.

A föld alól érkező jövevények is ilyen kincskeresők, akiknek a megjelenése nem is Mikszáth, hanem egyenesen Jókai szcenírozását idézi. A régi romantikus regények figuráira hajazó lelkes kalandor ifjú, az egzaltált, ájuldozó nőszemélyek, a házigazda nehézkes, vidékies udvariassága, a jóságos öreg gazdasszony segítőkészsége – mindebből árad a múlt levegője, amely már az elbeszélés jelenében is kontrasztot alkot a pesti élettel. A jelenet egyelőre a félreértések és a véletlen vígjátéka. Szuhay a képzelgő fiatalok ellenpólusa, aki pontosan tudja, hogy semmilyen kincs nem létezik. Az ifjú Kálmánfi – önjellemzése szerint – „nem Lucifer, noha a föld mélyéről jön, hanem pesti telektulajdonos". Mária azt hiszi, hogy Ilona nővére azért szállt a föld alá Kálmánfival, hogy magára hagyja őt a közös nyomorúságban, ezért követi. A színpadias összeborulás után, akárcsak egy vígjátékban, lezárulhat az első felvonás. Csak néhány utalás történik arra, hogy Szuhay alakjában több lehet, mint ami egyelőre sejthető. Figyelmezteti Kálmánfit: „Könnyelmű kalandvágyból nem szabad megzavarni a labirintok csendjét, mert bizony bosszút állnak az emberen a megbolygatott kövek, a felzavart mélységek." Erre a fiatalem-

ber megjegyzi: „ön úgy beszél, mintha a rejtekutak őre volna ebben a házban."[1] Ám végeredményben mindannyian a prózaiság szintjén maradnak, hiszen még az is lehetséges, hogy valamiféle banális leányszöktetési történetről van szó, amelyet a Duna és a hisztérikus húgocska akadályozott meg. Az egyedüli átvezető mozzanat a második részbe a kis rézkulcs, amely kereszt alakban végződik, „mint a családi kripták kulcsa". Összefoglalva, ebben a részben felsejlik a föld alá rejtett kincs vezérmotívumának jóformán valamennyi kelléke: az őrző személy és a kulcs megjelenik, míg a kincsről egyelőre azt hihetjük, hogy létezik ugyan, de csak a szereplők a képzeletében.

A felejthetetlen évek Pesten című rész visszhangozza a regény címe által keltett várakozást. A kincskeresés motívuma, legalábbis látszólag és a felszínen, visszavonul, hogy átadja a helyét a változó nőiség és a lázasan növekvő Budapest ikermotívumának. „Mária szép volt, mint az akkori ifjú Budapest". Ez a könnyednek induló hasonlat azután hosszú oldalakon át mintegy összevetésként bontakozik ki a régi és az új nőtípus között. A régi pesti nőkről „bizton lehetett tudni, hogy generációkon át nem változtak". „Nem mertek szépek lenni, mert nem engedték ezt a férfiak, akiknek fennhatósága alá tartoztak." A csak télidőn feltűnő vidéki kisasszonyok és a Király utca környékének izgalmas zsidó szépségei nem változtattak a kiszolgáltatottságnak ezen a képletén. Mária ellenben „azt a szépséget jelentette, amelyet már nem ismert sem Ferenc József, sem Podmaniczky Frigyes"[2]. Erről a kisportolt, rövidre vágott hajú, intelligens ízlésű, vakmerően bátor leányról megjegyzi Krúdy, hogy „éhes, szomjas, gyűlölködő, önző volt", vágyai nem ismertek határokat. Ezt a jellemzést közvetlenül az új Budapesthez köti a narrátor. „Ez a sajátságos gyermek együtt növekedett Pesten az újgazdagokkal, és azok érdekeltek mindenekfölött, akik az új palotákat építik." Mária szeme, járása, arcvonásai az öntudatra ébredést testesítik meg, amint a vidékiesen szundikáló, kettéhasított város egységesülve magára és önnön lehetőségeire ébredt a lázas növekvésben, sok vonásában őrizve még addigi kisszerűségét. A korabeli férfiaknak Krúdy csak azt a szerepet szánja ebben a szimbolikában, hogy megbámulhatják a születőben levő újat, a feminin principium metamorfózisát. „És Mária felvetette a szemét, amelyben tündökölt a nagyvilágias Pest minden szépsége, vágyakozása, ragyogása, amint a nyolcvanötödiki kiállítás után tanult meg ebben a városban nézni és járni a legtöbb nő. Mária felvetette a szemét, amint a nyerő Bazilika sorsjegyen felmosolyog a kőnyomatú nőalak a szerencsés tulajdonosra. Rávillant a pepita nadrágos férfiakra, mint a görögtűz ragyog fel esténkint a városligeti tó felett, a sötét égbol-

1. Krúdy: *Aranyidő. I.m.* 540. o.
2. *I.m.* 546-547. o.

tozaton."[1] A millenniumi kiállítás, az épülő Bazilika, az újdonságnak számító városligeti tűzijáték egyaránt a Máriában megtestesülő szépség metonímiája lesz.

A következő részben visszatérünk Szuhay úrhoz, akinek a lelkében nyughatatlanság vert tanyát Mária megjelenésétől és a rejtélyes kulcs eltűnésétől. „Így válik némely ember élete sóvárgássá valami elérhetetlen után, amelynek létezését azelőtt nem tudta." Vesztére elindul megkeresni a lányt és a kulcsot, míg a másik szálon Mária fantáziál a jövőről Sobri Jóska nevezetű udvarlójával. Lezajlik a tabáni temetőben tett kirándulás, amely sejteti Ilona közeli elmúlását, no meg a Mária jóvoltából botrányossá fajuló kocsmalátogatás. Fábri Anna így jellemzi a kocsmaasztalon eljárt eszeveszett táncát: „A tehetetlenség, a lázadás, a kétségbeesés tánca ez, amelyet a női életek kilátástalanságának átérzése vaddá és szenvedélyessé fokoz. Mindezt a regény befejező jelenete ellenpontozva egészíti ki, mintegy beismerésként: a világ egyre növekvő ellentmondásosságában megoldhatatlannak látszik ez a probléma."[2] Ilona, aki eltulajdonította a kulcsot, meghal valamilyen rejtélyes betegségben; talán arról van szó, hogy Krúdy úgy döntött: ejti a túlzottan múlt századias Ilona–Kálmánfi szálat, ám ezzel köti össze Szuhay és Mária kincskeresését. A rendhagyó módon (merthogy a Dunán nem szabad átvinni a halottat) a tabáni ótemetőben elhantolt Ilona lesz ezentúl a kincs őrzője, gondolja róla a húga. Az ő sírjánál találkozik a misztikus változáson átesett Szuhayval; az öregúr „mintha valami más alakot vett volna, amint azt az ódon házat, a pókhálós pincét, a tömjénszagú szobákat elhagyta".[3] Ekkor derül ki, hogy mégis őrzött valamilyen kincset, ha nem is az alagútban, hanem egy titkos szekrényben, s még inkább egy halott asszony formájában, a szíve mélyén. Ezt a démont szabadította ki Mária felbukkanása a mélységekből, akinek Szuhay hajlandó kiszolgáltatni az ékszereket, miközben jóindulatú kísértőként figyelmezteti arra, hogy értük az ifjúsággal kell fizetni. Mária ettől kijózanodik és szanaszét szórja a kincset a girbegurba budai utcákon, hogy mégis nekivágjon a szegénység kalandjának. Ez a döntés tökéletesen ellentmond addigi jellemzésének, ha Krúdy esetében egyáltalán érdemes jellemformálásról beszélni, hiszen inkább csak a figurák helyi értékét jelzik az úgynevezett karaktervonások, s ezeket, mint láttuk, bármikor és a legteljesebb önkénnyel megváltoztatja. Fábri Anna szerint Krúdy ezzel a lezárással enged moralizáló hajlamának; meglehet. De ahogy egy sóhajnyi gesztussal visszakanyarodik a város-nő vezérmotívumához, az bámulatra méltó. „Mikor már semmi sem volt a Mária testén az ékszerekből: akkor értek futamodásukban a Lánchídra. A város legszebb ékszere, a

1. *I.m.* 552. o.

2. Fábri Anna: *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben.* Magvető, Budapest, 1978. 403. o.

3. Krúdy: *Aranyidő. I. m.* 599. o.

Duna, folyamparti lámpásokat altatgatva, esti fényeket ringatva, csöndességet sugározva hömpölygött alant."[1] Ha mindezt erkölcsi tanulságként fogjuk fel, akkor a regény befejezése elviselhetetlenül modoros, sőt hazug. De ha Márai Sándor egyik megjegyzésének szellemében olyan írónak gondoljuk el Krúdyt aki világirodalmi szinten is egyedülállóan tudta „megeleveníteni azt, ami a valóságban mitikus", akkor meglátjuk, hogy itt valójában a Hogarthra emlékeztető „szénrajzok" számítanak, az „ijesztő-vonzó fantomok, a légkörnek olyan sűrű, fülledt-tropikus illatával, amit már nem lehet fokozni".[2] Magunk pedig azt igyekeztük vázlatosan felmutatni, hogy ezeket a „szénrajzokat" az alvajáró biztonságával szövögetett, noha kétségtelenül ritkás szövésű motivikus háló óvja meg a széthullástól.

1. *I. m.* 614. o.
2. Márai Sándor: *Föld, föld!...* Helikon, Budapest, 1991. 289. o.