

való feloldódás, ha a hasonlatokban nem kapna olyan erős hangsúlyt a kiváltó ok: a félelem.

Mintha az emberben és természetben egyaránt megbomlott harmóniát, a teljessé váló félelmet és szorongást tenné végérvényessé a hidak alatt álmosan futó Poprád is.*

OSZTOVITS SZABOLCS

KRÚDY ÉS A STÍLUSA

A STÍLUS HELYE KRÚDY MŰVÉSZETÉBEN ÉS KRÚDY HELYE A STÍLUS MŰVÉSZETÉBEN

„Legnagyobb alkotása: a stílusa?” Perkátai László Krúdy-könyvében ez a mondat nem kérdésként, hanem állításként fogalmazódik meg.¹ Pedig igencsak odakíváncozna a végére egy óvatos kérdőjel.

Azt természetesen badarság lenne kétségbe vonni, hogy a stílusnak kitüntetett fontossága van Krúdy életművében. Már Schöpflin Aladár megírta arról a bizonyos „gordonkahang”-ról, hogy „Ez a hang írásainak legfőbb szépsége”. Sőt ennyivel nem is éri be, hanem így folytatja: „Maga az írásának szépsége.”² Jó példája ez annak, miként torzul el, sőt válik hamissá egy alapjában véve helyes gondolat pusztán azért, hogy abszolutizálják. A stílus szerepének ez a többi struktúra-tényező rovására való mértéktelen túlbecsülése a későbbiekben is jellemzi az esszéisztikus Krúdy-irodalmat, amely mindig is

*Megjegyzés: Dolgozatunkban – mely 1979-ben íródott – a Krúdy-centenáriumra megjelent cikkeket és tanulmányokat már nem tudtuk figyelembe venni.

¹ *Krúdy Gyula*. Szeged, 1938² 86–7.

² *Nyugat*, 1933. I. 630.

szívesen elevenítette fel a „zseniális cigányprímás” képzetét,³ s ennek jegyében az ösztönös stílusművészt ünnepelte Krúdyban. Hevesi András szerint Krúdynál a „mellékesbe”, mindezekelőtt a képanyagba vonul vissza a lényeg,⁴ Perkátai pedig – mint láttuk – a stílust tartja a legnagyobb Krúdy-alkotásnak. Így alakul ki az impresszionista kritikában egy „képekbe menekülő élet” mítosza, amely mindmáig kísért a Krúdy-értékelésekben.

Ezeknek a túlzó megállapításoknak magától értődően megvan a „racionális magvuk”, az tudniillik, hogy Krúdy alkotómódszerében a szokásosnál nagyobb szerep jut egy fajta *stilizálás*nak. Néhány évvel ezelőtt, a szegedi nyelvészkongresszuson Kanyó Zoltán tett említést azokról a retorikai transzformációkról, melyeknek révén az amorf mélystruktúra nyelvileg explicitált felszíni struktúrává alakul át.⁵ Krúdy e transzformációkat nagyobb mértékben működteti, mint a mindennapi nyelvhasználathoz közelebb álló stílusú írók (pl. egy Veres Péter). A stilizálásnak ez a megnövekedett fontossága a nyelvi funkciók közti arányeltolódásban is tükröződik: a kommunikatív funkcióról az esztétikaira, a referenciálisról a poétikaira tevődik át a hangsúly. Bekövetkezik a nyelv sokat emlegetett „átlátszatlanná válása”, amikor a közlemény önmagára mint nyelvi képződményre összpontosítja a befogadó figyelmét.⁶ Az esztétikumteremtő szándékkal nem „deformált”, a tartalmat mintegy észrevétlenül közvetítő köznyelvi szöveget közönséges ablaküveghez hasonlíthatjuk, amelyen át jól látszik a táj, de

³Először ez is Schöpflinnél: i. h.; a cigányprímás-hasonlat dezorientáló, mert az ösztönösség mozzanatát túlhangsúlyozó voltáról vö. Tóth Dezső: Szabolcs-Szatmári Szemle, 1978. 4. sz. 56.

⁴Apollo, 1936. 272.

⁵Jelentéstan és stilisztika. A magyar nyelvészek II. nemzetközi kongresszusának előadásai. Bp., 1974. 239.

⁶A kommunikációs műalkotásmodellre 1. Jakobson: *Hang-Jel-Vers*. Bp., 1972³ 234–41; Markiewicz: *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Bp., 1968. 63–4.

magát az üveget mint olyant külön nem érzékeljük (kivéve, ha „piszkos”, azaz ha nyelvtani vagy nyelvhelyességi hibák vannak a szövegben). Ehhez képest a szépirodalmi nyelv színes üveg, amely átengedi ugyan a külső valóságot, de ezt az objektív tartalmat sajátos fénytörésben, színezésben tolmácsolja. Felhívja magára a figyelmet, értésünkre adja jelenlétét.⁷ S a Krúdy-nyelv? Ez már inkább egy ólomkarikás üvegmozaikra (ha tetszik: chartres-i templomablakra) emlékeztet, mely elbűvöl szépségével, de egyáltalán nem látunk ki rajta.

Azt hiszem, ez az ablak-metaphora is megéreztet valamit azokból a veszélyekből, melyekkel a stilizálás eluralkodása fenyeget. Krúdy csábító, de roppant veszélyes útra lépett a tízes évek elején: megtalált egy stílust, amely végre csak az övé volt, de amely éppen szemkápráztató gazdagsága, pazar színei, megvesztegető muzikalitása révén hajlamos és képes lett volna arra, hogy „önmagán kívül mindent elnémítson”.⁸ Ekkor, a tízes évek közepének válságperiódusában bontakozik ki Krúdy művészetében a forma és a tartalom küzdelme. A *Palotai álmok*, a *Püder*, az *Aranykéz utcai szép napok*, a *Pesti nőrabló* stb. keletkezése tájt egy pillanatra úgy látszott, hogy a forma felülkerekedik a lényegen, s a Krúdy-próza öncélú dekorativitásba, l'art pour l'art szépelgésbe fullad. Csak a „pesti regények” (*Asszonyások díja*, *Hét Bagoly*, *Boldogult úrfikoromban*) megírásával jut túl Krúdy egyértelműen a formalizmus buktatóin. A fordítottja történt itt annak, mint amitől tartani lehetett: nem a tartalom silányult formává, hanem a forma szublimálódott tartalommal. A „kifejezés mint tartalom” Fónagy Iván-i formulája⁹ tökéletesen ráillik az érett Krúdy művészetére is, melyben az eredetileg pusztán külsődleges díszítőelemek (a külső forma tényezői) tartalomsugalló és struktúraszervező belső formává válnak.

⁷ Miklós Pál: *Olvadás és értelem*. Bp., 1971. 165.

⁸ Németh László: *Kiadatlan tanulmányok*. Bp., 1968. I. 90.

⁹ L. Telegdi Zsigmond (szerk.): *Hagyományos nyelvtan – modern nyelvészet*. Bp., 1972. 105. skk.

A stilizálás tehát nem csupán kísértés és korlát, de erőforrás is lehetett. A stiláris forma funkcióval telítődött („átfunkcionálódott”), végső soron egy szemléletmód kifejezésévé rangosult. Általános, minden írónál megtalálható funkciói, a szemléltetés, hangulatteremtés, sejtetés-anticipálás, önkifejezés, díszítés stb. mellé felsorakozott egy specifikus, csak Krúdyra jellemző funkció, az ún. dimenziótágítás is.¹⁰ A képi sík: a hasonló, ill. az azonos elem mintegy önállósul, többé-kevésbé elszakad hasonlítottjától (azonosítottjától), hogy térben és/vagy időben még egy kiterjedést adjon a szövegnek. Nemes Nagy Ágnes részletesen ír a költői képről szóló esszéjében (Kortárs 1978/9. sz.) ezekről az önállósuló hasonlatokról, melyekben a hasonló fontosabbá válik, mint a hasonlított, s ez által az „átbillenés” által a hasonlatanyag valósággal „túlnövi” aktuális tárgyát. Az ilyen típusú hasonlatban némiképp meglazul a kapcsolat a tárgyi és a képi oldal között: a lényeg a képi síkra költözik át.¹¹ Nemes Nagy Ágnesnek ezek az egyébként nem Krúdyra vonatkozó észrevételei is arra vallanak, hogy itt egy olyan kortendenciával állunk szemben, amely messze túlmutat az egyéni stílussajátságokon. Az már más lapra tartozik, hogy okvetlenül épp a szimbolizmusnak az ismérve-e, hogy a kifejezés (a kép) aránytalan önértékre tesz szert a kifejezendőhöz (valóságszegmentumhoz) képest, mint Gáspári László véli.¹² Azt hiszem, hogy talán Baudelaire, de legkésőbb Mallarmé óta általában jellemző az igazi költészetre, hogy a képek a *másképpen nem közvetíthető* tartalmaknak a hordozói,¹³ azaz a szemléltetés-ábrázolás-díszítés helyett a ki-

¹⁰ Vö. Kemény G.: *Krúdy képkalkotása*. Bp., 1974. 80–1.

¹¹ I. h. 1462–3; az, hogy „a lényeg átköltözik a képi síkra”, feltűnően emlékeztet Hevesi Andrásnak arra a már említett gondolatára, amely szerint Krúdynál a „mellékesbe” vonul vissza a lényeg; vö. 4. jegyzet.

¹² *A Krúdy-regény státusához*. Szabolcs-Szatmári Szemle, 1978. 3. sz. 22.

¹³ Nemes Nagy Ágnes: i. h. 1466.

fejezés, sőt a sejtetés, a sugallás válik a domináns funkciójukká. E tekintetben nincs szignifikáns különbség a szimbolistáknak és mondjuk az avantgarde-nak a gyakorlata között. A lényeg az, hogy a hasonlat vagy még inkább a metafora valami olyan lelki ténynek a jeleként funkcionál a műben, amely tény más úton-módon (közvetlenül) ábrázolhatatlannak bizonyul. Hogy valamiképpen mégis megragadhassuk, erre szolgál a pszichikum tárgyiasításának (s tegyük hozzá: a realitás szubjektivizálásának!) az a módszere, melyet T. S. Eliot az objektív korrelatíva formulájával jelöl. A műben megjelenített valóságmozzanatok ennek megfelelően voltaképp nem azonosak önmagukkal, hanem egy sajátos „kvázi-szinten” helyezkednek el. Az író, amikor pl. egy tájat ír le, nem arra törekszik, hogy közlései dokumentumszerűen helytállóak legyenek (amint ezt az „epikai hitel” klasszikus normái megkívánták), hanem egy „lelki tájat” rajzol elénk.¹⁴ A valóságosnak feltüntetett látvány (a „külső”) ekképpen szinte észrevétlenül válik „belsővé”, hogy azután ez a „belső” – a pszichikai állapot vagy folyamat – megint csak „külsővé” konkretizálódjék. Persze ez az „átlekesített külső” már nem lehet azonos az eredeti, elsődleges értelmében tudomásul vett, „naiv külső”-vel. A költői képnek így elkerülhetetlenül túl kell mutatnia önmagán, többet kell jelentenie önmagánál. Rejtett kapcsolatok létesülnek vagy inkább lepleződnek le ily módon a „látszatvilág” és valamely mögöttes tartalom között: „Valami titkos és mély egység tengerén . . . egymásba csendül a szín és a hang s az illat”. Amiről azt hittük, hogy létünknek objektíve adott, kiismerhető terepe, arról kiderül, hogy nem egyéb hieroglifák halmazánál, melynek kihüvelyezésére csak költő vállalkozhat. Mégpedig olyan költő, aki felismeri a rejtett korrespondenciákat, aki ért a szimbólumok nyelvén.¹⁵ Krúdy prózájában is minden összefügg

¹⁴ Vö. Rónay György: *A nagy nemzedék*. Bp., 1971. 139.

¹⁵ A „correspondance-elv”-ről vö. Kelemen Péter: *A novellaelemzés új módszerei*. Bp., 1971. 33–49; *Jelentéstan és stílusztika*. Bp., 1974. 262–8.

mindennel, minden hasonlít mindenre, a körvonalak elmosódnak, a létezők identitása meginog, az ábrázolt világ elemei mintegy „egymásban szemlélik önmagukat”. Jól látja Fábri Anna, hogy a hasonlatok elburjánzása nemcsak írói modor Krúdynál, hanem egy világképnek, egy egyéni, de ugyanakkor nagyon is korhoz kötött szemléletmódnak a megnyilvánulása. „Minden bizonytalanná vált már a fiatal Krúdy szemében is: elveszítette egyértelműségét, önmaga is volt, de még inkább túlmutatott önmagán”,¹⁶ s mindez konkrétan és álombelinek (reálisnak és irreálisnak, hasonlítottnak és hasonlónak) egy fajta relativizálódásához vezetett.

Egy rövid hasonlatból sokszor valóságos képzuhatag tör ki, mint pl. a *Napraforgónak* ebben a részletében (Álmos Andor udvarol Evelinnek):

„Úgy hangzol bennem, mint a négermuzsika. (...) Esküvő van a cukorültetvényen, és a rabszolgák szájharmónikán fújják az orkászzerű tánczenét, amíg mindenki elveszti az eszét... Máskor magyar népdal vagy, Tisza mentén, holdvilágnál, halásztanyán, sebes szívvel, öngyilkos korszakban... A nagyapám keringője vagy vasárnap délután a zongoránál... Egércincogás vagy cirkuszzene. Egy végtelen üvöltés vagy, amely az örültek házából hangzik... Szerelem vagy.” (Bp. 1958. 419.)

Érdemes felfigyelnünk a tér- és idősíkváltások egyre gyorsuló ritmusára: néger rabszolgák → Tisza menti jelenet → a nagyapám keringője → egércincogás → cirkuszzene → az örültek házából hallatszó üvöltés, s végül az összefoglalás, mindennek lényege és közös nevezője: „Szerelem vagy.” E váltások-vágások szinte az épp ekkortájt Griffithtől kezdeményezett filmi montázstechnika eszközeivel érzékeltetik tér és idő dinamikus szimultanizmusát. A kortárs költészetből Apollinaire (*Égőv, Saint-Merry muzsikusa*) és Cendrars (*Húsvét New Yorkban*) neve kívánczik ide. Csodálatos, hogy mennyire szinkronban tudott lenni az „ösztönös” és elszigetelt Krúdy még az avant-

¹⁶ *Ciprus és jegenye*. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben. Bp., 1978. 38–9.

gardista világirodalommal is! (Persze itt aligha irodalmi hatásról, inkább az azonos korélményre való azonos reagálásról van szó.)

A „dimenziótágítás”-ra a másik példát egy Szindbád-novellából vesszük (*Szökés a halálból*, 1915.; a történet magva: Fáni, a „virágszál lábú asszony” Szindbáddal együtt akar öngyilkos lenni, de hajnalodik, s ő nappal már nem tud meghalni; kocsiba ül hát, és hazahajtat; az emlékezetes Szindbád-filmnek egyik legjobb jelenete volt ez):

„A könnyei bőségesen omlottak, mint a vetésre a meleg eső. Szinte zenéjük volt e könnyeknek, mint néha hallja az ember magános házban a hajnali esőt muzsikálni, amelytől fénybe és ifjúságba öltöznek napzálltakor a fák, bokrok, háztetők.” (*Szindbád*. Bp., 1957. I. 198)

A komplex képet indító hasonlat első fele („A könnyei bőségesen omlottak”) még a cselekmény síkjához tartozik, igéje múlt idejű, megegyezik az elbeszélés alapidejével. Még a hasonlatot kibontó résznek is múlt idejű az első igealakja (*volt*), de azután, amint az alaphasonlatból újabb hasonlat sarjad ki, a múlt időből jelen időbe csap át Krúdy (*hallja, öltöznek*). A múlt idő → jelen idő „ugrás” az elidőtlenítésnek – Rónay György szavával: a *detemporizálásnak*¹⁷ – is eszköze, melynek segítségével a cselekmény objektív, reális, lineáris ideje a tárgyaknak asszociatív felidéződő „belső idejébe”, időtlen tartamába hajlik át.¹⁸ Az időélmény szubjektívizálódását, pontosabban: az időfolyamat szubjektív megélésének lehetőségét Krúdy éppúgy megérezte, mint a francia filozófus, Bergson (*Durée et simultanéité*, 1922.), csakhogy ő nem elméleti traktátusokban, hanem effajta képekben vallott róla. Az időszemléletük közti rokonságra igen szellemesen mutat rá Baránszky Jób László, aki ráadásul azt is észreveszi, mennyivel közelebb áll Bergson felfogásához a Krúdyé, mint a Prousté, s

¹⁷ Krúdy Gyula: *A hídon*. (Novellaelemzés.) Literatura, 1974. 125.

¹⁸ Szauder József: *Krúdy-hősök*. Újhold, 1948. 82.

mindezt le is írja, mintegy a közkeletű Proust–Krúdy-párhuzamok implicit cáfolataként:

„a bergsoni *élményidő*, a tartam, nem Proust ideje, aki mindent elemeire bont, és így a *mechanikus idő* oknyomozása fonálán tér hozzá vissza, . . . hanem Krúdyé, akinek közlésmódjában egy-egy élménypillanatra tömörül a múlt, és az élményben, ebben a művészi élményben, egyben mássá színeződve – csodálatosképpen először jelenik meg élményként.”¹⁹

Kár, hogy Dienes Valéria csak Babits esszéjéből fordított le a filozófusnak.²⁰ Bergson alighanem megörült volna egy Krúdy-novellának is . . .

A „megörökítő” jelen következetes alkalmazása révén²¹ a kép – esetleg, mint az előbbi példában, a képen belüli kép – mintegy „kiszigetelődik” a cselekményből. E kiszigetelt képecskéknek autonóm időviláguk van, melyben éppúgy telhet az idő hajnaltól napnyugtáig, mint a főcselekmény síkján: „néha hallja az ember magános házban a *hajnali* esőt muzsikálni, amelytől fénybe és ifjúságba öltöznek *napszálltakor* a fák, bokrok, háztetők”. Csakhogy ennek a kétféle időnek lényegében semmi köze sincs egyináshoz.

A metaforának is önállósulhat a képi síkja, hogy autonóm tér- és idővilágú külön kis történet kerekedjék ki belőle:

„Beteg, öreg s örült vagyok. Kieált, vén kalap, amelyet valamikor félreacsapva viseltek az intézetbeli növendéklányok, végül a folyosón felejtették a szállodában, ahova robogva, zajongva, tébolyultan rohannak a diadalmas férfi karján . . . Az éjjeli őr megáll, s öreg botjával

¹⁹ Szempontok a Krúdy-jelenség megközelítéséhez. Új Írás, 1975. 7. sz. 98.

²⁰ Beszélgetés Dienes Valériával. Vitányi Iván tv-interjúja. Valóság, 1975/8. 88.

²¹ Erről vö. C. Brooks elemzését Keatsnek *Óda egy görög vázához* című költeményéről (*Strukturalizmus*. Bp., 1971. II. 75–89, kül. 86–7), valamint Kemény Gábor: *A költői képek funkciója egy Krúdy-leírásban*. Nyr., 1976. 417–9.

tűnődve forgatja a kalapot s benne az árvaházi vagy vakokintézetbeli számat... Csak vágylak, mint a napsugarat, melyet megfogni nem lehet.” (*Napraforgó*. Bp., 1958. 419)

A kalap-metaforából egy fanyar iróniával elbeszélte pompás kis história fejlik ki a nők állhatatlanságáról, méltó a helyzethez és a szereplőhöz, Álmos Andorhoz, aki mindezt elmondja, s utána lankadatlanul folytatja udvarlását: „Csak vágylak, mint a napsugarat, melyet megfogni nem lehet.” A múltból a jelenbe való átcsapásnak (*viseltek, felejtették* → *rohannak, megáll, forgatja*) itt a megelevenítés a rendeltetése, csakúgy mint a szituációt remekül érzékeltető határozóhalmozásnak: „*robogva, zajongva, tébolyultan* rohannak a diadalmas férfi karján...”

A hasonlatok és metaforák „dimenziótágító” funkciójáról mondottak jól beleillenek abba a képbe, melyet Bori Imre kismonográfiája vázol fel a „Krúdy-effektusok” bővítő, háttérteremtő szerepéről.²² A Boritól *Krúdy-effektus*-nak elkeresztelt szövegalkotó eljárásnak az az újdonsága, hogy az „előtérben” pergő (pergő? Krúdynál inkább csak: csordogáló) eseménysorral párhuzamosan – a „háttérben” – apró részletek, mikrorealitások, képek, utalások stb. halmozódnak fel, s e szövegháttér éppoly fontos, nemritkán még fontosabb, mint az a rendszerint vérszegény cselekmény, melyet a novella vagy regény elmond. Gondoljunk pl. Rezeda Kázmér szerelmi bonyodalmainak, illetve az utolsó királykoronázásnak és Kisilonka Jácint pesti nőgyógyász szüzesség-helyreállító ügyleteinek a viszonyára a *Nagy kópé* című kisregényben! Vajon mi mond itt többet az akkori életről, a korról: az „előtér” vagy a „háttér”? Az események vagy az „effektusok”? Esett már szó a képek önmagukon túlmutató, önmaguknál többet jelentő funkciójáról. Nos, ennek a „többet mondás”-nak roppant hatékony eszközei azok a látszólag oly mellékes, „korfestő” vagy

²² *Krúdy Gyula*. Újvidék, 1978. 104–15.

„stiláris” mozzanatok is, melyeket Bori Imre a „szövegáttér” és a „Krúdy-effektus”, e sorok írója pedig a „dimenziótágító funkció” fogalmával próbál megragadni.

*

Krúdy Gyulát az egykorú kritika, de a későbbi esszék és tanulmányok nagy többsége is valamiféle „nagy magányos”-nak, „a tegnapiak ködlovagjai” egyikének tüntette fel. E köz-felfogást tükrözi és szentesíti a bevezetőben említett Schöpflin-nekrológnak ez a megállapítása is: „Ő maga volt a vezér a ködlovagok között.”²³ Igen jellemző módon *Ködlovagok* volt a címe annak az esszéketnek is, melyben Sötér István első, 1941-es Krúdy-tanulmánya megjelent. A „társ-talanság” tényének túlhangsúlyozása éppoly félrevezető köd-képpé vált a Krúdy-filológiában, mint a „homogén életmű” fikciója.²⁴ Krúdy ugyanis korántsem olyan magányos, besorol-hatatlan jelenség, mint amilyennek rajongói csupa jó szándék-ból beállították. Nagyon is szinkronban van ő – mint láttuk – az egykorú világirodalommal, s megvannak az előzményei, a társai és az örökösei a magyar próza fejlődéstörténetében is.

Az érett Krúdy az európai irodalomnak ahhoz a vonulatá-hoz kapcsolódik, melynek újdonsága mindenekelőtt az epikai műnem szubjektívizálásában, líraibbá tételében nyilvánult meg.²⁵ Proust és Joyce hatalmas regénykompozícióiban az objektív ábrázolás mellett, sőt helyett egyre nagyobb lesz a jelentősége a szubjektív vallomásnak. A nyelvi jelnek Karl Bühlertől megkülönböztetett három fő funkciója: az ábrázolás, a kifejezés és a felhívás²⁶ közül a 20. századi prózának ebben a

²³I. h. 631.

²⁴L. *Valóság és varázslat*. Tanulmányok századunk magyar pró-zairodalmáról. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp., 1979. 114 skk.

²⁵Vö. Egri Péter: *A költészet valósága*. Líra és lirizálódás. Bp., 1975.

²⁶L. *Sprachtheorie*. Jena, 1934. 28–33.

változatában mindinkább a *kifejező* aspektus tesz szert vezető szerepre. (A klasszikus realizmusban az ábrázoló funkciónak, az avantgarde némelyik irányzatában, pl. az expresszionizmusban, valamint talán a szocialista realizmusban a felhívó oldalnak van primátusa.) A kifejezésnek ez a dominanciája megint csak a lírához közelíti az epikát, és szinte szükségszerűen idézi elő a sokat kárhozott „cselekménytelenséget”.

E világirodalmi háttér előtt kell most már megkeresnünk Krúdy helyét a magyar stílustörténetben. A rendelkezésünkre álló szakirodalom meglehetősen tarka, ellentmondásos képet mutat e tekintetben: vannak, akik a századvégi „preszimbolisták” csoportjához közelítik Krúdyt, mások a szecesszióval mint korstílussal próbálják jellemezni költői nyelvét, végül akadnak olyanok is, akik Horváth János nyomán „stíloromantikát” meg „nyugatossgot” emlegetnek. Bródy és Szomory Dezső neve éppúgy szóba kerül, mint Loviké vagy Kaffkái, sőt a háború előtti Móriczé. Vargha Kálmán inkább a Nyugat előtti korszakhoz, Kiss József és A Hét táborához köti,²⁷ Szabó Zoltán²⁸ és Herczeg Gyula²⁹ az *impresszionisták* körében jelöli ki a helyét.

E hipotézisek közül a legutóbbinak kell a legnagyobb figyelmet szentelnünk, mivel aránylag még ez van a legrendszerebben kidolgozva, ide értve a konkrét példákkal, elemzésekkel való dokumentálást is. Az impresszionista Krúdy-stílus jellemvonásai Herczeg Gyula tanulmányai és könyve alapján nagyjából a következőképpen sorakoztathatók fel: a vizualitás uralma, a külsőből a belsőre való következtetés, apró részletmegfigyelések halmozása, laza, széteső, nem erősen szervezett, inkább mellérendelő jellegű mondatkonstrukciók stb. Mind ebben nagyon sok az igazság, bennem mégis időről időre kételemek merülnek fel afelől, hogy *csakugyan impresszionista-e*

²⁷ ItK. 1971. 593–9.

²⁸ *Kis magyar stílustörténet*. Bukarest, 1970. 261–3.

²⁹ *A modern magyar próza stílusformái*. Bp., 1975. 87–114.

Krúdy stílusa. Szerintem vagy ki kell tágitani az impresszionizmus jelentéskörét, hogy a Krúdy-jelenség mindenestül beleférjen, vagy pedig az impresszionizmuson kívül egyéb szempontokat is figyelembe kell venni. Számot kell vetnünk ugyanis a besorolásnak ellentmondó tényekkel, mozzanatokkal is. Vegyük szemügyre például a *képbőséget*, mely rendszerint az első helyek egyikén szokott szerepelni a Krúdy-stílus impresszionista voltának bizonyítékai között. Az impresszionista stílusra valóban jellemző a szemléletes látványrögzítés, a nyelvi képekben való tobzódás. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy egy szóképekben és hasonlatokban bővelkedő stílus szükségképpen impresszionista is. Tanulmányoznunk kell ugyanis a képek funkcióját, a szöveg összefüggésében kitapintható rendeltetését, s csak ezután dönthetjük el, hogy az illető stíluselemek az impresszionista típusú nyelvművészet megnyilvánulásai-e vagy sem. Ebből a szempontból nem a mennyiség, hanem a funkcionális irányultság a mérvadó. Hiába van Krúdynál sok kép, ettől még nem lesz impresszionista, ha ezek a képek nem a szemléletiség, hanem a hangulatiság, nem a közelítés, hanem a távolítás szolgálatában állnak.³⁰ Gondoljunk pl. Krúdynak nem éppen ritka „redundáns” hasonlataira! Ezek vagy ismeretebbet hasonlítanak: kevésbé ismerthez („A hölgy nyakán *igazgyöngyök* fehérlettek, mint a távoli felhős, nyugati égen eltűnő *kócsagmadarak*”; *Éji zene*. Bp., 1961. 154), vagy konkrétat elvonthoz („Fenn, messze a nádasok felett, ahol oly üres a levegő, mint a világ végén, egymagában mereng egy ismeretlen *madár*, mint a földi élet *céltalansága*”; *Napraforgó*. Bp., 1958. 427). Az utóbbi típust Nemes Nagy Ágnes *absztrakt hasonlat*nak nevezi, és az abszurd felé

³⁰ Nemigen hagyható figyelmen kívül, amit ennek kapcsán Nemes Nagy Ágnes a *szimbólumról* mint „másodlagos absztrakció”-ról ír: „... kiindulásában megérzéskítő, konkretizáló ugyan, de éppen akkor, amikor már valóban szimbólummá válik, újra csak *elveszti érzékletes mivoltát, és jellé lesz, menthetetlenül*” (i. h. 1465; én emeltem ki K. G.)

mutató stiláris jegyként tartja számon.³¹ Ide vonhatók az alanyához és tárgyához képest is metaforikus predikátumú hasonlatok („Úgy *topogott* a tél, mint az örökkévalóság”; *Jockey Club*. Bp., 1964. 137) is. Nemes Nagy Ágnesnek már említett esszéje utal rá, hogy a modern költői képben egyre nagyobb a távolság a hasonlat két pólusa között. A hagyományos retorikából ismert „tertium comparationis” egyre tágasabbá válik, egyre áttetszőbb éter tölti ki.³² A hasonlat két sarka közti távolság addig-addig növekszik, míg végül elszakítja a hasonlóság fonálát.³³ A tertium comparationis „eltűnése” folytán megjelennek az ún. *azonosító hasonlatok*,³⁴ amelyekben tehát a hasonlat két eleme, az alany és a tárgy (a hasonlított és a hasonló) már nem is igen hasonlítanak egymásra, inkább csak a képzettársítás önkénye azonosítja őket. Az ilyenfajta képek *nem* az impresszionista érzékenységű, szemléletes látványrögzítésnek az eszközei. A hasonlóság megszüntetése a hasonlatban már egy újabb stílusterékvesznek – nevezzük is nevén: a *szürrealizmus*nak – a beköszöntét jelzi. A szürrealista költő arra törekszik, hogy lerombolja a megszokott asszociációs mechanizmust, de helyette létrehoz egy másikat, az álomét, a szabad asszociációét, a lelki automatizmusokét.³⁵ E szürrealistának mondott fordulatról nagyon is eszünkbe jut Krúdynak oly sokszor a múlt századhoz, a „biedermeier” édeskészséghez, de legalábbis a századvég és a századelő szeceszios modorosságaihoz társított írásművészete.

A *halmazást* is az impresszionista stílusjegyek közé szokták sorolni. Krúdy írásaiban csakugyan egymást érik a szó-, szerkezet- és tagmondathalmazások: az író láthatóan kedvét leli az innen-onnan összehordott valóságsegmentumok „ömlesztésében”, az extenzív totalításra törő, pointillista technikában.

³¹ I. h. 1464.

³² Uö. 1469.

³³ Uö. 1473.

³⁴ Vö. Kemény G.: *Krúdy képalakítása*. Bp., 1974. 74–6.

³⁵ Nemes Nagy Á.: i. h. 1473.

Példaként a *Zöld Ász* (1930.) első három bekezdéséből idézünk:

„Máilott rókagallérok, kísértetiesen elrongyosodott köpönyegek, madárijesztő vékony lábszáraihoz idomult nadrágok, fakult, csurgó régi zsúptető ereszéhez hasonló bajuszok, lelkiismeretfurdalásos, ritkult szakállak, pókhálósan pislogó szemek, őszi széllal és köddel csimbókozott üstökök, gombjavesztett mellények, hervadt falevélkék, összezugorodott nyakkendők és ércetlenül kongó pincehangok hazája, molyette Tabán! – itt történt meg az a csoda, hogy Kuvik dalfüzér-árus fogadalmat tett, hogy többé egyetlen korty bort sem enged le gégéjén önszántából.

Torkonakadt sóhajtáshoz hasonló kéményfüstök, föld alatti, tetszhalottéhoz hasonló nyögések, a varrógép pergésébe fulladt zokogások, holdvilágnál született csalékony és a nappali világosságnál hirtelen megöregedett s tehetetlen álmok, nevüket is elfelejtett bánatok, céltalan csavargások és még céltalanabb üldögélések hazája, Tabán! – itt történt, hogy Mariancsics Lenke (...) egy napon lemondott arról, hogy a korcsmákat látogassa, keserűnek és ostobának nevezte a bort.

Hegynek kanyargó és kiismerhetetlen végzetű utcák, már csak botlásra való kapuküszöbök, megbetegedett ajtók, amelyek szinte leestek helyükről, amint idegen kéz nyúlt hozzájuk, nagymamák és még régebbi emberek idejében új szobabútorok, fájdalmasra soványodott kanapék, köszvényes székek, régi arcokat mutogató, himporukat veszített tükrök, kutyafarokhoz hasonló csőrű teásibrikék, orvosságoktól megsárgult poharak, megöregedett, gyermekeket ábrázoló szentképek, vénasszonyok guggolásában ugrándozástól elszokott bolhák, elkeseredett, sánta, agg kakasok, éjjelente bizonyára a síri enyészet módjára porló udvarok, halálosan fáradt kőolaj-lámpák, nevezetességüket, szépségüket, bókokra érdemességüket régen felejtett női kontyok, közönytől megsárgult, foszlott kötélén hintázó női ingek, felvágott nyelvüknek többé semmi hasznát nem vevő Mátyás-madarak, a szerelmi éj varázsának ismerete nélkül imakönyvetűvé törpült asszonyok, már gyermekkorukban megbabonázott és hóbortosságban megvénült férfiak, a tavaszoként sem énekelgető aranyos töklinckék és kékbegyű zenérek, a harisnyakötőjűkre már zárdanövendék korokban se ügyelő szüzek, folyóvízzel hasztalan álmódó, kisbaba nélkül maradt menyecskék és kék hivatalos kabátjukra kísértet-lepedőt teregető altisztek hazája Tabán! – itt történt, hogy a lakosságnak egy része (...) fogadalmat tett, hogy bort és egyéb szeszes italt többé nem fogyaszt” (*Utolsó szivar az Arabs Szürkénél*. Bp., 1965. I. 569–70).

A pusztulásra ítélt városrész különleges hangulatát hatalmas terjedelmű mondatrész-halmazokkal próbálja érzékeltetni Krúdy. De vajon szemléletes látványtükrözés, impresszionista felszínhez-tapadás vagy akár békaperspektívájú „kisrealizmus”-e ez? Szerintem nem, vagy nemcsak az! Plaszticitás helyett irreálissá oldással van itt dolgunk: a látszólag szemléltető funkciójú részletezés – épp túlméretezettségével! – végső soron kísérteties atmoszférát teremt. A halmozás ebben a szövegvilágban a realitástól való eltávolításra, elidegenítésre szolgál (az elidegenítést nem a brechti „Verfremdung”, hanem az orosz formalista „osztranyenije” értelemben véve). Az objektív valóság törmelékeinek mértéktelen felhalmozása paradox módon nem reálisabbá, hitelesebbé teszi az elénk táruló látványt, hanem ellenkezőleg: irrealizálja – Baránszky Jób László kifejezésével: „valótlanítja”³⁶ – azt. A halmozó előadásmód következtében elemeire bomló tájkép vízióvá, lelki folyamatok kivételévé válik: ami impresszionizmusnak látszott, *szürrealizmusnak* bizonyul. A Krúdy-műnek arról a harmadik, legmélyebb, legrejtettebb rétegeről van itt szó, amelyet Szabó Ede egy vázlatában roppant találóan démonikusnak nevez.³⁷ Őszerinte a Krúdy-prózának három rétege van: egy *szürrealizmus-idillikus-impresszionista*, egy *ironikus-kritikus-realista*, s e kettőnek összeszikkasztásából csap ki a „démonia”, a Krúdy-világ mélyrétegének üzenete. Az első szinthez tartozik mindaz, ami Krúdyban lírai, a másodikhoz, ami epikus, a harmadikhoz, ami drámai. Nyilvánvaló, hogy a jelzett szürrealisztikus mozzanatok a harmadik, „démonikus” rétegnek a stiláris megnyilvánulásai. Szabó Ede maga is beszél „komoran ditirambikus, sokszor *szürrealista* metaforazuhogás”-ról.³⁸ Pontos jellemzése ez az előbbi *Zöld Ász*-részletnek, noha nem arról íródott. Az efféle „Krúdy-litániák”

³⁶ Krúdy és Proust. Híd, 1965. 1430.

³⁷ *Ábrándok és démonok. Krúdy Gyuláról.* Új írás 1978/10. 65–70.

³⁸ I. h. 67 (én emeltem ki K. G.).

világirodalmi párhuzamaként a francia szürrealisták „écriture automatique”-járá utalhatnánk. Persze Krúdynek ezek a szinte „önmagukat író” felsorolásai nemcsak André Bretonék munkamódszerével, hanem Proust asszociatív időszerkezeteivel. Joyce tudatáram-technikájával, sőt akár Juhász Ferenc, García Márquez vagy Jerzy Andrzejewski „nonstopszövegei”-vel is rokoníthatók.³⁹ E parttalan mondatáramok az asszociációs folyamatot próbálják modellálni, de a reális részletmegfigyelések összegeződéséből végül is a különösség, sőt az abszurditás érzése szűrődik le az olvasóban.

Tehát nem impresszionista, hanem szürrealista a Krúdy-stílus?! Eszem ágában sincs ilyesmit állítani. Bonyolultabb kérdéskör ez annál, hogy sem efféle be- és átskatulyázásokkal letudhatnánk. Mindössze arra próbáltam meg felhívni a figyelmet, hogy ebben a maga egészében mindmáig feltáratlan, szivárványos gazdagságú életműben vannak a szürrealizmus felé mutató tendenciák, szürrealisztikus nyomok is. Ezzel egyébként korántsem jelentek ki valami merőben újat vagy szokatlant. A Krúdy-szakirodalom már eddig is felfigyelt – ha szórványosan is – a Krúdy-stílusnak szürrealista vagy legalábbis afelé tendáló mozzanataira. Már Szabó Zoltán *Kis magyar stílustörténete* is nyitva hagy egy kiskaput egy árnyaltabb besorolás számára ezzel a félmondattal: Krúdy „nem áll távol a szürrealistáktól sem”.⁴⁰ Baránszky Jób László egy 1975-ben publikált cikkében „a magyar szürrealizmus” reprezentánsaként méltatja Krúdyt: „Rudnay álomkoloritja Krúdyé, a magyar szürrealizmusé, amelyben az eleven embereket semmi sem különbözteti meg az árnyaktól.”⁴¹ Bori Imre új könyvének is

³⁹ Vö. Károly Sándor: *A szöveg és a jelentés szerepe kommunikációs szemléletű nyelvészeti törekvéseinkben*. In: *A szövegtan a kutatásban és az oktatásban*. Bp., 1979. MNyTK. 154. sz. Szerk. Szathmári István és Várkonyi Imre. 27.

⁴⁰ I. m. 263.

⁴¹ Új Írás 1975/7. 96.

az az egyik vezérgondolata, hogy Krúdy a húszas évek elején az összegezés munkáját egészen modern eszközökkel, többek között egy szürrealisztikus világábrázolás keretében kívánja elvégezni (mindenekelőtt a Boritól „bécsi”-nek mondott regényekben: a Vak Bélában, a Nagy kópéban és az Őszi versenyekben).⁴² Megvan ennek a törekvésnek a stiláris vetülete is: Molnár Zoltán a Magyar Nyelvőrben *A helyettes halott* című novella elemzése kapcsán egy realista és egy szürrealisztikus vonal kettősségéről ír.⁴³ Az 1919 utáni Krúdy-stílust lényegében ennek a két párhuzamosan futó tendenciának a küzdelme határozza meg. Az előbbi termi meg az igazi remekműveket (*Hét Bagoly*, *Boldogult úrfikoromban*, *Az élet álom*), de a szürrealista kísérletezésnek is olyan gyümölcsei vannak, mint a megrendítő *Purgatórium* vagy a torzó mivoltában is lebilincselő *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* (nem is beszélve Krúdynak mindmáig legolvasottabb művéről – az *Álmoskönyvről*). Az elemzés tárgyául választott elbeszélést, *A helyettes halott*-at egyébként „preszürrealista” írásnak minősíti Molnár. Talán nem érdektelen megjegyeznünk, hogy az ugyanabban az évben keletkezett *Asszonyosságok díjában* (még) együtt, dialektikus egységben van meg ez a két ellentétes stílustörekvés, a reális és a szürreális. Már csak ezért sem indokolatlan, hogy ebben a regényben szintézis-művet lássunk.⁴⁴

Persze túlzásba is lehet vinni a szürrealizmus hangoztatását Krúdyval kapcsolatban, amint ezt pl. Udvarhelyi Dénes teszi, aki egy történelmi tárgyú elbeszéléseket és publicisztikai írásokat tartalmazó kötet utószavában már a *Hét Bagolyt* és a *Boldogult úrfikorombant* is Krúdy szürrealizmusának vagy

⁴²l. m. 183–4.

⁴³Szürrealisztikus képek Krúdynak „*A helyettes halott*” című novellájában. Nyr. 1976. 296.

⁴⁴Fülöp László (Tiszatáj 1978/10. 78–86) Krúdy „mélyvilágának” feltárulásaként elemzi.

legalábbis egy „szürrealisztikus útkeresés”-nek a példáiként említi.⁴⁵ (Csak érdekességképpen jegyezzük meg, hogy 1954-ben Sötér István épp ezen a két regényen demonstrálta Krúdy Gyulának realista voltát . . .⁴⁶)

Befejezésül még csak ennyit, összefoglalásul: a „pointillista” halmozás, a képszerű látásmód és a lazán mellérendelő mondatépítkezés mint tipikus stílusjegyek csakugyan megvannak Krúdynál, *de funkciójuk túlmutat az impresszionizmuson – egy par excellence 20. századi modernség felé.*

KEMÉNY GÁBOR

KRÚDY KÉPSZERŰ ÁBRÁZOLÁSÁNAK NÉHÁNY JELLEMZŐJE A VÖRÖS POSTAKOCSIBAN

Mielőtt stilisztikai elemzésünkhöz kezdenénk, néhány elméleti kérdést feltétlenül érintenünk kell.

Az irodalmi mű olyan elemeket is tartalmaz, amelyek nem kizárólagosan irodalmiak. Ilyenek az elbeszélés, a történet, a tartalmi kivonat, vagyis mindaz, amit a filmmel kapcsolatban diegezisnek nevezhetünk. Különbféle művészetek rendelkezhetnek a diegetikus formával. Az irodalom azonban ezen kívül olyan specifikus elemet is tartalmaz, amely azt kifejezetten meghatározza. Ez pedig a nyelv.¹

Ebből következik, hogy az irodalmi mű egészéről alkotott kép nem lehet teljes nyelvészeti-stilisztikai elemzés nélkül. A nyelvi-stilisztikai jellegzetességek feltárásának mellőzésével csak afféle megállapításokig juthatunk el a műelemzésben,

⁴⁵ *Az utolsó várkisasszony.* Bp., 1978. Utószó. 541–2.

⁴⁶ *Hét Bagoly – Boldogult úrfikoromban.* Bp., 1954. Bevezetés.

¹ R. Barthes: *A retorikai elemzés.* Helikon, 1977/1.