

Állandóság és változás Krúdy utolsó alkotói korszakának stílusáról¹

1. A Krúdy-életmű rendszeres stílusleírásának lehetőségeiről

Különbféle megfogalmazásokban nemcsak a Krúdyra vonatkozó nyelvészeti-stilisztikai, hanem az irodalomtörténeti szakirodalomnak is az egyik leggyakrabban előforduló alaptétele az a megállapítás, hogy az író életművének sarokpontja a stílus. Az egyik „ösforrásként” hadd idézzem itt Schöpflin Aladárt, aki már 1912-ben ezt írta: „amit elbeszél, az nem is fontos [...], a fődolog a hang, ahogy elbeszéli”. Különösen figyelemre méltó tény az is, hogy a közelmúlt kanonikus irodalomtörténeti szintéziseiben is a stílus alapján történik az író alkotói korszakainak megállapítása, nem úgy, mint – hogy csak egy szemléletes ellenpéldát idézzek – Móricz esetében, akinek életművét hagyományosan lényegében tematikai szempontok szerint szokás korszakokra bontani. Ugyanakkor nemhogy az egész életmű, de még a regények vagy a novellisztika rendszeres stílusleírása sem valósult meg. De mit is értek „rendszeres” stílusleírásról? Olyan stílusleírást, amely a Krúdy-életmű egészét tekintve vizsgálati tárgyának egységes elméleti keretben, azonos módszertani eljárások alapján jellemzi az író szépirodalmi műveiben a stílus jelentésképző szerepét. Két fő lehetőséget látom ennek:

- A „rendszeres stílusleírás” lehet kronologikus alapelvű, abban az értelemben, hogy időrendben haladva feltérképezi a Krúdy-stílus változásait: ez lényegében tehát az egyéni stílus történeti leírása.
- A „rendszeres stílusleírás” második lehetőségének is van történeti vonatkozása, ez azonban nem az egyéni stílus kronologikus változásait követné, hanem az egyes stílusirányzatoknak az életműben megjelenő jegyeit helyezné a középpontba, azaz a korszak domináns stílusirányzataihoz – szecesszió, impresszionizmus, szimbolizmus, sőt különböző avantgárd irányzatok, mindenekelőtt szürrealizmus – kötné a Krúdy-prózát.

Az életmű rendkívüli gazdagsága miatt mindkét módszer igen hosszú és nehéz munkát feltételez, ráadásul az utóbbi eredményessége meglehetősen kérdéses – ezzel azonban nem azt akarom mondani, hogy a stílusirányzatokhoz kötés haszon nélküli lenne: csupán azt, hogy az önmagában távolról sem elegendő. Hadd

¹ A VI. nemzetközi hungarológiai kongresszuson (2006. aug. 23-án) megtartott előadás bővített, átdolgozott változata.

idéztek itt egy erre vonatkozó, közel négy évtizeddel ezelőtti, de ma is megfontolandó gondolatot, amely a stílustörténeti kategóriák „mögé bújásnak” a természetlenségére hívja fel a figyelmet: „A vita akörül, hogy elkésett romantikus-e, realista-e vagy inkább szürrealista, nyugodtan lezárható, vagy inkább félretolható: nem menekülhetünk többé e kényelmes fogalmak mögé, melyek agyonhasználtak [...], melyek mindegyike áll Krúdy művészetére, és egyike sem meríti ki igazán. A bort előbb ízlelni, aztán analizálni kell, végül kerül rá az üvegre a címke: az irodalomtörténészek és kritikusok egy része a címkeragasztással kezdi, s mielőtt igazán megismerte és analizálta volna a bort, már a címke szavain összepöröl. Ilyen módszerekkel ma már nem jutunk előbbre. Ahogy azzal sem nagyon, ha Krúdyt E. T. A. Hoffmannhoz és Dickenshez, Gogolhoz és Turgenyevhez, Prousthoz és Joyce-hoz, Kafkához és a szürrealistákhoz hasonlítgatjuk. E hasznos összehasonlítások a technikai-stiláris jelenségek analógiáján túl végül is mindig Krúdy eredetiségét bizonyítják, nem másként, mint a világirodalom bármelyik nagy alkotójának életművében, ahol a kompozitív elemek szintűgy hasonlítanak másféle művekéhez, miközben az eredetiség, a feloldhatatlan jelleg, minden abban az egészben, abban a struktúrában marad meg, mely nem vezethető vissza elemeinek, részeinek összegére” (Szauder 1948/1980: 201).

Magam tehát úgy gondolom, hogy a többet ígérő út a jelen esetben a Krúdy-művek kronologikus stílusvizsgálata. E feladat nehézségének hangsúlyozása mellett arról is szólni kell, hogy ehhez számos eddigi rész kutatás jó alapul szolgál, mindenekelőtt Kemény Gábor munkásságát (összegzően I. Kemény 1991, 1993, 2002) kell itt említeni.

E rendszeres stílusfeldolgozás egyik részeként tűztem ki magam elé azt a célt, hogy a következő években monografikus jelleggel feldolgozzam Krúdy novellisztikájának legfőbb stílusváltozatait, azaz a Krúdy-novelláknak egy történeti-tipológiai jellegű stílusfeldolgozását adjam. Az alábbiakban az utolsó alkotói korszak legfontosabb stílusjellegzetességeit igyekszem megközelíteni, „feltérképezni”, mégpedig úgy, hogy ezeket összevetem az előző korszakok domináns jellemzőivel. Dolgozatom két nagyobb részből áll:

I. A Krúdy-életmű korszakolásának problémái. (Erről azért szükséges itt szólni, mert csak az előző pályaszakaszokhoz való viszonyban mérhető fel az utolsó korszak valódi jellege, csak így értelmezhető az utolsó korszak stílusának a szövegértelem kialakításában betöltött szerepe.)

II. Néhány karakterisztikus stílusjellemző alapján az utolsó korszak stílusának vázlatos bemutatása.

2. A Krúdy-életmű korszakolásának problémái

2.1. Alkotói korszakok

A fent említettek közül, tudniillik a rendszeres stílusleírás hiányából is következik, hogy a Krúdy-életmű stilisztikai (és egyúttal irodalomtörténeti) korszakolásának a kérdése távolról sem tekinthető lezártnak. Most azonban nem akarok,

nincs is módom itt kitérni a különböző korszakolási rendszerek részletes ismertetésére, szembesítésére, a különbségekből fakadó problémák tárgyalására, csupán röviden ismertetni szeretném azt a nagyjából „konszenzusosnak” tekinthető kronológiát, amely kirajzolódik a szakirodalomból, ezután pedig az utolsó alkotói korszak problematikáját kívánom érinteni.

A szakirodalom szerint (vö. pl. Szabó 1970, Czére 1987, Kemény 1991) Krúdy-nak négy nagyobb alkotói korszakáról beszélhetünk:

a) Az első korszakot, amelyet a készülődés időszakának tekintenek, nagyjából 1910-ig lehet számítani. Mint szinte minden írói pálya kezdetén, itt is a hatások sokasága, azaz sokszínűség figyelhető meg. Nehéz lenne pontosan felsorolni, hogy kiknek a stílushatását említi ebben az időszakban a szakirodalom, hogy csak a legjelentősebbeket említsük: Jókai, Mikszáth, Turgenyev.

b) Az első érett írói korszakot általában 1911 és 1917 közé teszi a szakirodalom. Ebben a korszakban születnek az első Szindbád-novellák, de jelentős regényeket is említhetünk e korszakból, így például a Vörös postakocsit. Feltétlenül szólni kell arról is, hogy ekkor alakulnak ki, vagy talán pontosabban válnak dominánssá azok a stílusjellemzők, amelyeket az igazi Krúdy-stílus legfontosabb összetevőinek tartunk: a sajátos halmozásokkal és mellérendelésekkel épülő mondat-szerkezet, a nyelvi képek, ezen belül is talán leginkább a hasonlatok meghatározó szerepe.

c) A harmadik, 1918-tól 1921-ig tartó korszakot Czére Béla „látomásos-lírai”-nak nevezi, Kemény Gábor pedig a későgótika lángoló stílusához hasonlítja, mások egyenesen preszürrealista alkotásokat látnak az ekkor írt művekben, legalábbis azok egy részében.

d) Az utolsó korszakot általában 1922-től 1933-ig számítja a Krúdy-szakirodalom. A jellemzések azt emelik ki, hogy a korábbiakkal ellentétben higgadtabb, tárgyiasabb stílusirány ez, Bori Imre sommás megfogalmazása szerint: „Krúdy Gyula munkásságának utolsó tíz esztendeje a tárgyiasság jegyében alakult” (Bori 1978: 251).

A fenti korszakolás lehetséges problematikájából itt csak egy, e dolgozat témáját, azaz az utolsó alkotói korszakot érintő elemre szeretnék kitérni. Az útkeresést nem számítva, az „igazi Krúdy” életművében – mint látjuk – három korszakot tart számon a szakirodalom, ezek közül az utolsó (1922–1933) mondhatni meglepően hosszú: tizenkét év, míg a megelőző kettő együtt véve is rövidebb időt fog át: mindössze tizenegyet (az első hét, míg a második alkotói korszak csupán négy év). Nehezen elképzelhető, hogy a korábban sűrűn stílust váltó Krúdy élete végén több mint egy évtizeden át homogén prózát hozott volna létre. És valóban: maguk a novellák nem is igazolják ezt a homogenitást. Akik meglátták ezt az ellentmondást (tudniillik a kanonikus korszakolás és a tények, azaz az ekkori írások stílusa között), többnyire úgy próbálták azt feloldani, hogy „alkorszakokra” osztották az utolsó alkotói korszakot. Az óvatoskodó pontosítás azonban néha olyan felemás, önellentmondásos leírásokhoz vezetett, mint a Krúdy-novellák egyik legjobb ismerőjének, Szauder Józsefnek (1965/1980: 148) a következő megállapítása: 1930-ban Krúdy „egy sajátos szemléletű és stílusú, másféle világú elbeszé-

léstípusra tér át... [ezeket a] nagy írásait, amelyekben az író időszemlélete s **nyelvi kifejezése is megváltozott**, az eddigi szakirodalom belevette az 1926 és 1929 közt kialakult időszak termésébe, pedig attól – ha külön korszakot nem képez is – erősen különbözik” (a kiemelés tőlem: P. J.). Szembeötlő az ellentmondás: megváltozik „az író időszemlélete s nyelvi kifejezése”, az előző időszak írásaitól az újak nemcsak hogy különböznek, hanem „erősen különböznek” – és mégis ugyanarról a korszakról kellene beszélnünk?

Kemény Krúdy képalkotását bemutató 1974-es munkájában szintén külön tartja számon „az »öregkori« remekes periódusát (1926–29)”, illetve az 1929 utáni műveket. Ez utóbbi időszakból az írások két csoportját emeli ki, az egyiket csak a téma, a másikat azonban már a stílus szempontjából is jellemezve: „Az 1929 utáni termés két, merőben ellentétes részre oszlik: az 1929/30-ban keletkezett művek (Zöld Ász, Egy régi fogadó és vendége, »Szegény lánynak nem szabad hazudni«, Purgatórium) a delírium rémképeivel viaskodnak, a legutolsó évek prózáját viszont a búcsú derűje önti el: mintegy az első Szindbád-novellák hangvétele tér vissza ezekben az írásokban” (Kemény 1974: 4–5).

2.2. Az „utolsó korszak” jellemzésének és meghatározásának problematikája

Részben már a fent felvetettek is előrejelezhetik, hogy az utolsó évek műveit jellemző szakirodalom meglehetősen eltérő leírásokat ad: megmutatkozik ez egyfelől az értékelésben, másfelől a stílusjellemezésben. Az eltérő, sőt ellentétes vélemények bemutatására csak néhány példát van módom itt idézni. Katona Béla (1959: 105) Krúdynak a Magyar Klasszikusok című sorozatban kiadott novellakötetéről azt írja, hogy az e kötetben megjelent válogatott novellák két régi irodalomtörténeti legenda elosztatására is alkalmat adnak. Az egyik az egyhúrúság, a másik – a minket most még inkább érintő – legenda pedig „az öregedő Krúdy művészi hanyatlásáról szolt. Arról, hogy írói pályája vége felé tehetsége állítólag kimerült, már csak **önmagát másolta**, régi hírnevéből élt. [...] Ezek a művek nem tehetsége hanyatlását mutatják, hanem éppen ellenkezőleg” (a kiemelés tőlem: P. J.). Szauder ugyan (1965/1980: 159, 166) egyfelől az „elbeszélő véna kifáradását” érzi e korszakban, a legutolsó Szindbád-elbeszélésekben mégis „tárgyias és egyben lírai remekes”-et lát. Feltűnő az is, hogy egy-egy szerzőnek a korszakot „címkező” minősítéseiben is az oximoronokat idéző ellentétek feszülnek egymásnak. Czére Krúdy-monográfiájában (1987) az utolsó korszakot bemutató fejezet címébe emeli a „lírai realizmus” minősítést. De hát lehet-e a realizmus lírai? Szauder (i. m. 169) hasonló oximoronral „mágikus realizmus”-ról beszél.

Ha összegezni akarjuk az életmű korszakolására és különösképp az 1922 és 1933 közötti időszak Krúdy-prózájára vonatkozó szakirodalom tanulságait, akkor e tanulságok között valószínűleg az egyik legfontosabb az lehet, hogy mindenképp figyelembe kell vennünk a szakirodalom által az „utolsó korszak”-ba sorolt műcsoport belső tagolását, sőt stílusbeli heterogenitását: ez azonban akár annak

elfogadhatóságát is megkérdőjelezheti, hogy itt valóban egy korszakról van szó. Magam ezért a fentiek alapján az „utolsó alkotói korszak”-on itt az 1930 utáni időszakot értem.²

3. Állandóság és változás az utolsó korszak domináns stílusjellemzőiben

Ha a Krúdy-próza karakterét, történeti újszerűségét – most az egyes korszaktól függetlenül – a stílus szempontjából legfontosabb pontokon akarjuk megragadni, összegzően minden bizonnyal két fő jellemzőt kell kiemelnünk:

- a nyelvi képek kitüntetett szerepét
- és a halmozást mint meghatározó mondatépítő alakzatot (vö. pl. Kemény 1991: passim, Tolcsvai Nagy 2004: 94).

3.1. A nyelvi képek kitüntetett szerepe: hasonlatok, metaforák, visszatérő képek, tárgykörök korrelációja

Mint azt a Krúdy stílusát elemző szakirodalom, elsősorban Kemény több munkája (pl. Kemény 1974, 1991, 1993, 2002) is bizonyítja, a képanyag Krúdy prózájában meghatározóan fontos tényezőként szervezi, alakítja a művek stílus- és így jelentésszerkezetét.

A **hasonlatok**nak Krúdy stílusában betöltött szerepét tudományos igénnyel elsőként Herczeg Gyula (1959) vizsgálta, és azt az írói pálya korábbi szakaszaira vonatkozóan így jellemezte: „Első novelláitól kezdve vannak hasonlatai, de a hagyományos kereteket szétfeszítő ötletek csak pályája középső szakaszától, a tízes évek kezdetétől fogva sokasodnak meg műveiben, és a tízes évek végén, a húszas évek elején érik el legnagyobb bőségüket, legötletesebb változataikat. A nyitány nagyjából összeesik az 1913-ban a Hét hasábjain folytatásokban megjelent A vörös postakocsi című regényével. [...] A bűvös hasonlatok áradása innen tart húsz évig”, azaz 1933-ig (Herczeg 1959: 42). Fábri Anna (1976: 376) viszont ezzel az „áradás”-sal szemben úgy látja, hogy Krúdy „élete utolsó szakaszában [...] pontos mondatokban fejezi ki magát, a hasonlatok sodró zuhatagát szinte száműzte írásaiból”.

Az igazság ezúttal valószínűleg valahol középen található meg, azaz állandóság és változás itt is egyszerre van jelen: a hasonlatok száma csökken, szerepük azonban továbbra is igen jelentős. Hivatkozhatunk itt Keményre (1974: 79) is, aki amellett, hogy szintén igazolja a hasonlatok számának a 20-as évek elejétől megfigyelhető csökkenését, arra is felhívja a figyelmet, hogy „talán a kései Krúdy-

² A Krúdy-életmű első monográfiusa, Perkátai (Kelemen) László (1938: 34) – ugyan más megfontolások alapján, de – szintén 1929-ben jelöli meg Krúdy harmadik alkotói korszakának végét, és innen számítja az utolsó, a negyedik korszakot (az újabb szakirodalomból vö. még pl. Szilasi 2002: 314).

novellákban vannak a legszebb – egyszerű, díztelen és mégis elementárisan dímenziótágító – hasonlatok” (1974: 81).

Most nincs mód arra, hogy az utolsó korszak hasonlatait részletesen tárgyaljam, ezért csak néhány példával szeretném bemutatni, hogy az ekkori novellák szemantikai szerkezetében is fontos jelentésképző szerepet töltenek be a hasonlatok. Konkrétabban: a Krúdy-elbeszélések jelentős részének meghatározó sajátossága az, hogy az események elmondását metaforikus összefüggések kialakításával párosítja (vö. Szegedy-Maszák 1995: 14). Az alábbi példák arra hivatottak, hogy bemutassák: a szöveg értelmezését irányító, azaz a betű szerintitől a metaforikus jelentéshez átkötő elemekként az utolsó évek elbeszéléseiben is kulcsszerepük van a nyelvi képek e típusának. Az utolsó Szindbád-ciklus egyik legjelentősebb novellájában, *A vadevezős megtérése* címűben találkozunk a következő hasonlattal:

„A napsütésben a tavalyi fehérművek, alsószoknyák és alsónadrágok között az udvaron valami része volt Szindbádnak is, mert váratlanul búcsút mondott a ruhaszáritókötélnek, amellyel néha véget vetni akart életének, és *előlengedezett, mint egy vasalt ing*, amelyet az ünnepi nap jól kiféhrített, a gazdasszony keze kivasal, régi, tisztességes gombokat kapott kölcsönbe, hogy inggombjai révén maga is tisztességes polgárnak számíton, ne pedig csak afféle vadevezősnek, akit a szelek játéka sodort az óbudai partokra” (VH. 478–9).

Az értelmezéshez annyit kell felidézünk, hogy az elbeszélés középpontjában az a gesztus áll, amellyel Szindbád ingét egy cigánygyereknek ajándékozza. A templomban lévő Szindbádot – mivel nem érkezik meg a keresztelőre a keresztapának kiszemelt vajda – egy cigánygyerek keresztapjául kéri fel a cigányaszszonyok, akik a keresztelő után megkérdezik: „Mit mondjunk neki komámuramról, ha majd Fábíán felnő, és keresztapja felől kérdezősködik?” „Mondják meg neki, hogy az első inget én ajándékozom neki – felelt Szindbád, miután Fábíán tetőtől talpig anyaszült meztelen volt. Levette büszkeségét, a maga fehér, magavasalt ingét, és keresztfiának adományozta. Ez a vadevezős megtérése története.”

A fenti hasonlat Szindbádot magát köti össze az „új életre kelt” inggel:

Szindbád humán	→	Ing tárgyi
<p>„a tavalyi fehérművek, alsószoknyák és alsónadrágok között az udvaron valami része volt Szindbádnak is”</p> <p>(Szindbád) „váratlanul búcsút mondott a ruhaszáritókötélnek”</p> <p>(Szindbád) „előlengedezett”</p>	←	<p>(az ing) „inggombjai révén maga is tisztességes polgárnak számíton, ne pedig csak afféle vadevezősnek”</p>

A nem szépirodalmi nyelvhasználatban és nem képi síkon megvalósuló kategorizálásban, azaz a hétköznapi nyelvhasználatban „természetes módon” az ing-

hez tartozó szemantikai elemek Szindbád személyéhez kerülnek a fenti citátumban: Szindbád rész a ruhaneműk között, a szárítókötélhez tartozik, mozgása lengedezés, másfelől a humánszférához (Szindbádhoz) tartozó kategóriák – tisztességes polgár, vadevezős – az inghez kapcsolódnak. Az így létrejövő szemantikai összefüggések a két (Szindbádra mint személyre és az ingre vonatkozó) tudáskeret egybecsúsztatásával olyan hálózatot képeznek, amely a szemantikai jegyek egybemosásával bizonyos értelemben feloldja a határvonalat a szóban forgó két entitás között. Ennek alapján értelmezhető csak a maga teljességében az odaajándékozás gesztusa: amikor az újszülöttnek, az életét éppen megkezdő gyermeknek adja Szindbád az inget, önmagáról, saját reményeiről, talán életéről mond le.³

A képi és a tárgyi sík elemei az alábbi hasonlatokban szintén a metaforikus jelentés kibomlását segítik: A *Szindbád elmegy deszkát árulni* című elbeszélésből idézett hasonlatokban egyértelművé válik, hogy a betű szerint olvasatban a tűzifa megvásárlását, felvágását és végül elégetését elbeszélő történetben valójában az emberi élet megállíthatatlan elmúlásáról, a halálról van szó. (Ezt az értelmezést a maga ironikus, szójátékos módján a cím is alátámasztja.)

„*Senki se tud úgy duruzsolni, mint a vén akácfa, amely már megérett a kivágásra!*” (VH. 530).

Figyelmet érdemel a mondatban a személyre utaló *senki* névmás, amely a *duruzsol* első, az emberi beszéd egy sajátos formájához kötődő jelentéséhez köti és ezáltal a megszemélyesítéshez is közelíti az akácfa *duruzsolás*át. Ha a *vén* kollokációs jelentését vesszük figyelembe, akkor szintén az emberire vonatkozó metaforikus jelentés kerül az előtérbe: tipikusabb a *vén* előfordulása az élőlényeket, személyeket megnevező főnevek jelzőjeként, mint az élettelen entitásokat megnevező főnevek mellett, a szövegben szereplő *fa* pedig a már élettelen, tűzön égő, *duruzsoló* fa (vö. *vén ember*, de **vén tűzifa*).

„*Sapkaalakja van minden boglyának, mint valami embernek, akinek a fejét, a haját kezdi ki először a téli fehérség*” (VH. 531).

„*S ekkor egy pillanat alatt meginog a boglya, mintha a föld indult volna meg alatta. Nagyot rotyyant, mint egy összedülő élet*” (VH. 532).

A hónapos retek kalandjai című novella hasonlatai is a szövegértelem karakterisztikus összetevői, hiszen a betű szerinti jelentést, azaz a hónapos retek élvezetere vonatkozó olvasatot az első szerelem vágyának, örömeinek jelentésrétegeivel fűzik egybe.

„*Ugyanis a korai, tavaszi termények azok, amelyek leginkább elárulják érzelmeiket, mint akár a tapasztalatlan, fiatal nők elárulják magukat a szerelmi vallomásra.*”

³ Részben ehhez hasonló, de nem a fent idézett hasonlatra épített elemzést ad az ing odaajándékozásának gesztusáról Szauder (1965/1980: 167): „Az ing, amit Szindbád levett és odaajándékoz a testéről, különös darab: egyetlen, hófehér, maga vasalta. A halálra készülődő, aki úgy élvezte utolsó fehér ingét, mint a siralomházi ember a végső kívánságaként teljesült lakomát. S azt az inget is odaadta. Boldog ember, akiről minden esetleges, járulékos lefoszlott, meseien boldog ember ez a Szindbád...”

Szindbád láthatatlan asztaltársa ekkor így szól:

– Miután már megfelelő táplálékot szedett magába uraságod gyomra; levesek és húsok raktára lett: illendő, hogy a tavasz regényességeinek is áldozunk, amely regényességek között (mint valamely évenként megújuló »első szerelem«), a különböző ételszerelmek között; nagy szerepe van a »hónapos reteknek«.

– Annak a felejthetetlen piros bőrű »hónapos reteknek«, amely a koratavaszi kerti veteményeink társaságában az ő gyönyörűséges színével, ízével, friss, szűzies ropogásával úgy jön elénk, mint valóban az »első szerelem« – kérdezte Szindbád láthatatlan asztaltársát” (VH. 551–2).

A Krúdy-stílusban alapvető fontosságú – ám az eddigi stílusleírásokban kellő hangsúlyt még nem kapott – **ironia** eszköze a hasonlat az alábbi példában.

„És most is, amikor a komornyik körülhordozta Szabó Szindbád névjegyét a szalonban, mint valami zászlót, amelyet az ellenségtől vettek el, mint valami skalpot a vad néptörzseknel, mint valami ritka természeti tüneményt, amely a jelenlevő hölgyvilág tiszteletére mutatkozik – az elcsodálkozott, szinte áhíthatossá vált hölgyek között csak Cilinderiné tartotta meg hidegvérét” (A féktelen szenvedély történetéből, VH. 518).

A korábbi korszakokban jellegzetes **visszatérő képek** szintén jelen vannak ebben az időszakban. Az utolsó Szindbád-ciklusban például a Kemény (1993: 62–4, 166–7) által vizsgált három motívumból kettő, a kagyló és a lepke motívuma lényegében a Kemény által leírt jelentésekkel korreláló ’nőiség, női vonzerő’, ’szerelem’ jelentéselemeket idézve fordul elő.

„A drótkötélen könnyedén siklott, mint csónak a tavon. Bokáját pergette a zene taktusaira, és *lepke módjára* hintázott fél lábán a magasban. Meg lehetett bolondulni láttára, amikor napernyőjét vállán forgatva, a kötelet alig érintve repült át az orfeum nézőterén”⁴ (Kötéltáncosnót szeretni, VH. 483).

„Tátraszéplakon legyünk tán, kedves kis álmatlanságom, aki mézeskalácsbarna arcocskájával, szivalakú állával, rövidre nyírt fiúhajával, Kleopátra-szemöldökével, cigarettafüsthöz hasonló tekintetével, komoly, meggondolt arcvonásaival, a végtelenség jeléhez, a ∞-hoz hasonló homlokáival, makrapipa kihívóságú orrcimpájával, *tengerikagyló bűgös hangjával*, rózsaszínű csigához hasonló fülével, akasztófahumorával és harisnyakötőjének vaníliaszínével előbb-utóbb rávesz, hogy hátat fordítsak eddigi példás, apostoli tisztaságú életmódomnak, és felcsapjak kalóznak, tengeri rablónak, nőstényoroszlán idomítónak itt Óbudán?” (Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra, VH. 560).

A képek rendszerszerűségét elemezve hívja fel a figyelmet Kemény (1993: 166 és kk.) az erotika és a gasztronómia fogalmi szférájába tartozó képzetek összefüggéseire. A következő, az 1921-ben megjelent *Nagy kópéból* származó hasonlat az ő egyik szemléletes példája: „Eh, csak egy szőke volt, mint a vaníliafagylalt, amelyet Valériával, Krisztinával és más osztrák főhercegnőkkel a várbeli cukrásznál fogyasztottam”. Kemény szerint „a hasonlítás alapja minden bizonnyal a ’szín’ mozzanat. A közös szemantikai jegy meglétén kívül azonban az író tudatában (tudatalattijában) felmerülhetett a vanília mint »álom-metafora« is, ez utóbbi ugyanis az Álmoskönyv szerint ’szerelmeskedés’-t jelent” (Kemény 1993: 172). Az alábbi,

⁴ A *lepke módjára* határozót Kemény (2002: 95) nyomán hasonlatnak tekintem.

az utolsó Szindbád-ciklusból származó példában is ez a két jelentés-összetevő (a szín és a szerelmeskedés) a metafora alapja.

„Kisütött a nap Óbuda felett, és a pünkösdi ünnepekre való ruhákat mind megszáritotta az udvarokban kifeszített köteleken: világoszöld falombokká, rétek sárga virágaivá, mennybeli angyalokká, sőt *cukrárszák vaníliafagylaltjaivá lettek a nők a május ünnepi öltözetek révén...*” (A vadevezős megtérése, VH. 478).

„Szindbád a jó barátság örve alatt megsókolta Bettina húsos nyakát, megtapogatta izmos karját, és kijelentette, hogy Bettina valóban megérett arra, hogy férjhez adassék. *Szindbád szavaitól vaníliaillatú lett Bettina*, a férfit és szerelmet csak tüzes álmokból ismerő vénkisasszony gerjedelmével tette vállát Szindbád vállához” (Születésnap kalandok, VH. 521–2).

3.2. A halmozás mint meghatározó mondatépítő alakzat

Az állandóság egyik lényeges eleme, hogy ebben az időszakban is gyakoriak maradnak a halmozásokkal felépülő hosszú mondatok (vö. Pethő 2004). Ugyanakkor jellemző változások is megfigyelhetők e mondatok szemantikai-szintaktikai szerkezetében: Szauder (1965/1980: 153) szerint „a mondatburjánzás már nem olyan itt [ti. az utolsó években – P. J.], mint valamikor, a *Tótágas* novelláiban, a *Napraforgó*-ban, a *Mit látott Vak Bélá*-ban volt a hasonlatok bonyolult szövöttese, elragadtatott asszociatív, hangulatilag túlfűtött és zenén lebegő szárnyalása. Most csak felsorolásban rohannak egymás után az azonosságot kifejező és valami végtelen egyidejűséggé kiterjedő, mert hosszú-hosszú mondatok”.

„Mállott rókagallérok, kísértetiesen elrongyosodott köpönyegek, madárijesztő vékony lábszáraihoz idomult nadrágok, fakult, csurgó, régi zsúptető ereszéhez hasonló bajuszok, lelkiismeret-furdalásos, ritkult szakállak, pókhálósan pislogó szemek, őszi széllel és köddel csimbókozott üstökök, gombjavesztett mellények, hervadt falevélkék, összezsugorodott nyakkendők és ércetlenül kongó pincehangok hazája, molyette Tabán! – itt történt meg az a csoda, hogy Kuvik dalfüzérarus fogadalmat tett, hogy többé egyetlen korty bort sem enged le gégején önszántából” (USZ. 569).

Idézhetnénk a *Zöld ász*nak akár az egész első fejezetét, a harmadik bekezdés például több mint egy lapnyi, halmozásokkal zsúfolt mondat. Számos, halmozásos mondatot találunk az utolsó Szindbád-ciklusban is:

„Mintha elakadt volna valami a szokásos menetben, némely hang mélyebb, másik élénkebb lett, az alsószoknyák zsinórain levő görcsök érezhetőbbekké váltak, a cipők kikandikáltak a fodrok alól, rejtett pillantások röppentek a tükör felé, bizonyos ellenségeskedés történt a beszéd rendjében a legjobb barátnék között, Magdaléna szívből elpirult, mint valami szigorú vaskályha, amelybe hirtelen begyújtottak, a füle is kivörösödött, amelyen eddig az elhalványodott koráll-fülbevaló lelki és testi betegségről beszélt a hozzáértőknek, a nyaka kiemelkedett a diszkréten kivágott ruhából, hogy lélegzethez jusson, míg a jelenlevő »grófné«, aki máskor mindig büszke volt a szabadságharcban vértanúságot szenvedett, hegyes szakállú és III. Napóleon-bajszú tábornokára, akinek arcképét a nyakán függő fekete csontmedalionban viselte, mintha elrejtette volna az érzelmeit nyilván eláruló medáliát a bőven alkalmazott ruhafodrok közé; nincs szükség a tábornok örökös jelenlétére, amikor Szabó Szindbád küldi be névjegyét az ünnepélyes komornyikkal; Grabovszkyné, egy Felvidékről származott asszonyság, aki egész életében a kismárki kränzchenekről, a diákmajálisokról, a Méze-

kertről, a szepesi vászonról, Szignárovics podolini vászonvégeiről és a felvidéki lekvárokról szeretett beszélni, az új látogató hírére elővette kassai emlékeit az ottani apácákról, akiknek zárdájában növekedett, mielőtt Grabovszky, »ez a fékezhetetlen tanfelügyelőségi segéd« szinte »erőszakkal« meg nem szöktette, mert Szindbád, akibe titkon szerelmes volt, nem érkezett meg a kellő időben: vajon, hol járt ez idő tájt ez a csélcsep, megbízhatatlan, lengén lengedező, árvalányhajhoz hasonló, pödrött, hevült ifjú, akit a kassai zárdában mindig úgy képzeltek el a kisasszonyok, hogy olyan sarkantyúi vannak, mint az orosz táncosoknak? (A féktelen szenvedély történetéből, VH. 516).

A fent tárgyalt két alapvető fontosságú stílusjegy mellett még két szignifikáns – és szintén inkább az „állandóság”-hoz sorolható – jellemzőre térek ki: az első a Krúdy-művekben megjelenő időszemlélettel összefüggő stílusjegy a jelen és a múlt idő egy-egy szövegrészen belüli összefűzése, a másik pedig az ironia.

3.3. A jelen és a múlt idő egy szövegrészen belüli összefűzése

Szándékosan használom a talán természetesebben adódó *váltogatás* helyett az *összefűzés* szót, hiszen azt is jelezni kívánom, hogy a különböző idejű igealakok összekapcsolása a Krúdy-prózában nem véletlenszerű, nem rendszertelen váltogatás: egy koherens jelentésképző rendszer alakul ki ezáltal. Kemény (1991: 32) *A híd* című novella ilyen szempontú elemzésében egyenesen az igeidők „rendkívül tudatos használatára” hívja fel a figyelmet.

Példaként vizsgáljuk meg most a *Százesztendős emberek búcsúja* (1931) című novellát. Ebben a különböző időrétegeket már a bevezetésben egymásba csúsztató elbeszélésben talán a legérdekesebb stílusvonás az, hogy a százesztendős öregek búcsúmenetét leíró részek következetesen jelen idejű igealakokat tartalmaznak: ezáltal az aggastyánok örökös vonulása, örök jelene nemcsak az elmúlást, hanem magát az időt győzi le így.

„A százesztendős emberek búcsúnapján mindig szép májusi hajnal *van*, és az óbudai házak felnyíló kapuin a fecskékkel együtt *repülnek* ki az öregemberek.

[...]

S anélkül, hogy a sekrestyésnek, ennek a borpiros arcú, öreg sündisznó hajzatú férfiúnak különösebben intézkedni *kellene*: szinte magától, ősi hagyományokból *alakul* ki a búcsújárás rendje.

A zászlóvivő tán százesztendők óta *viszi* a zászlót, hogy *tudja* nyomban, melyik lobogót *kell* kiválasztani erre a napra a templom számos lobogói közül. [...] És a százesztendős férfiak, a plébánia híveinek legöregebbjei, akik hajdon fejükön fehér hóval, halavány arcukon a tekintéllyel, másvilági hittel, vallási áhitattal és fehér bajusszal vagy kísértet-szakállal karban *énekelnek*. Honnan *tudják* a búcsújárás dallamát ugyanabban a hangnemben, ahogyan ötszáz esztendő előtt ugyancsak az óbudai utcákon fújták ilyen májusi napon, amikor II. Lajos és Mária királynő a budai várból mulatni mentek erre Visegrádra?” (VH. 473–475).

A végtelen élet lehetőségének illúziójával szembeni kontrasztként azonban már az idő realitására figyelmeztet a zárdanövendék lánykák vonulásának leírásában a múlt idő:

„A fejedelemasszony jelt *adott* kezével, mint egy fölemelt virággal, mire a zárdanövendékek nagyobbacska leánykái *értették* meg legelőször a főnöknő intését, és mint előcsapat, *helyezkedtek* el

a búcsújárásban. De hát ugyan kiknek is *lett volna* helyük közelebb a plébániatemplom tömjénillatú zászlóihoz, e magasztos selyemlombokhoz, amelyek régi budai királynék ruháiból *készültek*, amit nekik *adtak*, a jövődöbéli apácáknak? *Dalolhattak* az elmúlt éjszaka a tánciskolában, *gajdolhattak* a holdvilág zenészei, *izzadhattak* rimeket a költők bármennyit a földi szerelemről, a májusi varázslókról: – az mit sem *jelentett* e tavaszi reggelen az Ég udvarhölgyei előtt, még csak annyit se, mint az eső, amely a zárda falain kívül *zuhogott* az óbudai háztetők felett. A zárda hölgyei úgy *léptek* a rövid templomi lobogók mögé, mintha ezért a reggelért, ezért a felejthetetlen, szinte élettörténeti reggelért *éltek volna* mindeddig, tizenöt, tizenhat évig, a leányáguk kikeletjéig, mikor a fejedelem-asszony virágkezének inté-sére *felsorakoztak* a lobogó lombok mögé, amint azok a plébániatemplom ódon falától *elváltak*, és életrekeléstük első percétől kezdve az áhítatot szolgálnák a maguk tárgyiségében is” (VH. 475–476).

3.4. Irónia

A Krúdy-stílust elemző munkákban gyakran találunk utalást az iróniára is (sajnos azonban e stílusjellemző módszeres bemutatásával ez idáig adós maradt a szakirodalom). Ez a pragmatikus alakzat kétségtelenül az utolsó időszaknak is fontos jegye, sőt van, aki szerint „ez az irónia a kiábrándult Krúdy végső mondanivalója” (Kelemen 1938: 120).

A fent már más összefüggésben szóba kerültek (a hasonlatra hozott példák egyike, illetve a *Szindbád elmegy deszkát árulni* című novella címadása) kívül az utolsó Szindbád-ciklusból idézek még két jellemző példát. Az elsőben a hasonlat az irónia legfőbb kifejezője:

„*Andaloghiné, ez a vagyonos dáma, aki férje kétületes batárján beteges arckifejezéssel, mint egy »meg nem értett nő«, mint egy epedéstől hervadó szifinx robogott Pest utcáin: Andaloghiné két piros rózsát kent arcára hirtelen elővont kezítükrében, cseppet sem titkolva, hogy muladozó életére való hivatkozással az előszobában várakozó Szabó Szindbád⁵ révén akar megismerkedni a gyönyörteljes szerelem tüdővel!*” (A féktelen szenvedély történetéből, VH. 516).

A cselekmény szintjén megjelenő iróniára az egyik legszemléletesebb példaként a *Születésnap i kalandok* befejezését idézhetjük. Az őt születésnapján köszönteni jövő ifjú zárdanövendék elcsábításáról ábrándozó Szindbádot az ajándékba kapott szentkép és a „*bácsi*”-zás zökkenti vissza a valóságba; a korábbi szerelmes, patetikus hangon megjelenő ábrándok után éles, ironikus kontrasztban jelenik meg a kérés: Szindbád a lángoló szerelem helyett már köszvényes háta nyomogatásával is megelégszik:

„De mondd, ó mondd nekem, hogyan volna az elérhető, hogy ez az apácánövendék valóban szívből megöleljen egy szürke főt, amelynek baloldalán már hálósodnak az erek, meszesednek a vér-edények, durvulnak a nemes arcvonások, a ráncok hosszú vonalakban mendegélnek, mint végtelen útjai a könnyeknek, amelyeket majd akkor sírunk, midőn rövid idő múlva meg kell halni?... Mondd, te álomtalan, tűztelen, játékok felett érzékenykedő ifjúság, megértenéd-e, ha vágyaimat feltárnám előtted, mint a pokol kapuját? [...]

⁵ A novella erőteljesen ironikus nyelvi formái közé tartozik a *Szabó Szindbád* név is – köszönöm Kemény Gábornak, hogy erre felhívta a figyelmemet.

Ezeket gondolta Szindbád, míg a zárda virágát (és növendékét) nézegette, amíg a születésnapra jött leánya egy szentképecskét nyújtott át a révült öreg gavallérnak. A szentképecskére gyermekes betűkkel e szavak voltak írva: »Szindbád bácsinak emlékül a jó kis Orsolyától.«

Szindbád átvette a szentképecskét, külön helyre állította az asztalkán, és így szólt:

– Ez mind nagyon szép és helyes, amit felőled hallottunk és láttunk, Orsolya, de vajon tudnád-e megnyomogatni a hátamat, mint a fejedelemasszonyét szoktad, ha az köszvényétől szenved? Ezt a tudományodat mutasd be, aztán elmehetsz Isten hírével.

A jó kis Orsolya erre vállalkozott, Szindbád születésnapj kalandjai ezzel véget értek.” (VH. 523–524).

4. Összegzés

A fentiek tanúsága szerint az utolsó korszak stílusjegyeit az előző korszakokhoz viszonyítottan két rovatba rendezhetjük. Vannak olyanok, amelyek fölé az „állandóság” címszó kerülhetne, ezek olyan stílusvonások, amelyek évtizedeken át jelen vannak, és így egyfajta stílusbeli folyamatosságot mutatnak, a másik rovat fölé értelemszerűen a „változás” írható: azokról a stílusösszetevőkről van szó, amelyek az utolsó alkotói korszak differentia specificái. A megkülönböztető jegyek a stílus szempontjából talán leginkább mennyiségi jellemzők: a mennyiségi változással szemben azonban a jelenlét és a szövegértelem kialakulásában betöltött funkció megmaradása általában itt is az „állandóság”-ra figyelmeztet. A dolgozat címében megjelölt szintetizáló jellemzés szerint: **állandóság és változás** tehát egyaránt tetten érhető az utolsó korszakban.

Ezzel tulajdonképpen a Krúdy-stílus leírásának egyik fontos kérdésénél vagyunk: mennyire tekinthető homogénnek a stílus szempontjából az életmű? (Tekintsünk el most természetesen az útkeresés időszakától.) Mivel bizonyos állandó jegyek megléte még nem jelent homogén stílust, úgy tűnik, nem beszélhetünk a Krúdy-próza homogenitásáról sem. Sőt nemcsak az életmű egészére vonatkozóan kell nyomatékosan tagadnunk a homogenitást, igaz ez az egyes korszakokra is. Talán éppen a sokszínűség, összetettség lenne a Krúdy-stílus egyik legfőbb karakterjegye? Ha viszont ez így van, akkor azt is ki kell mondanunk, hogy a Krúdy-életmű igazán pontos stílusjellemezése nem jelentheti korszakok leírását, csak egyes alkotások stíluselemzését. Mire valók akkor az általános jellegű megállapítások? Mire valók a korszakolások? Van-e egyáltalán hasznuk? Úgy vélem, a szkeptikusan tagadónak tűnő kérdésekre mégis nyugodtan *igennel* lehet felelni. Az általánosító jellegű megállapítások – vonatkoznak azok egy-egy stílusirányzatba való besorolásra, egy-egy korszak általánosító jellemzésére – hasznosan szolgálhatják azt a célt, hogy például az életmű legfontosabb karakterjegyeinek, stílustörténeti helyének meghatározásában és nem utolsósorban egy-egy mű stíluselemzésében eligazító erejű támpontul szolgáljanak.

SZAKIRODALOM

- Bori Imre 1978. *Krúdy Gyula*. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
 Czére Béla 1987. *Krúdy Gyula*. Gondolat Kiadó, Budapest.
 Fábri Anna 1976. Utószó. In: Krúdy Gyula: *Kossuth fia*. Magvető, Budapest, 371–83.

- Herczeg Gyula 1959. Krúdy hasonlatai. *Nyr.* 41–58.
- Katona Béla 1959. A klasszikus Krúdy. Krúdy Gyula válogatott novellái a Magyar Klasszikusok sorozatban. *Borsodi Szemle* 3: 103–5.
- Kemény Gábor 1974. *Krúdy képkalkotása*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kemény Gábor 1991. *Szindbád nyomában*. MTA Nyelvtudományi Intézete, Budapest.
- Kemény Gábor 1993. *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képkalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Kemény Gábor 2002. *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Perkátai László 1938. *Krúdy Gyula*. Délmagyarország, Szeged.
- Pethő József 2004. *A halmozás alakzata*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Schöpflin Aladár 1912. Szindbád utazásai. *Vasárnapi Újság* 9: 175.
- Szabó Ede 1970. *Krúdy Gyula*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Szaunder József 1948/1980. Utak Krúdyhoz. In: Szaunder József: *Tavaszi és őszi utazások*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 192–204.
- Szaunder József 1964/1980. Szindbád feltámadásától Szindbád megtéréséig. In: Szaunder József: *Tavaszi és őszi utazások*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 95–123.
- Szaunder József 1965/1980. Szindbád megtérésétől a Purgatóriumig. In: Szaunder József: *Tavaszi és őszi utazások*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 124–69.
- Szegedy-Maszák Mihály 1995. „Minta a szőnyegen”. Balassi Kiadó, Budapest.
- Szilasi László 2002. Maggi. Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula Isten veletek, ti boldog Vendelinek! című novellájában. *Literatura* 313–21.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2004. A képzelet jelentéstana Krúdy műveiben. In: Jenei Teréz–Pethő József (szerk.): *Stílus és jelentés*. Tanulmányok Krúdy stílusáról. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 93–105.

A Krúdy-idézetek forrásai

- USZ. = Utolsó szivar az Arabs Szürkénél I–II. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- VH. = Váci utcai hölgytisztelet. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982.

Pethő József

SUMMARY

Pethő, József

Permanence and change. On the style of Krúdy's last creative period

This paper consists of two parts: the first discusses problems of periodisation in Krúdy's oeuvre, whereas the second part attempts to present a sketch of the style of his last period on the basis of its characteristic stylistic properties. As the author points out, the main features of that period are as follows: (a) a distinguished role of figurative language: similes, metaphors, a correlation of recurring images and topics; (b) cumulation (the use of coordinated constituents) as a decisive strategy of sentence construction; (c) combination of present and past within the same stretch of text; and (d) irony.