

# A STÍLUS NYOMÁBAN

BEZECZKY GÁBOR

**Kemény Gábor:**

**Szindbád nyomában**

**Krúdy Gyula a kortársak között**

(Linguistica. Series A. Studia et dissertationes)

MTA Nyelvtudományi Intézet,

Budapest, 1991. 127 old., 140 Ft

**K**emény Gábor 1974-ben megjelent könyve, a *Krúdy képkalkotása*<sup>1</sup> sok szempontból a szakirodalom legjobb darabjai közé tartozik. A szaklapokban publikált tanulmányaiból<sup>2</sup> tudni lehet, hogy a szerző stilisztikai és Krúdy iránti érdeklődése azóta sem szűnt meg. Várható volt egy újabb, jelentős könyv, mely az eltelt időszak legérdekesebb tanulmányait tartalmazza. De ez nem az a könyv. Nem az, noha ebben is a szerző korábbi írásait olvashatjuk.

1 ■ Akadémiai, Bp., 1974.

2 ■ Egyebek mellett a következő írásokra lehet gondolni: A képszerűség nyelvi formáiról. *Magyar Nyelv* 70 (1974) 325–339. old. Képválasztás és kompozíció Krúdy prózájában. *Magyar Nyelvőr* 98 (1974) 160–171. old.; A költői képek funkciója egy Krúdy-leírásban. *Magyar Nyelvőr* 100 (1976) 409–420. old.; A szív álmaitól a gyomor álmaiig (Erotika és gasztronómia Krúdy képeiben). *Magyar Nyelvőr* 101 (1977) 439–457. old.; Képszerűség és kompozíció Krúdy prózájában. 306–325. old. Nyelvtani és képi determináció a teljes metaforában. *Nyelvtudományi Közlemények* 79 (1977) 177–200. old.; A nyelvi kép mibenléte és befogadásának mechanizmusa az újabb stilisztikai elméletek tükrében. *Nyelvtudományi Közlemények* 88 (1986) 39–87. old.

3 ■ Roman Jakobson: Nyelvészet és poétika. In: Uő.: *Hang – Jel – Vers*. Gondolat, Bp., 1972. 230. old.

4 ■ Stanley Fish: *Is There a Text in this Class*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London, 1980. 101. old.

5 ■ Nagyjából a könyv 9., 13–16. oldalai felelnek meg a következő írásnak: Egypár gondolat a prózaelemzésről. *Magyar Nyelv* 75 (1979) 465–467. old. A könyv 3–8., 10–13. oldalait megtaláljuk a következő cikkben: Stílus, stíluselemzés, prózaelemzés. *Magyar Nyelvőr* 104 (1980) 29–38. old. Természetesen nemcsak ez a két írás jelent meg korábban: Krúdy Gyula pályafordulatához. A Vörös postakocsiól a „pesti regények”-ig. *Literatúra*, 1976/3–4. 19–24. old. (A könyvben a 37–43. old.); Krúdy és a stílusa. *Irodalomtörténet*, 1981/2. 440–457. old. (A könyvben a 78–88. old.); Köznyelvi képek megújítása Tamási Áron prózájában. *Magyar Nyelvőr* 99 (1975) 188–192. old.; Az eltévedt lovas (Egy Ady-szimbólium értelmezéséhez). *Magyar Nyelvőr* 101 (1977) 324–329. old.; A „lelki táj” mint közlésforma József Attilánál. *Magyar Nyelvőr* 106 (1982) 307–310. old.; Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról. *Magyar Nyelv* 82 (1986) 280–288. old.

A könyv három részből áll. Az első, viszonylag rövid fejezet (*A prózaelemzés módszeréről*) nyelvészeti és stilisztikai kérdésekkel foglalkozik. A második, terjedelmesebb fejezetben, melynek címe *Krúdy és stílusa*, a szerző régi témájához tér vissza. A harmadik fejezetben (*Krúdy körül*) pár oldalas írások változatos témákat tárgyalnak: *Az eltévedt lovas* (Egy Ady-szimbólium értelmezéséhez) – *Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról* – *Köznyelvi képek megújítása Tamási Áron prózájában* – *A „lelki táj” mint közlésforma József Attilánál* – *Oszlopos Simeon* (Sarkadi Imre drámájáról).

Nagy kár, hogy Kemény sehol sem tüntette fel, mit mikor irt, és hol jelentetett meg; gyanútlan olvasói ennek hiányában kellemetlen félreértések áldozatai lehetnek. Ha a könyvet nem a maga történeti kontextusában, hanem mai alkotásként olvasnánk, azt kellene megállapítanunk, hogy helyenként kifejezetten nosztalgiahangulata van. Érdesebben fogalmazva: mintha a szerző irodalom- és nyelvelméleti érdeklődése a hetvenes évek vége felé megcsappant volna – amiről bizonyára nincs szó. Mi okozhatja ezt a félreértést? A 17. oldalon „mai tudásunk”-ról olvasunk. Ez a „mai” tudás viszont nem tartalmazza többek között a befogadás-esztétikát, a beszédaktus-elméletet és a dekonstrukciót. Hasonlóképpen nehezen érthető, miért csak a hatvanas-hetvenes évekre jellemző kérdéseket tárgyal az első fejezet. *A szépirodalmi közlés specifikumának* szentelt alfejezet például megismétli Jakobson 1958-ban feltett kérdését: „Mi tesz [...] egy nyelvi jelcsoportot (szöveget) műalkotássá?”<sup>3</sup> de arról már nem szól, hogy Stanley Fish mire jutott Jakobson kérdésével.<sup>4</sup> Ebben a kontextusban frissenek számítanak Jurij Lotman, Tzvetan Todorov és Roland Barthes hajdanában, a hetvenes évek elején-közepén magyarra fordított írásai.

**M**ásként ítéljük meg e részleteket, ha tudjuk, hogy az első fejezet bizonyos részei már 1979-ben és 1980-ban is megjelentek.<sup>5</sup> Némi zavar még így is maradhat az olvasóban, hiszen nem egészen világos, miért hiányoznak azok a fejezetek a könyvből, melyek a szerző mai nézeteit tartalmazzák. Ha az első fejezetet a korabeli kontextusba helyezük vissza, kedvezőbb színben tűnik fel. A hetvenes évek stilisztikai irodalmában ugyanis még nem volt gyakori, hogy valaki, miként a szerző, szembeszálljon a deviációelmélettel. A deviáció-

elmélet – Kemény tömör összefoglalásában: „irodalmisság-eltérés” – a Saussure-t követő, nyelvi egyöntetűséget feltételező elméletek logikus következménye. A szerző több ellenvetést tesz az „eltérés-stilisztiká”-val szemben, melyek közül az egyik így hangzik: „Az irodalmisság, az egyéni szépirói stílus nemcsak abból fakad, hogy az író megszegi az általános normát, hanem abból is, – sőt inkább abból! –, hogy megteremt egy saját normát. (Nem az az igazán lényeges itt, hogy az író bizonyos kötöttségeket figyelmen kívül hagy, hanem az, hogy olyan kötöttségeket vezet be, amelyek a normatív nyelvváltozatban nincsenek meg.)” (16. old.)

A szerző ezzel valószínűleg Sol Saportának az 1958-as bloomingtoni konferencián elhangzott megállapítását fogalmazta újra.<sup>6</sup> Saporta úgy látta, hogy a nyelvi közlemények kétféleképpen térhetnek el a normától: vagy úgy, hogy „kiiktatnak bizonyos korlátozásokat”, vagy úgy, hogy „új korlátozásokat vezetnek be”. Saporta nyomán Chatman és Levin a következőképpen fogalmazta meg, miképpen lehet eltérni a normától: „az eltérések két formában jelentkezhetnek: az egyik a licencia, vagyis amikor olyan szekvenciák jelentkeznek a költészetben, amilyenek a hétköznapi nyelvben nem fordulnak elő. A másik a hiperszabályozás, vagyis az, amikor az üzenetbe olyan szabályokat építünk be, melyek normális esetben nem fordulnak elő: ilyen például a rím.”<sup>7</sup> Keménynek a deviációelmélettel szemben felhozott ellenvetései minden bizonnyal ezekre a szövegekre mennek vissza. Csakhogy Saporta, Chatman és Levin, Keménnyel ellentétben nem támadta, hanem előterjesztette a deviációelméletet. Kinek van igaza?

Saporta, Chatman és Levin a másodlagos, „saját norma”-t, új kötöttségek bevezetését kizárólag az olyan konvenciók (rím, verstan) esetében engedte meg, amelyek nem változathatnak a szerintük mindenkiére kiterjedő nyelvi szabályrendszeren. Vagyis a „saját norma” és a „nyelvi norma” a legkevésbé sem ugyanolyan típusú norma. A „saját norma” megteremtésének lehetőségéből nem lehet arra következtetni, hogy az általánosként felfogott, elsődleges norma érvénye felfüggeszhető. Ami egyúttal azt jelenti, hogy efféle saját norma létrehozásával nem lehet megszabadulni a deviációtól. Ha viszont Kemény nem így érti a „saját norma”-t – ami nem zárható ki egyértelműen, hiszen nem hivatkozik Saportára –, hanem, mondjuk, egyéni szintaxisok, egyéni nyelvek létét engedi meg, akkor megfogalmazása valószínűleg ellentmondást tartalmaz, mert továbbra is feltételez egy „általános normát”, egy „normatív nyelvváltozat”-ot. Annak pedig nincs semmi nyoma szövegében, hogy szembeszállna azzal a felfogással, mely normatív nyelvváltozaton homogén nyelvközösséget ért.

Talán az sem véletlen, hogy Kemény saját, az „eltérés-stilisztiká”-tól különböző álláspontja nem ellenvetéseinek logikus folytatása: „Forduljunk hát

más irányba, keressünk új támpontot az »eltérés« helyett” – írja. Az új támpontot a konnotációs elméletekben fedezi fel, melyek azonban szintén megmaradnak a nyelvi homogenitás s így a deviációelmélet keretein belül. A könyvben – és Kemény más műveiben – nincs utalás arra, hogy a szerző ismerné azokat az elméleteket, melyek egy nyelvben több, egyidejűleg létező szabályrendszerrel számolnak, s melyeknek segítségével a deviációelméletet cáfolni lehet. Érdekes volna azt is tudni, mi a szerző véleménye arról, ahogyan Paul Ricoeur 1975-ben a konnotációt újra a denotációhoz kapcsolta.<sup>8</sup>

Kérdéses az is, ahogyan a szerző Hockettre hivatkozik. A 3–4. oldalon azt találjuk, hogy a stílus „valamely élő szóban elhangzó vagy leírt szövegnek, ill. ilyen szövegek egy bizonyos osztályának nyelvi megformálásmódja. Egyaránt beszélhetünk tehát egy konkrét írás- vagy beszédmű stílusáról, valamely szerző (általánosabban bármely beszélő) egyéni stílusáról – ezt Ch. F. Hockett nyomán *idiolektus*nak is mondhatjuk”. Hockett valóban alkalmazta a *stílus* és az *idiolektus* terminust, de nem azonosította őket. Idiolektusnak „egy személy nyelvi szokásainak összességét” nevezte,<sup>9</sup> tehát olyasmit is beleértett ebbe, amiben a stílusnak nincs szerepe. Ha mégis azonosítjuk a két terminust, akkor az egyéni stílusa nem más, mint nyelvének szabályrendszere, de akkor az egyik terminus felesleges. A két fogalom azonosítása ellen szól, hogy történetesen éppen Hockett nem gondolta azt, mintha minden beszélő pontosan ugyanazt a szabályrendszert alkalmazná. Ezért nem is *deviációról*, hanem az egyéni szabályrendszerek *közös magjáról* kellett értekeznie. Érdemes-e a közös mag mindenkire érvényes szabályai kapcsán is stílusról beszélni? (Lehet, hogy Kemény is elbizonytalanodott 1980 óta. Az eredeti tanulmányban *mondhatjuk* helyett még *mondjuk* szerepelt.)

Van más furcsaság is a könyv bevezetőjében. Az 5. oldalon egy „mindeddig meg nem cáfolt gondolat”-ot olvashatunk, mely szerint „a stílus: VÁLASZTÁS. A beszélő vagy az író válogat azok között a kifejezési lehetőségek között, amelyeket a nyelv kínál számára, s e választások egymásutánjában alakul ki a stílus. A nyelvhasználó tudatában mint virtuális szinonimasor ott élnek mindazok a nyelvi formák, amelyek az adott beszédhelyzetben aktualizálódhat-

6 ■ Sol Saporta: *The Application of Linguistics of the Study of Poetry*. In: Thomas A. Sebeok (ed.): *Style in Language*. Cambridge, Mass. 1960. 92. old.

7 ■ Seymour Chatman–Samuel Levin: *Linguistics and Literature*. In: Thomas A. Sebeok (ed.): *Current Trends in Linguistics*. Vol. 10. *Linguistics in North America*. The Hague, 1973. 265. old.

8 ■ Paul Ricoeur: *La métaphore vive*. Seuil, Paris, 1975.

9 ■ Charles F. Hockett: *A Course in Modern Linguistics*. Macmillan, New York, 1958. 321. old.

10 ■ Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*. Gondolat, Bp., 1976.

11 ■ Gérard Genette: *Figures I–III*. Seuil, Paris, 1966, 1969, 1972.

12 ■ *Krúdy képköltés...* 4. old.

nak. Válogat közöttük, s a kiválasztott elemeket mondatokká szerkeszti.” Tiszteletre méltó álláspont. Századunkban egyes filozófiai iskolák képviselői, következetes strukturalisták, valamint Katz és Fodor vélték úgy, hogy a beszélő lehetőségeit a nyelv kínálja, azaz – erőteljesebben fogalmazva – szabja meg. Mások ezzel szemben úgy vélték, hogy a beszélő is teremti a nyelvet. Az előbbi felfogás képviselői azt tartották, hogy egyebek mellett a jelentések is eleve adva vannak, tehát új jelentésekkel vagy a jelentések megváltozásával semmilyen kontextusban nem kell számolnunk. A szerzőtől idézett részlet az előbbi felfogáshoz áll közel: válogatásról beszél, teremtésről nem. Ugyanakkor tíz oldallal később a „szavak, szókapcsolatok jelentésének gazdagodása”-ról olvashatunk. Ebből az ellentmondásból az kínálhatna kiutat, ha a szerző szerint a jelentés nem volna a nyelv része. Ez az álláspont sem ismeretlen a nyelvészet történetében. A könyvben azonban az ellentmondás ellentmondás marad.

A bevezető fejezetből már csak egy gondolatot veszünk szemügyre. A 9. oldalon azt olvassuk, hogy „világszerte sokkal több vers-, mint prózaelemzés lát napvilágot, s jó prózaelemzéseknek különösképpen híján vagyunk”. Lehet, hogy a szerzőnek igaza van, bár a prózaelemzések mennyiségére és minőségére a nyolcvanas években már sokkal kevésbé lehetett panaszkodni, mint korábban. Ez a részlet 1980-ból származik. Az olvasó mégis eltűnődhet: vajon a szerző 1991-ben miért ismételte meg változatlan formában azt, amit korábban állított. Talán ma is ezt gondolja? Vagy úgy tudja, hogy azóta nem történt semmi? Ha viszont világszerte kevés a „jó” prózaelemzés, akkor nem világos, hogy a szerző miért nem említi például Mihail Bahtyin nevét. (Bahtyintól az első könyv magyarul 1976-ban jelent meg.<sup>10</sup>) Lehet, hogy Bahtyin műveit Kemény nem sorolja a „jó” elemzések közé, de kivésznai vagy akár csak megemlíteni őket még ebben az esetben is érdemes lett volna. A szerző nagyon meleg hangon emlékezik meg Gérard Genette 1966-os művéről, a *Figures* első kötetről. Vajon a narráció kérdéseivel hosszasan foglalkozó, a könyvben nem említett, második és harmadik kötetről (megjelent 1969-ben és 1972-ben<sup>11</sup>) csupa rosszat lehetne elmondani? Ezeket a könyveket még akkor is érdemes lett volna tárgyalni, ha a tanulmány a hetvenes évek közepe táján, Bahtyin magyar kiadása előtt keletkezett.

Nem biztos, hogy ami teljesen elfogadható egy folyóiratbeli közlés esetében, az könyvben is indokolt. A könyv 6. oldalán (és az 1980-ban megjelent cikk 31. oldalán) azt olvassuk, hogy egy stilisztikai kérdés tárgyalására „itt nincs mód”. A könyvben igenis lett volna erre mód, ha másképpen nem, az egyik rövidebb, kötetvégi írás elhagyásával. Hasonló megjegyzések máshol is előfordulnak a könyvben. A második fejezet Krúdy stílusával foglalkozik, de nem az előbb kifejtett nézetek alkalmazása. Használhatónak látszik az, ahogyan a szerző Krúdy stílus-

korszakait elkülöníti egymástól. Szintén méltánylást érdemelnek azok a részletek, melyekben Kemény a Krúdy-szövegek egyes stílárius jellemzőit meghatározza. A szerző mind a korszakolásban, mind az elemzésben messzemenően támaszkodhatott *Krúdy képalkotása* című művére, mely a Krúdy-szakirodalom legalaposabb és legrészletesebb darabjai közé tartozik.

A tárgyalt könyvben Kemény azt állítja Krúdy stílusáról, hogy: „Ez a stílus megszületett, fejlődött, beérett, felbomlott és meghalt, mint minden organizmus.” Az olvasó már itt eltűnődhet: vajon a szerző nem vette-e túlon túl szó szerint az organizmus metaforáját, és nem tulajdonít-e a művekben többé-kevésbé független létet a stílusnak. Tíz lappal később egy 1933-ból származó, valóban sikertelen Krúdy-szöveg kapcsán Kemény a következőket írja: „Hiszen ha igaz, hogy a stílus maga az ember, a stílus halála az ember halálát jelenti. Ha meghal a stílus, az embernek is meg kell halnia. S valóban, Krúdy alig három héttel élte túl a stílusát.” Más talán arra a következtetésre juthatott volna, hogy a szöveget egy súlyosan beteg ember írta. Természetesen lehet, hogy Kemény azért nem gondolja ennyire komolyan azt, amit ír („Ha meghal a stílus...”), és csak a megfogalmazása ügyetlen.

Ha feltételezzük, hogy létezik a stílus, melynek az egyes művek csupán megnyilvánulásai, akkor egyáltalán nem biztos, hogy a legjobb művek alkotják a stílusfejlődés csúcspontjait: „1918 körül az alkotói válság feszültsége egy emóciókkal és képekkel túltelített »lángoló stílus«-ban robbant ki.” (33. old.) Kemény szerint e válság terméke a *Napraforgó* is. Ha már az organizmus-metafora diktálta kategóriákban kell szemlélni Krúdy pályáját, akkor talán helyesebb volna egyik legjobb művét nem egy válságkorszakra, hanem az egyik „virágzás” időszakára tenni. Az is különös, hogy az életmű másik kiemelkedő darabja, a *Boldogult úrfikóromban* oly kevés figyelmet kapott. Talán azért, mert már túl közel van a „stílus halála”-hoz?

A stílus „születése” sem nélkülözi a problémákat. Kemény megállapítja, hogy Krúdy „hosszúra nyúlt pályakezdés”-e majdnem két évtizedig tartott, s „az irodalomtörténet-írás meglehetősen csekély, a stilisztika meg éppenséggel semmilyen figyelmet sem szentelt” a pályakezdés termékeinek. (27. old.) Ebben a megállapításban van egy adag rejtett önkritika is, hiszen 1974-ben megjelent művében Kemény is mellőzte a „korai, útkereső periódus termését”.<sup>12</sup> De miért olvasná és elemezné bárki is sok száz művét egy olyan Krúdynak, „aki még nem is volt egészen Krúdy”? A *Szindbád* előtti művek elhanyagoltságának oka nyilván a művekről kialakult értékítélet. Ezt az értékítéletet Kemény ebben a könyvben is hangoztatja. Ezt önmagában természetesen nem lehet a szemére vetni, vitatható viszont azoknak az érveknek a helyessége, amelyek alapján ezt teszi. Kemény azt állítja, hogy Krúdy utánozta, kritikailag elsajátította és meghaladta Mikszáthot, de

fejlődésének ekképpen megjelölt stádiumait nem szemlélteti művekkel. Nem véletlenül: Krúdy „mikszahtos” korszakát nem lehet ezekkel a kategóriákkal tagolni. Azt sem tudjuk meg, Krúdy Mikszáth életművének mely darabjait utánozta, ha utánozta. A szerző a mikszahti örökség legfőbb teherterelésének „Az anekdotának mint kompozíciós elvnek, keretnek az uralmát” tekinti. (28. old.) Tételét *A kaftán* című elbeszéléseiből vett mondatokkal szemlélteti: „A sárga Bodolay arról volt nevezetes a vármegyénkben, hogy Törökországból kaftánt hozott haza... A vidéken nem kell sok ahhoz, hogy valakiből nevezetes ember váljék. A sánta Szurmákot például azért fogják emlegetni még unokáink is, mert Andris főispán installációjakor egy álló hétig muzsikáltatta a fülébe azt a nótát, hogy: »Nincs cserepes tanyám...« Ha idegen tévedt a kaszinóba, el nem kerülhetett, hogy oldalba ne lökdössék annak a tisztos, hófehér szakállú öregúrnak a láttára, aki az egyetlen német újságot reggeltől napestig a sarokban olvasta: »Ez az a Homonnai, aki felmászott a bécsi István-toronyra, és kitűzte a lobogót a császár neve napján!« [...] Mikor sok esztendő múltán meghalt a híres Homonnai, minden vagyonát egy bécsi szerzetesháznak hagyományozta. Az osztályos atyafiak akkor elhíresztelték, hogy az öreg Homonnai egy árva kukkot sem tudott más nyelven, mint magyarul. De hát a hírneve az István-toronyhoz fűzte. S így lett híressége miatt hazaáruló az öreg Homonnai.» Kemény megállapítja, hogy „A jellemzést pótló anekdota a szereplők azonosíthatóságának, sőt létezésének egyetlen garanciájává válik itt: a hősök mintegy azonosulnak anekdotájukkal: »a sárga Bodolay« a kaftánnal, »a sánta Szurmák« a »muzsikáltatással«, »az öreg Homonnai« a bécsi István-torony megmászásával. Mindenkinek megvan a maga anekdotája [...]”. Bármilyen jó véleménnyel legyünk is Krúdy tömörítő művészetéről, az egymondatos anekdota, mely egyszerre volna előkészítés és csattanó, mégiscsak hallatlan dolog. „A sárga Bodolay...” és „A sánta Szurmák...” kezdetű mondatokban azonban nyomát sem leljük sem csattanónak, sem anekdotának. Nincs mindenkinek anekdotája. A Homonnairól szóló kis történet esetében sem annyira az anekdota, mint inkább Krúdy történetmondásának jellemzőiről lehetne szólni.

Az is figyelmet érdemel, hogy Kemény – mint Krúdy és a Krúdy stílusának haláláról szóló részletben – összefüggést lát az anekdota és a szereplők sorsa között. „Homonnai egész életformáját az anekdotájához igazítja (német újságot olvas, pedig nem is tud németül), mert az anekdota – az identitás egyetlen biztosítéka – fontosabb, mint maga az élet.” (Egyébként honnan tudja Kemény, hogy Homonnai nem tud németül? A szövegben csak ennyit találunk: „elhíresztelték” ezt. És honnan tudja Kemény, hogy Homonnai mit miért csinál?) A szerző azt is állítja, hogy „Aki elveszti anekdotáját, elveszti életét is, [...] vagy legalábbis összeomlik”. Tévedés, de van

benne rendszer. Az előzményét is meg lehet találni. Az 1974-ben megjelent könyvben ezt olvashattuk: „Az esztétizáló hajlamú, stílusbravúrokra törekvő fiatal Krúdy szinte igazolni látszik Oscar Wilde tételét, hogy nem az irodalom hasonlít az életre, hanem az élet az irodalomra.”<sup>13</sup>

**K**emény idéz egy rövid részletet *Az aranybánya* című regényből, és azt állítja, hogy „Aki nem tudja, a stílusból aligha találná ki, hogy az alábbi soroknak Krúdy Gyula a szerzőjük.” Az idézet a következő: „Valter Mártonné ... Úgy nőtt fel, mint annyi más fővárosi leány. Mindig a legutolsó divat szerint kellett öltözködni, mindig elegánsnak és előkelőnek kellett látszania. Mikor kilencedik életévét betöltötte, a nagyanyja ráadta a fűzöt, és azóta ezt a rettenetes szerszámot csak akkor vetette le, ha aludni tért. ... Apró lánykorára ha gondolt, nem emlékezett egyébre, mint az örökkön való szegénységre. Világosan emlékezett arra, hogy soha, de soha nem tudott kedve szerint jóllakni. ... Mint rettenetes emlékek meredeztek ki ebből a korból a hurcolkodások emlékei. Néha úgy látta, hogy mindig és állandóan hurcolkodtak. Mintha egyebet sem tettek volna soha. Mosókonyhában kellett hálania, és az ablakpárkányon mindenféle hideg húsokat evett papirosról. Közben a nagyanyja siránkozott a háta mögött, és öklét emelgette.”

Keménynek abban igaza van, hogy ennyiből talán nehéz rájönni, ki az idézet szerzője. A szövegnek ennek ellenére van három olyan vonása, mely igen jellemző Krúdyra. A három vonás közül egyet-másfelet Kemény is ismer. Tudja, hogy az emlékezés sok Krúdy-műnek alapvető vonása. Az idézett szövegben pedig ezt találjuk: „Apró lánykorára ha gondolt...”, „Világosan emlékezett...” „Mint rettenetes emlékek...”, „Néha úgy látta...”. A másik, a szerzőtől félig-meddig ismert vonás a változatlan ismétlődés, melynek szinonimái („a megállított idő» fikciója”, „»időtlen« jelen idő”, „a múlt újraélése, »megismétlése«”, elő-előfordulnak a könyvben; igaz, Kemény példái Krúdy későbbi korszakaiból származnak. A következő kifejezések ismétlődő eseményekre utalnak a fenti idézetben: „Mindig a legutolsó divat... mindig elegánsnak... csak akkor... nem emlékezett egyébre, mint az örökkön való... soha, de soha nem... Néha úgy látta, hogy mindig és állandóan... Mintha egyebet sem tettek volna soha.” Az idézet utolsó két mondata is ismétlődő eseményekről számol be. Az pedig, hogy két különböző tevékenység (az evés és a siránkozás) rendszeresen, talán kissé valószínűtlenül is, egybeesik, kifejezetten jellemző Krúdy „mikszahtos” korszakára. A harmadik vonás is összefügg a változatlan ismétlődéssel jellemezhető időszemlélettel. Az idézet első mondata arról számol be, hogy a szereplő sok más emberhez hasonlóan végez valamilyen

13 ■ Uo. 63. old.

14 ■ A képszerűség nyelvi formáiról... 330. old.

tevékenységet: „mint annyi más fővárosi leány...”. Hosszasan lehetne idézni ehhez hasonló részleteket Krúdy későbbi műveiből. Voltaképpen nem is igen érthető, miért mondja Kemény azt, hogy Krúdy pályája „NEM ezen az úton haladt tovább”. Az sem tartható, hogy az idézet az „eszköztelenség” megnyilvánulása lenne.

A Krúdyról szóló fejezetben gyakran említődik a *realizmus*. Vajon mit ért ezen a szerző? Először is lássuk, Kemény könyvében milyen szavak állhatnak a *realizmus* előtt. „Kritikai” (28., 43. old.), „sajátos”, „ördögi” (33. old.), „kegyetlen” (41. old.), „álom” (41., 60. old.), „álomlátó” (43. old.), „poétikus” (47. old.), „romantikus” (47. old.), „álarcos” (49. old.), „epikai” (67. old.), „klasszikus” (69., 84. old.), „démonikus” (73. old.). Csak a „klasszikus realizmus” utal a XIX. századi stílusirányzatra. Az összes többi összetétel valamiféle stílus feletti realizmusra vonatkozik. Mi jellemzi ezt a „realizmust”? Ha megnézzük a fenti kifejezések kontextusát, a következők derülnek ki. Előfordul, hogy egyszerűen nem világos, mire is gondolhatott a szerző („romantikus realizmus”, „álomlátó realizmus”, „álarcos realizmus”). Máskor a realizmus az odamondogatás szinonimája. Ilyenkor a kontextus olyan kifejezéseket tartalmaz, mint a „kegyetlen látélet”, „könyörtelen bírálat”; egyszer „társadalombíró, realista szándék”-ről olvassunk, máskor pedig „egy reálisabb, kritikai ábrázolásmód”-ról. Ekkor a realizmus ellentéte az „idill” és a „megszépítő poézis”. Lehet, hogy a „kegyetlen”, „kiméletlen” és a „könyörtelen” szavakat nagyon is komolyan kell venni, hiszen előfordul a „bábuk felboncolása” is mint a realizmus szinonimája. A könyörtelenség ellentéte a „részvét” és az „ember-szeretet”.

Lássunk két egész mondatot is, melyben előfordul a *realizmus*: „A tizes évek Krúdyjának romantikája századvégiség és modernség elegyének tekinthető, mivel az eszményítés éles valóságábrázolással párosul (vagy inkább: keveredik) benne, szivárványos líraisága olykor kiméletlen, kegyetlen realizmust takar.” (41. old.) Hogyan lehetne eldönteni, hogy a „századvégiség” rokon értelmű-e az „eszményítés”-sel és a „szivárványos líraiság”-gal, illetve összekapcsolható-e a „modernség” az „éles valóságábrázolás”-sal és a „kiméletlen, kegyetlen realizmus”-sal? A mondattani párhuzamok mindenesetre ezt sugallják. Ha így van, akkor a realizmus – a bírálat mellett – valami ilyesmit jelent Keménynél: valóságábrázolás. Talán nem véletlen, hogy Kemény nem mutatja be a „valóságábrázolás” stílusjegyeit? A másik mondat előzménye az, hogy Barta András a *Napraforgó*, az *Asszonyságok díja* és a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* „viharzó szenvedélyességét-szertelenségét” a „dekadencia fogalmaival rokonítja”. Kemény ezzel nem ért egyet, s így folytatja: „Pedig nem lehetetlen, hogy e stílusirányzódás az ekkori Krúdynál épp egy sajátos REALIZMUS szolgálatában áll!” (33. old.) Ha a *Napraforgó* realista mű, akkor Krúdy bármely

más műve is lehet „sajátosan” realista. (Az egyik, ebben a kötetben meg nem jelent Kemény-írásban a következőket olvashatjuk a *kép* szó inflálódásáról: „Körülbelül erre a sorsra jutott néhány évtizeddel később a *realizmus* fogalma is, amikor minden érdemleges műről be kellett bizonyítani, hogy a maga sajátos módján tulajdonképpen realista, s ez a terminus technicus súlyos következményekkel járó »inflációjához» vezetett.”<sup>14</sup>) Nem a *realizmus* az egyetlen stílus-kategória a könyvben: van még *romantika*, *impresszionizmus*, *szimbolizmus*, *szürrealizmus*, de ezek jelentése sokszor szintén csak a kontextusukból derül ki.

S ok igazság van abban, hogy Kemény nagy szerepet tulajdonít Krúdy életművében a líraiságnak. De az alighanem túlzás, hogy „a lírikusi alapállásból az életműnek csaknem minden döntő sajátosága levezethető”. (45. old.) Mit ért Kemény líraiságon? „Krúdy számára az írás az emlékezés ikertestvére. Minden munkája tele van önéletrajzi elemekkel. A regényt és novellát író lírikus a világ ábrázolásának ürügyén önmagát ábrázolja a világban, minden hőst egy kicsit a saját képére és hasonlatosságára teremti.” (51. old.) Kemény talán túl sokszor használja a *minden* szót. Egy példát erre már korábban is láttunk: „Mindenkinek megvan a maga anekdotája.” Egy másik helyen pedig ezt olvashatjuk: „Krúdy prózájában is minden összefügg mindennel, minden hasonlít mindenre [...]”. (81. old.) Igaz-e az, hogy „minden hőst egy kicsit a saját képére és hasonlatosságára teremti”? Miben hasonlít Maszkerádi kisasszony, a „kézzel fogható” Evelyn vagy Vilmoşi Vilma Krúdy Gyulára? Erdemes-e úgy olvasni az *Őszi versenyeket*, hogy benne az önéletrajzi elemekre figyelünk? Helyenként maga Kemény is úgy véli, hogy az efféle, önéletrajzi értelemben vett líraiság önmagában kevés Krúdy műveinek jellemzésére: „Minden sorát a személyes jelenlét izzása hevíti, ugyanakkor gyakran szereplőként is jelen van – Szindbád vagy Rezeda Kázmér jelmezében. Ez a ket-tőség szikráztatja fel a Krúdyra oly jellemző ironiát és önironiát: lírai azonosulás és ironikus-kritikus távolságtartás határozza meg viszonyát alteregóihoz.” (51. old.) Líraiság és ironia együttes jelenlétének keresése több eredményt hozhat, mint a líra egyed-uralkodásának feltételezése – függetlenül attól, hogy nem egészen világos, mit jelent a „személyes jelenlét izzása”, és attól is, hogy talán Krúdy nem minden sorát hevíti izzás. Kemény tehát megannyi önéletrajzként tekint Krúdy műveire. Ez a szemlélet a *Nagy kópé* elemzésekor egészen különös következtetésre ragadtatja: „A szöveg alapsíkja a narrátornak, illetve Krúdy önarckép-alteregójának, Rezeda Kázmérnak a jelene, a regény megírásának időpontja. Ezt egyértelműen kijelöli az első fejezetnek ez a fél mondata: »Huszonöt esztendeje lakott Pesten«, ugyanis Krúdy, mint ismeretes, 1896-ban költözött a fővárosba. Tehát a cselekmény megindulásakor a naptár 1921-et mutat.” (71. old.)

De ha Kemény annyira ragaszkodik az életrajzi szemlélethez, hogy a *Nagy kópé* nyitó mondatát („Tegnap este tíz órakor érkeztem meg a gőzhajóval, és még csak ennyit ismerek Budapestből, amennyit az állomás melletti kis vendégfogadóban, a »Piros almá«-ban láttam.”) is ennek alapján értelmezi (uo.), akkor érdemes volna valóban ragaszkodni az életrajzhoz. Krúdy tényleg 1896-ban költözött Budapestre, de nem ekkor járt ott először. Márpedig a regény nyitó mondata az első megérkezésről számol be. Krúdy azonban már 1894-ben is járt Budapesten, mint ez többek között a *Debreczeni Ellenőrben* 1894. október 8-án megjelent *Fővárosi képek. Budapest hajnalban* című írásából kiderül. Ha Krúdy korai írásaiból nem, akkor Katona Béla Krúdy-életrajzának 101. oldaláról is lehetne sejteni, hogy az író már 1896 előtt is járhatott Budapesten.<sup>15</sup> Természetesen gyanítható a tévedés forrása is. Krúdy az *Ifjúság* egy ismert részletében azt írta, hogy író-hőse 1896-ban érkezik Budapestre. Ennyit az olyan élet-rajzi szemléletről, mely csakis a művek alapján ajándékozta meg Krúdyt életrajzi adatokkal. És még szót sem ejtettünk arról, hogy az életrajzi szemlélet talán nem a legalkalmasabb egy prózairó *stílusának* a jellemzésére.

Végül, az *Időélmény és kompozíció* című alfejezetben először azt olvashatjuk, hogy „Krúdyt is megéri egy pillanatra a »Minden Egész eltörött« sejtelme, az elemeire bomló világ láttán érzett nihil-döbbenet” (62. old.), majd pár oldallal később azt, hogy Krúdy a szereplők jellemét úgy bontja ki, hogy „egy-egy állapotukban az idő egész folyamatát tükrözi, s az egész valóságot észleli. Az egészet, nem pedig csak ...” (67. old.) Elképzeltető, hogy a két részlet ellentmondása csak látszólagos. A kérdés csak az, mennyi időt jelent az „egy pillanatra”. A 62-63. oldalon úgy látszik, nem keveset. Kemény itt Krúdy „műveinek tér- és időszemléletét”-t tárgyalja. Talán érdemes lett volna szólni arról, miképpen oldható meg ez a zavaró helyzet.

A fentiekből remélhetőleg kiderült, hogy ez a könyv miért nem az a könyv. Keménynek van egy ennél sokkal jobb tanulmányosorozata is Krúdyról és a stílusztika problémáiról. Lehet, hogy talán azt kellett volna közzétennie.

A stílusról szóló könyvet természetesen stílusának érzékeltetésével kell zárni. Igaz ugyan, hogy ritkán, de előfordulnak a következőhöz hasonló, hosszú halmazások: „A negyvenedik életéve felé közeledő író egy nyomott hangulatú, válságba jutott, háborúra készülődő világból, egy letűnő életforma romjairól nézi ifjúsága tegnapiját, a századelő Budapestjét, s abban már nemcsak a nosztalgikusan megrajzolt idillt veszi észre, hanem az erkölcsi züllést, az idill felbomlásának, az illúziók elvesztésének tragikumát is. Látja az öngyilkosságokat, a szerelmi üzletet, a tüdőbajt, a robot reménytelenségét – és így az álom néha nyomasztó lesz, zavaros és groteszk, undorító és félelmetes.” (41. old.)

Kemény bátran nyúl olyan eszközökhöz, melyeket ő „diszitóelemek”-nek, „nyelvi ékítés”-nek, „ékitmény”-nek nevez: „Ebből vezethető le világlátásának tűnékeny álomszerűsége, holdfényben úszó elmosódottsága. Krúdy, az emlékezés írója kedveli az átmeneti helyzeteket, a tündér változékonyságot: a holdsütötte táj fény-árnyék játékát, az utazást, az öszt, az alkonyt, a vadludakat.” (66. old.)

1974-ben Kemény a következőket írta: „A kritikusok, irodalomtörténészek többnyire esszéisztikusan, impresszionista módon közelítik meg a problémát, Krúdy stílusában írnak Krúdy stílusáról.”<sup>16</sup> A *Krúdy képkalkotása* című könyv fegyelmezett nyelve kivétel volt ez alól. Abban a könyvben, illetve az azóta megjelent, de ebben a kötetben nem közölt írásokban nem fordul elő ilyesmi: „Az *Asszonyosságok* díjában az emberi élet a maga teljességében, a valóság a maga tragikus meg hasonlottságában jelenik meg (a jóság és tisztaság fel-felröppenő, majd tört szárnyal visszahulló dallamaitól kísértén).” (43. old.) □

15 ■ Katona Béla: *Krúdy Gyula pályakezdése*. Akadémiai, Bp., 1973.

16 ■ *Krúdy képkalkotása*... 30. old.