

CSÍZI KATALIN

KÉPISÉG ÉS ZENEI ÉRTELEM
 KRÚDY GYULA PRÓZAMŰVÉSZETÉBEN
 A HÍDON

„A valóságot kevesen rögzítették úgy, mint ő,
 de senki nem oldotta fel olyan tudatosan mélyebb,
 zenei értelemben, mint ez a költő ...”

(Márai Sándor)¹

KÖLTŐI SZÖVEG, HOMÁLYOS SZÖVEG

Miért nem beszél Krúdy nyíltan? – tehető fel a kérdés Olga Frejdenberg kérdésének analógiájára, aki Szophoklész művét vallatja ilyen módon. Persze ez a kérdés sokkal általánosabban az irodalmi szöveg *másként mondását* (szintén Frejdenberg által használt kifejezés) is célozhatja, ugyanakkor Frejdenberg felhívja a figyelmet arra, hogy e másként mondás eredete valójában gondolkodásunk és beszédünk ősi, a közvetlen érzékeléshez kötődő jellegéből következik, amelynek csak a történeti fejlődés során alakult ki elvont fogalmisága.

A konkrét gondolkodás, mely mitologikus világfelfogást hívott életre, azt jelentette, hogy az ember a tárgyakat, jelenségeket csak egyszerűségükben, általánosítás nélkül tudta elképzelni, külső, fizikai mivoltukban, a minőségükbe való behatolás nélkül. Az ilyen mitologikus képzeteket *képeknek* éppen konkrétságuk (tárgyiasságuk) alapján nevezzük.²

Az ókori görögöknél a költészet nyelve a képek nyelve lett, a képé, amely arra volt hivatva, hogy a fogalmi gondolat formájává alakuljon. Ebben a változásban a kép eredeti szemantikuma tulajdonképpen nem ment veszendőbe, megőrződött a fogalmat jelölő szóban. A konkrét gondolkodásból a fogalmi gondolkodásba való átmenet „létrehozta a valódiság másodlagos, *lehetséges szintjét*” – amely valóság „nem reális tényként, hanem képként létezik”³. A kép tehát nem más, mint a fogalom (nyelvi) formája. A költészet a valóság eme képi szintjét arra használhatja fel, hogy a fogalmi rend (bizonyos szempontú) leegyszerűsítetttségét felforgassa. Mégpedig olyan módon, hogy felidézze a tulajdonképpeni konkrét jelentés és a lehetséges jelentések közötti különbséget, ezáltal „bizonytalanságot” idéz elő, azaz plurálissá teszi a jelentést. A költészet tehát képes feltárni a szó történetiségét, mi-

közben a gondolkodást olyan jelentéshorizontok felé nyitja meg, amelyeket más médiumok nem tudnak feltárni. Ebből a jó értelemben vett bizonytalanságból, a képiség által felidézett többszörös értelemkínálatból adódik a költői nyelv „homályossága”.⁴

Talán ide kapcsolható Wolfgang Iser okfejtése, melyben az irodalmi fikció esztétikumának antropológiai vonásait vizsgálja.⁵ Az irodalmi fikció megkértőző mechanizmusa szerinte abban áll, hogy egyfelől képes ábrázolni az ember önazonos létezés iránti vágyát. Azt a vágyat, mely szerint az ember úgy akar létezni, hogy eközben tudja, mit is jelent létezni (és hogy kicsoda ő e létezésben).⁶ Másfelől azonban azt is képes bemutatni, hogy ez a vágyakozás beteljesíthetetlen.

Inszenierung ist dort wirkungsmächtiger, wo sie nicht in illusionärer Wunsch-
erfüllung aufgeht, sondern die Unmöglichkeit kompensatorischer Illusion selbst
zu ihrem Thema hat.⁷

Az irodalmi alkotásban a kép illuzorikus, látszat-volta folytán függeszti fel a valóságról való pontos ismeret meggyőződését, illetve – ahogy Iser mondja – létezésünk okát. S ezáltal kényszerít annak állandó keresésére.

EGY SZÓ SZEMANTIKAI UNIVERZUMA
(ALSZIK, ÁLMOS, ÁLMODIK, HALÁL, AMÁLIA)

Talán nem véletlen, hogy elsősorban azok a szerzők veszik észre Krúdy prózájának zenei jellemzőit, akik maguk is költők, illetve írók. Így például Ady Endre, aki egy sokatmondó metaforával jellemzi az alkotásfolyamatot Krúdy Gyula *A vörös postakocsi* című regénye kapcsán. Ady recenziójában az írás mint grafikai rögzítés szembekerül egy magasabb rendű alkotásmóddal: „Mert Krúdy édes szerencsénkre nem azt írta, amit regénye bejelentőjében felsorolva ígért, hanem *eldalolta* tegnapi ifjúságának boszorkányos muzsikájú *dalát*.”⁸ (Kiem. Cs. K.)

Jékely Zoltán rövid írása szintén bizonyíték a fent megállapítottakra. Jékely szövegében hemzsegnak a zenéből vett képek, melyekkel Krúdy művészetét illeti: „A múlt alaktalanul zsongó morajából – írja Krúdyról – finom füleknek való, jól hallható álommuzsikát komponált; a régi világ enyésző duruzsolását látta el helyettesíthetetlen szóhangjegyekkel.”⁹ A Jékely által alkalmazott metaforák – „hangkép”, „álommuzsika”, „szóhangjegy” – szó és kép, kép és zeneiség elválaszthatatlan egységét mutatják fel Krúdy alkotásában. Maga az író pedig mint zeneszerző (Mozarthoz hasonlítva) lép elő Jékely írásából.

Hasonlóképpen egy folyton visszatérő zenei tartalomról ír Márai Sándor. A zeneiség Márai eszmefuttatásában a Krúdy-mű azon tartományára utalhat, amely lát-szólag észrevétlenül rejtőzik a történet szemantikai komplexumában, s amelyet tulajdonképpen az írásmód sajátosságaként, eredetiségeként lehet meghatározni.

Halála után rövid időn át mély csönd ködfüggőnye fedte el nevét és művét. E csöndön át, kezdetben bátortalanul, később mind tisztább, erősebb szólammal halatszott át művének zenéje. Mert ez az irány teljesen zenei, szólamok vonulnak át a lazán összefűzött történeteken. E szólamok makacs és öntudatos ismétlődéssel hangzanak fel művében.¹⁰

Ez az eredetiség azonban, Krúdy Gyula írásainak eme „legmélyebb értelme” Márai szerint rá van utalva az olvasó beleérzőképességére. Amit az írás nem tud szavakkal elmondani, a „titok” (Márai) ezek szerint egyfajta szuggesztívó eredménye.¹¹ Az író szövegeiben mindenütt jelen lévő megnevezhetetlen zeneiség ilyen értelmezése a befogadást átérzéként fogja fel. Holott a zeneiség olykor nagyon is konkrét, kézzelfogható, hallható és látható tényező Krúdy prózájában.

A textúra zenei jellege a Krúdy-próza narratív kompozícióját meghatározó *ismétlődésszerkezetekkel* is összefüggésben áll. Bezeczy Gábor a Krúdy prózájában megnyilvánuló ciklikus időszemlélettel hozza összefüggésbe az ismétlés poétikai eljárását. Az örök visszatérés mítoszának nyelvi jelölői az időhatározó és a gyakori igealakok.¹² Az ismétlés vagy megkettőzés (duplikáció) ugyanakkor nem csupán a szöveg mondatgrammatikai szintjén jelenik meg. Krúdy szövegeiben egyes hangzócsoportok szekvenciaszerű visszatérése is jellemző. Ez a költői eljárás nevezhető egyfajta alliterációs technikának. S a szövegben valóban magas a szókezdő hangok azonossága által összekapcsolt szópárok aránya: *utolsó utazásra; vidéki város; csengő csilingelt; kecsesen, könnyedén; kis kalitka; kezében kávéscsészével; kellemes kíváncsiság; kávéját kevergette; kis kézimunkáskosár; finom, fehér orr; könnyű, kékes árnyék; haragosan húzódik, alkonyatban álmodozó; a folyó fürgén futott.*

A *bídon* című novella utolsó mondatában – „A folyó fürgén futott a híd álmos ívei alatt.”¹³ – mintha két rímes verssor fonódna egybe. A mondat második felében az *-í-* dominanciájú hangkapcsolatot az *ál-*, *al-* hangzókapcsolat váltja fel, megszakítván az *-í-* hangzó ismétlődését. Ez a felfüggeszthetőség egyúttal ismételhetséget is magával hozza: az *álmos* szó után az *ív* szóban tér vissza az *-í-* hangzó.

Hasonlóan az említett sorhoz, hangzóssága folytán tűnik ki a szövegben a „Vajon él-e még Amália?” kérdő mondat. Az *él-e még* szókapcsolat, illetve az *Amália* név mássalhangzói szinte hiánytalanul megegyeznek. Az egyik hangzósor, elrendezését tekintve, a másik tükörképe, ugyanis az első szókapcsolat mássalhangzóit

fordított sorrendben ismétli meg a második hangzócsoport: *él-e még Amália* {l-m (g) – m-l}. Eközben a hosszú és rövid magánhangzók elrendezése is a hangzók tükrözetét mutatja: *él-e még Amália* { é-e-é – a-á (i)-a }. A szó fordítva ismétli meg hangzóit az újabb hangsorban. Arról már nem is szólva, hogy a magas hangokra mély hangrendű sor a válasz.

Az általam alliterációs technikának nevezett hangszerkesztés lényege abban áll, hogy a szövegben a szó hangformája gerjeszti, teremti az utána következő elemek hangzásszerkezetét. Ennek már-már versbe illő variációja a következő mondatrészlet is, hiszen a sorban tulajdonképpen tiszta rímek szerepelnek: „*Talán* egy halott fekszik *ott ravatalán* [...]” E sorban az ismétlődés a teljes szóalakra vonatkozik: a *talán* a *ravatalán*, a *halott* az *ott* szóban tér vissza. A visszatérés azonban ismét egy tükröző tengely mentén képződik meg. A hangzaspárhuzam felfedi a hangforma jelentéskötő, illetve jelentéssokszorozó szerepét. A szavak rímhelyzetbe állításával a szó által hordozott jelentés rögzítettségét függeszti fel, miközben újabb, a szó által tartalmazott jelentésekre irányítja a figyelmet. A *talán* szó voltaképpen az egész mondat valóság tartalmát relativizálja. (Hogyne, hiszen ez a szövegrész Szinbádnak tulajdonítható, akit a bezárt ablak látványa készített arra, hogy kitalálja: mi lehet az ilyen ablakok mögött.) A halott állapot befejezettsége az „*ott*” konkrét rámutatásával egyfajta véglegességet, lezárttságot fejez ki. A „*talán*” nem csupán jelentése folytán teszi viszonylagossá ezt a lezárttságot, hanem hangformája által is behatol a mondatba, amikor a „*ravatalán*” szóban megismétlődik teljes hangalakja. A *ravatal* e jelentés-összefüggés folytán viszonylagos helyé, meghatározhatatlan helyé változik.

E példák a szöveg hangzó anyagára irányítják az olvasói (újraolvasói) figyelmet. Krúdy szövege úgyszólván a végletekig kiaknázza a hangok (mint értelemkijelölő szegmensek) variabilitását. Láthatóan – illetőleg hallhatóan – egy olyan költői technika nyilvánul meg prózaszövegeiben, ahol a jelentésteremtés eseményét a szöveg hangzóvá-tétele előzi meg. Azaz, Krúdynál semmiképpen sem egy előre kidolgozott értelem tölti meg jelentéssel a szót mint hangzó-egységet, hanem fordítva: a szöveg hangzása, melodikája jelöli ki az értelem megtalálásának útját. Prózája ennek folytán a költői mű jellegzetességeit mutatja: „A költészetben nemcsak az igaz, hogy a grammatikát a szemantika szabályozza, hanem ennek fordítottja is: az értelem grammatikalizálódik.”¹⁴

Így tehát a ciklikus idő, az ismétlődésre alapozott időszerkezet, illetve időfelfogás, amely voltaképpen *A hídon* szüzsé-építésében is megjelenik, nem egy előzetesen elgondolt írói koncepció terméke, hanem a novella nyelvéből szervesen következő poétikai szerkezet.

A novella szövegében feltűnő, egyszersmind paradigmaértékű az *-al*, *-ál* hangkapcsolatok illetve fordított párjuk, a *lá-* ismétlődése:

Szindbád, a hajós, midőn közeledni érezte *halálát*, elhatározta, hogy még egy utolsó utazásra indul, mielőtt elhagyná a sztambuli bazárt, ahol egy régi szőnyegen üldögélve, pipáját szívogatta. Eszébe jutott *fiatalkorából* egy város – völgyben és piros háztetőkkel, ahol a barna híd ódon ívei *alatt*, színes kavicsok felett vágat egy tiszta kis folyó, és Szinbád a híd köpárkánya mellől *álmodozva* nézte a messziségben *alvó* kék erdőket... Ide kíváncszott még egyszer Szindbád, mielőtt utolsó pipáját kiszívta volna a régi szőnyegen: a kék erdőket *lát*ni a messziségben és a híd lusta ívei *alatt* serényen utazgató folyót. Egy *kőszent áll valahol* a hídon, *lát*ni lehet onnan a kis cukrászoltot dohányszínű függönyeivel, valamint kopott aranyos betűivel: A. Marchali, mondják a töredezett betűk a boltocska felett, ahol Szindbád egykor sarkantyúját pengette, és a háromlábú biliárdasztal felett dákójára támaszkodva, kecsesen, könnyedén és ábrándosan *áll*dogált, mert a cukrászénak barna szeme volt, barna haja volt. (44.) (Kiem. – Cs.K.)

A hangzásbeli párhuzam etimológiai azonosságra is visszavezethető az *alszik*, *álmos*, *álom*, *álmodozik* szavak esetében: mindegyik az *al-* finnugor korból származó ősi szótő származékai, mely az alvás, álom, álomkép jelentéseket foglalta magában már a magyar nyelv történetének e korai szakaszában is.¹⁵ Az *al-*, *ál-* hangsornak az *alszik* szó származékaiban való ismétlődése egymásra vonatkoztathatóvá teszi az alapszó és a származékszók által felidézett jelentéseket. Kissé leegyszerűsítve a jelenséget: mintha a szöveg egyetlen alapszó változatait variálná, s általuk, hangformájuk által képez ekvivalenciát a szöveg más elemeivel. A novella egy pontján különösen felerősödik e szócsoport, illetve hangzásegység jelenléte.

A városka (amelyben Szindbád egykor katonáskodott) mintha mit sem *változott* volna. Némely vidéki város, a hegyek között, völgyekben mintha századokig *alud*na, ha egyszer *elalszik*. A régi királyok okozták ezt, akik egyszer *valamiért* megharagudtak e helyre, és kegyes, termékeny pillantásukat levették a városkáról. Mit csináljon a városka, ha a király többé nem néz rá? Bánatában *elalszik*, és *álomba* merülve várja, amíg *valamely* királynak ismét odatéved a tekintete, hogy a városka meg rázkódjon és felébredjen. A királyok még mindig haragudtak arra a városra, ahová Szindbád elutazott, mert a toronyórák is *megáll*ottak itt. *Valami* olyan időt mutattak az órák, amilyen *talán* soha sincs. [...] Majd *ablakokra* bukkant, amelyeken már akkor is – sarkantyús legény korában – lezárt szemű *zsalugáterek* *foglalt*ak helyet. Már akkoriban eltűnődött ezeken a *halott ablakokon*, amelyeket sohasem nyit fel senki és a por vastagon rakódik a *zsalukra*. Vajon mi lehet az ilyen *ablakok* mögött? *Talán* egy *halott* fekszik ott *ravatalán*, és sárga viaszgyertyák bágyadt, kékes párák közepette lobognak a koporsó körül. (45.) (Kiem. Cs. K.)

Az *al-*, *ál-* hangzócsoporthoz olyan szavakban is megjelenik, melyek között nem vonható etimológiai rokonság, egymás és az előbb említett szócsoporthoz. Így a *halál*, *Amália*, *áll*, *alkony* szavakat is beléptethetjük az ekvivalenciasorba. A hangzócsoporthoz ismétlődése folytán a szövegben kialakul egy jelentések közötti oszcilláció. Az alvás cselekvése, melyet a városkának tulajdonít a narrátor, s amely cselekvés később a másodlagos fikcióban megjelenő bezárt ablak mögött alvó asszony állapotára is, nem feltétlenül passzív állapot, hanem egyfajta aktivitás is. Az alvás, az álmoság egyszersmind az álmodozás ideje is, tehát – ha tetszik – alkotó folyamat.

Hasonlóképpen hordozza magában az *Amália* név a *halál* szó ritmikáját. Amália pedig egyszerre élő és halott a történetben. Noha a névbe írt hangzósor a személy halottal való azonosítását teszi lehetővé, Amália mégiscsak élő személyként mutatkozik meg, amikor Szindbád a kis cukrásznét Amáliaként hívja elő, azonosítva a régi kedvessel. „Igen, csakugyan ő az: Amália vagy legalábbis a lánya.”¹⁶ (Kiem. Cs. K.)

HÍD ÉS ALKONY

Szindbád tehát ezután nemsokára elbúcsúzott A. Marchali cukrászboltjából, és a régi hídra ment, ahonnan sokáig elgondolkozva nézte az *alkonyatban álmodozó* messzi erdőszékeket.

A folyó fürgén futott a híd *álmos ívei alatt*. (49.) (Kiem. Cs. K.)

A híd szerepe a történet által nem motivált, mondhatni, kissé a „levegőben lóg”. Hogy miért megy a szereplő éppen a hídra, nem következik a novella cselekményéből.

A novella befejező soraiban a híd mint hely az *alkonyat* idejével kapcsolódik össze. A hely és az idő összekapcsolása a novella szűzséjében voltaképpen észrevétlenül maradna, ha az *alkonyat* szó nyomán nem létesülne hangzópárhuzam az *al-*, *ál-* hangzókapcsolatokat tartalmazó szavakkal. Az így kialakuló ekvivalenciasor tagjai a *Marchali*, *alkonyat*, *álmodozó*, *álmos*, *alatt* szavak. Az *alkonyat* szó, mely szűzsés szituáltsága folytán kötődik a híd helyéhez, egyszersmind jelentésbeli párhuzamot is képez vele. Az *alkony* szó az *alkonyodik* szó elvonással keletkezett származéka, mely utóbbi az *alkot* igével mutat rokonságot. Mindkét szó az *alk-* tövből származik, melynek jelentése: 'valamihez való illeszkedés, alkalmazkodás'.¹⁷ A szó történetének feltárása által kirajzolódó jelentés az *alkonyat* szót a *híd* szó szinonimájává teszi, miközben hangformája által az említett ekvivalenciasor eleme. Talán meg lehet kockáztatni azt a feltevést, hogy a híd e megfelelés folytán mint hely az alkotás helyévé

válik, az alkotás funkcióját látja el, amennyiben összeköt, *összeilleszt*. Így a híd mint hely egy különleges *poétikus tapasztalat* helyévé lesz: olyan szöveghehlyé, szövegcsomóponttá, ahol a nyelv önmagát alkotja újra, az alkotás jelentését írva az említett ekvivalenciasor elemeibe. A szöveg a hangzócsoportok ismétlésével felfedi az alkotás szó *belső formáját* ('összekötés'), és a híd képében újra is alkotja azt. Azaz, megteremt a kapcsolatot a szüzsé eleme(i) és a novella képi világa között.¹⁸

A METAFORIZÁCIÓ FOLYAMATA ÉS A NARRATÍVA KELETKEZÉSE

A metaforizáció folyamata Krúdy novellájában szorosan összefügg a narratíva szerveződésével. A novella szüzsé sémája: Szindbád utazása, helyváltoztatása, folytonos előre és a térben egyre kisebb, szűkebb helyekre való kerülése, azaz befelé tartó mozgása. A sztambuli bazárban, mely szintén szűk tér, a hidat idézi fel az elbeszélő, amely a tágasság konnotációját nyeri, mivel a hídról messzire lehet látni („kék erdőket látni a messziségben”). A kisváros terében való előrehaladást a cukrászdába való belépés követi, majd végül a medaillon tekinthető a legkisebb térformának, ahová a betekintéssel szintén behatol a szereplő. (Metaforikus kapcsolat létesül a látás és az előrehaladás között.) Az előre tartó mozgást a szöveg bizonyos pontjain megkettőzi, amikor képekkel jelöli meg. Így a serényen utazgató folyó, a futkározó tekegolyók („a tekegolyók futkározásukban megcsörrentek a zöld posztrón”), a hídon csöndesen guruló samaraskordé, vagy a hosszúkás lépésekkel közeledő macska („a függöny mögül, óvatos, hosszúkás lépésekkel jön elő egy nagy szürke macska”) mind az előrehaladás képei. A jelölési folyamat, melyben az *előre tartó mozgás* duplikálódik és tematizálódik, maga is az előre tartó mozgás *narratív történéésében* jön létre. A térbeli helyváltoztatás összekapcsolása a szövegalkotással meglehetősen régi költői koncepció.¹⁹

Az előrehaladásnak tulajdonképpen nincsen térbeli akadálya, és mégis a szereplő olykor megállásra kényszerül. Bizonyos terek örökre zárva maradnak a szemlélő tekintete előtt. Amennyiben a szereplő nem képes átjutni ezen a térbeli határon, a határátlépést a másodlagos fikció terében teszi meg. A nézőpont korlátozottsága egyfajta többletet is jelent számára, mert éppen ez kényszeríti arra, hogy a fikciót megkettőzve továbbírja azt a történetet, melyet a narrátor csak látszólag ural.²⁰

A megállás mint a narratíva eleme egy szövegalkotó transzformációs folyamat *kiindulópontjává* lesz. Nem csupán a metaforizáció kezdődhet meg az ilyen helyeken, hanem a jel és a jelölt kapcsolatának felfüggesztése is. Az alábbi szövegrészlet példaként és magyarázatként szolgál a narratíva működésének és a metaforikus kapcsolatok létrejöttének összefonódására.

Valami olyan időt mutattak az órák, amilyen talán soha sincs. A kapuk, amelyek többnyire a falba vésettek, az ajtók, amelyek halkán és csöndesen nyílnak sötétes folyosókra: bezárva. A sárkányfejű esőcsatornák felmondták a szolgálatot, az esővíz másfele csurog alá az ereszekről, és a kis boltok előtt ugyanazon fakó ostoronyeleket rázogatja a szél. Egy téren valahol egy boltajtó nyikorgott, és egy kis csengő csilintelt, és Szindbádnak úgy tűnt fel, hogy huszonöt év előtt sötét estéken ugyanígy sírdogált az ajtó, csengett a kis csengő gyertyáért, kőolajért járó cseléd lányok keze alatt. Majd ablakokra bukkant, amelyeken már akkor is – sarkantyús legény korában – lezárt szemű zsalugáterek foglaltak helyet. Már akkoriban eltűnődött ezeken a halott ablakokon, amelyeket sohasem nyit fel senki, és a por vastagon rakódik a zsalukra. Vajon mi lehet az ilyen ablakok mögött? Talán egy halott fekszik ott ravatalán, és sárga viaszgyertyák báyadt, kékes párák közepette lobognak a koporsó körül. Vagy egy asszony alszik odabenn csöndesen, és valakiről hosszasan és édesdeden álmodik. Vagy talán egy kép függ a falon, a bezárt ablak mögött, valakinek a képe, akinek kedvéért örökös homályba borult a szoba[...] (45–46.)

Elsőként az jellemző, hogy a tér *mely formáit* emeli ki az elbeszélő, amikor a kisváros terében vezet a hőst. A *kapukat* („amelyek többnyire falba vésettek”), az *ajtókat*, az *esőcsatornát* egyfelől tulajdonságuk, másfelől állapotuk kapcsolja össze. A felsorolt térelemek funkciójuk szerint mindannyian a behatolást, átjutást lehetővé tevő, összeköttetést biztosító, ugyanakkor a tereket egymástól elhatároló formák. Átmeneti helyek. Mindegyik be van zárva, nem képes biztosítani az átjutást. Ugyanúgy, ahogy a következő sorban megjelenő ablakok. Az *ablak* e mondatban a *lezárt szemmel* azonosítódik (a *zsalugáter* pedig a szemhéj megfelelője). A térbeli haladás összekapcsolódik a látni tudás képességével. A következő mondatban az *ablak* jelzője a *halott* szó, amely a lezárt szem kapcsolattal képez ekvivalenciát, mivel mindkettő az ablak determinánsa. A 'halott állapot' jelentés itt már egyértelműen párhuzamba kerül a felnyitás lehetetlenségével („amelyeket sohasem nyit fel senki”). A megnyílásra való képtelenség nem feltétlenül eredendő tulajdonság, tulajdonképpen a cselekvő személy hiányzik, aki a felnyitást elvégzi. A „Vajon mi lehet az ilyen ablakok mögött?” kérdő mondat indítja el a fikció megalkotását, melyet az elbeszélő Szindbádnak tulajdonít. Ő az, aki felnyitja a bezárt teret, s ezzel megnyitja a másodlagos fikció terét. A másodlagos fikció a szöveg ugyanazon eleméhez többféle jelentést rendel, ebben az esetben a bezárt ablak mint jel jelentéseit sokszorozza meg.²¹ Mindeközben elvégzi az azonosítást, melyben az ablak nem csupán a lezárt szem, de a halott állapot metaforájává válik. A *talán* módosítószó és a *vagy* választó kötőszóval bevezetett mondatok a fikció esetlegességére utalnak. Az értelmezési lehetőségek eme egymásra vetítése újabb megfeleltetéseket tesz le-

hetővé a halott (ravatalon fekvő), az álmodó asszony és a *falon* függő kép között. Ezek az elemek az elsődleges fikció világában szüzséalkotó tényezők. A felnyitás az elsődleges fikcióban is megtörténik például akkor, amikor Szindbád kinyitja az egykor Amáliának ajándékozott medaillont, s abban saját, fiatalkori arcképét látja viszont.²²

Mínta Krúdy szövege a szüzsét folytonosan visszaalakítaná, visszavezetné a képhez, amelyből létrejött. „A szüzsé morfológiáját teljes egészében azok a metaforikus minták szervezik meg, amelyekben formát öltenek a képek is.”²³ A lezárt ablak mint kép tartalmazza a halottal való találkozást, a képpel való találkozást (önmagunkkal való szembenézést), az álmodást, az álom mint alkotó folyamat jelentéseit. Ebben a tekintetben elmondható, hogy Krúdy prózája a szövegszerveződésként egészen ősi rétegeibe hatol.

HELY ÉS HELYZET

A novella szüzséjének az a különlegessége, hogy a szereplő csupán a történet végén jut el a címben megjelölt helyre, a hídra, illetve a hídon állás helyzetébe. Az elbeszélés tehát csak a történet végén eleveníti meg a címben exponált szituációt, noha látszólag mindent, az elbeszélés minden elemét a hídon elfoglalt perspektíva alá rendeli. Mínta ezzel azt sugallná, hogy minden történelem, maga a történet a hídon (ezen a legkevésbé sem konkrét helyen) játszódik. Nem pusztán a híd, azaz egy hely, hanem *a hídon elfoglalt helyzetbe való eljutás* a szereplő legfőbb vágya („Eszébe jutott fiatalokból egy város [...]. Ide kíváncszott még egyszer Szindbád.”) Az elbeszélő a vágy okát is megadja: a hídon álláshoz az egykori álmodozás emléke kapcsolja a szereplőt: „... és Szindbád a híd kőpárkánya mellől álmodozva nézte a messziségben alvó kék erdőket.” Ez utóbbi mondat a novella két további pontján megismétlődik. Azonban e két utóbbi előfordulásakor az álmodozást már nem a szereplő, hanem az általa szemlélt helyek (táj) tevékenységeként említi az elbeszélő. Szindbád pedig, álmodozás helyett, elgondolkodik a látvány fölött („elgondolkozva nézte”). A szöveg elején és végén az álmodozás mint felidézett emlék, és az elgondolkodás mint jelenbeli cselekvés áll. A novella kezdete és vége az alkotó tevékenységből a reflexióba történő átmenet két végpontját köti össze.

A fikció térbeli tagoltságát – mint arra már korábban utaltam – a szereplő helyváltoztatása, utazása is kiemeli. Útja bizonyos terekből bizonyos terekbe tart. A híd átmeneti helyként határozható meg a térelemek összefüggésrendszerében. Olyan hely, ahonnan belátható a város és ahonnan *ki* lehet látni, a városból kifelé, a távolba.

Egy kőszent áll valahol a hídon, látni lehet onnan a kis cukrászboltot, dohányszí-
nű függőnyeivel, valamint kopott aranyos betűivel: A. Marchali, mondják a törede-
zett betűk a boltocska felett[...] (44.)

A híd azonban nemcsak a szemlélődés helye, hanem egyszersmind szemlélt do-
log is. Hogy pontosabban fogalmazzunk: a híd a térnek olyan eleme, mely csak
más terek kontextusában létezhet. Éppen a más terekkel való összekapcsoltsága,
folytán illetve tereket összekapcsoló mivoltából adódóan viszonyítási pontként je-
lenik meg a szövegben. Nemcsak az a hely a híd, ahonnan a szereplő széttekint, de
az is, amelyre visszanéz.

A Marchali betűk aranyozása persze lekopott régen, de a dohányszí-
nű függönyök az ablakon még a régiek. A sáros út a híd felé kanyarodik, és a hídon csöndesen gu-
rul egy szamaraskordé. (46.)

A híd az a központi térelem, amely perspektíva- és időváltások kereszt-tüzében
áll. Szindbád útja a „kívül” teréből a „belül” szférájába tart, pontosabban erre az
átmeneti helyre. Az út végső célja voltaképpen az, hogy e helyről újból kifelé te-
kinthessen, arrafelé tehát, ahonnan jött. Mi értelme van akkor a helyváltoztatás-
nak? A hely- illetve pozíciókeresés minősíti a megállapodás pontját. A világ
(olyanként/egy bizonyos módon) csak erről a helyről, csak ebből a pozícióból lát-
szik. Azaz a hídon elfoglalt hely, a híd a másképp-látás helye. A „kívül” a „belül”
által nyer értelmet, mint ahogy a belül semmit nem érne ellentétpárja nélkül.

JEGYZETEK

1. MÁRAI Sándor: *Krúdy*. In: *Uő: Iblet és nemzedék*. Bp.: Akadémiai–Helikon. 1992. 80.
2. FREJDENBERG, Olga: *Metafora*. (ford. HORVÁTH Márta) In: *Kultúra. szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*. Szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit. Pécs: JPTE 1994. 214. Olga Frejdenberg voltaképpen továbbfejleszti azt a gondolatot, amely Alekszandr Potebnya nyelv-elméletében már jelen van. Potebnya szerint a költői alkotás valójában visszavezeti a szót konkrét, érzéki oldalához, a képzetéhez. „A nyelv a költészetnek nem pusztán nyersanyaga, mint ahogy a szobrászaté a márvány, a nyelv maga a költészet, de ezzel együtt mégsem jöhet létre benne költészet, ha a szó szemléletes jelentése feledésbe merült.” POTEBNYA, Alekszandr: *A gondolat és a nyelv*. In: *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Szerk. KOVÁCS Árpád. 2002. 143. (ford. S. HORVÁTH Géza)
3. Az antik metafora ezért foglal el fontos helyet mind a nyelv, mind a gondolkodás, mind pedig a művészi szöveggalkotás történetében. Ugyanis átmenetet képez a képi és a fogalmi

- gondolkodás között: a fogalom tartalmának valamilyen képpel ad formát. Ld. FREJDENBERG, Olga: i. m. 233.
4. FREJDENBERG, Olga: i. m. 243.
 5. ISER, Wolfgang: *Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven*. In: Poetik und Hermeneutik. X. 1983. 97–510.
 6. ISER, Wolfgang: i. m. 507., 509.
 7. ISER, Wolfgang: i. m. 509.
 8. ADY Endre: *Krúdy Gyula könyve*. In: Uő: *Vallomások. Magyar és külföldi irodalom*. Athenaeum Kiadása 1944. 205.
 9. JÉKELY Zoltán: *A vörös postakocsi nyomában*. In: Uő: *A Bárány Vére*. Bp.: Szépirodalmi 1981. 176.
 10. MÁRAI Sándor: i. m. 78–79.
 11. Krúdy alakjai „szívükben mélyen őriznek egy titkot, melyet az író sem tud szavakkal elmondani.” MÁRAI Sándor: i. m. 79.
 12. BEZECZKY Gábor: *Krúdy Gyula: Szindbád*. (Talentum műelemzések). Akkord Kiadó 2003. 27.
 13. KRÚDY Gyula: *A bidon*. In: Uő: *Szindbád ifjúsága*. Palatinus 1998. 44–49. A novellából vett idézetek szintén e helyről valók.
 14. SZMIRNOV, Igor: *Úton az irodalom elmélete felé*. (ford. SZILÁGYI Zsófia) Helikon 1999. 1–2. 140.
 15. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. I. kötet. Bp.: Akadémiai Kiadó 1967. 142.
 16. Irt utalnék arra, amit a hangforma által való jelentésalakításról mondtam. A hangforma viszonylagossá teszi a jelentést, s ugyanakkor éppen ez a viszonylagosság élteti tematikus szinten is a novellát. Az egykori Amália nemcsak a halott állapot, időtlen élettelenység megtestesítője (metaforikus szinten a városka és a szobában fekvő halott asszony képei utalnak rá), hanem éppenséggel életet adó személy. Míg Szindbád csupán egykori önmagára tekinthet vissza, egykori önmagával kénytelen szembesülni, addig Amália megújulva, önmagát megújítva létezik. Az élet nem igényli többé elindítóját (Amália lányának két szép gyermeke van). Szindbád az általa alkotott történeten kívül marad.
 17. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. I. m. 134.
 18. Alekszandr Potebnya nyelvfelfogása szerint a belső forma a művészi szó azon összetevője, amely létrehozza az elhomályosult kapcsolatot a szó hangalakja és fogalmi jelentése között. „Csak most, miután hozzáférhetővé lett számunkra a szó szimbolikussága (azaz miután tudatosítottuk a szó belső formáját), válhatnak a hangok a tartalomhoz szükségszerűen hozzátartozó külső formává.” Ld. POTEBNYA, Alekszandr: i. m. 128–146.
 19. Oszip Mandelstam Dante Isteni színjátékáról írja, hogy a versszöveg prozódíája a járás üteméből következik a műben, miközben a szöveg magát a járást, utazást tematizálja. „Danténál a filozófia és a költészet mindig talpon, úton van.” MANDELSTAM, Oszip: *Beszélgés Dantéről*. (ford. MAKAI Imre). In: Uő: *Árnyak táncsa. Esztétikai írások*. Vál., szerk. ERDŐDI Gábor. Széphalom Könyvműhely 1992. 86.
 20. Általában igaz ez a Krúdy-hősökre. Példaként említem *A vörös postakocsi* című regényt, melynek egy helyén Horváth Klára hasonlóképpen álmodozik Alvinczi erdei lakáról. KRÚDY Gyula: *A vörös postakocsi. Őszi utazás a vörös postakocsin*. (Két regény). Bp.: Szépirodalmi 1963. 108–109.
 21. Krúdy írásainak állandóan ismétlődő motívumai egy szövegen belül többször is új jelentésekkel töltődnek fel. Szindbád saját magát fiatal katonatisztként idézi fel a novella elején,

aki az A. Marchali cukrászboltjában biliárdozik. A novella későbbi pontján ezúttal Szindbád történetének mellékszereplőjeként bukkan fel a fiatal katonatiszt.

22. Szegedy-Maszák Mihály egyik elemzése szerint a Krúdy-novella metaforikus szintjén olyan utalásrendszer keletkezik, amely voltaképpen értelmezi, kiegészíti a meglehetősen szűkszavú cselekményszíntet. A metaforikus szint azonban nem feltétlenül egyértelműsíti, hogyan kellene értelmeznünk a történetet. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Metaforikus szerkezet Kosztolányi Caligula és Krúdy utolsó szivar az Arabs Szürkénél című szövegében*. In: *Uő: A regény, amint írja önmagát*. Bp.: Korona Nova. 1998. 50.
23. FREJDENBERG, Olga: *Motívumok*. (ford. HERMANN Zoltán) Helikon 1999. 1–2. 55.