

KEMÉNY GÁBOR

A „SZECESSZIÓS” KRÚDY

(Egy Aranykéz utcai éj emléke)

1. Jól ismert tény, hogy Krúdy Gyula stílusportréján impresszionista, szimbolista, szürrealista és „tárgyas-intellektuális” vonások váltakoznak (legjobb műveiben szerves egységet alkotva).

Van-e azonban szecessziós Krúdy is? A szakirodalom szerint van, sőt Kispéter András irodalomtörténész Krúdyt „a magyar irodalmi szecesszió legmarkánsabb alakjá”-nak, Szindbádöt „tipikus szecessziós figurá”-nak nevezi (Kispéter 1989: 44–45). Szabó Zoltán új magyar stílustörténete szerint Krúdy a szecesszió első (1890-es évek) és második (1900-as évek) szakaszának egyaránt fontos szereplője (Szabó Z. 1998: 173).

Azt magam is elismerem, hogy a szecessziós (vagy annak is) tekinthető stílusjegyek folyamatosan megfigyelhetők Krúdynál, anélkül azonban, hogy lenne egy bizonyos korszaka, amelyet elsősorban, meghatározóan szecessziósnak kellene minősítenünk.

Ezek a szecessziós vonások 1910, az irányzat kifáradása, sőt „elavulása” (Szabó Z. 1998: 174) után sem tűnnek el Krúdy prózájából. Jól mutatja ezt, hogy amikor olyan szövegrészletet kerestem, amely sűrítetten tartalmaz ilyen stílusjegyeket, ezt egy 1914-ben (kötetben pedig csak 1916-ban) megjelent novellában találtam meg.

Ez a novella, az *Egy Aranykéz utcai éj emléke* a Pesti Napló 1914. március 1-ji számában látott napvilágot, a később *Aranykéz utcai szép napok* címmel egybegyűjtött írások közül időrendben másodikként. Az első a *Múló évek az Aranykéz utcában* című volt, a lap február 21-i számában. Ezeket további egy-egy hét különbséggel követte a *Fáj és A nők könyvéből* című novella. E négy, tartalmilag szorosan összefüggő elbeszélés alkotja a későbbi kötetnek az Előhang utáni első részét, mégpedig oly módon, hogy az elsőként megjelent két írás, amely címében is tartalmazza az *Aranykéz utca* helymegjelölést, közrefogja az utóbb megjelent kettőt. Így a bennünket most elsősorban érdeklő írás, az *Egy Aranykéz utcai éj emléke* ennek a „blokk”-nak a záródarabja lett.

A négy, egyaránt egyes szám 1. személyben elbeszélte történet a reformkori Pest-Budán játszódik, abban az édeskés, egyben fanyarul önironikus biedermeier miliőben, amelybe Krúdy ekkor, az I. világháború éveiben oly szívesen menekült vissza. Az elbeszélő, egyben a novellák főszereplője K. Károly, a divatos beszélyíró. A rövidítés Kisfaludy Károlyra látszik utalni, de egyéb történeti, irodalomtörténeti vonatkozás nemigen található a novellákban. Krúdyt ugyanis (akár csak a néhány évvel későbbi *Hét Bagolyban*) ezúttal sem az író művészi tevékenysége, hanem társadalmi, elsősorban pedig szerelmi élete érdekli. Ez főleg Estella, a kikapós aranyművesné körül forog, de jut benne szerep Florentinnak, az előkelő és gazdag fiatal özvegynek, valamint egy Irmafy nevű kis színésznőnek is (a névadás külön elemzést érdemelne, de ezzel most nem foglalkozhatunk).

Az *Egy Aranykéz utcai éj emléke*, a négy novellából álló kis ciklus záródarabja azzal kezdődik, hogy az elbeszélő öngyilkosságra készül (elsősorban pénztelensége miatt), s már az erről szóló hírlapi tudósítást is megszövegezi. Ekkor tör fel belőle a jellegzetesen krúdys „operai nagyária” (vö. Szabó E. 1968: 237–238) az eltűnt ifjúságról, amelyet az aranyművesné-szerelem kezdetének emlékképei szimbolizálnak. E szövegrészlet egyetlen többszörösen összetett, a végén hozzá kapcsolódó három egyenesen idézett rövid mondattal együtt összesen 225 szó terjedelmű mondat. Ezt választottam szövegelemzésem tárgyául mint Krúdy szecessziójának, a „szecessziós” Krúdynam nyelvi és stiláris dokumentumát (a zárójelbe tett számok a tagmondat sorszámát jelzik):

(1) Ah, ifjúság, (2) amely csak tegnap szöktél el mellőlem, (1) hitek, rajongások, rövid boldog délutánok és álmodozások a pamlagon, értelmetlen vallomások séták közben vadgesztenyék alatt, (3) egyszer: szökés, a Dunán, gőzhajóval Vácra, napfényes tavaszi délután, (4) a habok fodrai oly nyugodalmasan locsolgatták a gőzhajó oldalát, (5) mintha a végtelenségig tartana utunk a szökevény aranyművesnével, (6) a hegyek szinte megadással közelegtek a folyam partjain, (7) és a falvak kora tavaszi napfényben fürdöttek, (8) öreg hajósok kipödörték fehér bajuszukat, (9) és a gőzhajó, (10) amely egykor Kossuth Lajost hozta Bécsből, (9) olyan ünnepélyesen pöfögött, (11) mint az orgona a koronázási templomban, (12) midőn felséges királyunk fejére feltette a primás a koronát – (13) négy óra felé mindenféle szomorúságok jelentkeztek a partokon, köd és elvesző nap-sugár, a folyam hátán az aranyszínű csipkék, a menyasszonyruha fodrai,

az aranyos harisnyakötők és piros színű félálomok a kedves nő szívére hajtott fejjel, (14) midőn szinte esztendők mély aluvásából, egész eddigi életem bánatos, hideg és ködös hajnali miséjéből felébredve kérdeztem, (15) hogy mennyi ideig szenderegtem a meleg szív fölött, (16) a nő felelte: (17) „egy pillanatig, kedvesem”, (18) és az álom mégis telve volt megfajthatetlenül szép képekkel, piros bajuszú kisemberekkel, (19) és szán csilintelt valamerre, (20) kis falvak tornyaiban lakodalmi harangozás, (21) pajkos falusi fiúk másznak át palánkokon, (22) és a vörös bajuszú kisember egyszerre csak rongyos vándorló eldobott fakó kabátját veszegeti magára, (23) tavaszodik, (24) fél az olvadástól – (25) és a kedves nő ajka szememre tapadt:

(26) – Álmodj tovább a hóemberekkel. (27) Magam is szundikáltam egy kicsit. (28) Tedd a szívemre fejed. (*Egy Aranykéz utcai éj emléke*. In: *Aranykéz utcai szép napok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1958. 26–27).

2. A szövegrészlet elemzését a hatalmas mondat **szerkezetének** áttekintésével kezdjük.*

A mondat az én elemzésem szerint – lehetséges ugyanis másfajta tagolás is – 25 tagmondatból tevődik össze. Ezekhez az új bekezdésben három rövid mondat csatlakozik:

(26) – Álmodj tovább a hóemberekkel.

(27) Magam is szundikáltam egy kicsit.

(28) Tedd a szívemre fejed.

Mivel azonban ezek tartalmilag tárgyi mellékmondat értékűek: (25) és a kedves nő ajka szememre tapadt [, és azt mondta, hogy]: (26)–(27)–(28), valójában beletartoznak a nagy mondat egészébe. Ugyanilyen viszonyban van egyébként a (16) és a (17) is: (16) a nő felelte: (17) „egy pillanatig, kedvesem”.

A mondatot ennél több tagmondatra is tagolhattam volna. Például mindjárt az (1), később pedig a (13) a nominális, mozaikszerű építkezés folytán több kisebb (bár hiányos) tagmondatra is bontható. Ez azonban kevésbé felelt volna meg az író szándékának, amely mind a két helyen nagy feszítávolságú asszociációs ívnek a kirajzolására irányul. Ezért ezeket egyetlen tagmondatként (és azon belül

* Ezúton mondok köszönetet Laczkó Krisztinának a mondat szerkezeti elemzésében nyújtott segítségéért.

mondatrészhalmozásként), nem pedig hiányos tagmondatok egymásutánjaként értelmeztem.

Egy kissé problematikus a (13) és a (14) kapcsolatának az elemzése is. A (14) formailag alá van ugyan rendelve a (13)-nak:

(13) négy óra felé..., (14) *midőn* ... kérdeztem;

ez az alárendelés azonban szemantikailag mellérendelés értékű: 'ekkor...'. A *midőn* kötőszó miatt azonban kénytelenek vagyunk a (14)-et a (13) időhatározói mellékmondatának minősíteni. A (16)-tól kezdve azonban ismét mellérendelt főmondatok sorjáznak, egészen (25)-ig, amelyekhez valódi mellékmondat már nem is kapcsolódik, csak az asszonynak egy, majd egymás után három egyenesen idézett mondata: a (17) a (16)-hoz, a (26)–(28) a (25)-höz.

Egészében véve az óriási mondat úgy jellemezhető, mint lazán, többnyire kapcsolatosan mellérendelt tagmondatok láncolata, amelybe időnként alárendelt tagmondatok kapcsolódnak bele. A meghatározó mondatépítési mód tehát a mellérendelés: a 28 tagmondatból 17 a főmondat, 11 a mellékmondat. Ha a tagmondatok hosszúságát (szószámát) is figyelembe vesszük, a különbség még nagyobb: a főmondatok együttvéve 150, a mellékmondatok 75 szót tartalmaznak, vagyis az előbbieknél szószámában mért terjedelme pontosan kétszer akkora, mint az utóbbiaké.

A szöveg ritmusát alapvetően három tényező szabja meg: a mondat szerkezet, a tagmondatok hosszúsága és a tagmondatokon belül a mondatrészek halmozása. A továbbiakban erre a három mozzanatra koncentrálni tekintjük át a mondat felépítését és a nyelvtani formának a kifejezendő tartalommal, hangulattal stb. való összefüggését.

A mondat az *ifjúság* főnév előrevetésével, tehát úgynevezett anakoluthonnal indul (vö. Bencze 1989: 240). Ezt közbeékelt értelmezői mellékmondat, majd halmozott, részben (többszörös) jelzős főnevek sorozata követi. A nominális stílusú főmondat azokat a legfontosabb képzeteket, motívumokat sorakoztatja fel, amelyeket az *ifjúság* szó az elbeszélő tudatában, emlékezetében felidéz:

(1) Ah, ifjúság, (2) amely csak tegnap szöktél el mellőlem, (1) *hitek, rajongások, rövid boldog délutánok és álmodozások a pamlagon, értelmetlen vallomások séták közben vadgesztenyék alatt...*

A fordulatot, egyben az új tagmondat kezdetét az *egyszer* határozószó jelzi. Ami ezután következik, az már nem az ifjúság úgy általában, hanem annak egy meghatározott eseménye:

(3) egyszer: *szökés, a Dunán, gőzhajóval Vácra, napfényes tavaszi délután...*

Figyeljük meg, hogy az aranyművésné megszőktetését még mindig nominális szerkezetű tagmondat exponálja. Olyan ez a mondat, mint egy naplófeljegyzés: szaggatott, vezérszavakra korlátozódó, egyben azonban az emlékező hajdani és mai izgatottságát is érzékeltető (a most elemzett szövegrészlet utáni első mondat utal is arra, hogy az elhangzottak az író naplójából vett feljegyzéseken alapultak: „Naplóm, életem torz tükörképe, telve mindenféle álmokkal, feljegyzésekkel, amelyeket manapság – öngyilkosságom felé közeledve – szinte meg sem értek”).

A (4) tagmondat fordulatot hoz: innentől kezdve nem „slágvortokat” kapunk, hanem az egykori események leírását, a környezet és a hangulat felidézését. Ennek megfelelően megjelennek az igei állítmányok is. Ez a rész kapcsolatosan mellérendelt főmondatokból áll, csupán a (4)-nek van egy hasonlító jelentéstartalmú határozó értékű jelzői mellékmondata, és a (9)-be ékelődik be két alárendelt mondat: egy értelmezői és egy szintén hasonlító jelentéstartalmú határozó értékű jelzői. Ezt a bővülést, mondatbeágyazódást az okozza, hogy az elbeszélő egy pillanatra belemélyed a szövegháttérbe, a történetiségbe (erről a 4. pontban lesz bővebben szó). A mondat hosszúság (a szószám) nagyjából egyenletes, bár némiképp csökkenő irányzatot mutat:

(4) a habok fodrai oly nyugodalmasan *locsolgatták* a gőzhajó oldalát, (5) *mintha a végtelenségig tartana utunk a szökevény aranyművésnével*, (6) a hegyek szinte megadással *közelegtek* a folyam partjain, (7) és a falvak kora tavaszi napfényben *fürdöttek*, (8) öreg hajósok *kipödörték* fehér bajuszukat, (9) és a gőzhajó, (10) *amely egykor Kosuth Lajost hozta Bécsből*, (9) olyan ünnepélyesen *pöfögött*, (11) *mint az orgona a koronázási templomban*, (12) *midőn felséges királyunk fejére feltette a primás a koronát...*

Az újabb fordulópont a (12) és a (13) között van: ezt jelzi a gondolatjel is. A (13) az egész mondat leghosszabb tagmondata: több mint kétszer annyi szót, pontosan 34-et tartalmaz, mint az utána következő két leghosszabb, az egyaránt 16 szó terjedelmű (1) és (14). Ebben a tagmondatban – a szemantikailag majdnem üresnek mondható *jelentkeziket* kivéve – újból nincsenek igék. A névszói szerkezetek, nyelvi képek (1. a 3. pontban!) halmozása nagyszerűen érzékelteti azt a „félíg álom-, félíg ébrenlétszerű állapotot” (Harsányi 1969: 120), amelyben a hajó utasai ekkor vannak. A hullámok csobogása, a gőzgép dohogása,

a hajótestnek alig érzékelhető folytonos remegése álomba (vagy inkább félálomba) ringatja őket. Ennek tökéletes megfelelője nyelvi síkon a hétszeres halmozás:

(13) négy óra felé mindenféle *szomorúságok* jelentkeztek a partokon, *köd* és elvesző *napsugár*, a folyam hátán az aranszínű *csipkék*, a menyasszonyruha *fodrai*, az aranyos *harisnyakötők* és piros színű *félálmok* a kedves nő szívére hajtott fejjel...

A (14) ehhez képest többszörös kontrasztot mutat: kevesebb mint fele annyi szóból áll, mint az előző tagmondat, a *midőn* kötőszó – a mellérendelt tagmondatok sorozatát megtörve – alárendelést jelez (bár ez a *midőn*, mint említettem, igazában ’ekkor’ értelmű), s a tagmondatnak saját alárendelt mondata is van, a (15).

Mi történt hát? A ritmusváltást az magyarázza, hogy az elbeszélő felébredt:

(14) *midőn* szinte esztendők mély aluvásából, egész eddigi életem bánatos, hideg és ködös hajnali miséjéből *felébredve* kérdeztem, (15) hogy mennyi ideig szenderegtem a meleg szív fölött...

Ekkor következik, újabb erős ellentétként az eddigi legrövidebb, csupán három szóból álló tagmondat, majd egy ugyanilyen rövid, szintén háromszavas egyenes idézet:

(16) a nő felelte: (17) „egy pillanatig, kedvesem”...

Megszólt a nő s vele az álmok után a józanság, gyakorlatiasság, egyben azonban a meghitt kedvesség is. Ezt érzékelteti a két igen rövid mondat, az idéző meg az idézett. Itt jegyezzük meg, hogy a *felébredve* szó utáni részben nem találkozunk többé halmozással: ettől kezdve mozgalmasabbá válik a szöveg.

Az ellentétesen mellérendelt (18) és a hozzá kapcsolódó további hat tagmondat az álom képeit villantja fel. Ez tehát nem maga az álom, hanem annak felidézése – bár azon a ponton, ahol az igeidő múltból jelenbe csap át, azt gyanítjuk, hogy a narrátor újból elszenderedett:

(18) és az álom mégis *telve volt* megfejthetetlenül szép képekkel, piros bajuszú kisemberekkel, (19) és szán *csilingelt* valamerre, (20) kis falvak tornyaiban lakodalmi harangozás, (21) pajkos falusi fiúk *másznak át* palánkokon, (22) és a vörös bajuszú kisember egyszerre csak rongyos vándorló eldobott fakó kabátját *veszegeti* magára, (23) *tavaszdik*, (24) *fél* az olvadástól...

Az álomképeket rövid, egymást gyors egymásutánban követő tagmondatok idézik fel. A bennük megjelenő figurák egyre különöseb-

bek, riasztóbbak (ez azonban már nem mondat szerkezeti kérdés). Sorozatukat – a fordulatot jelző gondolatjel után – ismét az asszony szavai törik meg. Ez a három (félíg-meddig önálló) mondat vet véget az „operai nagyáriának”:

(25) és a kedves nő ajka szememre tapadt:

(26) – *Álmodj tovább a hőemberekkel.*

(27) *Magam is szundikáltam egy kicsit.*

(28) *Tedd a szívemre fejed.*

Ezen a ponton le is zárhatjuk a szövegelemzés mondattani részét. Mert az, hogy honnan tudhatta az aranyművésné, hogy szerelme hőemberekkel álmodott, már szintén nem a mondattannak az ügye.

3. Krúdy mondatának a különleges mondat szerkezet mellett másik szembeötlő stílusjegye a **képszerűség**, a **nyelvi képek** erőteljes használata. Elemzésünket ennek vizsgálatával folytatjuk.

A szöveg – a részben már köznyelvivé váltakat is figyelembe véve – a következő elemi képeket tartalmazza:

1. Ah, ifjúság, amely csak tegnap *szöktél el* mellőlem...

2. a habok fodrai *oly nyugodalmasan locsolgatták* a gőzhajó oldalát, *mintha a végtelenségig tartana utunk* a szökevény aranyművésnével

3. a hegyek szinte *megadással* közelegtek a folyam partjain

4. a gőzhajó (...) *olyan ünnepélyesen pőfögött, mint az orgona* a koronázási templomban

5. négy óra felé mindenféle szomorúságok *jelentkeztek* a partokon

6–8. a folyam hátán *az arany színű csipkék, a menyasszonyruha fodrai, az aranyos harisnyakötők*

9. *piros színű félálomok* a kedves nő szívére hajtott fejfel

10. midőn szinte esztendők mély aluvásából, *egész eddigi életem bánatos, hideg és ködös hajnali miséjéből* felébredve kérdeztem...

A képek nagy többsége, mint láthatjuk, metafora (a 10-ből 8, közülük 3 egyben megszemélyesítés is), míg hasonlatot csak kettőt találunk (a 2. és a 4. sorszámmal jelzettek). Az explicit és az implicit képek aránya 3:7 (a 8 metafora közül 7 implicit, 1 explicit: a 10. számú). A szöveget ennek megfelelően a képalkotás szempontjából (is) az erős, tömény költőiség jellemzi (feltéve, hogy a szóképet, s ezen belül is különösen az implicit szóképet tömörebb, sűrítettebben költői kifejezőeszköznek tekintjük, mint a hasonlatot).

Ugyanezt mutatja a képeknek a szöveg egészéhez viszonyított területi aránya is. Krúdy mondatának 225 szavából (ha a képet tartalmazó tagmondatnak mindegyik szavát a képhez számítjuk) összesen 83, azaz a szövegszavaknak 36,88%-a képszerű. Hogy ez az arány nagy-e vagy kicsi, azt önmagában persze nem lehet megítélni. Bencze Lóránt számítása szerint Lengyel Géza művészeti tárgyú tárcájának, amely a Nyugat első évfolyamában jelent meg, majdnem 25%-a tartozik a képek „régijába” (vö. Bencze 1989: 243). Ehhez képest a csaknem 37%-os arány elég nagynek látszik (ám reális értékeléséhez sok különféle műfajú szövegben kellene megállapítani ezt az arányt).

Tartalmilag (az azonosított, illetve összehasonlított elemek jellege, a viszonyítás irányultsága szempontjából) a szöveg képeinek többsége a természeti és az emberi szféra kapcsolatán alapul. Magától értőően ilyen irányú mindenekelőtt a három megszemélyesítés:

1. Ah, ifjúság, amely csak tegnap *szöktél el* mellőlem...

3. a hegyek szinte *megadással* közelegtek a folyam partjain

5. négy óra felé mindenféle szomorúságok *jelentkeztek* a partokon

Még határozottabb a környezet emberiesítésére (pontosabban: „aszszonyiasítására”) való törekvés a három halmozott implicit metaforában:

6–8. a folyam hátán *az aranyszínű csipkék, a menyasszonyruha fodrai, az aranyos harisnyakötők*

A lemenő nap fénye visszaverődik a fodrozódó víztükörről, s ez a fényvisszaverődés a félig elszenderedett utas „piros színű félálmaiban” aranylóan csillogó női ruhatartozékok képében jelenik meg. A menyasszonyruha fodrainak és a harisnyakötőknek az említése előreutalás is lehet a megszőktetett nő meghódítására, netán későbbi feleségül vételére. (Az álomban *lakodalmi* harangozás is hallatszik!) Hogy azután ez az előreutalás beteljesedik-e vagy sem, annak kérdése kívül esik a mondaton, sőt részben a novellán is, ezért itt nem foglalkozunk vele.

Az elemzendő szövegnek a képalkotással összefonódó további lényeges stilisztikai sajátossága a jelzők nagy száma. A mondat összesen 26 jelzős szerkezetet tartalmaz: *rövid boldog délutánok, értelmetlen vallomások, napfényes tavaszi délután, szökevény aranyművesné, kora tavaszi napfény, öreg hajósok, fehér bajuszuk, koronázási templom, felséges királyunk, mindenféle szomorúságok, elvesző napsugár, aranyszínű csipkék, aranyos harisnyakötők, piros színű félálomok, kedves nő, mély aluvás, egész eddigi életem bánatos, hideg és ködös hajnali miséje, meleg szív, megfjezhetetlenül szép képek, piros bajuszú kisemberek, kis falvak, lakodalmi harango-*

zás, *pajkos falusi fiúk, vörös bajusú kiséber, rongyos vándorló eldobott fakó kabátja, kedves nő* (másodszer). Mivel azonban ezeknek majdnem a fele kétlépcsős felépítésű, azaz a jelzős szó szerkezet még egy jelzőt kap (pl. *rövid boldog délutánok, napfényes tavaszi délután, kora tavaszi napfény, pajkos falusi fiúk, eldobott fakó kabát*), az egész eddigi életem *bánatos, hideg és ködös hajnali miséje* teljes metafora „második lépcsőjében” pedig három halmozott jelző is van, sőt ehhez szerkezetes (szintén kétlépcsős minőségjelzőjű) birtokos jelző is kapcsolódik, a minőségjelzők száma megközelíti a 40-et. A szavak számát tekintve a jelzős szerkezetek részaránya csaknem egyharmadot tesz ki (72:225, azaz 32%).

A jelzős szerkezeteknek körülbelül az egynegyede valamilyen színnevet tartalmaz (6:26, azaz 23%). A szövegrészlet színvilága igen koncentrálnak mondható. Csupán három szín fordul elő: *fehér* (1), *arany(os)* (2), *piros* (2), *vörös* (1). Ez a négy szín azért tekinthető háromnak, mert a *piros bajusú* és a *vörös bajusú* megjelölések ugyanarra vonatkoznak, koreferensek.

Az *arany* jelző kulcsszava a szövegnek, már csak az *Aranykéz utca* (mint tágabb kontextus) és az *aranyművesné* miatt is. A korábban említett (6–8. számú) implicit metaforákban sűrítetten jelenik meg ez az aranyló színezés: „a folyam hátán az *arany színű* csipkék, a menyasszonyruha fodrai, az *aranyos* harisnyakötők”. Az arany egyébként az egyik leginkább kedvelt színe volt Klimtnek és általában a szecessziós képző- és iparművészetnek. Az *arany* motívumának Tóth Árpád költészetében játszott szerepét Kozocsa Sándor Géza dolgozta fel alapos tanulmányában (Kozocsa 1998).

A *piros* szín Krúdynál és több kortársánál (így Adynál is) az élni akarásnak, az életörömmek, a szexuális váagnak a kifejezője (vö.: Koválovsky 1965: 34; Kemény 1991: 58–59). A *Bukfenc* című Krúdyregényt Bori Imre így jellemzi: „regény pirosban” (Bori 1978: 113). Szabó Zoltán Malonyai Dezsőtől és Kosztolányitól idéz ilyen példákat: *az élet pirossága, a művészet festett pirja* (Szabó Z. 1998: 175). A *piros* jelzőnek a most elemzett Krúdy-szövegben is van valami erotikus konnotációja („*piros színű* félálomok a kedves nő szívére hajtott fejjel”).

4. Krúdy stílusának, sőt egész szövegalkotási módjának egyik döntő mozzanata az ún. *szöveg háttér*, amelyben korfestő részletek, mikrorealitások, utalások stb. vannak felhalmozva (vö. Bori 1978: 104–115). Ez a háttér gyakran fontosabb, mint az előtérben zajló cselekmény.

Ennek a szövegrészletnek a háttérében is felsejlik a teljes magyar 19. század. A novella és az Aranykéz utcai szép napok kötetnek vele összefüggő többi írása elvileg valamikor 1830 előtt játszódik, hiszen K. Károly, a „divatos elbeszélő író” nem lehet más, mint az 1830-ban meghalt Kisfaludy Károly. Ám időviláguk ennél nyilvánvalóan tágabb, mert magában foglalja a magyar biedermeier egész korszakát is (legalább a szabadságharcig). Ezt a „biedermeier” miliőt a régebbi Krúdy-szakirodalom egy kissé túlhangsúlyozta (vö.: Benedek 1957: 122; Zolnai 1993: 112–113), holott Krúdy maga sem veszi egészen komolyan. Az ő biedermeierének édeskességébe mindig vegyül valami fanyarság, valami ironikus és önironikus íz (ez teszi élvezhetővé a mai olvasó számára is). Ilyen mindjárt a szöveget nyitó *ah* indulatszó, amely Krúdy korában még nem volt olyan archaikus és komikus, mint napjainkban, de már útban volt e felé a nyelvi státus felé.

Ezt a korszakot („valamikor régen, de leginkább a 19. század első felében”) sugallják a hosszú mondat bizonyos szavai, vissza-visszatérő motívumai is. Ilyen maga az *aranyművésné*, a megszőktetett asszony (Krúdynál elképzelhetetlen, hogy a férj asztalos vagy lakatos legyen!), továbbá a *gőzhajó* mint az asszonyszóktetés eszköze és az elbeszélő álmában *csilingelő szán* (bár meglehet, hogy a gőzhajót és a szánt csupán a mai olvasó, értelmező véli korjelző elemek).

A gőzhajó mint olyan jármű, amelyen asszonyt lehet szőktetni, Krúdynak több más írásában is feltűnik. Érdekes és Krúdy alkotómódszerére fölöttébb jellemző, hogy a gőzhajó ilyen szerepben a kötetnek egy másik novellájában, a *Fáj* címűben is előfordul, de ott az elbeszélő nem az aranyművésnével, hanem ennek vetélytársával, a szőke Florentinnal szőnik gőzhajón Bécsbe. A nő és az úticél variálódik, a gőzhajó változatlan marad. (Mintha az írónak ez a körülmény fontosabb lenne, mint az, hogy hőse kit és hová szőktet.)

Hadd idézzek néhány későbbi adatot is a (*gőz*)*hajóra* mint életörömet, (szerelmi) boldogságot konnotáló motívumra!

1916-ból: „Ők [= Edmund három nagy szerelme] voltak élete regényei; (...) ők játszanak most a tó tükreán déli napsütésben, midőn a *gőzhajó* fehérre kavargja a zöld vizet” (Gázláng; A madárijesztő szeretője. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1964. 6); 1918-ból: „Rombolai ekkor bevallotta, hogy ő csak a *gőzhajóig* tudja elkísérni a hölgyeket, akiket kiszemelt” (Pesti nőrabló; Jockey Club. Hét kisregény. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1964. 151);

„A Dunán úgy fénylettek a *hajók* az őszi napsütésben, mint a boldogság szigetei. Nem is lehet baja annak, aki aranyló szeptemberi délelőttön a Fecske fedélzetén a Margit-sziget felé utazik” (Bukfenc; Bukfenc – Velszi herceg – Primadonna. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1958. 21); 1921-ből: „Az elzúllott fiatalember célja nyilvánvaló volt (...) Szóktetni akarta a kisasszonyt: »a boldogság hajóján«, amely hajó alatt bizonyosan nem az Ipoly-ság nevű vontatógőzöst gondolta, mert az igen kormos volt” (Szent Margit nyúlja; a kötetben eddig kiadatlan írást újra közli Gajdó 1999; az adalékért Pusztai Ferencnek tartozom köszönettel); 1922-ből: „Én is, mint minden pesti leány, aki a nyarat a városban töltötte, sokszor voltam a Margitszigeten. Néztem a *hajó* lapátkerekéről lehulló ezüstgyöngyöket” (Hét Bagoly; Hét Bagoly – Boldogult úrfikoromban. Regények. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1963. 220); 1923-ből: „[a fehér hajó] akkor volt a legszebb, amikor hattyúként szállott a Dunán. (...) A kürtszóra mindenki utazni szeretne, a füstfoszlányba úgy kapaszkodik a gondolat, mint valami üzenetbe, amelyet a boldogok földjéről küldenek” (Fehér hajó; Vadszőlő. Magyar Helikon, Bp. 1971. 66).

A szövegháttér elemei nem csupán arra szolgálnak, hogy a cselekményt „valahová a múltba” helyezték, hanem arra is, hogy az időt időtlenné, a kort kortalanná tegyék. Jól példázza ezt a szövegünk középpontjába helyezett, magában is többszörösen összetett mondat alakú hasonlat: „a gőzhajó, amely egykor Kossuth Lajost hozta Bécsből, olyan ünnepélyesen pöfögött, mint az orgona a koronázási templomban, midőn felséges királyunk fejére feltette a primás a koronát”. A kora reformkori, biedermeier kori miliőbe előbb egy talán 1848-ra időzítendő mozzanatot iktat be – bár ekkor, tudomásom szerint, Kossuth Lajos Pozsonyból, az országgyűlésről jött gőzhajón a forradalmi Pestre –, majd ezt a Kossuth személye által megszentelődött gőzöst a Ferenc József magyar királlyá koronázásán, tehát 1867-ben megszólaló orgonához hasonlítja. (A *feléges királyunk* a szöveg keletkezésének idején senki másra nem vonatkozhatott, mint „Ferenc Jósikára”). A két személy és a két esemény ilyen összekapcsolása egyrészt az iróniának a megnyilvánulása, másrészt az elidőtlenítésnek az eszköze.

5. Az elemzés összegzéseként azt szeretném még röviden összefoglalni, milyen stílusjegyek alapján minősítettem ezt a szöveget *szecessziósnak*:

- hosszan hömpölyögtetett, alapjában mellérendelő jellegű mondat-szerkezet;
- mondatrészek, szó szerkezetek, tagmondatok halmozása;
- nagyszámú nyelvi kép, bennük az emberi szférának a természeti szférára való rávetítése, a természeti szépnél emberi és művészi szépnél való stilizálása;
- a jelzőknek, köztük különösen a színneveknek (*arany, piros*) a szokásosnál nagyobb gyakorisága;
- a stílus iróniája és öniróniája; az időnek a korai reformkor és a kiegyezés, sőt a századforduló közötti lebegtetése.

Ezek mind olyan nyelvi és stílári sajátságok, amelyeket a szakirodalom a szecessziós stílus ismertetőjegyeként tart számon (vö.: Kispéter 1989; Bencze 1989; Szabó Z. 1998: 172–182). Ennek alapján az elemzett Krúdy-részletet bizvást minősíthetjük szecessziós stílusúnak, magát a novellát és talán az egész kötetet pedig Krúdy szecessziója termékének.

A *szecessziós* jelzőt tanulmányom címében mégis idézőjelbe kellett tennem. Mégpedig két okból:

- a felsorolt stílusjegyek Krúdynam nemcsak erre az egy szövegrészletére, novellájára, kötetére, korszakára stb. jellemzők, hanem úgy szólván egész életművére;
- szinte ugyanezen vonások alapján a szöveget és szerzőjét más stílusirányzatokhoz, stílusfejlődési tendenciákhoz is sorolhatnánk (pl. az impresszionizmushoz, sőt – az álomképek logikátlan logikája, különös képzetársításai és az egész mondat szabadasszociációs jellege miatt – akár a szürrealizmushoz is).

Mindez nem azért van így, mert a Kispéter András, Bencze Lóránt, Szabó Zoltán és mások (köztük a szecesszió fogalmát irodalomtörténeti kategóriaként újraértelmező, korán elhunyt Diószegi András) által felállított kritériumok nem illenek a szecessziós stílusra. A baj csupán az, hogy nemcsak arra illenek rá, hanem a 20. század első harmadának úgyszólván egész magyar szépirodalmi „köznyelvére”. Ennek folytán többé-kevésbé mindenki „szecessziós” (köztük természetesen Krúdy is), ám egyszersmind impresszionista, szimbolista, szürrealista stb. is. A szecessziós stílus nyelvi ismérvei, úgy látszik, túl tágak ahhoz, hogy az irányzatot és annak képviselőit megnyugtatóan azonosítani lehessen. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy talán Ady – egy bizonyos korszakában – és Kaffka Margit mutatja a legtisztábban a szecessziós

életszemléletnek és stílusnak a jegyeit. Ez azonban mindaddig nem több ötletnél és munkahipotézisnél, amíg nem igazolja alapos gyűjtés és annak statisztikai feldolgozása.)

A „szecessziós” Krúdy tehát nem csupán az (még ebben a most elemzett írásában sem, ahol pedig aránylag a leginkább az). De az is, végig egész írói pályáján, talán csak a kései elbeszélések egy részét, az ún. gyomor- vagy evőnovellákat kivéve (ezekre inkább a nyelvi visszafogottság jellemző). Mindez, úgy gondolom, kellően indokolja, hogy Krúdy Gyula és ez a róla szóló – sajnos, csupán vázlatos – szöveg-elemzés helyet kapjon ebben a kötetben.

Irodalom

- Bencze Lóránt (1989) A szecesszió nyelvi stílusjegyei. Lengyel Géza „Tárlatok és képtárak” című írásának tanulságai (Nyugat, 1908. I, 16–19). In: Fábíán–Szathmári (szerk.) 238–244.
- Benedek Marcell (1957) *Az olvasás művészete*. Bibliotheca, Budapest.
- Bori Imre (1978) *Krúdy Gyula*. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- Diószegi András (1967) A szecesszióról. ItK. 151–161.
- Fábíán Pál–Szathmári István (szerk.) (1989) *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Gajdó Tamás (1999) Szent Margit nyúlja és A Sánta Ördög. Krúdy Gyula elfeledett írása. Forrás 6. 64–67.
- Harsányi Zoltán (1969) *Stíloselemzés (Prózai művek stílusa)*. I. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Kemény Gábor (1991) *Szindbád nyomában. Krúdy Gyula a kortársak között*. MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest.
- Kispéter András (1989) Az irodalmi és a nyelvi szecesszió néhány kérdése. In: Fábíán–Szathmári (szerk.) 36–48.
- Kovalovszky Miklós (1965) *Egy Ady-vers világa. Új, tavaszi sereg-szemle*. Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest.
- Kozocsa Sándor Géza (1998) Arany. Tóth Árpád lírájának egyik motívuma. In: Szathmári (szerk.) 70–83.
- Szabó Ede (1968) Utószó. In: Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 225–238.
- Szabó Zoltán (1998) *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*. Corvina–MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest.

Szathmári István (szerk.) (1998) *Stilisztika és gyakorlat*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Zolnai Béla (1993) *A magyar biedermeier*. Holnap Kiadó, Budapest. (Hasonmás kiadás; eredetije: é. n. [1940.] Franklin-Társulat. Budapest.)