

KEMÉNY GÁBOR

AZ ELLENTÉT MINT SZÖVEGSZERVEZŐ ELV EGY KRÚDY-NOVELLÁBAN

1. Szabó Zoltán felfogása szerint a stilisztikának három fő ága s ennek megfelelően három tanulmánytípusa van: a stilisztikai minősítés, a stilisztikai elemzés és a stílus-jellemzés (Szabó szerk. 1968. 36–48; legutóbbi összefoglaló művében a harmadik tanulmánytípust *stilustipológia* néven tárgyalja: Szabó, 1988. 54)

Az itt következő fejtegetés a középső tanulmánytípusba, a stilisztikai elemzés műfajába tartozik. A stilisztikai elemzés, mint ismeretes, a szöveg szintjén zajlik, tárgya egy egyedi közleménynek a stílusa (Szabó 1988. 54). Az elemzést ugyanennek a könyvnek egy másik helyén így határozza meg Szabó Zoltán: „egy műalkotás egészének tudományos érdekű, jellegű taglalása egy elmélet, egy modell alapján” (Szabó 1988. 159). Az alábbi szövegelemzési kísérlet igyekszik megfelelni ezeknek a kritériumoknak, tehát egyrészt annak, hogy az elemzés ne csupán tudományos érdekű (szándékú, célú), hanem tudományos jellegű is legyen, másrészt annak, hogy legyen valamely elméleti alapja, kerete, amelyből az elemzés módja, lépései logikusan következnek.

Az elemzés céljára kiválasztott szöveg: Krúdy Gyulának egy 1918-ban megjelent novellája: *A nő, akiért szenvedünk* (in: *A madárijesztő szeretője*. Válogatott elbeszélé-

sek 1916–1925. Magvető, Bp., 1964. 65–72; a továbbiakban megadott lapszámok ennek a kiadásnak a lapszámjai).

Szabó Zoltán szerint egy szöveg stilisztikai elemzése azzal kezdődik, hogy az elemző megállapítja az adott szöveg szervező (másutt: rendező) elvét: „A szövegszervező elv tulajdonképpen egy olyan átfogó sajátosság (pl.: ellentét, fokozódás, párhuzam), amely az irodalmi mű egészére és valamennyi rétegére, alkotóelemére, a legnagyobbra és a legkisebbre, köztük a stílusra is érvényes. Az elemzés kiindulópontja, első mozzanata a szervező elv megállapítása. Emiatt az elemzés deduktív jellegű vizsgálat” (Szabó 1988. 100–101).

Persze az elemzés valójában nem a szövegszervező elv megállapításával kezdődik: ahhoz ugyanis, hogy – legalább munkahipotézisként – ki tudjam jelölni, mi az adott szövegnek a szervező vagy rendező elve, előbb alaposan végig kell olvasnom, sőt végig kell elemeznem. Tehát a szövegszervező elv felismerését és kijelölését egy induktív kutatási szakasznak kell megelőznie: olvasás (a szónak a köznyelvi, majd a 'close reading' értelmében), adatgyűjtés, hipotézis(ek) felállítása stb. Csakhogy ez az elemzési szakasz az elemzés olvasója számára láthatatlan marad, mert magában az elemzésben nincs leírva. Így tehát az elemzés – ha jól értem Szabó Zoltán elgondolását – voltaképpen a közepén kezdődik (mármint az olvasó, az elemzés „fogyasztója” szempontjából).

A szövegszervező elv feltételezésének az a fő módszertani jelentősége, hogy hozzásegít ahhoz, hogy az irodalmi műnek „viszonylag sok tényét, sajátosságát, összefüggését fel tudjuk fedni” (Szabó 1988. 164). „Ha nem ragaszkodunk következetesen ... a szövegszervező, a rendező elvhez, az elemzés könnyen széthullhat” (uo. 166). Következésképp a szövegszervező elv nem csupán kiindulópontja, hanem kerete is az elemzésnek, amelyben a vizsgálat előrehaladhat (uo. 101).

A most elemzendő Krúdy-szövegnek is van ilyen alapprincipiuma, viszonyítási pontja. Ezt – a szöveg előzetes tanulmányozása alapján – így határozhatom meg: álom és való, realitás és irrealitás ellentéte. A továbbiakban azt próbálom meg kimutatni, hogyan szerveződnek meg a szövegnek mint rétegzett komplex egésznek az egyes szintjei e köré a vonzási középpont köré.

A szövegszervező elv működését ebben az elemzésben három szinten fogom vizsgálni: a cselekmény, a közlésformák és a képalkotás síkján. E három síkot egy régebbi munkámban együttesen a nyelvi műalkotás belső formájának minősítettem (Kemény 1993. 129). Az így meghatározott belső forma lényegében hasonló tartalmú, mint Petőfi S. János háromszintű műalkotásmodelljének középső szintje, az ún. közeg (vö. Petőfi 1968. 20; ismerteti és alkalmazza Szabó 1988. 106 skk.). A cselekmény–közlésforma–képanyag hármasságát azért tartom meg, mert epikai műalkotás elemzésére alkalmasabbnak vélem, mint a differenciálatlanabb 'közeg' kategóriát. A nyelvi képeknek ide s nem a szűkebben vett stílushoz való sorolása természetesen vitatható. Ezért már itt jelezniem kell, hogy csak azokat a képeket sorolom ide, amelyeknek strukturális (szövegszervező) jelentőségük van, tehát jóval többek pusztá díszítménynél (vö. Kemény 1993. 128).

2. A novella cselekménye egy „városvégi fogadóban” (65) játszódik. Itt lakik folyosó végi szobájában Magános, a történetnek beszélő nevű férfi főszereplője, a szimbolikus Krúdy-alakmás, az önarckép-alféregő (vö. Kemény 1991. 45–52).

Az álomszerű és a valóságos mozzanatok szembesítése már a legelső mondatban megkezdődik: „Egy árnyék ment végig az udvaron” (65). Az *árnyék* főnév, mint tudjuk, jelentheti azt is, hogy ’áry(alak), szellem’ (vö. ÉKsz.), s ezzel a cselekmény nyomban az irreális-kisérteties síkra helyeződik. De értelmezhetjük metonimiaként is: az *árnyék* szó az árnyékot vető lény helyett áll. Ebben az esetben a nyitó mondat tekinthető reális kijelentésnek is: valaki megy a holdfényben, és árnyéka végigsuhan az udvaron.

Tehát már a kezdet kezdetén kialakul két izotópia (homogén jelentéssík, vö. Kemény 1993. 17 skk.): egy reális és egy irreális. E két izotópia közös pontja, „váltó”-ja (a jakobsoni „shifter”) az *árnyék* szó, amelyből kiindulva mindkét irányban ellentmondásmentesen folytatódhat a történet kibontása.

A cselekmény első szakasza lényegében a képzelet világában zajlik: Magános felidézi egy tíz évvel azelőtti szerelmének, Flórának, a felvidéki lánynak az alakját, aki azóta férjhez ment és négy gyereke van, „a legkisebb oly okos, mint a római papa” (67). De a férfi eközben már egy másik asszonyra gondol, egy másik vendéget vár emlékeztének színpadára: a Királynét, élete legnagyobb szerelmét. Ezért gyorsan végez Flórával: „bedugta az ideált [szerelmesét, imádottját] a kályhaajtón, égő gyufát dobott utána, hogy lánggra lobbanjon” (uo.). Ezzel zárul a novella első szerkezeti egysége.

Mielőtt azonban a Királyné megjelenhetne, valaki megzavarja Magánost az ábrándozásban: „Lépések hallatszottak a folyosón” (uo.). Nyílik az ajtó, és megjelenik egy hívatlan vendég, egy valóságos, hús-vér nő.

Az éjszakai látogató férfiasan határozott, mégis vonzó, okos, jókedvű asszony. Tehát abba a típusba tartozik, amelynek *A vörös postaköcsi* Urbanovicsnéja, a *Hét Bagoly* Leonórája, a Szindbád-novellák Majmunkája az ismertebb képviselői. Nyomban be is mutatkozik: „En Berzenczei özvegye vagyok H.-ból” (68). Később azt is megmondja, Magános kérésére, hogy keresztneve: Irma (70).

A novella középső része azzal telik, hogy a nő és a férfi igyekszik kiismerni, „felterképezni” egymást: milyen férj volna Magánosból s milyen feleség Irma-ból. Mire kiderül, hogy az asszonynak nincs kifogása a borivas, a pipázás és a reggeli krakogás ellen, már-már némi bizalmasság is kialakulna közöttük, de belép egy álmos cseléd, és jelenti, „hogy a numeró négy már fűtve van, a vendég elfoglalhatja szobáját” (70). Bár az özvegy azzal a sokat sejtető mondattal távozik a férfi szobájából, hogy „Az ajtóm nyitva van, ha tovább akar beszélni” (uo.), az olvasó tudja, hogy ezzel a realitás uralmának vége szakadt. Magános azon az ajtón soha nem fog belépni, mert jobban érdeklik saját lélkének csukott, de újból és újból kinyitható ajtóit. Magános tehát leül a szokott helyére, bár „ábrándjai ezúttal lassabban tértek vissza a sarokból, mennyezetről, fiókokból, ahová szétmenekültek a valóságos asszony jöttére. Talán negyedóra is elmúlt, amíg meg tudta idézni a Királynét, aki duzzogva és bosszúsomjásan jelentkezett” (uo.).

A jelképes nevű Királyné – neki sem tudjuk meg a valódi nevét, ahogyan Magánosét sem – éppoly jellegzetes alakja, mondhatnók archetipusa a Krúdy-mitológiának, mint amilyen az előző asszony volt. Csakhogy míg Irma (Leonóra, Majmunka stb.) szereti és becsüli a férfiakat, sőt segíteni próbál rajtuk, addig a Királyné típusú nő, a kihívó szépségű, de hideg szívű „végzet asszonya” uralkodni akar a férfiakon és ezáltal az életen. A *Hér Bagoly*, Zsófiája, az *Őszi versenyek* Rizilije, a *Rezeda Kázmér szép életének* Császár Fruzsínája tartozik – többek között – ebbe a típusba.

A Királynő kineveti és megalázza a szerelmes férfit, aki térden állva hódol előtte. Az egész beszélgetés – vagy inkább viaskodás – egyszerre álomszerű és hallatlanul valódi.

De már távozik is „a nő, akiért szenvedünk”. Emlékebe ott hagyja a fél cipőjét a küszöbön. A férfi ezekkel a szavakkal kéri maradásra: „Ne menj még, *álomkép*” (72), s ezzel a Királynő látomány voltát hangsúlyozza. Ám amikor az asszony kisuhan a szobából, felemeli a cipőt (a valóságos fél cipőt!) a küszöbről, és a párnája alá teszi.

Tehát a cipő eldönti a reális/irreális „lebegést” a realitás javára? Korántsem! A folytatás, a novella befejezése ugyanis kétféleképp is érthető. Lássuk csak ezeket a zárósorokat: „Magános a cipőt a párnája alá tette, és úgy aludt, mint a gyermek Mikulás éjszakáján. [Új bekezdés:] – Ha meghalhatnék érte – rebegette, midőn felébredt” (uo.). A kulcskérdés az *aludt* szó értelmezése. Ha így értem: ’úgy aludt el’, akkor eddig ébren volt, s a Királynő és cipője is valóságos (de legalább: a cipő). Ha viszont így: ’úgy aludt tovább’, akkor azt teszem fel róla, hogy valójában eddig is aludt, tehát csak álmodta a Királynét és az egész jelenetet, a cipővel együtt, most pedig azt álmodja, hogy lefekszik és elalszik (gyakori ez az álmokban). Ha így van, s ez a valószínűbb, akkor a Királyné-szakasz is az álom szférájába tartozik. A reális/irreális minősítés kérdését az dönthetné el, hogy amikor Magános felébredt, ott volt-e a fél cipő a párnája alatt. Csakhogy ezt Krúdy, gondosan, titokban tartja, így megmaradhat az álom/való kettősség, az elbeszélés rendező elve, kerete.

3. A továbbiakban a közlésformák síkján próbálom nyomon követni az álom/való ellentétnek mint szövegszervező elvnek az érvényesülését.

Az epikai műalkotásokban, mint ismeretes, négy alapvető közlésforma (közlési mód, közléstípus) különböztethető meg: a szorosabb értelemben vett elbeszélés, a párbeszéd, a reflexió és a leírás; Krúdynál gyakran előfordul egy ötödik, sajátos közlésforma is: az ária (a párbeszéd kereteit áttörő, abból kiemelkedő drámai monológ, olykor belső monológ; vö. Kemény 1993. 132–133).

Az elemzett novella egy hosszabb, három bekezdésből álló elbeszélő résszel indul, amely reális és irreális mozzanatok vegyítésével írja le a titokzatos árnnyek közeledését Magános szobájához.

Az elbeszélés azon a ponton csap át reflexióba (emlékezésbe), amikor a történetmondó neven nevezi a „nőnemű árnnyek”-ot. „Ez Flóra volt, a kedves, kellemes, ifjú” (65). A hívószó, amely az emlékezés folyamatát megindítja, amellyel Magános csendes téli estéken megidézi az asszony alakját, a korcsolyázás: „[Flórának] voltakeppen az volt a hivatása, hogy egy felvidéki városkában a hid alatt korcsolyázzon, az őszinű

jégen, monogramokat írjon a befagyott folyóra, és a szélkakas vigyázzon reá: „állandóan a közeli templomról” (uo.). A Flóra-szerelem egész tartama ennek az örök pillanatnak az egyidejűségébe van belesűrítve. A korcsolyázó nő rendithetetlen állandósággal röja köreit az emlékezés „őzsinű jégen”, mert Krüdynál minden mulandó, kivéve a pillanatot, amely jelképként vagy inkább pars pro totoként az egész történetet képviseli.

Amikor a felidézett hölgy szellemalakja Magános szobájába siklik, a reflexiót egy kérdés szakítja meg: „Emlékszel-e rám, Flóra?” (66). De nem alakul ki párbeszéd, mert a kérdező igazából nem is kíváncsi a válaszra. Folytatódik az emlékezés, de ennek tárgya már nem Flóra, hanem a rá és többi szerelmére emlékező férfi főszereplőnek az életmódja, szokásai. Ez a rész a novella cselekményének előzményeit írja le, ezért határesetnek tekinthető az elbeszélés és a reflexió között.

Összegezve: a novella első szakasza, a Flóra-epizód végig elbeszélés, amely olykor reflexióba (emlékezésbe) megy át. Nincs benne sem párbeszéd, sem leírás. Ez Flóra alakjának irrealitását, egyszersmind viszonylagos jelentéktelenségét jelzi.

A második szakaszban, amely a valóságos asszony látogatását írja le, elbeszélő és párbeszédés részek váltakoznak; egy helyütt rövid leírást kapunk az özvegy külsejéről, öltözetéről (67–68). Reflexió ebben a részben alig van, legfeljebb ott, ahol Magános összehasonlítja Irmát az emlékezetében élő „ideálokkal” (69). Az öt közlésforma közül a párbeszéd dominál. Ez megfelel a realitás uralmának a képzelet fölött. Am ez a párbeszéd valójában csak fél vagy álpárbeszéd, mert az asszony viszi a szót, Magános hallgat, legfeljebb megiszik egy pohár bort, vagy köszörüli a torkát. Ő többre becsüli az álmat a valónál, a képzeletében felidézhető hölgyeket a valóságos nőnél. Ezt a megváltathatatlanságot, a realitástól való tudatos elzárkózást jelzi a kettejük közti dialógus aránytalansága.

A harmadik szakasz egy rövid elbeszélő közlésegyiséggel indul; majd Magános hívására megjelenik a Királyné álomalakja, és ettől kezdve egészen a novella végéig zajlik közöttük a párbeszéd vagy inkább párviadal. Ez több szempontból is markánsan különbözik a Flóra- és az Irma-epizód párbeszédeitől. Az első részben a szereplők beszéde implicit maradt, csak rövidre fogott tartalmi kivonatot kaptunk róla; a második részben jószereivel csak az asszony beszélt; itt végre teljes értékű dialógus bontakozik ki. Ekkor hangzik el a „fókuszmondat”: „Csak az az igazi nő, akiért szenvedni és kinlódni lehet” (71). S a folytatás valóságos kis „ariózoza” szélesedik: „Akiért sirunk éjszaka, egyedül, és akiért felsebesedik a lábunk. Aki eltaszít és magához ölel. Aki nem engedi, hogy egy pillanatra elfelejtsük őt, aki beül a szívünk kellős közepébe, és ott sző, mint a pók. Olyan szivárványszínű a kedvünk, amilyen a pók szövése” (uo.). Magános meg egyszer sem beszélt ilyen hosszan! És nem is fog, mert a Királyné válasza – persze – a visszatartás: „És most elmegyek” (uo.). Ettől kezdve Magános már csak jajszakokban, majd egészen rövid felszólító-óhajtó mondatokban beszél.

E hosszú párbeszéd abban is különbözik az előző két részben lefolyttól, hogy közlésmodja erősen stilizált, retorizált és zenei. Olyannyira, hogy az *aria* műszo mintájára akár *kettős*-ról vagy *duett*-ről is beszélhetnénk. A retorikai alakzatokban (párhuzam, ellentét, halmozás, kérdés stb.) és nyelvi képekben bővelkedő kifejezésmod a realitás

sikjáról a költőiség, az álomszerűség, a sikjára emel. Az olvasó tudja, hogy emberek így nem szoktak beszélni (még érzelmileg felfokozott állapotban sem). Amit itt hallunk, az nem a száj, hanem a szív beszéde, olyan sűrítettességű és díszítettségű (egyszóval intenzitású) közlésmód, amely csak a színpadon (a drámában vagy az operában) hat természetesen.

A közlésformák vizsgálata alapján az elbeszélés három szerkezeti egysége a három fő műnemet reprezentálja: a Flóra-jelenet a líra, a Királyné-jelenet a dráma felé tendál, s csak a középső rész, az Irma-jelenet tekinthető klasszikusan epikainak.

4. Befejezésül a képanyag sikján vizsgálom meg, hogyan szervezi a szöveget az álom/való ellentét.

Az első nőalak, aki Magános hívására megjelenik, oly jelentéktelen, hogy se leírás nem olvashatunk róla, se bemutatkozó képei nincsenek. Flóra csak három „eposzi jelzőt” (melléknévi értelmezőt) kap: „Ez Flóra volt, a *kedves, kellemes, ifjú*” (65); e három szó valamivel később határozói alakban is előfordul: „És Flóra eljött *kedvesen, kellemesen, ifjan*” (66).

Irmának, a valóságos asszonynak a közeledtét három hasonlat is kíséri. Igen érdekes, hogy mind a három konkrét-élvont irányú: „[Magános] kíváncsian figyelte a tapogatózó *lépteket* [Irma lépteit], amelyek úgy tévelyegtek a folyosón, mint a *nők szívében az állhatatosság*. Aztán egyenes irányt vettek a *léptek*, mint a *sírig tartó szerelem*” (67); „a *hangja* oly barátságos volt, mint a *vidéki vendéglátás*” (uo.). Am a hasonlóként álló főnevi csoportok olyan jellegűek (már-már banalitások), hogy nem teszik elvontabbá a falusi özvegy személyét, sőt inkább erősítik annak köznapiasságát.

Irma megjelenésével az emlékezés látszatvalósága egy időre visszavonulásra kényszerül: „az asszony a kályha mellett üldögélt, és a vasrostélyon pirosan nézett ki a *tűz*, mint az *itt eltemetett ideálok gyűlölködő szeme*” (uo.). Ez az asszony, mint mondani szokás, két lábbal áll a realitás talaján: „tetőtől talpig *végigmustrálta Magánost, mint egy tulkot*” (68). Ez az ember-állat hasonlat ismerős Krúdynak egyéb műveiből is: „a ... megtermett szobaasszonyok *végigmérték az utazót, mint a bornyút*” (*Az útitárs*. Szépirodalmi, Bp. 1959. 12); „Az asszonyságok *végigmustrálták Szindbádöt, mint a lovat vagy a bikát szokták*, tetőtől talpig egyetlen pillantással” (*Purgatórium*, in: *Szindbád*. Magvető, Bp. 1957. II. 267). Irma tehát úgy vizsgálgatja a férfit, ahogy a kupec szemrevételezi a vásárban a megveendő állatot (a búcsúzaskor fel is bukkan a *kupec-kép*: „megrázta a kezét, *mint egy kupec*” [70]).

De Krúdy megérezte ennek az asszonynak a rendkívüliségét is: „oly megközelíthetetlenül ült mégis a legényszobában, *mint Mária Terézia*” (69). Ezek az ún. dimenziótágító vagy -sokszorozó hasonlatok újabb és újabb tér- és idősíkokat tárnak fel a cselekmény síkja mögött, s ezzel a szövegháttér felé tágitják a befogadó szemhatárát.

A harmadik szakasz elején a Királynő érkezését is képsorozat köszönti, de sokkal gazdagabb és színesebb, mint amilyen az Irmát bemutató három hasonlat volt. Ez a képáradat valójában Magánosnak az asszonyhoz intézett vallomása, de szabadfüggőbeszéd-szerűen egyes szám 3. személybe van téve, és ezáltal leírásnak van álcázva: „Magános ... térdre borult a gyönyörű, fekete nő előtt, akinek *úgy ragyogott a szeme*,

mint odakünn a csillag a csikorgó éjszakában. Kámforillata volt a lábának, és narancs a térdének íze. A szája ópiumfüst édességű, és a kis füle ideges, mint egy telivéré. Csipke és selyem az öltözete, mámorítóan lefojtott a hangja, minden mozdulata bűbajos balett, és hetairák tánca van a derekában” (70). E képhalmaz nem áll össze egységes komplex képpé, de érvényesül a Török Gábor által felismert térbeli képrendezés szabályszerűsége (vö. Török 1968. 152–161). A nőt a vallomástevő férfi térdelő helyzetéből látjuk, először csillagként ragyogó szemébe tekintve, majd alulról fölfelé haladva: láb – térd – száj – fül. Ezután következik az öltözet, a hang és a mozgás leírása. Végeredményben nem azt tudjuk meg, milyen is a Királyné, hanem azt, hogy Magános mit érez iránta.

5. Röviden összefoglalva az elemzett Krúdy-novellának a realitás és az irrealitás közötti „lebegtetés” a szövegszervező elve. Ezt három síkon vizsgáltuk: a cselekmény, a közlésformák és a képanyag síkján. Az álom/való kettősséget egy háromtétéles, nagyjából tükörszimmetrikus szerkezet hordozza. A három szakasz fokozást alkot: Flóra a tézis (emlékkép), Irma az antitézis (valóságos nő), a Királyné a szintézis (álom és való egysége).

IRODALOM

- ÉKsz. – Magyar Értelmező Kéziszótár. Akadémiai, Bp. 1972.
- Kemény 1991 – Kemény Gábor: *Szindbád nyomában*. Krúdy Gyula a kortársak között. MTA Nyelvtudományi Intézet, Bp.
- Kemény 1993 – Kemény Gábor: *Képekbe menekülő élet*. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról. Balassi, Bp.
- Petőfi 1968 – Petőfi S. János: *Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra*. Kritika, 10. sz.
- Szabó 1988 – Szabó Zoltán: *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó, Bp.
- Szabó szerk. 1968 – Bartha János – Horváth Tibor – Józsa Nagy Mária – Szabó Zoltán: *Kis magyar stilisztika*. Irodalmi, Bukarest.
- Török 1968 – Török Gábor: *A líra: logika*. József Attila költői nyelve. Magvető–Tiszatáj, Bp.