

NYELVŐR FÜZETEK

11. szám

KEMÉNY GÁBOR
KÉPSZERŰSÉG ÉS KOMPOZÍCIÓ
KRÚDY PRÓZÁJÁBAN



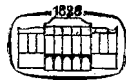
1975

Különlenyomat a Magyar Nyelvőr 98. évfolyamából

NYELVŐR FÜZETEK

II. szám

KEMÉNY GÁBOR
KÉPSZERŰSÉG ÉS KOMPOZÍCIÓ
KRÚDY PRÓZÁJÁBAN



1975

I.

A belső forma fogalmáról

1. A művészi alkotások tartalmának és formájának megkülönböztetése csaknem egyidős magával az esztétikával. Tartalom és forma hagyományos dualizmusának szellemében a tudomány évszázadokon át egymástól elválasztva, sőt gyakran egymással szembeállítva tanulmányozta a műnek egyfelől témáját és eszmeiségét, másfelől szerkezetét, felépítését és kifejezőeszközeit (vö. Markiewicz, 73; MStilÚ. 538; EsztKislex. 113—4, 364 kk.). Ez a dichotomikus szemléletmód többnyire értékelő mozzanatot is magában foglalt: egyes kutatók a forma, mások pedig a tartalom elsőbbsége mellett törtek lándzsát. Az előbbiek, a formalista esztétika képviselői már eleve metafizikusan fogták fel a két oldal viszonyát, sőt olykor eljutottak a tartalmi összetevő meglétének teljes tagadásáig is. Az utóbbiak viszont, ha elismerték is a két fő tényező dialektikus kölcsönhatását, a forma — tartalom kettősséget jelenség és lényeg dialektikájával tévesztették össze, s ily módon fogalmazták újra a régi elfogultságokat (vö. Szerdahelyi, 154).

2. Az esztétikai gondolkodás fejlődését gúzsba kötő merev dualizmus felszámolására már a századfordulótól kezdve számos figyelemre méltó kísérlet történt. A látszólag legradikálisabb megoldást Benedetto Croce dolgozta ki: a műalkotás organikus szemléletéből kiindulva mindkét princípium létezését megkérdőjelezte. Croce a művészi teremttőtevékenység eredményét önelvű, zárt rendszernek tekinti, egységes és oszthatatlan szerves egésznek, amelyben tartalom és forma sem elméletileg, sem gyakorlatilag nem választható el egymástól. Gondolat és kifejezés organikus összeforrottságának maga az érzelmet és képet intuícióvá összefoglaló művészet, ez az „a priori szintézis” a forrása (Croce, 43—4). A crocei elméletben mű és alkotó, mű és stílus, nyelv és stílus, eszme és hordozója szételemezhetetlenül összeolvad, s ennek folytán a (költői) alkotás végeredményben a közvetlenül észlelhető formára redukálódik. Croce tulajdonképpen a formát azonosítja a művel, s a klasszikus dichotómia kiiktatása nem kevésbé „klasszikus” formalista idealizmusba torkollik (vö. Markiewicz, 73).

A kutatók egy másik csoportja a dualista felfogásnak nem teljes elvetését, hanem „megreformálását”, azaz a *tartalom*-nak és a *formá*-nak más, a műalkotás lényegét jobban megvilágító fogalompárral való helyettesítését tűzte ki célul.

Ez a törekvés sokaknál a régi műszavak többé-kevésbé szerencsés megváltoztatásában merült ki, s az „újítás” a gyakran öncélú terminológiai játék szintjén maradt. Még az olyan nagy hatású kezdeményezések, mint Oskar Walzel *Gehalt — Gestalt*-ja (ism. Szabolcsi, 376—9) vagy J. C. Ransom és A.

Tate distinkciói (*structure — texture*, ill. *extension — intension*; vö. Weimann, 76; Szili, 11–2) sem egyebek „szégyenlősen hasonértelmű fedőszereknél” (Markiewicz, 72), amelyek a *tartalom* és a *forma* helyét anélkül sajátították ki, hogy a tradicionális megkülönböztetéshez bárminő elméleti többlettel járultak volna hozzá.

Volt azonban a XX. századi irodalomtudománynak egy olyan, nyelvészeti indíttatású irányzata is, amely a hagyományos értelemben vett *tartalom* fogalmának kizárásával valóban új dualizmust állított a régi helyébe, s lényeges új szempontokkal gazdagította ismereteinket a nyelvi műalkotás esztétikumáról. Az orosz formalista iskolára gondolok, amelynek fő tételei — részben a prágai strukturalizmus közvetítésével — Kelet-Európában (Ju. Lotman) és Amerikában (R. Wellek) egyaránt beleépültek a modern irodalomelmélet gondolatrendszerébe.

Az orosz formalisták a *tartalom* és a *forma* kettősségét az *anyagok* és *eljárások* (*нпуѐмы*) megkülönböztetésével helyettesítették. Itt már nem terminológiai, hanem szemléletbeli újdonságról van szó: Sklovszkij, Jakobson, Eichenbaum és követőik, pl. Mukařovský vagy Wellek mindazt *anyag*-nak minősítik, amit az író a mű formálása során felhasznált, tehát a nyelvi elemeket éppúgy, mint a gondolatokat, eseményeket vagy érzelmeket. A műalkotás anyaga esztétikailag közömbös elem; a „költőiség”, vagyis a vers és próza esztétikai hatása azoknak az *eljárások*-nak a gyümölcse, amelyekkel a művész ezt a holt matériát mozgásba hozza, átformálja, azaz a köznyelvi kifejezőkészletet deformálja, ill. újjászervezi. E módszerek és folyamatok összességét Mukařovský *formá*-nak, Wellek *struktúrá*-nak nevezi (vö. Sziklay, 51; Wellek — Warren, 206), ez azonban aligha több szóhasználatbeli eltérésnél.

A Jakobson és Mukařovský nevével fémjelzett orosz — cseh — amerikai strukturalizmus érdemei ma már vitán felül állnak; meg kell azonban mondanunk, hogy a formalista kiindulópont, a tartalmi-eszmei összetevőnek pusztán yersanyaggá való lefokozása miatt ezek az eredmények csak erős kritikával használhatók.

A *tartalom* — *forma* kettősség feloldására és meghaladására tett kísérletek közül talán azok a legértékesebbek, amelyek e merev dualizmust, e bipoláris modellt valamilyen többszintű (stratifikációs) műalkotásmodellé próbálták meg átalakítani. Ezek az elméletek a nyelvi közlemény rétegzettségének fogalmából indultak ki, abból a feltevésből, hogy az irodalmi mű is hierarchikusan egymásra épülő rétegek vagy szintek komplex összessége. Az első módszeresen kifejtett stratifikációs modell a lengyel Roman Ingarden névéhez fűződik (*Das literarische Kunstwerk*, 1931; ism. Markiewicz, 58–61; Vajda, 255–6). A szépirodalmi műalkotás Ingarden szerint eleve kétdimenziós felépítésű: a fázisok egymásutániségát a rétegek egyidejűsége ellensúlyozza. Az elemzett művekben Ingarden négy struktúraréteget különít el: a hangzás, a jelentés, a tárgyiasságok és a szemléletességek rétegét (Ingarden, 28–9). Az első kettő inkább formai jellegű (a mű nyelvezetének kétrétegűsége), az utóbbiak viszont inkább a tartalomhoz kapcsolódnak (az ábrázolt világ kétrétegűsége).

Ingarden elméletéből a későbbi strukturalizmusnak csaknem valamennyi művelője merített: a fenomenológiai alaptételeket ugyan csak kevesen tették magukévá, annál jobban hódított a műalkotás rétegzettségének gondolata. Az elemzendő szöveget nyelvi és fogalmi struktúrarétegek komplex egységeként leíró és értelmező felfogás térhódítását elősegíthette az a tény, hogy e szemléletmód könnyen összeegyeztethető volt a tudománytörténeti

előzményként vagy inkább párhuzamként említhető nyelvészeti strukturalizmus nyelvmodelljeivel, melyek a nyelvet fonéma-, morféma- és mondat-szintre, valamint a mondatnál nagyobb egységek, a nyilatkozatok („énoncés”) szintjére tagolták. Az ingardeni és trubeckoji kezdeményezések összefonódása különösen jól kitapintható a lengyel és a cseh irodalomelméletben.

A stratifikációs elemzés életképességéről tanúskodik Doležel, Markiewicz, Petőfi S. János és Hankiss Elemér néhány újabb tanulmánya. A cseh kutató modelljében a szegmentális és szupraszegmentális szövegelemek fonematikus, morfématikus, szintaktikus és kontextuális (szupraszintaktikus) síkon helyezkednek el (ism. G. Ullmann, 483). Markiewicz kézikönyve az irodalmi mű felépítését háromrétegűnek ábrázolja: a nyelvi jelek szintje fölött a kifejezés- és mondatjelentések síkja húzódik, s ezekre épül rá a magasabb jelentésegységek (szakaszok, szekvenciák, ill. az ezekből összeálló fabula stb.) rétege (vö. Markiewicz, 65–70). Petőfi S. János cikke a költői műalkotás nyelvi struktúrakomponensének rétegzettségét elemzi. Három szintet különböztet meg: *a*) a szavak, szócsoporthoz (szintagmák) síkját; *b*) a közlésegyiségek síkját; *c*) a kompozíciós egységek síkját. Ez utóbbi nagyjából megfelel Ullmann István gondolati reprezentációként felfogott *kép*-ének és Sz. M. Eisenstein *montázs*-ának (Petőfi, 85–91). Végül Hankiss Elemér szerint az irodalmi műnek négy rétege van: a nyelvi kifejezés, a kompozíció, a valóság-mozzanatok és az értéktételek szintje (Hankiss, 1: 20). Láthatjuk, hogy e modellek közt sok a hasonlóság és az átfedés; integrálásuk mindazonáltal nem látszik megoldhatatlan feladatnak.

3. A tartalom + forma dualizmus merevségét többretegű struktúrában feloldó elméleti modellek közül véleményem szerint azok a legtermékenyebbek, amelyek a külső és a belső forma megkülönböztetésén alapulnak.

A *belső forma* műszót tudománytörténetileg Plotinosz és Shaftesbury esztétikájáig lehet visszavezetni (vö. Welles—Warren, 205). Plotinosznál a művész víziójának a neve (vö. Markiewicz, 73), annak a belső eszmének, amely az alkotó lelkében születik meg, s amelyet a művészi alakítótevékenység visz bele a formátlan anyagba (Plotinosz, 19–20, 34–5). Plotinosz *belső ideá*-ja az arisztotelészi *εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ* fogalmában gyökerezik, amely realizálandó alakot, formát jelent (vö. Hartmann, 130 kk.). A belső forma az esztétikai szépnem csak forrása, hanem voltaképpen azonos vele: a szép dolgok ugyanis éppen az ideában való részesedés által szépek (Plotinosz, 18).

A *belső forma* terminus azokban az elméletekben vált általánossá, amelyek a műalkotásban mindenekelőtt élő szervezetet, organikus egészt láttak. Ennek az irányzatnak valószínűleg Shaftesbury az őse. Esztétikájában a metafizikai panteizmus szemléletmódja tükröződik: a remekművet olyan szerves rendszernek tekintti, amelynek részei összefüggnek egymással, és egységes akaratot, középponti rendező elvet áruznak el. A részek és az egész közötti kölcsönhatás folytán a mű organikus egységet alkot. Ez a posztulátumként felállított egység Shaftesbury szerint a mű belső formájának megnyilvánulása. A külső megjelenési forma pedig nem egyéb, mint a belső forma szimbóluma (vö. Fischer, 40–2).

Nem tartom szükségesnek a helyütt a *belső forma* műszó további pályafutásának, pl. a német idealista esztétikában betöltött szerepének ismertetését. Jóval fontosabb ennél magának a fogalomnak a lehetőségig egyértelmű meghatározása, a különféle definíciók összeegyeztetése. Enélkül aligha menthetjük

fel a *belső formá*-t René Wellek vádja alól, amely szerint e kategória használata nemhogy egyszerűsítene, de bonyolítja a műelemzést, mivel a *belső* és a *külső* forma közti határ többnyire homályban marad (Wellek—Warren, 205).

Az utolsó tíz évben Magyarországon magyar szerzőktől megjelent esztétikai és irodalomelméleti kézikönyvek és lexikonok átnézése alapján azt a tanulságot szűrhetjük le, hogy a mai magyar tudományos terminológiában a *belső forma* kettős — egy tágabb-általánosabb és egy szűkebb-konkrétabb — jelentésben él. Legáltalánosabban a műalkotás formájának azt a rétegét értik rajta, amely a művészi tartalmat a legkonkrétabban és a leghatékonyabban közvetíti (Esztkislex. 41), ill. „a költőnek azt a legsajátabb módját, amellyel a valóságba behatol, azt megragadja és költőileg feldolgozza” (Timár Gy.). A szűkebb értelmezés szerint viszont a *belső forma* érvényességi köre néhány tényezőre, elsősorban a műfajra, cselekményre, típusalkotásra és kompozícióra korlátozódik (vö. MírlLex. 1: 357—8; Esztkislex. 114; Barta—Kardos—Nagy, 32—3; Péczely, 162; Szigeti, 223).

A *külső formá*-t a kutatók többsége a nyelvi formával és a stílussal azonosítja, funkciójául a tartalom megformálását, tárgyiasítását jelölve meg. A *külső forma* a stílári és részletmegoldások, a műfaj megkívánta konvenciók síkjára: ide tartozik a költői művek rím- és ritmusképlete, valamint a képzet-társítás módja és a képalkotás kifejezőeszközei. Egyes kézikönyvek a *külső formá*-tól különválasztott *techniká*-ról is beszélnek, s a képrendszert az előbbihez, a ritmikát és a stílussajátságokat viszont az utóbbihoz sorolják (vö. Esztkislex. 365; MírlLex. 1: 357—8; Szigeti, 223, 298).

4. A *belső forma* egyik fő összetevője kétségtául a k o m p o z í c i ó. A kompozíciónak véleményem szerint két, egymásra rétegződő szintjét kell megkülönböztetni: a c s e l e k m é n y és a k ö z l é s f o r m á k síkját.

Az epikai műalkotás c s e l e k m é n y é n e k fogalmát világosan el kell határolnunk a mű meséjétől, a cselekmény nyersanyagául szolgáló eseménytömegetől. Ez utóbbi (a téma) inkább a tartalomhoz kapcsolódik, míg az a mód, ahogyan az események cselekménnyé szerveződnek, a forma része. A cselekmény a mű formai elemeinek egyik legfontosabbja, mintegy átmenet a tartalom és a forma között (vö. MírlLex. 1: 207; Wellek—Warren, 205; valamint az orosz formalistáknak és a New Criticismnek a *fabula* — *szűzsé*, ill. a *story* — *plot* kettősségre vonatkozó, közkeletűvé vált megállapításait).

K ö z l é s f o r m á n a k (vagy k ö z l é s t í p u s n a k) a cselekmény elbeszélésének módját meghatározó formai eljárások rétegét nevezem. A közlésforma az elbeszélő magatartását fejezi ki az elmondandó történéssel szemben. A legfontosabb általános közlésformák: el b e s z é l é s, p á r b e s z é d, r e f l e x i ó, l e í r á s. Krúdnyál egy ötödik, speciális közléstípus is előfordul: az á r i a, azaz a szereplőknek képileg és emocionálisan túltelített, parttalanul áradó szózuhatagai (vö. Szabó, 197). A reflexió gyakoribb altípusai az elmélkedés, emlékezés, futó képzettársítások, közbevetés, kommentár. A leírás többnyire környezet- vagy személyleírás, a környezetleírás különös esete a tájleírás. Az epikus műalkotások *belső formájának* kialakításában a különböző közlésformák rendszerszerű váltakozása vezető szerepet játszik.

5. A *belső forma* másik fő komponense: a k é p a n y a g. A *kép* műszót itt és a továbbiakban is mindig a hagyományos, szűkebb, nyelvészeti-stilisztikai jelentésben használom, tehát szóképet (metaforát, metonímiát, szineszté-

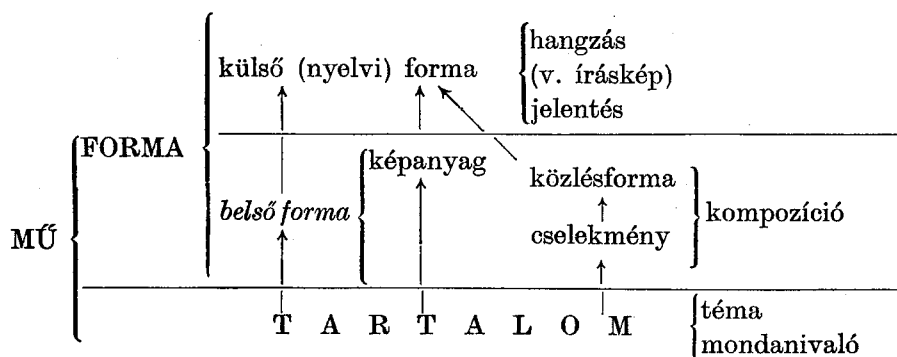
ziát stb.) és hasonlatot (közös nevükön: elemi képet), valamint az elemi képekből felépülő bonyolultabb, komplex képet értek rajta. Kvantitatív vizsgálatok során a számolás alapegységének az elemi képet kell tekinteni. A komplex kép annyi egységből állónak számít, ahány elemi képből tevődik össze.

A költői képeket a régebbi felfogás pusztán stiláris díszítőelemeknek vélte, s ennek megfelelően a képköltés problémakörét a külső forma szférájába utalta (vö. I. 3. pont). A kérdésnek ezzel a leegyszerűsítő megközelítésével nem tudok egyetérteni. A képanyag szerintem — legalábbis Krúdy prózájában — nemcsak színezi, de szervezi és alakítja is a művek struktúráját, következésképp a forma mélyebb rétegeiben, talán a belső formának a külsővel közvetlenül érintkező határterületein kell a helyét keresnünk. Külső és belső forma hierarchiájában az átmenetek amúgy sem különülnek el élesen egymástól: az a formaelem, amely az egyik író vagy korszak művészetében csak külsőleges jelentőségű, alárendelt szerepet játszik, s a külső formához sorolandó, egy másik írónál vagy korban döntő fontosságúvá, a belső forma tényezőjévé válhat. A modern művészet és irodalom fejlődéstörténete számos példát nyújt a külsőnek ilyen belsővé tételére, arra, hogy a konvencionális, realisztikus stílusok külső formaelemeit a nagy újítók a hagyományos összefüggésből kiemelve a tartalom sűrített közlésének, belső formálásának szolgálatába állították (vö. EsztKislex. 115). A képköltés mint stílussajátság Krúdy műveiben ilyen metamorfózison ment át: a külső forma szintjéről a belsőére került. (Itt jegyezzük meg, hogy Barta János az 1954-es akadémiai romantika-vitán elhangzott hozzászólásában az „élet-, élmény- és képanyagot” már elválasztotta a „szigorú értelemben vett [azaz: külső] forma” fogalmától, vö. Barta, 311.)

Arról, hogy a képi sík miként szervezi-alakítja a Krúdy-írások „belső terét”, belső formáját, részletesebben a III. fejezetben szólnunk, képválasztás és kompozíció kölcsönös meghatározottságát elemezve. Ami pedig a képszerű kifejezésmódnak a tartalmi szférával való kapcsolatát, kép és tartalom viszonyát illeti, ebben a tanulmányban be kell érünk egyetlen futó pillantással, egyetlen probléma jelzésével. A hipotézis, amelynek bizonyítására ezúttal nem kerül sor, mivel ez túlságosan messzire vezetne mostani témánktól, tömören így hangzik: a költői kép a tartalomnak egyidejűleg direkt és indirekt közvetítése. **D i r e k t**, mert a tartalmi és a nyelvi szint között közvetlen összefüggést teremt, kiiktatván az epikus kompozíció közbeeső rétegeit: a cselekményt és a közlésformát (talán ezért is érezzük a képszerűséget bizonyos mértékig **l í r a i** elemnek az epikában!); és **i n d i r e k t**, mert a tartalmat a képi sík elemein keresztül, átvitt értelmű képelemekre „lefordítva” önti nyelvi formába.

6. Összefoglalva az elmondottakat, a nyelvi műalkotás alapvető struktúratényezői a következőképpen vázolhatók fel: a **f o r m á n a k** közvetlenül a **t a r t a l o m**ra, vagyis a **m o n d a n i**való és a **t é m a** szervesegységére épülő, attól gyakran szinte elválaszthatatlan „legalsó” rétege a **c s e l e k m é n y**. A cselekmény, a **k ö z l é s f o r m a** és a **k é p a n y a g** együttvéve a **m ű b e l s ő f o r m á j**ának tekinthető. A **k o m p o z í c i ó**t a cselekmény és a közlésforma egymásra simuló szintjei adják, míg a képanyag már átmenetet képez a **k ü l s ő f o r m a**, azaz a mű nyelvi burka felé.

Az egyes összetevők helyét és viszonyát az alábbi sémával szemléltethetjük:



A **belső forma** jelentősége közvetítő (intermediális) jellegében rejlik, abban, hogy a műalkotás tartalmát és külső formáját ez a struktúraréteg ötvözi össze szerves, egységes egésszé (vö. Markiewicz, 73). A **belső forma** alkotóelemei közül az epikában és a drámában inkább a kompozíciónak, a lírában viszont a képanyagnak van primátusa. Krúdy prózájában, e lírába hajló epikában azonban a képanyag fontossága (szinte) megegyezik a kompozícióéval.

II.

Képsűrűség és kompozíció Krúdy prózájában

1. A belső forma tényezői, a képanyag és a kompozíció bonyolult kölcsönviszonyban állnak egymással. Ennek a megfelelésnek két oldala van: a mennyiségi oldal a kompozíció és a képsűrűség, a minőségi a kompozíció és a képválasztás összefüggését fejezi ki. Most csak az előbbiről lesz szó; a képminőségnek a kompozícióval való kapcsolatát a III. részben vesszük szemügyre.

2. Az elemzés tárgyául Krúdy Gyula Az útitárs című kisregényét választottam. Mivel ez a mű a nagy írónak viszonylag kevésbé ismert alkotásai közé tartozik, szükségesnek látom cselekményét a szokásosnál kissé bővebben ismertetni (a zárójelbe tett számok a fejezetek sorszámaára utalnak):

(1) Az elbeszélő vonaton utazik. Éjszaka van. Útitársa, egy „szimpatikus, nyugodt, szomorú szemű, deres hajú és főként igénytelen úriember” elmond egy epizódot az életéből. Negyvenéves korában, mindentől megcsömörlötten és az öngyilkosság gondolatával foglalkozva véletlenül elvetődött egy felvidéki városkába, X.-be. (2) Tisztos polgári házban vesz ki szobát magának, és nyomban elcsábítja szállásadónőjét, Hartvigné Gábrit Szidóniát. (3) Ezután megebédel az Arany Csillaghoz címzett vendégfogadóban, majd a helybeli fotográfus kirakata előtt H.-né régi fényképén mereng. Éjszaka, a városalji kocsmából jövet kétszer elsétál a Hartvig-ház lefüggönyözött ablakai alatt. (4) Másnap délután a Szent János-templom előtt összetalálkozik Hartvignéval. Az asszony riadtan elhárítja közeledését, bókjait, de megígéri neki, hogy hamarosan bemutatja a húgának, aki szebb és fiatalabb nála. Az utazó elfoglalja szobáját Hartvigéknál. (5) A reggelinél az asszony nyakában szív alakú medáliont vesz észre: férjének, a nyírott pofaszakállas bányatisztnak a képét hordja benne. (6) Délután megjelenik a háznál Hartvigné húga, Genovéva. Az útitárs jóízű, de nem különösebben emlékezetes pásztorórát tölt a „szenzáció nélküli” asszonykával. (7) Vízkereszt napja van: hősrünk az ünnepi misén, az ijesztően komor templomban egy kacér fiatal lányt választ ki magának az imádkozó nők közül. (8) Miután Olga, a „mézeskalács-arcú leány” elment tőle, az utazó sétára indul. A piacon viháncoló, kacagó lányokkal találkozik; Olga bemutatja neki barátnőjét: Eszténát. A fekete szűz „mocsárvirág-élénkségű” szeme megbabonázza a kalandort. (9) A következő nap céltalan csavargásokkal telik el. Közben Hartvigné kiutasítja házából Eszténát és Olgát. (10) Az útitárs megismerkedik Szikrai úrral, a helybeli lap szerkesztőjével. A hírlapíró, aki egyébként régi hódolója Eszténának, elviszi őt Rienzihez, a kerítőnőhöz. (11) Hősrünk az elhagyatott, néptelen óvárosban köszál Eszténával. A leány elmeséli két találkozását a Halállal, de a férfi megmosolyogja képzelgéseit. (12) Rosszkedvű napok következnek: Hartvigné alattomosan hallgat, Szikrai pedig ellenségesen kezd viselkedni. Kötelkedése egycsapásra véget vet a cimboraságnak. (13) Eszténa elvezeti szerelmését a régi temetőbe, és ott megígéri neki, hogy Szent Ágnes napján a kedvese

lesz. Az utánuk leskelődő Szikrai dühösen átkozódik a férfi ablaka alatt, és azonnali távozásra szólítja fel őt. (14) A várakozás ideje gyorsan eltelt. Szent Ágnes vértanú névnapján X. városát sűrű hófüggöny rejt. Az útitárs elmegy a megbeszélt találkahelyre: Rienzihez, a „rosszhírű házba”, de ott, a sivár, lehangoló környezetben minden kalandvágya elhagyja. (15) Eszténa megérkezik. Az utazó megindultan nézi a gyermeklány tétova vetkőzését. Együttlétüket ablaksörömpölés és asszonyiskoly zavarja meg. Az udvar felőli ablakban egy kétségbeesett öregasszony, Eszténa anyja áll. A leány felugrik, kinyitja a másik ablakot, és a párkányon át „a hőésésbe repül”. Libegő, hosszú ingében a folyó felé rohan. (16) A hazatérő férfit Hartvigné ezen az éjszakán még egyszer elhalmozza szerelmének minden édességével. (17) Hajnalban az útitárs vonatra száll, és örökre elhagyja X.-et. Már csikorognak az induló szerelvény kerekei, amikor egy ismeretlen (talán Szikrai úr?) kiáltozásából megtudja: Eszténa a lékbe ugrott, a folyóba ölte magát.

Krúdy Az útitársat 1918 nyarán a Veszprém (akkor Zala) megyei Kisörspusztán írta. Szabó Ede Krúdy-életrajzából tudjuk, hogy a házigazda, Várady Gyula, a budapesti Royal szálloda igazgatója egy régi Eszterházy-kastélyt bérelt ki itt, e csendes, Balaton-melléki kisközségben, felesége és leánya számára, s a huzamosabban itt tartózkodó írónak a család vendégszeretete külön prэшázat juttat (vö. Szabó, 168). Krúdy a nyugodt, sőt ihlető környezetben sokat dolgozik, egészen augusztus közepéig, amikor az idilli hangulatot heves összetűzések: féltékenységi jelenetek és sikertelen leányszöktetési kísérlet zavarják meg. Az események megértéséhez tudnunk kell, hogy Várady-nak, becenevén Rezsánnak, e valóban királynői szépségű és energiájú asszonynak korábban éveken át udvarolt, s nem is sikertelenül, a negyvenedik életéhez közeledő, de még mindig daliás Krúdy, ekkor azonban már inkább az asszonynak első házasságából származó, alig tizenhét éves lánya, Zsuzsi felé fordult a figyelmé. Az érett férfi tüzes ostroma nem maradt hatástalan, a leányszöktetést azonban még idejekorán felfedezte és megakadályozta Rezsán: aggódó édesanyja és sértett vetélytársnő egy személyben. Krúdy hazautazott Pestre, s a Royalból a Margitszigetre költözött, Zsuzsit pedig egy ausztriai nevelőintézetbe küldték „felejtetni”. Az udvarlásnak azonban néhány hónap múlva mégis csak esküvő lett a vége (ez volt Krúdy második házassága).

Az író életének ezt a válságos epizódját természetesen nem önmagáért idéztük fel. A biográfiai tények párhuzamossága Az útitárs meséjével nagyon is szembetűnő. Eszténának kétségkívül Rózsa Zsuzsi volt a modellje, s a kisregénynek valamennyi fő motívuma: a negyvenéves férfi és az ártatlan gyermeklány szerelme, az öregedő gavallér és a nála fiatalabb újságíró rivalizálása, a féltékenység s végül a lány anyjának a szerelmesek egymásra találását meg hiúsító beavatkozása mind-mind önéletrajzi jellegű. Következésképp a családtagok és a kortársak visszaemlékezései az ilyenkor mindig ajánlatos kritikai szembesítés és ellenőrzés után felhasználhatók és fel is használandók Az útitárs elemzésében (vö. pl. Krúdy Zs. 1963, 526–32, különösen 526–8; uő 1964, 39–41; Féja, 65; Szabó, 166–8).

A kisregény a Déli Hírlap című napilapban jelent meg először, tizenkilenc folytatásban, 1918. augusztus 11. és szeptember 1. között. Első kötetkiadása a Franklin Társulatnál látott napvilágot 1919-ben. Azóta csak egyszer adták ki újból: 1959-ben a Szépirodalmi Kiadó gondozásában, az életműsorozat részeként, az N. N. című kisregénnyel egy kötetben.

Az útitársnak, mint ez Kozoca Sándornak a Krúdy világa című antológiában közzétett bibliográfiai összeállításából kitűnik, egykorú kritikai visszhangja nem volt (vö. KrV. 425). Irodalomtörténészeink sem bántak kevésbé

mostohán a magyar elbeszélő prózának ezzel a gyöngyszemével: a nevezetesebb Krúdy-tanulmányok — az egy Sőtér Istvánét kivéve (vö. Sőtér, 162) — alig-alig foglalkoznak vele, a kézikönyvek meg sem említik (vö. MíRLex. 1: 714–8; MíRTört. 5: 370–88). Jelentőségét, bizonyára nem véletlenül, inkább az írók, író-kritikusok, esszéisták, tehát a szépirodalommal alkotóként is kapcsolatban levő irodalmárok ismerték fel. Rónay György *A regény és az élet* című munkájában (1947.) külön kis fejezetet szentelt neki, s avatott kézzel mutatott rá a kisregény időszemléletének sajátosságaira, leírásainak a lélek belső tájait kivetítő expresszivitására (vö. Rónay, 289–93). A közelmúltban Féja Géza a Krúdy-életmű egyik legcsodálatosabb jelenetének nevezte Eszténa vetkőzését (Féja, 66), Sükösd Mihály pedig a Tündérkert és az Édes Anna mellé, azaz a legnagyobb, a leghibátlanabb magyar regények sorába állította *Az útítársat* (Sükösd, 129). Krúdynak ez a kis remekműve jelentékeny állomás az író stílárís fejlődésében is. Lassan már közhelyszámba megy, hogy a „lehiggadás” vagy „klasszicizálódás” folyamata a húszas évek elején indul meg Krúdy stílusában (pl. Hét Bagoly, 1922.). Nos, ennek az egyszerűsödésnek *Az útítárs* igen fontos előzménye: megőrzi az első érett korszak (1911–1918) minden színét és gazdagságát, de ezt a pazar változatosságú képanyagot már a későbbi „klasszicizmus” mértéktartásával kezeli. Megszerkesztettsége, kompozíciójának tudatossága egyedülálló a Krúdy-életműben. Ennek következtében kiválóan alkalmas a kép- és cselekménystruktúra összehasonlítására. Dolgozatomban ilyen egybevetésre teszek kísérletet.

3. A kisregény kompozíciójának leírása végett a szöveget mindenekelőtt kisebb egységekre: közlésformákra, azaz elbeszélő, párbeszédes, leíró stb. részekre kellett szegmentálni. Az egyes közléstípusok elkülönítésének szempontjairól és problémáiról kissé részletesebben kell szólnom, mivel a munkának ez az első fázisa döntően befolyásolhatja a kapott eredmények megbízhatóságát.

A narratív részek kijelölése nem okozott semmiféle nehézséget. Az elbeszélő személyének megváltozása ellenére az első tizenöt sort egyetlen összefüggő közlésegsységnek tekintettem. Az elbeszélő részek közé soroltam azokat a „párbeszédeket” is, ahol a hősök (szabad) függő beszéd formájában nyilatkoznak meg, vagy csak az egyik szereplő szavait idézi az író.

Reflexiónak minősítettem minden emlékező jellegű közbevetést, még akkor is, ha leírás a tárgya, pl. a régi vidéki vendégfogadók életéről (Ú. 11–2) vagy egy derűs, kiegyensúlyozott férfiú ebédeléséről (Ú. 57–8). Nem számít reflexiónak, ha a történet elején az elbeszélő röviden áttekinti a korábbi eseményeket, az elmondandó cselekmény előzményeit (pl. Ú. 8–9). Ezeket a részeket az elbeszélő közlésforma sajátos megnyilvánulásának tekintem. Reflexió viszont, ha később, a történet elmondása közben, a cselekményt megszakítva utal vissza a mesélő egy gyermek- vagy kamaszkori élményére (pl. Ú. 13, 23, 33–4). A reflexív jellegű részek felismerésében gyakran segített a múlt idő → jelen idő váltások megfigyelése: a reflexív-vízionáló, a közvetlenül adott cselekményen túllépő szövegrészek igéi rendszerint jelen idejűek.

Az áriák tulajdonképpen (belső) monológok. A közléstípus szemléltetésére a *Mit látott Vak Béla* szerelemben és bánatban című regényből (1921.) idézek néhány sort. Hogyishívják úr pohárköszöntője Szerénka halotti torán hangzik el: „Máskor ebben az órában a bor már úgy édesedik a szájamban, hogy nem győzöm a poharakat hajtogatni. Máskor ebben az órában az arcok úgy

megkedvesednek körülöttem, hogy elfelejtem minden gyávaságomat, belső remegésemet, leküzdhetetlen félelmemet, amely meglátogatni szokott éjfélokban . . . Máskor ez órában már oly féktelen remény és oly hallatlan bizakodás költözik a szívembe a gyönyörű holnapok iránt, hogy nem bírom visszatartani torkomban a piros dalt, az aranyos hazugságot, az ezerszínű vágyat. . . . Máskor ez órában már leányommá fogadom a város minden pirossarkú nőszemélyét, minden ledér sikoltás és kacaj engem illet, minden fodros haját a kedvemért fésülnek, hogy elmerüljenek bennük remegő ujjaim. . . . Miért, hogy kedvem ma oly borús, szívem ma oly nehéz, lelkem ismeretlen félelmekkel teli, mintha odahaza már várakozna rám az idegen, aki az ajtóban megszólít, ágyamig kísér, segít levetkőznöm, és lezárja a két szemem örökre? . . .” (VB. 407). Ilyen „operai nagyária” még: ASZN. 71—2 (Szerelmes Iván monológja); Ű. 70—2 (az útitárs gondolatai a találkahelyen Eszténa beléptekor); AD. 25—7, 30—2 (az esküvőről és a házasságról), 57—64 (az emberek álmairól), 116—8 (a borokról), 174—5 (Dubli úr szerelmi vallomása), 220—1 (a Gyermekek születése) stb. E közlésformának mind a párbeszédes, mind pedig a reflexív közléstípussal vannak közös vonásai. A köztük levő határt épp ezért gyakran nehéz meghúzni (pl. Az útitárs 14. fejezetének képektől hemzsegő, összesen huszonhárom elemi képmozzanatot tartalmazó reflexiója a 15. fejezetben hatalmas áriává teljesedik ki az érzelmi feszültség csúcspontján). Az áriákat mégis viszonylag könnyen megkülönböztethetjük, elsősorban formai jellemzőik alapján.

4. A közlésformák elhatárolása után megszámláltam, hány sorból állnak az egyes szövegszegmentumok. A mennyiségi mutatók összesítésével megkaptam Az útitárs szövegének közlésformák szerinti megoszlását:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
E	66	81,5	87	28	32,5	30	48,5	29	13
P	—	—	—	59	—	—	27	31	28
R	17,5	146	47	—	8	—	65,5	29	—
L	12,5	161,5	—	11	19,5	19	68	19	—
Á	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ö.	96	389	134	98	60	49	209	108	41

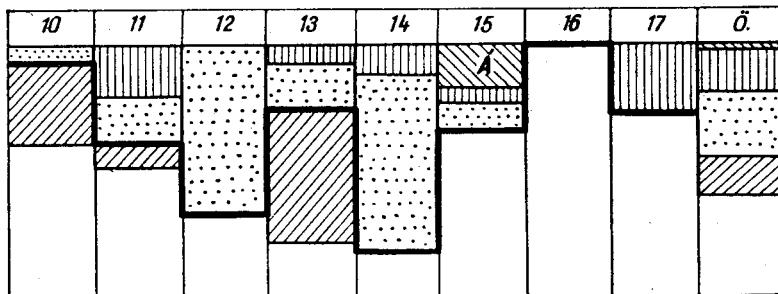
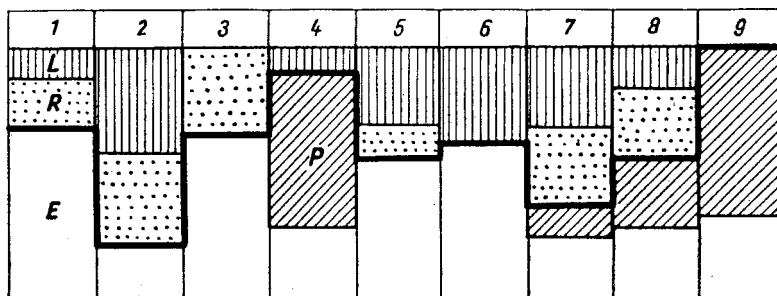
	10	11	12	13	14	15	16	17	Ö.
E	89	144	34,5	45	30,5	115	12	32	917,5
P	49	24	—	109,5	—	—	—	—	327,5
R	10	52	67,5	36,5	114,5	15	—	—	608,5
L	—	57	—	19	21	13	—	12	432,5
Á	—	—	—	—	—	30	—	—	30
Ö.	148	277	102	210	166	173	12	44	2316

A közléstípusok százalékos aránya az egyes fejezetekben és a mű egészében a következőképpen alakult:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
E	68,75	20,95	64,93	23,57	54,17	61,22	23,21	26,85	31,71
P	0	0	0	60,20	0	0	12,92	28,70	68,29
R	18,23	37,53	35,07	0	13,33	0	31,34	26,85	0
L	13,02	41,52	0	11,23	32,50	38,78	32,53	17,60	0
Á	0	0	0	0	0	0	0	0	0

	10	11	12	13	14	15	16	17	Ö.
E	60,13	51,99	33,82	21,43	18,37	66,47	100	72,73	39,62
P	33,11	8,66	0	52,14	0	0	0	0	14,14
R	6,76	18,77	66,18	17,38	68,98	8,67	0	0	26,27
L	0	20,58	0	9,05	12,65	7,52	0	27,27	18,67
Á	0	0	0	0	0	17,34	0	0	1,29

A közlésformák arányának fejezetenkénti módosulását ábrával is szemléltetjük:



A táblázatot és az ábrát vizsgálgatva mindenekelőtt az az érdekesség ötlík szemünkbe, hogy az elbeszélő és a párbeszédes részek együttvéve is csak alig több, mint felét, pontosan 53,76%-át teszik ki a szövegnek. A cselekményes (elbeszélés, párbeszéd) és a járulékos (reflexió, leírás, ária) szegmentumok aránya tehát megközelítőleg 54 : 46. Ez az adat fölöttébb jellemző Krúdynam nemcsak stílusára, de regényszerkesztő módszerére is. Aligha van még egy magyar író, akinek regényeiben a szövegnek csaknem ötven százaléka leírás és reflexió volna!

Figyelemre méltó, hogy a járulékos közlések arányszáma négy fejezetben (2., 7., 12., 14.) 50% fölé kerül. A Hartvignéval való megismerkedést és az asszony elcsábítását elmesélő 2. fejezetnek 41,52%-a leírás, 37,53%-a pedig reflexió, s csak 20,95%-ot szentel Krúdy az elbeszélő résznek, azaz a tulajdonképpeni cselekménynek.

A 3. fejezettől a cselekményes közlésformák aránya erősen megnő, majd az 5—8. fejezetben a közepes körül stagnál. A kisregény második fordulópontjának tekinthető 7. fejezetben, a templomjelenetben a szövegnek mintegy kétharmada leírás és reflexió, s az elbeszélés és a párbeszéd csak 36,13%-ot tesz ki. Úgy látszik, a történet feszültségének fokozódásával az író a cselekményes közléseknek szűkebbre szabott, csak a lényegre szorítkozó megfogalmazására törekedett, s a szereplők lelkiállapotát inkább járulékos közlésformák felhasználásával: a leírásokkal közvetetten, a reflexiókkal pedig közvetlenül fejezte ki. Feltevésünket indirekt módon igazolja az a tény, hogy a cselekmény holtpontjának számító 9—10. fejezetben az elbeszélés és a párbeszéd együttes részaránya 100, ill. 93,24%, s mellőlük szinte teljesen eltűnnek a lélektani motivációnak és az írói kommentárnak a nyelvi eszközei, a járulékos közléstípusok.

A szerelmesek egy-egy sétáját és beszélgetését leíró 11. és 13. fejezetben természetesen túlsúlyra jut az elbeszélés és főleg a párbeszéd. A két találkozás közötti rosszkedvű, eseménytelen napokról hírt adó 12. részben azonban már a reflexió dominál, s az elbeszélő közlésforma e szövegrésznek alig több, mint egyharmadára terjed ki. A 14. fejezetben a reflexió arányszáma újból magasra szökik: a fejezet 68,98%-a az Eszténára várakozó férfi gondolatait, lelki vívódását tolmácsolja.

Az utolsó három fejezetben a cselekmény tragikus végkifejletének gyors kibontakozása miatt ismét az elbeszélő közlésformák kerülnek előtérbe, s a járulékos közlések szerepe és mennyisége a minimumra csökken.

Az egyes fejezeteknek közlésformák szerinti százalékos megoszlását a cselekmény menetével egybevetve megállapíthattuk, hogy a közléstípusok aránya, ill. ennek az aránynak változásai általában híven tükrözik a regény-történet fordulóit.

A közlésformaváltások relatív gyakoriságának kiszámításával meghatározható az elemzett szöveg változékonysága (variabilitása) is. A variabilitási index (V) nagyságát a következő képlet alapján kapjuk meg:

$$V = \frac{\text{közlésformaváltások száma}}{\text{sorok száma}}$$

A V magasabb értéke nem jelent okvetlenül gyorsabb tempót, sőt éppen ellenkezőleg, több kitérést, el-elkalandozó előadásmódot, az eseményeknek viszonylag nyugodtabb ritmusú elbeszélését.

5. A munka következő fázisa az egyes közlésformák képtelítettségének, ill. a mű átlagos képsűrűségének kiszámítása volt. Először is fel kellett mérni magát a képanyagot, ki kellett jelölni a képszerű mozzanatokot. A könnyebb kvantifikálhatóság érdekében a komplex képeket elemi képek halmazának tekintettem. A közlésegségek abszolút képtelítettségét a bennük előforduló elemi képek száma adta meg.

(Az esetleges félreértések elkerülése végett már itt, előljáróban meg kell jegyeznünk, hogy e sorok írója nagyon is tisztában van azzal, hogy az eltérő minőségű formaelemeknek a hatásértéke is szükségképpen eltérő, s ennél fogva az impulzusok számából csak igen nagy óvatossággal lehet az ilyenfajta impulzusok keltette esztétikai benyomás erősségére következtetni. A képek gyakorisága tehát önmagában nem tekinthető értékkritériumnak. Kvantitatív vizsgálódásunk épp ezért aligha vállalkozhat akár az egyes képeknek, akár a szöveg egészének vagy nagyobb részegységeinek esztétikai értékelésére. Nem is ez a célja: a mennyiségi módszer alkalmazásával arra a kérdésre próbál feleletet adni, hogyan függ össze a kompozicionális tényező — a cselekmény és a közlésformák szintje — a nyelvi képek gyakoriságával. Ebből a nézőpontból minden képszerű mozzanat egyformán egy egységnek számít: az egyes költői képeknek számszerűleg amúgy sem mérhető esztétikai értékkülönbségét nem vesszük, mert nem vehetjük figyelembe.)

Az elemi képmozzanatok a következőképpen oszlottak meg az egyes közlésformák között:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
E	7	6	11	3	2	4	3	4	1	4
P	—	—	—	2	—	—	4	5	4	4
R	4	37	13	—	0	—	10	2	—	1
L	7	46	—	6	9	5	22	10	—	—
Á	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

	11	12	13	14	15	16	17	Ö.	%
E	10	3	7	4	39	0	9	117	25,32
P	3	—	16	—	—	—	—	38	8,23
R	11	21	9	33	5	—	—	146	31,60
L	21	—	8	2	7	—	5	148	32,03
Á	—	—	—	—	13	—	—	13	2,81
								462	

A képtelítettséget az elemi képmozzanatok relatív gyakoriságával mértem: $K = \frac{\text{elemi képek száma}}{\text{sorok száma}}$. Az egyes közlésformák képsűrűsége így alakult:

1. Elbeszélés: $K = 117/917,5 = 0,13$
2. Párbeszéd: $K = 38/327,5 = 0,12$
3. Reflexió: $K = 146/608,5 = 0,24$
4. Leírás: $K = 148/432,5 = 0,34$
5. Ária: $K = 13/30 = 0,43$

Az elbeszélő és a párbeszédes részekben viszonylag kevesebb a kép. Ezekben a közléstípusokban a képtelítettség mértéke az átlag alatt marad. A képeknek 25,32, ill. 8,23%-a került ki narratív, ill. dialógus jellegű szövegből, összesen 33,55%, tehát kb. a képek egyharmada.

Annak, hogy egy elbeszélő vagy párbeszédes közlésben megszaporodnak a képek, mindig valamilyen különleges oka van (az érzelmi hőfok megemelkedése, a szereplők vitája stb.).

A képekben gazdagabb narratív részek néha közel állnak a reflexióhoz, például az útitárs múltjáról szóló elbeszélés (Ű. 8–9). Az Eszténára váró idegen izgatott, túlfűtött lelkiállapota indokolja a 47. lapon olvasható elbeszélő jellegű közlés viszonylag magas fokú képtelítettségét: a szöveg hamarosan át is csap reflexióba. A temetőben leskelődő titokzatos árnyék mozgását képsorral érzékelteti az író (Ű. 60); Eszténa vetkőzését baljós hasonlatok kísérik (Ű. 72–3); a folyó felé rohanó hősnő körül meglevenedik az addig szinte halottnak látszó kisváros (Ű. 74–6). Az utolsó fejezet elbeszélő része ugyancsak költői képekkel van tarkítva: az útitárs búcsúja ez (Ű. 77). A kisregény befejező részeinek feszültebb, affektívabb, érzéki, ill. drámai légkörét jelzi, hogy ezeken a lapokon már az elbeszélő közlések is tele vannak képpel: az utolsó három példát a 15. és a 17. fejezetből vettem.

Egy-egy párbeszédben is megsűrűsödhetnek a képek; a hasonlatok és metaforák megjelenése rendszerint a beszélgetés fontosságát vagy az összecsapás hevesességét mutatja: Eszténa megígéri az utazónak, hogy a kedvese lesz (Ű. 61–2), ill. Szikrai szerkesztő dühödt kifakadása (Ű. 64–5).

A képanyag túlnyomó többsége mindazonáltal a leíró és a reflexív részekben összpontosul. Az útitárs szövegének összesen 44,94%-a, képeinek viszont 63,63%-a tartozik ide. A leírások 32,03%-ot kitevő képanyagából különösen jellegzetesek a személyleírásokat gazdagító képek: minden fontosabb női szereplőről részletes, hasonlatokkal zsúfolt leírást kapunk; néha csak testük egy-egy részletét rajzolja meg kimerítő alaposággal, mint Hartvigné lábát (Ű. 16) vagy Eszténa kezét (Ű. 62–3). Figyelemre méltó viszont, hogy a 67–8. oldalon levő leírásban, a „rosszhírű ház” szobájának bemutatásában egyetlenegy kép sincs. Ebben a leírásban, bizonyára nem véletlenül, pontoságra, tárgyszerűsége, objektivitásra és — elidegenítésre törekszik Krúdy.

A mindössze harmincsoros áriában tizenhárom képmozzanatot számoltam össze. Ez azt jelenti, hogy valamennyi közléstípus közül az áriának a legmagasabb a K indexe (0,43). Egyetlen rövid részlet alapján nem tanácsos általánosítani, mégis valószínűnek kell tartanunk, hogy a képsűrűség az áriákban a legnagyobb. Ennek a feltevésnek az igazolására további vizsgálatokat kell végezni.

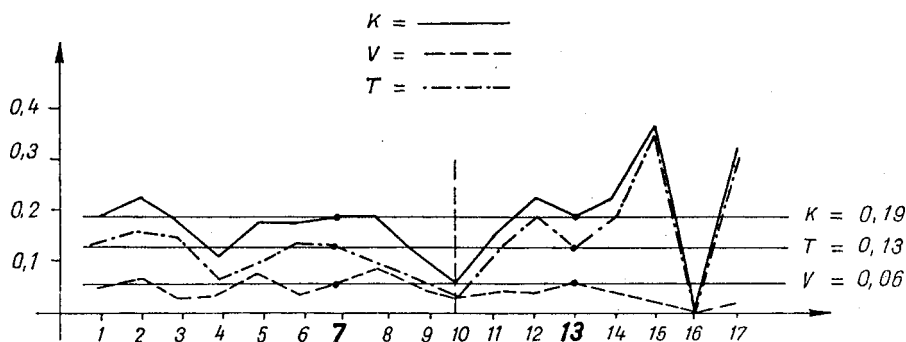
A már ismertetett képlet alkalmazásával kiszámítottam a regény átlagos képtelítettségét is. Ennek értéke: $K = 462/2316 = 0,19$, tehát az ária, a leírás és a reflexió képsűrűség szempontjából az átlag fölött, az elbeszélés és a párbeszéd viszont az átlag alatt van.

A képtelítettségi és a variabilitási index mellett egy harmadik mutatót is bevezettem, a feszültség mérésére. Értékét a képsűrűség és a változékonyosság különbsége adja. Képletben: T (tensio, feszültség) = $K - V$. Az egyes fejezetek érzelmi-drámai hőfoka a $K - V$ számítással határozható meg: minél nagyobb a képtelítettség és minél kevesebb a kitérő (a reflexió, a leírás), annál nagyobb a feszültség (T).

A három mutató értékének fejezetenkénti alakulása táblázattal és grafikonnal szemléltetve:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
K	0,19	0,23	0,18	0,11	0,18	0,18	0,19	0,19	0,12
V	0,05	0,07	0,03	0,04	0,08	0,04	0,06	0,09	0,05
T	0,14	0,16	0,15	0,07	0,10	0,14	0,13	0,10	0,07

	10	11	12	13	14	15	16	17	Átl.
K	0,06	0,16	0,23	0,19	0,23	0,37	0	0,32	0,19
V	0,03	0,04	0,04	0,06	0,04	0,02	0	0,02	0,06
T	0,03	0,12	0,19	0,13	0,19	0,35	0	0,30	0,13



Néhány megjegyzés a grafikonhoz: *a*) a képsűrűség ingadozásában az átlagtól való eltérések közül a 0,05-nál nagyobbakat (4., 9., 10., 15., 17. fejezet), a feszültségnél a 0,1 alatti (4., 9., 10. fejezet) és a 0,2 fölötti (15., 17. fejezet) értékeket tekinthetjük szignifikánsnak; *b*) a 7. és a 13. fejezet képgazdagság, változékonyság és feszültség szempontjából egyaránt megegyezik az átlaggal; egyformán E—P—R—L felépítésűek, tehát mind a négy fő közlésformát tartalmaznak. Statisztikai számításaim alapján ez a két fejezet reprezentálja Az útitárs képtelítettségét és kompozícióját, ezekhez viszonyítva jelölhető ki a cselekmény és a képstruktúra mély- és csúcspontjai. Szimmetrikusan helyezkednek el a „holtpont”, a 10. fejezet körül: a 7. részben, a templom-fejezetben ismerkedünk meg Eszténával, s a 13.-ban, a temető-fejezetben hangzik el a lány végzetes vallomása. (Érdekes véletlen, hogy mind a 7, mind pedig a 13 kabalisztikus jelentőségű, szerencsés, ill. szerencsétlen szám...)

6. Az alapfogalmak tisztázása és a kiindulásul szolgáló mérések elvégzése után vizsgáljuk meg a cselekmény alakulásának, a közlésformák változásának és a képtelítettség módosulásának összefüggését, vagyis a kompozicionális és a képi sík „ritmusának” viszonyát Az útitárs című kisregényben.

A *K* index értéke a történet első felében, pontosabban az első nyolc fejezetben szinte konstans: a Hartvigné—Genovéva—Olga epizód sor homogén

képtelítettségű. A Krúdy-próza egyenletességét, a sokat emlegetett „gordonkahang” monoton bűgását egzakt mutatókkal is kifejezhetjük.

Erről a szintről a 9–10. részben váratlanul mélypontra süllyed a képsűrűségi index (10. rész: 0,06!). A hős már elhidegült Hartvignétól, s az Eszténa-idill még nem kezdődött meg. Ebben az „érzelmi vákuumban” a képek gyakorisága mélyen az előző, ill. a következő részek átlaga alatt marad. A 11. résztől — első találka Eszténával! — újból erőteljesen növekszik a képtelítettség; a csúcspont a 15. fejezet, a tragikus következményekkel járó pásztoróra leírása (0,37!). A rövid 16. részben nincs kép, viszont magas K -szinten zárul a szöveg (0,32).

A képsűrűségi és variabilitási mutató alakulását egybevetve megállapíthatjuk, hogy az 1–10. fejezetben nagyjából párhuzamos a görbékük: a fokozottabb képgyakoriság intenzívebb közlésforma-váltakozással párosul. A 10. részben mind a K , mind pedig a V értéke alacsony, ettől kezdve azonban egyre jobban eltérnek egymástól. A 11–2. fejezetben a képtelítettség ugrásszerűen megnő, a V viszont lényegében ugyanazon a szinten marad. A 13. résztől már valósággal tükörszimmetrikusan alakul a grafikonjuk: ahol a K csökken, ott a V növekszik (13.), és viszont (14–5.). Különösen feltűnő e divergencia a 15. fejezetben, ahol a K eléri maximumát, a V pedig a minimumra süllyed. A hasonlóan magas képtelítettségű utolsó (17.) résznek szintén minimális V indexe van.

Mivel magyarázhatók e jelenségek?

A cselekmény első felében, lényegileg a 11. fejezetig (az Eszténa-dráma előtti részben) a képanyag elsősorban leíró-hangulatteremtő funkciójú, sűrűsége átlagos. Ahol több a kép, ott több a közlésformaváltás, a kitérő, az elkalandozás is. A reflexiók, a személy- vagy környezetleírások szinte vonzzák a képszerű stiláris mozzanatokot. A 11. résztől megváltozik a történet iránya és a képek funkciója. Az Eszténa-szerelem kibontakozik; a cselekmény érzelmi hőfoka, drámaisága egyre fokozódik, egészen a 15. fejezet tragikus csúcspontjáig. A képek itt már ezt a drámaiságot, érzelmi túlfeszítettséget közvetítik: a K görbe a cselekmény tempójának felgyorsulása arányában, meredeken emelkedik. A tempó gyorsulásával függ össze a V egyidejű visszaesése: kevesebb a közlésformaváltás, a kitérő, az elbeszélés megszakítása, elbeszélés, leírás és reflexió állandó váltakozása. A drámai funkciójú képanyag sűrűsége így szükségképpen akkor éri el a maximumot (0,37), amikor a variabilitás a minimumra csökken (0,02). Ez a fejezet a mű drámai-érzelmi tetőpontja, a felgyülemlett feszültségek kisülése. A lassan égő gyújtózsínór lángja ekkor kap bele a lőporos hordóba: a titkos légyott lelepleződik, Eszténa a folyóba öli magát (15. rész).

A cselekménynek ezt a hullámmását híven követi a feszültséggörbe (T) ingadozása. Feltevésünk szerint a szöveg feszültsége akkor kicsi, amikor K és V különbsége csekély, amikor tehát a képtelítettség és a változékonyság mutatója egyformán alacsony vagy egyformán magas. Az előbbi esetben kevés a kép és kevés a váltás: az ilyen szövegrész a regényben „állóvíznek” számít, pl. a 9. és a 10. fejezet. Az utóbbi esetben a viszonylag terjedelmes képanyag feszültségkeltő hatása elvész a reflexiók, leírások tömegében, feloldódik, szétforgácsolódik a közléstípusok villódzásában. Természetesen alacsony a feszült-

sége a kevés képet és sok váltást tartalmazó részeknek is. A T mutató értéke akkor magas, ha sok a kép és kevés a váltás, mint pl. a 15. és a 17. fejezetben.

A grafikonnál leolvasható, hogy a kisregény átlagos feszültségű, kiegyensúlyozottabb első felében (1–10. rész) még viszonylag a második és a hatodik fejezet T indexe magas, de ezek sem emelkednek különösebben az átlag fölé. A Hartvigné–Genovéa–Olga sorban egyre csökken a feszültség, a nők hatása: az utazó rossz szájíze és csömöre egyre érezhetőbb. A Hartvignéval való kalandnak még oldalakat szentel (2. rész; $T = 0,16$), a Genovéa-epizód leírása már csak 33 sor (6. rész; $T = 0,14$), az Olgával töltött pásztorórát pedig épp hogy megemlíti a 8. rész elején. A cselekmény holtpontja, mint már utaltunk rá, a 10. fejezet: a feszültségi mutató 0,03-ra süllyed. A 11. részben aztán hirtelen megnő a feszültség (0,12): „A fedett hídon lestem Eszténát. Olyan türelmetlen voltam, mint egy vőlegény” (Ü. 47).

Az útitárs második fele, a 11–7. fejezet sokkal nyugtalanabb, zaklatottabb, mint az első. A T -görbe mozgása jóval dinamikusabb: a 10. rész mélypontjáról a 15. drámai összecsapásáig emelkedik (0,03 $\rightarrow$ 0,35). A mindössze tizenkét soros 16. fejezetben nincs kép és nincs váltás: a K , a V és a T értéke egyaránt 0. Pillanatnyi nyugvópont ez, kései és furcsa idill a buja Hartvignéval; vihar utáni és vihar előtti csönd. A férfi még nem tudja, hogy Eszténa öngyilkos lett.

Az utolsó részben a K és a T , a képsűrűség mutatója és a kisregény „lázgörbéje” még egyszer magasra szökik. A tragédia beteljesedett. Útitársunk a rossz lelkiismeret szűkszavúságával összegez. Nincsenek többé terjengős reflexiók; az elbeszélő nem kommentál, röviden, célratorrően fogalmaz. Keserű és gyors, minden érzelgősség nélküli, puritán a befejezés: „A vonat lassan mozgott, a rikácsolás mind érthetlenebbé vált. Eltűntek az x.-i állomás piros és zöld szemei, s én azóta sohase voltam a városban” (Ü. 77).

*

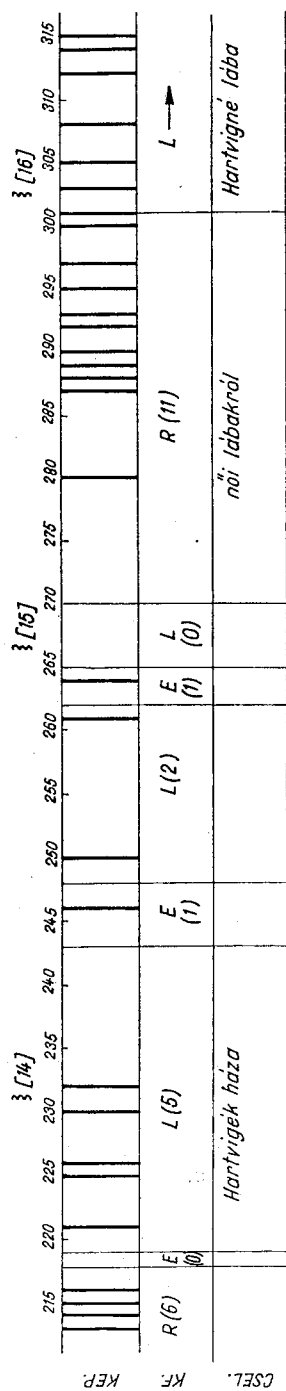
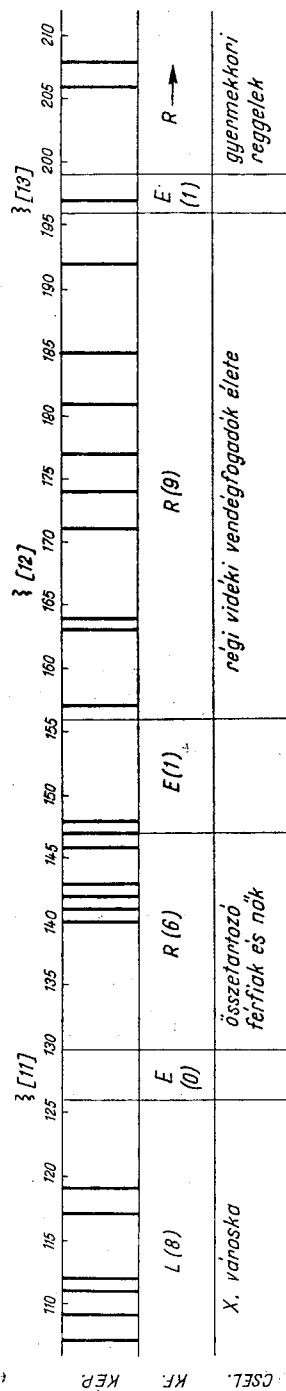
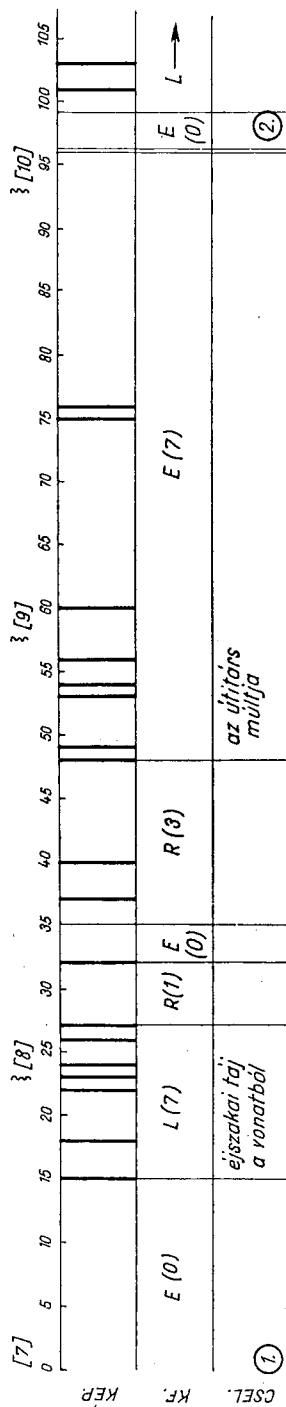
Az elemi képek szövegbeli elhelyezkedését grafikusán szemléltettem, lásd a mellékelt rajzokat. A feldolgozás alapjául a mű 1959-i kiadása (Krúdy Gyula: Az útitárs — N. N. Két regény. Bp. 1959. Szépirodalmi Könyvkiadó) szolgált. A sorokat megszámoztam (1–2316); a rajzon csak minden ötödik sor sorszáma van feltüntetve. Az eredeti lapszámozásra szögletes zárójelbe tett számok utalnak. Az oldal végét } jel mutatja.

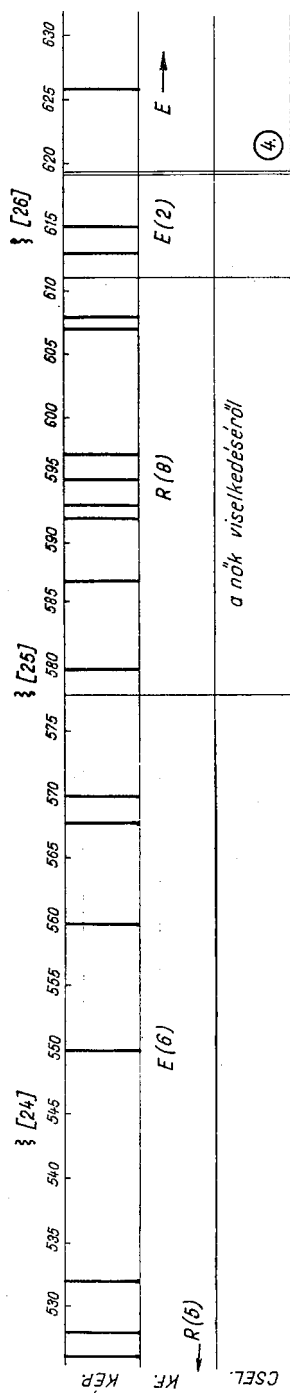
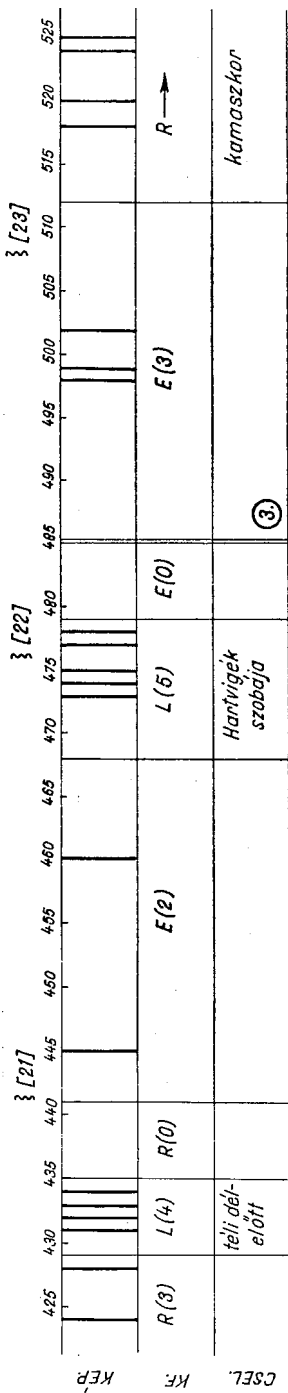
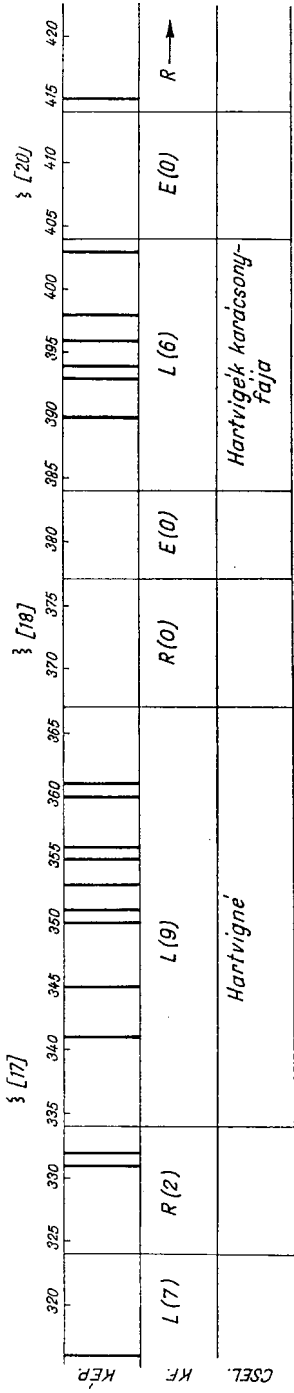
Az ábra felső sora a képanyag (= KÉP.) eloszlásáról tájékoztat: függőleges vonalak jelzik a szövegnek azokat a sorait, melyekben valamilyen képszerű mozzanat (hasonlat, metafora stb.) található.

A középső sorról a közlésformák (= KF.) váltakozása olvasható le. A rövidítések: E = elbeszélés; L = leírás; R = reflexió; P = párbeszéd; Á = ária. A nagybetűk után zárójelben álló számok azt mutatják meg, hogy abban a — leíró, elbeszélő stb. jellegű — szövegrészben hány elemi kép van.

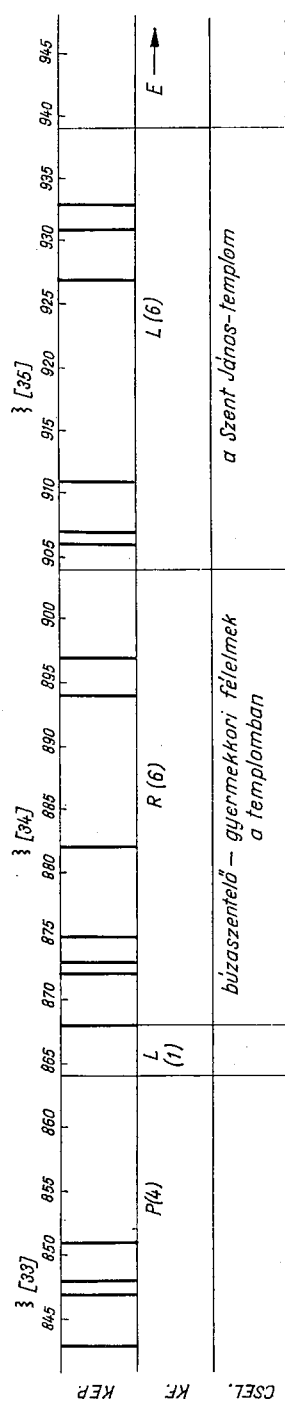
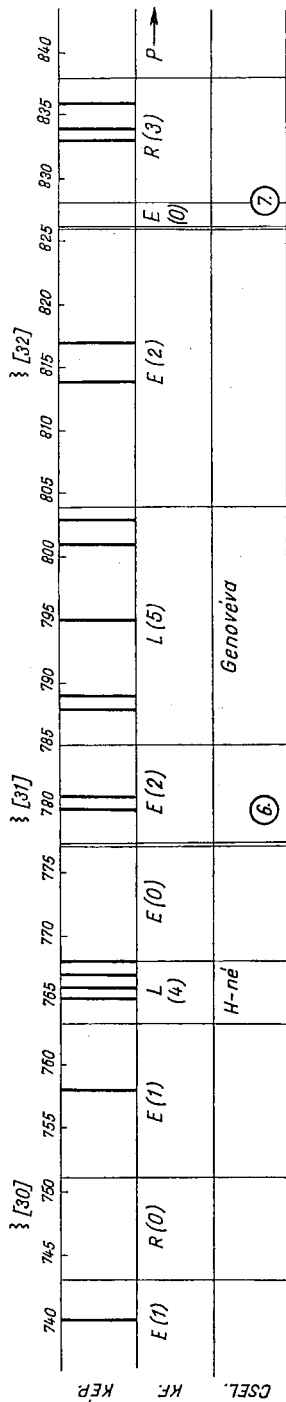
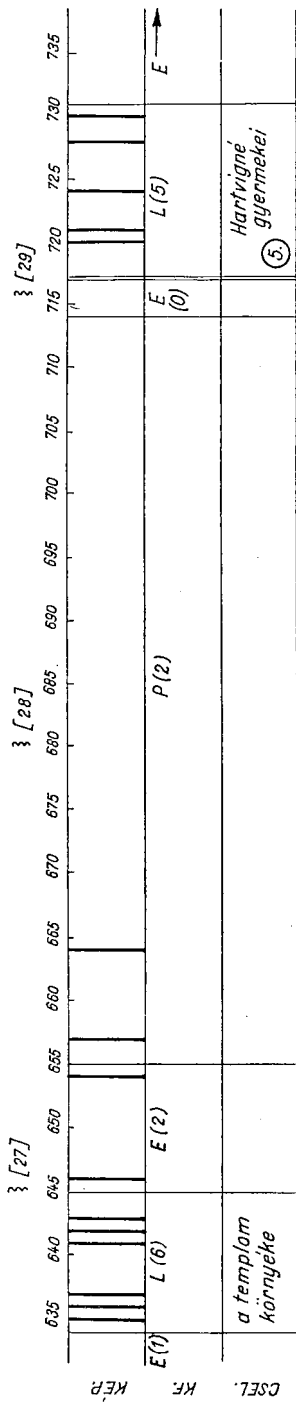
Az alsó sorban a cselekmény (= CSEL.) fontosabb mozzanataira utalok. A fejezetek sorszámát bekarikázott számok (1–17.) jelzik (az eredetiben csillagokkal van tagolva a szöveg, és a részek nincsenek megszámozva).

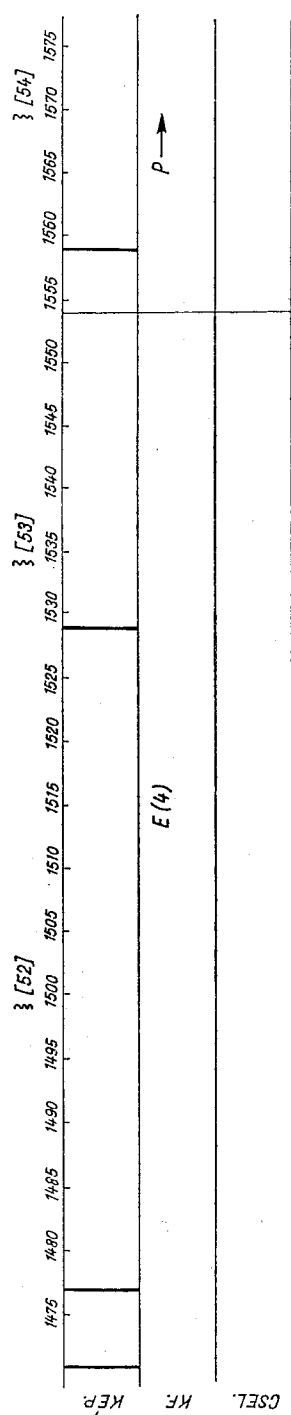
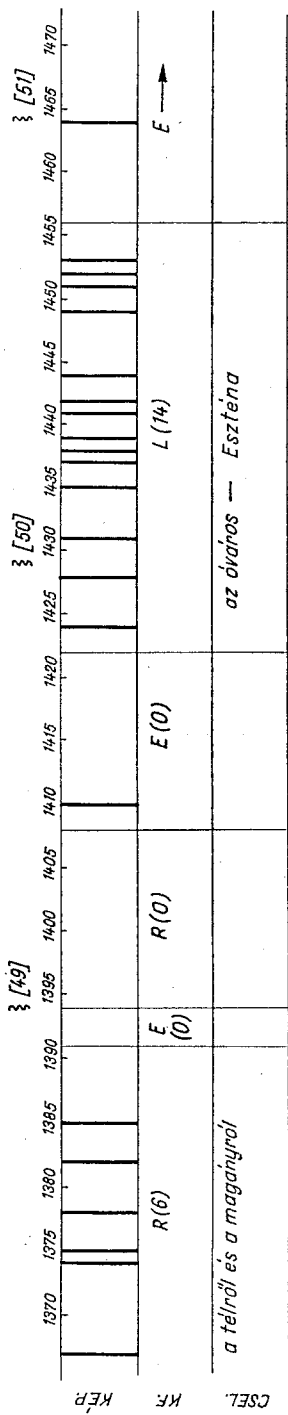
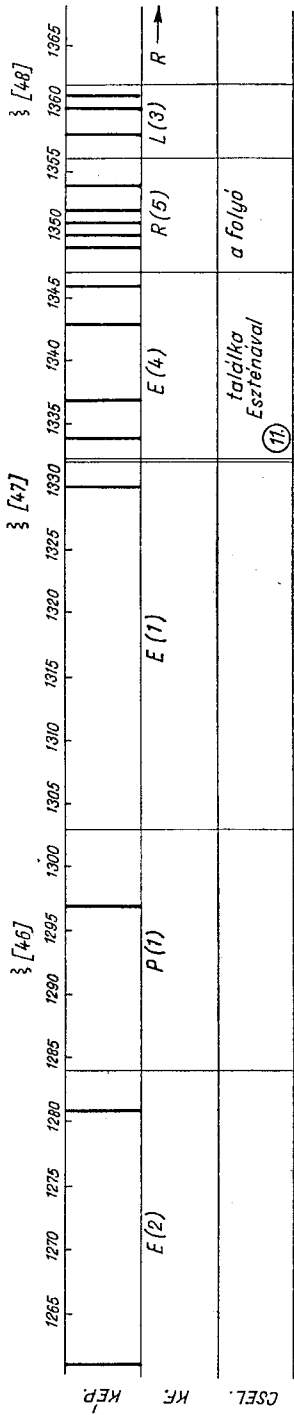
A közlésegyiségek határát egy, a fejezetekét két függőleges vonal tünteti fel.

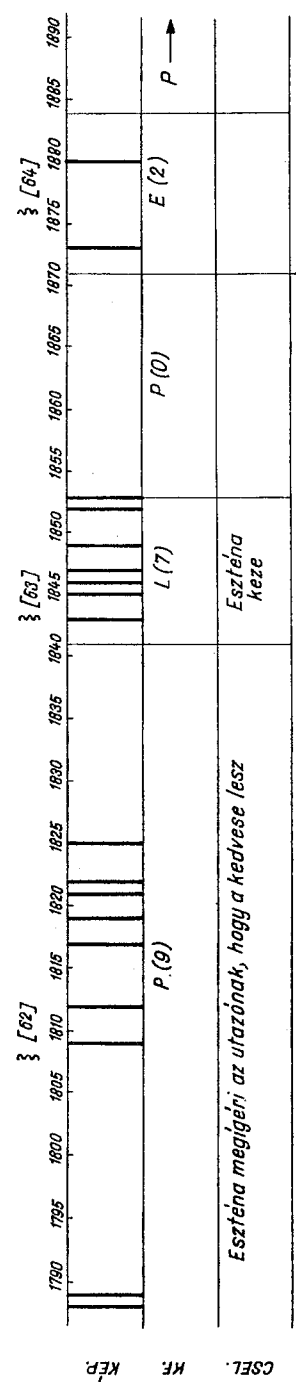
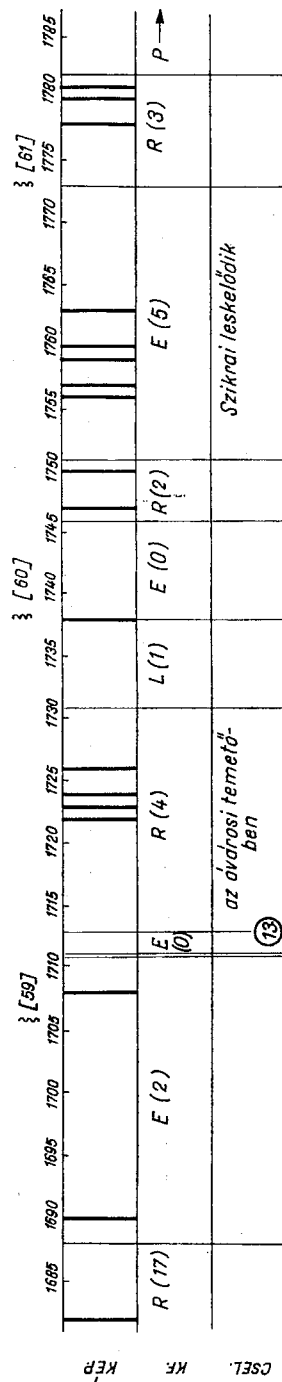
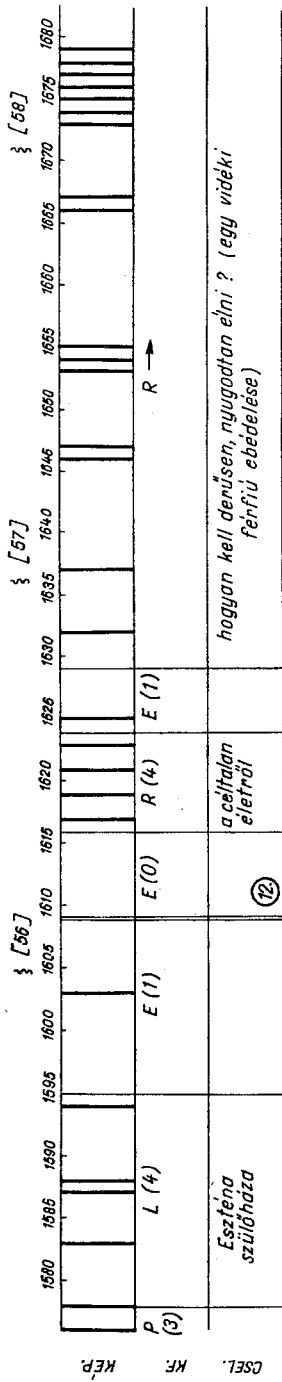


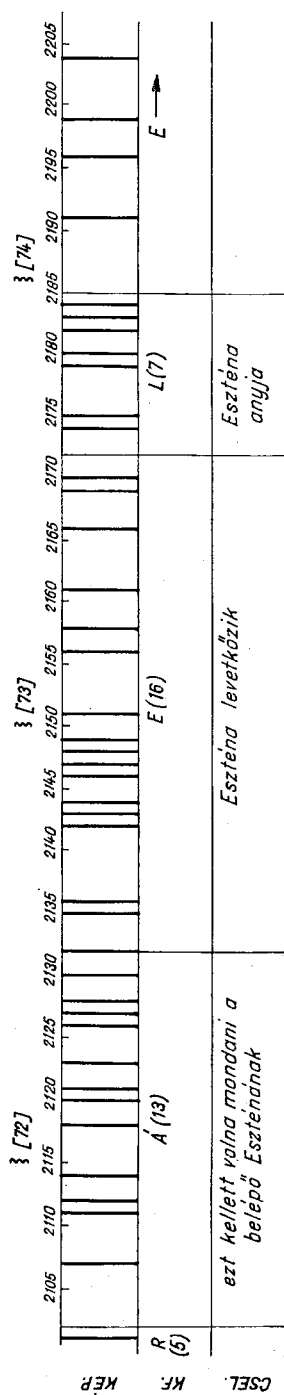
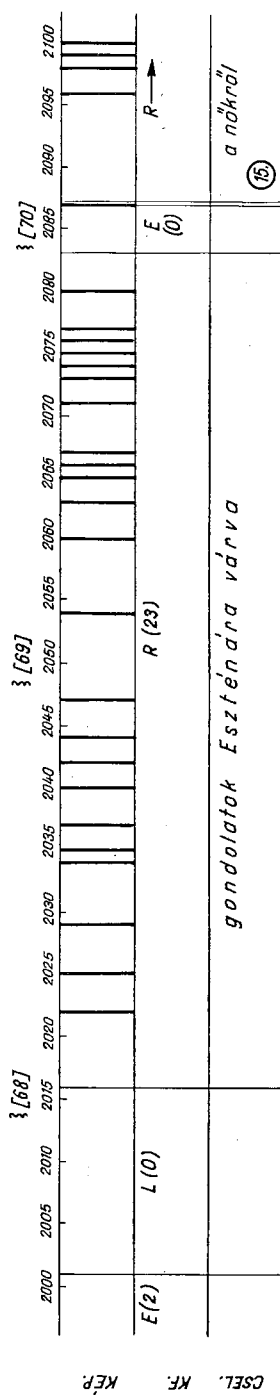
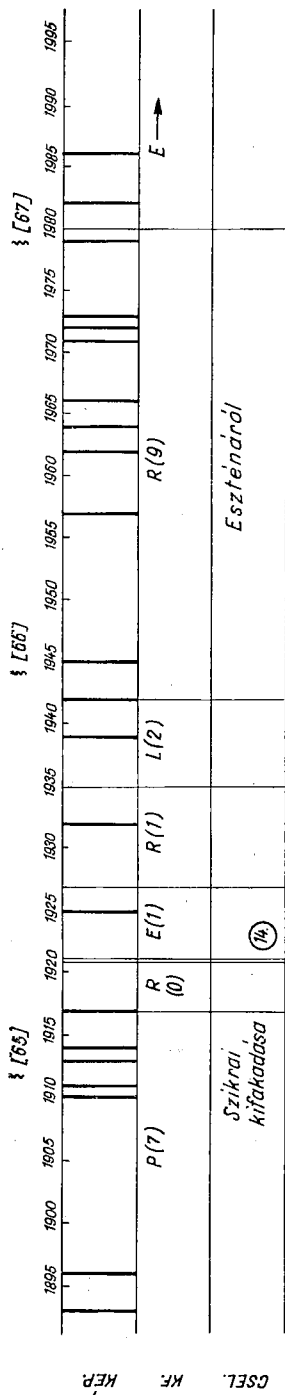


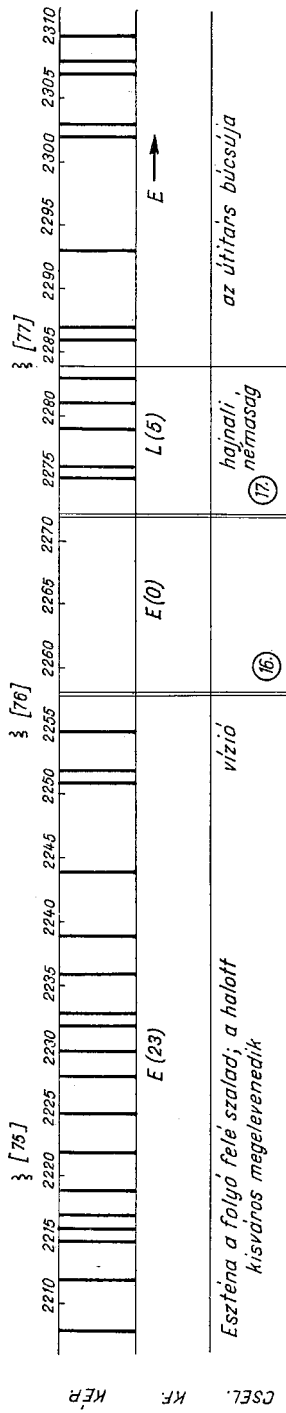
4.











CSEL. KF. KÉP.

2315

CSEL. KF. KÉP.

E (9)

III.

Képválasztás és kompozíció Krúdy prózájában

1. Az epikus kompozíció a nyelvi képeknek nemcsak gyakoriságát (a képsűrűséget), hanem megválasztását, jellegét (a képminőséget) is befolyásolja.

2. A stilisztikai szakirodalom nagyjából egybehangzóan vallja, hogy cselekménysík és képi sík kölcsönösen meghatározzák egymást. Abban viszont már erősen megoszlanak a nézetek, hogy e kölcsönhatásban melyik oldal az uralkodó: a cselekmény formálja-e a képet, vagy a kép a cselekményt?

Az előbbi álláspont képviselői feltételezik, hogy pl. a hasonlított és a hasonló közt tematikus összefüggés van, vagyis a történet, a helyzet determinálja a hasonlat tárgyának kiválasztását. Horváth Mária számos példával igazolja, hogy Kosztolányi a *Pacsirta* című kisregényben rendszerint a hasonlítottal kapcsolatos fogalomkörből veszi a hasonlat képét, azaz a hasonlat alanya és tárgya a legtöbbször egy tőről fakad (vö. Horváth, 374, 377–80). Ugyanígy vélekedik K. Szoboszlai Ágnes, aki szerint a képi elem (a kifejező) s a színhely, ahol a cselekmény lezajlik, meghatározólag hatnak egymásra (vö. K. Szoboszlai, 47).

Krúdy képvilágát ebből a szempontból megvizsgálva mindenekelőtt azt kell leszögeznünk, hogy a szóban forgó jelenség legalább háromféleképpen jelentkezhet: *a)* a környezet (a helyzet); *b)* a hasonlított; *c)* a beszélő egyénisége vonz bizonyos típusú hasonlókat.

Lássunk mindegyik esetre egy-egy példát: *a)* a Zöld fátyol című Szindbád-novellában (1915) a hősnő, a zöld fátyolos Mitra így beszél Szindbádhoz, így kezdi vallomását a besötétedett Mátyás-templomban: „Mozdulatlan arca hasonlított valamely régi *szenképhez*, amely már századok óta hallgatja az előtte térdeplő nők szenvedését, bánatát, örömét, bűnét” (SZ. 358); *b)* Eszténa az óvárosban sétál az idegennel, és az édesanyjáról mesél: „Ah, az anyám, mily gyönyörűen tudja elmondani a hajnali miséket! Az esti Angelust, amidőn minden *apácának* olyan lesz az árnyéka, mint a *keresztfa*” (Ú. 62); *c)* Pazonyi Elek Gusztáv, szolgálaton kívüli huszárezredes reggeli morfondírozása: „én még ma agyonlövök egy embert, akit sohase láttam, akit nem ismerek, akit elémbé állítanak, mint egy *sajbát* a katonaságnál” (ÉÁ. 45).

Tulajdonképpen van még egy negyedik típus is, amikor a hasonlat tárgyat szándékosan épp az ellenkező képzetkörből veszi az író, mint a hasonlítottat; az asszociálás, a hasonlítás alapja a diametrális ellentét is lehet: „muzsikusnak áll be... egy éjjeli házba, ahol úgy csattog a lányok tánc-

cipője a teremben, mint a *nagypénteki kereplő* hangja a böjti szélben" (ÉZ. 182). A tematikus összefüggésnek ez a válfaja mintegy fordítottja az *a*) típusnak.

A leggyakrabban valóban a környezet determinálja a hasonlót. A következő példák mindegyike ilyen. A Hét Bagoly című regény szerelmespárja, Józsiás és Zsófia a behavazott Margitszigeten megpillantják a ferences templom romjait: „Magas romfal állott előttük, amely túlért a fákon, mint egy kőben maradt *imádság*” (HB. 225). Tovább sétálva eljutnak az egykori domonkos zárdához: „a kertészházon túl . . a fehér fák úgy borultak már egymásba, mint akik *végleg szakítottak a világi élettel*” (HB. 227). [A szerelmesek] „Az úszó jégtáblán ülték meg nászukat, mint a *vadkacsák*” (HB. 247). [H. Galamb Irma énekesnő] „Hervadt volt, mint a *melódia*, amely a zenekarból hangzott” (SZ. 108); „A kriptá végében térdeplő volt, gyertyamaradék a vasfeszület lábánál, száraz virág, amely csörgött, mint a *gyermek-csontváz*” (Ú. 59); „Pistoli . . mindig nőket látott amott üldögelni, akik közeledésére csendesesen felemelkedtek helyükről és eltűntek a nyíresben, mint a fázékony *köd* húzódik be éjszakára a falevelek alá, s a hideg hold józanul néz szét a tájon” (N. 450); [a pesti delnő] „az operai páholyban ragyog, mint egy *nyakék*” (ÖA. 145).

Olykor a szó szoros értelmében vett környezet, a beszélőt, ill. az elbeszélőt körülvevő látvány sugallja a hasonlat tárgyát: „lassan lehullottak lelkemről a bánatok, mint *körülöttem* a falevelek” (HB. 229); „A szomorúság úgy kerिंगett körülöttem, mint a varjak *az imént* a torony körül” (Ú. 48).

A feldolgozott anyag viszonylag csekély volta ellenére megkockáztat-hatjuk azt a feltevést, hogy hasonlítottnak és hasonlónak ez a tematikus összefüggése a kései Krúdy-írásokban gyakoribb. Az 1926 utáni novellák életközelsége, realizmusa, stílusuk egyszerűsödése, nemes puritánsága szinte megkívánja, hogy a képi szféra ne távolodjon el túlságosan a cselekmény színterétől, rendszerint egy vendéglői vagy korcsmaasztaltól. E hasonlatok hangulatteremtő, környezetfestő jellegűek, gyakran humoros hatásúak: „a veres orrú pincér . . olyan szökére volt beretvélva, mint az imént leforrázott *malac*” (USZ. 31); „puffant a hang mindennap, mint akár a *söröshordó* odakint az ivóban” (ÉÁ. 72); [a nyakbakötött] „asztalkendő két csücske hasonlatos lett valamely pár *malackörömhöz*” (USZ. 30); [a régi kocsmavendégek arca] „olyan színű lett, mint a *cserépedény*, amely sokáig állott a tűz felett” (ÉÁ. 153); „Az arca . . leginkább egy szomorú *rákéhez* hasonlított, amelyet magára hagytak társai a csalánban, ők pedig elmentek pirosodni mindenféle levesekbe” (ÉÁ. 77). Befejezésül egy rövid meditáció, nyúlgerinc evése közben: „Az ember is olyan, mint a *nyúl*. Nem tudja, hol kapja futamodásában a halálos lövést” (ÉÁ. 86).

3. Nemcsak a történés hat a képre, a képanyag is visszahat a cselekményre, mégpedig burkolt vagy kevésbé burkolt előre- és visszaütések formájában.

A hasonlatnak gyakran anticipáló-sejtető funkciója is van Krúdynál: a hasonlítottak „naiv” linearitását a hasonlók „mindentudó” sztereografikussága ellensúlyozza. A képanyag szintjén már mindent tudunk, ez már a végkifejlet felől szemlél és szemléltet. A regény tényleges cselekményének ideje természetesen lineáris; a képvilágnak ezzel szemben nincs saját reális idődimenziója. A képanyag valamely sztereografikus egyidejűségben létezik már az elbeszélés megkezdése előtt, s a történet elmondása során az elbeszélő folyamatosan merít belőle. De mivel a cselekmény már lezárult az elbeszélés meg-

kezdésekor — pl. a vonaton egy útitárs beszél el az egészséget, persze ez az útitárs nyilván az író kivetített énje, változatos alteregóinak egyike, vö. Czifra János és Álom találkozását az Asszonyok díja című regényben —, a hasonlók, jelölők, meghatározók, egyszóval a képanyag kiválasztása információ értékű az olvasó számára. Az ilyen hasonlat vagy metafora tulajdonképpen — j ó s l a t. A képi síknak önálló tér- és idővilága van, melyben a cselekmény objektív, lineáris ideje érvényét veszti.

Az előreutalás azoknak az eljárásoknak egyike, amelyek révén a regény s általában a terjedelmesebb epikus műalkotások időben lefutó jelsora végül egyfajta „térbeli” struktúrává alakul át (vö. Hankiss, 2: 183). Tudatos alkalmazása a huszadik századi próza specifikuma, bár néha már Mikszáth is élt vele, pl. „a többi influenzzások . . . elcsepegtek, mint a halál pitvarában meggyújtott fagygyertyák” (idézi Rubinyi, 75).

A képekbe burkolt jóslatoknak Eberhard Lämmert két típusát különbözteti meg: a b i z t o s jövőbeutalás az írótól, a b i z o n y t a l a n a szereplőktől származik (vö. Kászonyi, 187; Lämmert művének egy részlete magyarul is olvasható, lásd Strukturalizmus. Bp. é. n. [1971.] 2: 183–205).

A biztos előreutalások általában az elbeszélő közbevetései, kommentárjai. Ezek a reflexiók néha egészen nyílt, közvetlen jóslatokat tartalmaznak, vö. pl. Ű. 43: „És azon sem csodálkoztam, hogy Eszténa sohasem lett az enyém”. Az útitárs szerkezetére különösen jellemzők a periodikusan visszatérő nyílt előreutalások; a nyolcadik, a kilencedik, a tizedik és a tizenharmadik fejezet végén baljós szerzői kommentárok kísérik az Eszténa-idill kibontakozását: „Ha tudtam volna, hogy egy vonat indul az állomásról, gondolkozás nélkül elutaztam volna” (Ű. 41); „nagyon sajnáltam, hogy elmulasztottam a délutánt. Akkor még nem is sejtettem, hogy örökre elmulasztottam . . .” (Ű. 42); „Vajon miért is nem utaztam el X.-ből?” (Ű. 47); „Utazzon el, uram, a hajnali vonattal, segítségére leszek. Fél négykor megy át a stáción a pesti cút — szólt Szikrai, és szalutált, mint egy hotelportás. [bekezdés] Szikrai urat ezután feleletre sem méltattam. Pedig ma, évek elmúlásával, belátom, hogy Szikrai úrnak minden tekintetben igaza volt. Hisz szerelmes volt, szegény” (Ű. 65).

Ezeknél a direkt, szerzői előreutalásoknál fontosabbak és érdekesebbek témánk szempontjából a képi jóslatok. Olyan fordulatokra gondolunk itt, amelyek egy indifferens szöveggörnyezetből, ahol megvan a maguk beilleszkedő értelme is, konnotatív jelentésükkel egyenesen a katasztrófára utalnak. Rendszerint csoportosan fordulnak elő: halmozásuk megerősíti ezt a „második jelentést” (vö. Kászonyi, 188). Az egy irányba mutató, egymást nyomósító, azonos konnotatív szférát aktivizáló mozzanatok a sejtetés, a „jóslat” szerepét töltik be Krúdynál. A bizonytalan (képi) előreutalások eleinte csak hangulatilag motiválják a történetet. Értelmük csak a mű végigolvasása után világlik ki, pl. Az útitárs-ban a vízre, hídra, lékre való állandó hivatkozásoké.

Néhány példa ilyen burkolt előreutalásra: „a derek úgy csillognak a fázós almafán a felkelő napban, mint a *hamis nők szeme*” (ASZN. 21) → hősünk Estellára, az aranyművesnére gondol, aki hűtlenül elhagyta. „Tizenkét óra felé járt az idő, az óramutatók nemsokára egymáshoz érnek, mint a *jegysek*” (ÖA. 143) → régi szerelmek árnyalakjai közelegnek Magános szobája felé. [Pistoli] „Lópatkó nyomait találta a fekete, nedves úton, amely a kertek alatt lappangva kanyarodott, mint a *titkos szerelem*” (N. 445) → még ebben a fejezetben Végshelyi Kálmán kedvese lesz Maszkerádi kisasszony, az öregedő Pistoli Falstaff

utolsó szerelme. „Alkonyati óra volt, füleltek a virágzó fák a lépésekre, amelyek *virágaikért közelegnek*” (N. 449) → a kis kerti padon ülő Evelin Végsőhelyi udvarlását hallgatja. [Zsófia ajkai] „Hasonlatosak voltak ama egzotikus virág kelyhéhez, amely *elnyeli a beléje tévedő legyet*” (HB. 224–5) → ilyen eltévedt légy Józsiás is, a tapasztalatlan ifjú költő, akit a kikapós szépasszony hamarosan faképnél hagy. Az Utolsó szivar az Arabs Szürkénél című novellában különösen tudatosak, pontosak Krúdy előreutalásai (vö. Kászonyi i. m.): [János, a pincér] „elrúgta a hordót, *mintha arra többé ebben az életben semmi szükség nem volna*” (ÉÁ. 47); „A fiatalember, amint az ezredest megpillantá, oly rémületet fejezett ki a tekintetével, *mintha az ördöggel vagy a halállal találkozott volna*” (ÉÁ. 60); „Gyerünk a laktanyába — kiáltotta hörgő hangon a kocsis fülebe, aki olyan gyorsan vágott lovai közé, mint a *halál*” (ÉÁ. 60). Valamennyi előrejelzés makaacsul egy irányba mutat: halál. S a végzet be is teljesedik. De nem a nyápic hírlapíróé, hanem a daliás ezredesé.

A hasonlatok tárgya néha visszaental korábbi cselekménymozzanatokra: Álmos Andor házán „a kémény fáradozva leheli a füstöt, *mintha ő is megunt volna az életet*” (N. 286) → a reménytelenül szerelmes, szomorú agglegény mélabús hegedűszó mellett búcsúzkodik az élettől. Maszkerádi kisasszony a Kálmánnal töltött pásztoróráról jövet „Mosolygott, alattomosan, boldogan, mint a napló, amelyet *nászúton* írnak a fiatalasszonyok” (N. 458). Józsiás a kihalt, téli Margitszigeten sétál Zsófiával Leonóra temetésének napján, s „A csend . . oly nyomasztó, mint a *nehéz lelkiismeret*” (HB. 220).

Kisebbségi terjedelmű, zárt struktúrákat érdemes ebből a szempontból leírni, pl. novellákat, kisregényeket. Az útitárs minden tekintetben alkalmasnak látszott az előreutalások szerepének tanulmányozására: viszonylag rövid (hetven oldalas), szerkezete jól átgondolt, tudatos.

A regény első felében még nem beszélhetünk valódi jóslatokról, legfeljebb általános hangulati motivációról, kb. ilyen értelemben: amit így mesélnek el, annak nem lehet jó vége. Néhány példa: „utolért az eső, mint a *bánat*” (Ú. 8); „csak az útitárs szomorú szavai hangzanak fejem körül, *mintha a halál a bibliát olvasná*” (uo.); X. városkában „Senki sem jött vissza az álmos éjszakán a *hídról*, amelynek karfájáról egykor önmagát nézegette a folyó tükrében” (Ú. 10; vö. a Királyné emlékezését régi hódolóirol: „Lásd, ezeknek már jó dolguk van, átmentek a *hídon*, és én két kezemmel takartam el a szemüket, hogy ne lássák mélynek a folyót, baljóslatúnak az égboltozatot, reménytelennek a megsemmisülést” OA. 150).

Eszténa színrelépésével a jövőbeutalások határozottabbakká, egyértelműbbé válnak. Előrejelzés, képekbe burkolt jóslat már maga a megismerkedés is: „A ködből végzetesen bontakozott ki a fehér-fekete arcocska, mint egy látomás egy beteg katonai lázálmaiban. Hosszan megpihentek rajtam a baljóslatú szemek . . Mély, szenvedélyes, csalfa, mocsárvirág-élénkségű szemek voltak, amelyekről mindig félttem, s amelyek után mindig futottam” (Ú. 41). Azt sem lehet véletlennek tekinteni, hogy a következő hat oldalon (Ú. 42–7) további három — korábban már idézett — szerzői előreutalással találkozunk. A 11. fejezet elején így kezdődik az első randevú leírása: „A fedett *hídon* lestem Eszténát”, majd hosszú elmélkedést hallunk a hídról, a folyóról, a lékről és az élet céltalanságáról. S a meditáció vége: „Ezen az estén nem vártam meg Eszténát” (Ú. 48). A *lék* szó újabb felbukkanására egészen az utolsó oldalig kell várnunk: „Fogják meg Pálfi Pált. Miatta ugrott be a *lékbe* egy leány” (Ú. 77).

A kisregény utolsó harmadában megsűrűsödnek a halál-utalások. Eszténa butácska történetében a szimbolikus halálfigurák egész sora vonul fel, s még a polcra rakott káposztafejek is olyanok, „mint a hóhér gyűjteménye” (Ú. 54). A 13. rész a temetőben játszódik. Eszténa egy kriptában ígéri meg Pálfinak, hogy a kedvese lesz. Egyébként ebben a jelenetben fordul elő az első ad hominem előrejelzés: „Pálfi . . . Pálfi Pál . . . Mintha maga feküdne itt uram” — mondja Eszténa az egyik koporsó feliratát betűzgetve (Ú. 60). Éppoly „félrevezető” jóslat ez, mint az Utolsó szivar halálfejű konfliskocsisa. A további előreutalások már egytől egyig Eszténára vonatkoznak. Kezdetben még nagyon finom, rejtett célzások ezek, pl. [Eszténa keze] „Már csak duruzsolt, amint egy macska törleszkedik a gazdaasszonyához, amint a tűz beszélget, mielőtt elalszik” (Ú. 63). A főmondat metaforikus igei állítmányához (*duruzsolt*) két hasonlat kapcsolódik: az első az emberi szférából (a *kéz* színekdochésan az emberrel azonosul!) az állatiba, a második az állatiból az élettelenbe vezet. S ez a tűz is *elalszik* a mondat végén (a halál konvencionális metaforája). Később, a feszültség fokozódásával egyre gyakoribbak és egyre explicitebbek ezek a jóslatok. A 70—2. lapon egymás után kétszer hangzik el a figyelmeztetés: „Mit akarsz, Eszténa? . . Nem áll meg a szíved verése, hogy a *hídon* kell járnod, s odalent kígyók sziszegve hívnak a *hullámokba?*”, s a híd-motívum, visszamenőleg is megtelek valami baljós sejtelemmel. A vetkőző Eszténa „Lerakta a ruháskáit, mintha . . *mély vízbe* készülődne”. „A fehér harisnyák összegyűrődtek, mint arcráncok, amelyeken a *könnyek* folydogálnak”. A ki nem mondott intő szavak („a halál árnyékába készülsz lépni”) exmetaforáját (*a halál árnyéka*) nemcsak az igei alaptag (*a lépni*) jelentése eleveníti meg: a minden addiginál egyértelműbb előreutalást hamarosan tények igazolják. Megérkezik a feldúlt, kétségbeesett édesanya — Eszténa kiugrik az ablakon, és a folyó felé rohan . . .

A képanyag tehát nemcsak díszíti, de szervezi is a mű kompozícióját, olykor a cselekménysor továbblendítőjeként. Utolsó példánk egy Szindbád-elbeszélés expozíciója:

„Hajdanában, amikor még csak 103 esztendő volt, ráért éjjel-nappal a nőkre gondolni, újakra, ismeretlenekre, futólagosan megismert nőkre, akik úgy suhantak tova, mint az amerikai nagy folyam hajjai a moziképeken; vagy másképpen: mint egy madártoll, amelyet az ember a negyedik emelet ablakából lát tovaúszni az utca felett, miközben azt találgatja, hogyan került a nagyváros atmoszférájába szarkatoll, holott a szarka csak falun szeret lakni . . A villamoskocsik javában csilingeltek az utcán, Szindbád, amint figyelve kísérte a szarkatoll szállódását a hotel ablakából (ahol öregségében meghúzódott), titokban és csendesen már falun volt, korai őszi nap volt, darazsak döngtek a vadszőlő pirosító levelei között, és a pincéből üres hordókat gurítottak felfelé, amelyek olyanforma hangon döngtek, mint a puzdori kálvinista pap. Nemsokára tehát útrakelt, hogy megkeresse azt a szarkát, amelynek tolla ablaka előtt elröpült, megkeresse az üres hordókat és egy nagy cigarettafüstös szobát, hol a falon vadászó eszközök voltak, a dívány előtt rókabőr, amelynek piros üvegseme volt, és a kerek diófa asztalnál nap-hosszant a cigarettát töltötte Málesi a ház úrnőinek és vendégeinek” (SZ. 136).

Már ebben a korai novellában (Szindbád őszi útja, 1911) teljes szépségében nyilatkozik meg Krúdy sokat dicsért, briliáns időkezelése. A „figyelmes olvasás” azt is elárulja, hogy a tér- és idősíkok egybemosásának, a jelenből a múltba vivő útnak itt is egy kép, pontosabban hasonlat a kiindulópontja. Az első mondat első hasonlata még „városi” („az amerikai nagy folyam hajjai

a moziképeken”), de a következő képzettársítás, a tovaúszó madártoll már falusi képeket idéz. A szállodai szoba ablakából megpillantott szarkatoll a „kvázi-szintről” a cselekmény szintjére kerül, s az asszociációk a jelenből a múltba, a nagyvárosi hotelből falusi környezetbe vezetnek. Minden hasonlat egy lépéssel közelebb visz a megelevenedő múlt színteréhez: város → szarkatoll → falu → üres hordók → Puzdor. Még a puzdori kálvinista pap emlegetése is előreutalás, mivel jelentős szerepe lesz az elmondandó történetben, a Zathureczky-nővérek és Málcsi életében. Szindbádnak végül eszébe jut a „nagy cigarettafüstös szoba” és a kerek diófaasztalnál üldögélő Málcsi. Az asszociációsor végén eljutottunk a novella hősnőjéhez, s ezzel az expozíció le is zárul. Szindbád útra kel, hogy megkeresse emlékeit.

4. A képválasztás és a kompozíció összefüggéséről mondottakat a következőkben summázhatjuk: a költői képek megválogatásának kettős kötöttsége és kettős funkciója van. A képválasztás egyrészt a szűkebb szöveggörnyezettől, a mondat vagy bekezdés mikrokontextusától, másrészt az egész műalkotás szerkezetétől, a műalkotásstruktúrától mint makrokontextustól függ. Funkciója ennek megfelelően szintén kettős: ahhoz képest, hogy a szűkebb vagy a tágabb kontextus szolgálatában áll-e, a képnek vagy környezetfestő-helyzet-ábrázoló, vagy előrejelző-sejtető szerepet juttat.

A képminőség a kompozíciónak függvénye és szervezője is lehet: az előbbi esetben a szituáció határozza meg a képanyagot, s a képválasztás passzív, alkalmazkodó jellegű (vö. III. 2. pont), az utóbbiban viszont a kép előreutal egy újabb szituációra, előkészíti a később kibontakozó fejleményeket; ilyenkor a képválasztás aktív és befolyásoló (vö. III. 3. pont).

A kompozicionális és a képi sík között egyidejűleg van megfelelés és ellentmondás, konvergencia és divergencia. E konvergencia ténylegesen megvan a cselekmény és a képanyag tematikus összhangjának formájában, a divergencia azonban csak látszólagos és utólag feloldott, mivel a történés további menete mintegy „igazolja” és megmagyarázza a korábban indokolatlannak, sőt érthetetlennek látszó képet. A képanyag mint „jóslat” lényegében indirekt előreutalás. Vannak direkt (nem képszerű) előreutalások is (vö. III. 3. pont), ezeknek bővebb tárgyalása azonban ezúttal nem volt feladatunk.

A cselekmény és a képanyag kölcsönösen befolyásolja és alakítja egymást, s emiatt egyes képek csak a kompozícióval való összefüggésükben értelmezhetők.

IRODALOM

- Barta János hozzászólása Sötér Istvánnak A magyar romantika című előadásához. I. OK. 6 [1955]: 311–3.
- Barta János–Kardos László–Nagy Miklós: Bevezetés az irodalomelméletbe és az irodalomtudományba. [Egyet. jegyz.] Bp. 1966.
- Croce, Benedetto: Az esztetika alapelemei. Bp. é. n. [1917.] Ford. Farkas Zoltán. Esztétikai kislexikon. Bp. 1969. Főszerk. Szigeti József. Szerk. Zoltai Dénes. [Eszt-Kislex.]
- Féja Géza: Krúdy, a lángelme. Lázadó alkonyat. Bp. 1970. 33–86.
- Fischer Annie: Shaftesbury esztétikája és az esztétikai apriorizmus. Bp. 1930.
- Hankiss Elemér: Strukturálisizmus 1–2. Bp. é. n. [1971.] Szerk. és bev.: — —.
- Hartmann, Nicolai: Teleológiai gondolkodás. Bp. 1970. Ford. és bev. Redl Károly.
- Horváth Mária: A nyelvi formák szerepe Kosztolányi prózájában. A Pacsirta című regény elemzése. Stilisztikai tanulmányok. Bp. 1961. 330–407.

- Ingarden, Roman*: Az irodalmi műalkotás kétdimenziós szerkezete. Strukturalizmus. Bp. é. n. [1971.] 2: 27–40.
- Kászonyi Ágota*: A jövőbe- és múltbatalások rendszere a Krúdy-novellában. A novella-elemzés új módszerei. Bp. 1971. 187–92.
- Krúdy világa. Bp. 1964. Gyűjtötte és írta Tóbiás Áron. [KrV.]
- Krúdy Zsuzsa*: Krúdy műzsái. Jelenkor 6 [1963]: 454–9., 526–32.
- Krúdy Zsuzsa*: A második család. KrV. 39–64.
- Magyar irodalmi lexikon 1–3. Bp. 1963–65. Főszerk. Benedek Marcell. [MlLex.]
- A magyar irodalom története 1–6. Bp. 1964–66. Főszerk. Sótér István. [MlTört.]
- A magyar stilsztika útja. Bp. 1961. Szerk. Szathmári István. [MStilÚ.]
- Markiewicz, Henryk*: Az irodalomtudomány fő kérdései. Bp. 1968. Ford. Bojtár Endre.
- Péczy László*: Bevezetés a műelemzésbe. [Főisk. jegyz.] Bp. 1970.
- Petőfi S. János*: Szóképek, képek és az irodalmi művek nyelvi elemzésének néhány kérdése. Irodalmi és Nyelvi Közlemények 1967. 2. sz. 71–101.
- Plotinosz*: A szépről és a jóról. Bp. 1925. Ford. Techert Margit.
- Rónay György*: A regény és az élet. Bp. 1947.
- Rubinyi Mózes*: Mikszáth Kálmán stílusa és nyelve. Bp. 1910.
- Sótér István*: A ködlovag. Tisztuló tükrök. Bp. 1966. 153–63.
- Sükösd Mihály*: Küzdelem az epikával. Bp. 1972.
- Szabó Ede*: Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében. Bp. 1970. (Arcok és vallo-mások.)
- Szabolcsi Miklós*: Az irodalmi stílusvizsgálat XX. századi módszerei. EPhK. 67 [1943]: 366–83.
- Szerdahelyi István*: Költészetesztétika. Bp. 1972.
- Szigeti József*: Bevezetés a marxista–leninista esztétikába. Bp. 1971.
- Sziklay László*: A cseh strukturalizmus. Kritika 1963. 3. sz. 50–4.
- Szili József*: A „New Criticism” irodalomesztétikája. Kritika 1967. 9. sz. 6–17.
- K. Szoboszlay Ágnes*: A szemléletesség eszközei Németh László nyelvében. Bp. 1972. (NyutudÉrt. 77. sz.)
- Timár György*: Költészet és belső forma. Élet és Irodalom 1973. ápr. 7. sz. 10.
- G. Ullmann Gabriella*: Travaux Linguistiques de Prague 1 (1964), 2 (1966), 3 (1968). [Ism.] Helikon 16 [1970]: 482–4.
- Vajda György Mihály*: Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban. Helikon 12 [1966]: 249–72.
- Weimann, Robert*: Az „Új Kritika”. Az új interpretációs módszerek története és bírálata. Bp. 1965. Ford. Bizám Lenke.
- Wellek, René–Warren, Austin*: Az irodalom elmélete. Bp. 1972. Ford. Szili József.

A KRÚDY-IDÉZETEK LELÓHELYE

- AD. Asszonyságok díja. Bp. 1968, Szépirodalmi.
- ASZN. Aranykéz utcai szép napok. Bp. 1958, Szépirodalmi.
- ÉÁ. Az élet álom. Bp. 1957, Szépirodalmi.
- ÉZ. Éji zene. Bp. 1961, Magvető.
- HB. Hét Bagoly (– Boldogult úrfikoromban). Bp. 1963, Szépirodalmi.
- N. Napraforgó (– Asszonyságok díja). Bp. 1958, Magvető.
- ÓA. Az ördög alszik. Bp. 1972, Szépirodalmi.
- SZ. Szindbád I. Bp. 1957, Magvető.
- Ú. Az útitárs (– N. N.). Bp. 1959, Szépirodalmi.
- USZ. Utolsó szivar az Arabs Szürkénél I. Bp. 1965, Magvető.
- VB. Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban. (In: Mákvirágok kertje. Bp. 1961, Magvető.)

TARTALOM

I. A belső forma fogalmáról	3
II. Képsűrűség és kompozíció Krúdy prózájában	9
III. Képválasztás és kompozíció Krúdy prózájában	29

Ára: 2,— Ft

A NYELVŐR FÜZETEK eddig megjelent számai:

1. *Bárczi Géza*: A helyes magyar kiejtés versenye az Eötvös Loránd Tudományegyetemen 1,— Ft
2. *Deme László*: Magyarázat helyesírási szabályzatunk tizedik kiadásához elfogyott
3. *Farkas Vilmos*: Jegyzék „A magyar helyesírás szabályai” tizedik kiadásának szótári részében a kilencedik kiadáshoz képest végrehajtott változtatásokról 1,— Ft
- [A 2—3. szám együttes új kiadása ilyen címen: *Deme László*: Magyarázat helyesírási szabályzatunk új (10.) kiadásához. (A szótári részben végrehajtott változtatások jegyzékével)] 4,— Ft
4. *Bárczi Géza*: Anyanyelvünk magyarsága 1,— Ft
5. *Vértes O. András*: A beszédhibákról 1,— Ft
6. *Ferenczy Géza*: Arany János, nyelvünk bűvára és művelője 3,— Ft
7. *Deme László*: Egy kiejtési és szavalóverseny tanulságai. *Bencédy József* bevezetőjével 2,— Ft
8. *Grétsy László—Wacha Imre*: A műszaki nyelv művelése 5,— Ft
9. *Deme László*: Helyesírási rendszerünk logikája 5,— Ft
10. *Kiss Lajos—Kovalovszky Miklós—Lőrincze Lajos—Mátyás Ferenc*:
O. Nagy Gábor emlékének 2,— Ft

A füzeteket a Magyar Nyelvtudományi Társaság (Budapest V., Pesti Barnabás utca 1., III.) árusítja.

Olvasóinkhoz!

A negyedévenként megjelenő Magyar Nyelvőr előfizethető a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRÓDÁ-nál, 1900 Budapest V., József nádor tér 1. és bármely *postahivatalban*. Pénzforgalmi jelzőszáma: KHI. 215-96162. Előfizethető és példányonként megvásárolható az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány utca 21., telefon: 111-010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215-11488, az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, 1358 Budapest V., Váci u. 22, telefon: 185-612. Előfizetési díj egy évre: 28,— Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, 1389 Budapest P. O. Box 149 és külföldi bizományosai.

A folyóirat egyes régi példányai korlátozott számban beszerezhetők az Akadémiai Kiadó terjesztési osztályától (Bp. V., Alkotmány u. 21.) és a Magyar Nyelvtudományi Társaságtól (Bp. V., Pesti Barnabás u. 1. III.). Példányonként kaphatók a Posta Központi Hírlapirodájában (Bp. V., József Attila u. 1.) és az Akadémiai Könyvesboltban (Bp. V., Váci u. 22.)