

VÍGH IMRE

CZIFRA JÁNOS ÚTJA(I) - KÍSÉRLETEK KRÚDY GYULA ASSZONYSÁGOK DÍJA CÍMŰ REGÉNYÉNEK ÉRTELMEZÉSÉRE

Bevezetés

Az *Asszonyságok díja* az egyik leggyakrabban elemzett Krúdy-művek közé tartozik, ám számos olyan felülettel szolgál az értelmezőknek, amelyeket mindig lehet új aspektusban tárgyalni. A jelen dolgozat azt kívánja szemügyre venni, milyen kapcsolatban, összefüggésben áll a regényben utazás, emlékezés és elbeszélés, hogyan értelmezhető a főhős által a regénytérben megtett út, s ez milyen kapcsolatban áll a történettel. A tanulmány nem kívánja átírni a regényről szóló szakirodalmat, csupán továbbgondolni annak állításait, s olyan felületeket keresni a szövegben, amelyekre még nemigen reflektáltak eddig a Krúdy-kutatók.

Az első részben értekezem az elbeszélés és a marionett-játék közötti összefüggésről, valamint röviden elemzem Marica, a háromezer éves nő epizódját, amelyben a főhős, Czifra János temetésrendező és alakmása, Álom egy ajtóhasadákon keresztül lesik meg másik szobában zajló eseményeket. Ebben a szakaszban beszélek még a nézőpont és a fokalizáció fontosságáról a műben, amelyek meghatározók lehetnek a megértés szempontjából. Továbbá kitérek arra is, mennyiben hozható összefüggésbe a háromezer esztendő nő epizódja Mihail Bahtyin groteszk testtel kapcsolatos elgondolásával. Ezt követően írok arról a többfelől fókuszált és rétegzett elbeszélői viszonyról, amely Álom, Czifra és Natália között áll fenn, valamint hogy milyen szerepet tölt be a szem ebben a kapcsolatban. A Krúdy-effektusok kérdését is számba veszem az *Asszonyságok díjával* kapcsolatban. Végül a regény utazással és emlékezéssel kapcsolatos viszonyait, valamint tér és idő kérdését tárgyalom az utolsó részben. Röviden párhuzamot vonok a főhős regénytérben bejárt útja és az olyan „pokoljárók” története között, mint Odüsszeusz, Aeneas vagy Dante, s megvizsgálom a járművel történő utazás halállal való metaforikus összefüggését.

Elbeszélés és bábjáték

Az *Asszonyságok díja* Csányi Erzsébet szerint több rokon vonást is mutat a '20-as, '30-as években dívó polihisztorikus regénnyel, például Alfred Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című művével. A két szöveg elsősorban az allegorikus látásmód tekintetében hasonlít egymáshoz.¹ Mindkét könyv felütése belengi, meghatározza az egész írás elbeszélésmódját, mindkettőben egy vásári képmutogató vezeti be az olvasót a szövegbe, azonban míg Krúdynál csak a felütésben jelenik meg ez a hang, addig Döblin regényében minden fejezet elején.² Az *Asszonyságok díjának* bevezető szövegében fölbukkan egy figyelmeztető mondat, amely felfogható az olvasásra, az írásra vonatkozó használati utasításként is: „Kis levonóképecskék vannak itt egymás mellé sorakoztatva, melyek mást mutatnak előlről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róla a papirost.”³ A mondat egyrészt a szavak kétértelműségére, a szöveg allegorikusságára utal, másrészt arra az értelmezés során bekövetkező változásra, amely a papiros ledörzsölése következtében valósul meg. A levonóképecskék nemcsak az értelmezésre vonatkoznak, hanem utalnak a regény történetének és elbeszélésmódjának bábjátékszerűségére, ugyanis a bábjátékszerűség szintén

¹ Vö. Csányi Erzsébet: „A regény mint mutatóvány (Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja*; 1919)”, in *Szövegvilágok: A fikció fölénye*, Újvidék, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992. 87.

² Vö. Csányi 1992: 87-88.

³ Krúdy Gyula: „*Asszonyságok díja*”, in *Krúdy Gyula összegyűjtött művei 15. Regények és nagyobb elbeszélések 8.* Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2009. 8. [a továbbiakban: KGYÖM15]

létrehoz egy allegorikus értelmezési lehetőséget.⁴ A fentebb idézett, instrukcióként is felfogható mondat reflektál a nézőpont, illetve a nézés fontosságára is. Az olvasónak vigyáznia kell, ha rábízta magát az elbeszélőre, ugyanis könnyen csapdába eshet. A regényben megjelenő képek, események könnyen jelenthetik az ellenkezőjüket, vagyis a lakodalom lehet éppen a halál ideje vagy a halotti tor a menyegző alkalmá. Az előhang arra figyelmeztet, hogy az Álom, Czifra János és Démon által mutatott képek példázatszerűek, azokat az olvasónak kell értelmezni, megfejtetni. A levonóképecskék egymásra következése, váratlansága pedig analóg lehet a történetalakítás módjával: minden történet mögött egy újabb történet rejtőzik, s minden nézőpont egy továbbit rejt.⁵ A mű előszava a regényt mint mutatványt tárja az olvasó elé, amennyiben megidéli a képkirakás, a vásári képmutogatás és az énekmondó szerep- és beszédhelyzetét.⁶ A szöveg metafikciós voltát mélyíti az önreflexiós metanyelv, amely folyamatosan utal az írás erősen megkonstruált jellegére, valamint az írói és az elbeszélői pozícióra. Az írói pozícióra való reflektálásnak jó példája az a szituáció, amelyben Czifra és Álom az egyes történéseket passzív szemlélőként nézik végig, a kukkoló pozíciójából. További metafikciós elem a könyvben, hogy a valóság hasonlít a fikciós világra, nem pedig fordítva. „Olyan volt a ház, mintha egy Dickens-regényből volna kivágva...” (KGYÖM15 54.) A ház révén az elbeszélő nemcsak intertextuális rokonságot létesít az angol író műveivel, hanem mindezt leplezetlenül, expliciten teszi. Irodalom és valóság kapcsolatát, illetve felcserélődését fellelhetjük még a hírlapírók és a költők felléptetésében is.⁷

Visszatérve a figurák mozgatásának bábjátékszerűségére, elmondható, hogy többször is ismétlődik a regényben. Például az elbeszélő már eleve úgy beszél a temetésrendezőről, mint akit Démon mozgat, vagy amikor Álom a Frank Jeremiás és neje utcája egyik szobájának tárgyait mozgó bábokká változtatja a hatodik fejezetben. A mozgó bábok játéka elindítja aztán az egymás után következő, de egymással nem feltétlenül összefüggő epizódok elbeszélésének folyamatát. Álom nemcsak animálja a szoba tárgyait ebben az epizódban, hanem egy ajtóhasadékon keresztül láthatóvá teszi Czifrának, amint a háromezer esztendő nő háromezer éves álmából ébred fel, majd „méltóan elbánik a bűnös öregúrral” (KGYÖM15 54.), akit csak „tanár úrként” (KGYÖM15 64.) ismernek a bordélyban. A kémlelőlyuk, melyen keresztül a két voyeur, Álom és a temetésrendező megleszi Maricát, azt a perspektívát jelöli ki, ahonnan a másik szoba csak egyféleképpen látható. Álom megkeresi ezt a pozíciót, ő tölti be a fokalizátor szerepét ebben a jelenetben, s Czifra elfogadja, az elbeszélő pedig kettejük pozíciója között váltogatva írja le a látottakat. Czifra csak Álom közvetítésével fér hozzá a látottakhoz, szüksége van a mediációra, hiszen magától nem fedezné fel a rést. A narrátor nemcsak a kémlelőlyukon keresztül látottakat beszél el, hanem nagy hangsúlyt vet a voyeur pozíciónak a megmutatására is, amely, akár csak a látvány, a fokalizáció működése által válik megmutathatóvá.⁸ Czifra ettől a jelenettől kezdve passzív szereplővé válik, aki csak Álom közvetítésével fér hozzá a dolgokhoz, látja az eseményeket, vagyis elveszíti fokalizátor szerepét, Álom veszi át azt. Az ajtóhasadék egyúttal bekeretezi, behatárolja a másik szobában zajló jelenet, amelynek egyébként is keretet adnak a szoba falai, s színpadszerűvé emelik a látványt.⁹ Marica epizódja ezáltal kétszeresen is be van keretezve.

A bábjátékszerűség legkifinomultabb példája a háromezer esztendő nő története, amelyben az említett hölgy szeretője először arcszínét veszíti el, majd Maricának ajándékozta orrát és az egyik lábszárát is. Ez a rész felidéli Bahtyin elgondolását a középkori karneválról és a groteszk

⁴ Vö. uo. 89.

⁵ Vö. Ferencz Anna: „Asszonyságok díja – történetek emlékezete”, in *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, szerk. Ármeán Otília, Kürtösi Katalin, Odorics Ferenc, Szörényi László, Szeged, Pompeji Alapítvány, 2004. 305.

⁶ Vö. Csányi 1992: 89.

⁷ Uo. 89-91., ill. 94.

⁸ Vö. Ferencz 2004: 308.

⁹ Vö. Csányi 1992: 90.

testről, amely szerinte „mindig keletkező-változó test”¹⁰ „Soha nincs készen, soha nem befejezett: szüntelenül épül és teremődik, és maga is szüntelenül más testeket növeszt és teremt; egyszerre bekebelezi az őt körülvevő világot, és bekebeleződik ebbe a világba”.¹¹ A groteszk kép az ember eltárgyasodását viszi színre, melyet Krúdy a következőképpen sarkít: ember- bábuzétesett bábu.¹² A lecsatolt és a hódolat jeléül átnyújtott orr pedig, mint arra Csányi is rámutat, a falloszt helyettesíti.¹³ Erre az erotikus-szexuális töltetre erősít rá, hogy lábnak, amelyet az idős úr szintén átad Maricának, ugyanúgy van fallikus konnotációja.¹⁴

A szoba tárgyainak megelevenítése, melyet Álom azelőtt csinál, hogy megmutatná a temetésrendezőnek a tökéletes pozíciót, összekapcsolható egyrészt azzal az epizóddal, amelyben Cifra részt vesz a hentes lányának lakodalmán, ahol régi képek elevenednek meg a falon, másrészt azzal a jelenettel, amikor a tárgyak Démon hatására elkezdenek furcsán viselkedni a temetésrendező házában. Mindegyik momentum esetében valami élettelen elevenedik meg egy démonikus erő által, amely nem létezik a fikció szereplői számára, vagyis számukra nem tekinthető élőnek, ugyanakkor ez a kísérteties erő nagyon is élő abban a tekintetben, hogy alakítja a fikciót, a szereplők életét. A három epizód sehol sem kapcsolódik össze a szövegben, nem találhatunk erre vonatkozó utalásokat, kizárólag az interpretáció eredményeként kerül(het)nek kapcsolatba egymással,¹⁵ csupán metaforikus érintkezésbe kerülhetnek, amely csak az interpretáció során jöhet létre.

Látás és láttatás kérdése Cifra János, Álom és Natália viszonyában

Fontos megemlíteni a regénynek azt a mozzanatát, amely egy többfelől fókuszált, rétegzett elbeszélői viszonyt létesített Cifra, Álom és Natália között. Natália és Dubli úr élettörténetét ezen a rétegzett elbeszélői viszonyon keresztül ismerhetjük meg, amely a következőképpen épül fel: Natália szeme előtt a múlt eseményei árnyékképekként peregnek le, Álom az ő szeméről olvassa le, mint hieroglifeket, a történet folyását, Cifra Jánosnak azonban csak Álomnak köszönhetően van hozzáférése a Natália által közvetített eseményekhez. Mindezeket még elbeszéli egy harmadik személyű, auktoriális típusú narrátor, aki az összes többi szereplő felett áll. Ez a felépítés tovább bonyolódik attól függően, hogy Natália emlékezésében éppen melyik mellékszereplő meséli el saját vagy más alak történetét, vagyis hogy éppen ki beszél, ki kap hangot. Natália már eleve áttételes közvetítéssel jut hozzá az emlékeihez, illetve vetíti ki őket a két szemlélődő számára, ugyanis, mint említettem, ő saját emlékeinek csak árnyjátékát látja a falon. Ezek alapján Natália történetének elbeszélése belső fokalizáció lenne, amit azonban Álom megghiúsít azzal, hogy a vajúdó lány szemének szivárványhártyájáról olvassa le emlékeit. Különösen fontos szerepet tölt be ebben a viszonyban a szem, amely nem pusztán a látás eszköze, sőt nem is a látás szerveként, hanem a láttatás eszköze, a látvány eredetűl szolgál ebben az esetben. A szem a látvány forrásaként kétszeresen is jelen van, de nem válhat egyértelműen a megértés, megvilágosodás metaforájává. Mégpedig két okból: egyrészt azért, mert a felidézett események nem úgy jelennek meg, ahogy egykor megtörténtek, nem akkori valóságosságukban, hanem egy emlékező tudat által újraszervezve, másrészt a szem mint olvasható médium jelenik meg, amelyet csak Álom, a kísértet képes olvasni.¹⁶ A szem ebben az

¹⁰ Vö. Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 339.

¹¹ Vö. Bahtyin 2002: 339.

¹² Vö. Csányi 1992: 92.

¹³ Vö. uo.

¹⁴ Lásd például *Szimbólumtár*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm, elérés: 2013. 09. 06.

¹⁵ Vö. Ferencz 2004: 308.

¹⁶ Vö. Ferencz Anna: „A fokalizáció mint (vak) ablak. Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula *Asszonyosságok dja* című regényében”, in *Retorika és narráció*, szerk. Hajdú Péter, Ritoók Zsigmond, Budapest- Szeged, Gondolat Kiadó- Pompeji, 2007. 140-141.

esetben hasonlónak válik ahhoz a kémlelőlyukhoz, amelyen keresztül Czifra és Álom megleste Maricát. Mindkét epizódban az egyetlen helyes, a tökéletes perspektívából történik a nézés. Nem Natália az, aki lát, hanem Álom, és a temetésrendező az, aki láttat.¹⁷ Mint arra Ferencz Anna rámutat, Álom fontos szerepet tölt be nemcsak a szereplők szintjén, hanem az elbeszélők szintjén is, sőt ő az, aki egyben az elbeszélés egyik fontos összetevőjének, a fokalizációnak a metaforája. Részben arra utal, hogy a fokalizáció minden esetben szereplőhöz van kötve, részben arra, hogy a látás forrásaként megragadhatatlan, illékony, éppen úgy, mint egy kísértet, vagy mint Álom, aki amilyen hirtelen jelenik meg, olyan hirtelen tűnik el.¹⁸ A két kémlelő, Czifra és Álom mellett, hogy végignézzük Natália múltjának árnyképeit, tanúi a lány vajúdásának, amely nemcsak fizikai, hanem szellemi is, ugyanis nemcsak egy gyermek születik meg ebből a szenvedésből, hanem „emlékezete nekirugaszkodásaiból a regényszöveg második fele is”.¹⁹

A Krúdy-effektusok

Röviden kitérek, a Krúdy-effektusok kérdésére. Az elnevezés Bori Imrétől származik, aki több helyen említi a fogalmat az író műveivel kapcsolatban. Az elnevezést Brechtől kölcsönözte, s a „szövegrészletek sajátos, jelentést gazdagító hatását” érti rajta.²⁰ A jelenség a szövegháttér sajátossága, és elsősorban az írások képvilágának vizsgálatán keresztül lehet megközelíteni. A Krúdy-művekben akadnak olyan részletek, amelyeket az olvasó nem érzékel jelentős mértékben, csak „összhatásukban összegződő benyomásként”.²¹ Ebben az összhatásban nem a cselekmény játszik jelentős szerepet, hanem a szövegháttérnek az az anyaga, amit az írások mélyrétegének is hívhatunk. A szövegháttér részletei, mikrorealitásai azok az elemek, amelyek az írói tudatosság jeleként a szövegekben benne lévő úgynevezett „eszmei mondanivaló” felé terelik a figyelmet. Ennek következtében ezeket az elemeket képi mivoltukban kell szemlélni annak érdekében, hogy hozzáférhessünk ehhez az „eszmei” tartalomhoz.²² A Krúdy-effektusok további fontos jellemzője, hogy leginkább a hasonlatok váltják ki, de előidézhetik a hasonlatnál magasabb szinten elhelyezkedő makroképek vagy a hasonlatnál alacsonyabb szinten elhelyezkedő elemek (mint például a névhasználat).²³ Az *Asszonyosságok díjában* megváltozik a szerepük, ugyanis az itt megismert szövegháttér már nem eredeti funkciójában van jelen, hanem szerkesztési jellegzetesség lett belőle. Nincs már eredeti szövegháttér sem, hanem cselekményt pótló leírástömbök vannak, amelyek a cselekményváz által biztosított tereket kitöltik.²⁴ Éppen ezért jelenthető ki, hogy a regényben nincs „>>mozgás<<”, csak „>>történés<<”,²⁵ a szereplőkkel inkább csak megtörténnek a dolgok, mintsem aktív alakítóik lennének sorsuknak. A regény egyes részeinek ezekből következően nem a mozgása, hanem a statikus energiája nagy.²⁶ „>>Mozgást<<” is csak az állóképeken belül figyelhetünk meg, ezek pedig egy-egy novellára való epizód anyagát adják.²⁷ Az eddig elmondottakra jó példa lehet a következő részlet, amely azt a házat és vidéket írja le, amelyben és ahol Natália felnőtt: „Kis falu a Bakonyban, ahol hegynek, völgynek kanyarog az országút, és a fák egyformán, közömbösen követik az országutat, mintha arra vigyáznának, hogy az véglegesen meg ne szökjön közülük. Három- négy vármegyén ugyanazt a nótát fújják, ha a szél megindult, és a skála elkezdődik a fakoronák között. Mintha ilyenkor

¹⁷ Vö. Ferencz 2004: 309.

¹⁸ Vö. Ferencz 2007: 141-142.

¹⁹ Csányi 1992: 94.

²⁰ Vö. Bori Imre: „A Krúdy-effektusok”, in *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék- Budapest, Forum Könyvkiadó-Akadémiai Kiadó, 1993. 160.

²¹ Bori 1993: 160.

²² Vö. uo.

²³ Vö. uo. 161.

²⁴ Vö. Bori Imre: „Krúdy Gyula >>nagy évtizede<<”, in *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1976. 273-274.

²⁵ Bori 1976: 274.

²⁶ Vö. Bori 1976: 274., ill. Bori Imre: *Krúdy Gyula*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1978. 164.

²⁷ Vö. Bori 1976: 274., ill. Bori 1978: 164..

fújnák ki a fák mindazon érzelmeiket, amelyeket a merengő őszi napokban magukban éreztek, szenvedtek, gyűjtöttek. Szél után megritkúlnak a falombok, mint vihar után az ember haja. – Régi grófi várkastély a városka közepén, mint emlék és titkoknak őrzője a múlt időkből, amikor a négyszögletes, zsindeyes fedelű torony ablakán varkocsos hajdú kémlelte az országot, a döngő kapualjból hajlított hátú hintók robogtak elő nagy porfelleget verve, párdücléptű paripáikon hajladoztak halcsontos derekaikkal előkelő külsejű fátyolos kalapú hölgyek, a vadkant szabad tűzön sütötték az udvarban, és senkinek sem kopott el a bocskora a sok dologban. [...] Ebben a házban töltötte gyermekkorát Natália, a grófkisasszony mellett mezítláb szolgálván, vele lépkedvén vasárnaponként a misére, a padban mellette helyet foglalt, és kinyitotta ezüstkulccsal a fiókot, amelybe babonás imakönyvek voltak zárva, amelyekben csodatévő imák foglaltattak – hogy szinte bámulatos: mégis meghaltak azok, akik valamikor ez imákat gyors szájjal, szinte fuldokolva olvasták.” (KGYÖM15 88-89.) Mint az a leírásból kitűnik, Krúdy igen hosszan részletezi a helyszínt, amelynek festőiségét, képszerűségét leginkább a hasonlatok adják. A leírásban megjelenő cselekménytöredékek vagy cselekvések (pl. Natália kinyitja a fiókot) egy festményen ábrázolt jelenet részletének benyomását keltik. A tájba történő behatolás lassú, körülményes módja egy tájkép szemlélésének módjára emlékeztet, szabad teret biztosít az olvasónak vagy a szemlélőnek az elkalandozásra, ahogy azt maga az elbeszélő is megteszi. A befogadónak nincs szüksége koncentrált figyelemre, hogy a cselekményt követni tudja, inkább gazdag képzelőerőre és értelmezőkészségre. A hosszú, többszörösen összetett mondatokról a következőt mondja Bori: „Funkciójuk szerint képhordozó jellegük az elsődleges: verista némaképekről van, szó, amelyekben az életlátvány mikrorészletei tükröződnek egy panorámatechnika szabályainak engedelmességgel.”²⁸ Krúdy mikrorészleteket ábrázol makrotechnikai szabályoknak engedelmességgel, vagyis olyan apró részleteket is megmutat madárperspektívából, amelyek az emberi tekintet számára láthatatlanok lennének. Véleményem szerint Bori a legtöbbször a metaforizálódást sejteti, amikor a Krúdy-effektusokat emlegeti.

Utazás, emlékezés, tér és idő az Asszonyságok díjában

Bár a regény utazással és emlékezéssel kapcsolatos viszonyai nem olyan expliciten vannak jelen a szövegben, mint más Krúdy-művekben (pl. *Az útítár*-ban vagy a Szindbád-történetekben), mégis kiemelném néhány jellemzőjét az utazásnak és az emlékezésnek, továbbá a térnek és az időnek, illetve azokat a momentumokat, amelyek összekapcsolódnak velük. Már a regény bevezetőjében vagy előhangjában elmondja az eposzi módusú hang, hogy mi fog történni, s milyen helyszíneken zajlanak az események. Az elbeszélő azt az életet és úgy szeretné megörökíteni a regényben, amilyen az a „legtöbb pesti háztető alatt” (KGYÖM15 8.). A fővárosi életet szerelem, halál és születés hármasságán keresztül kívánja megragadni, azonban ez a magabiztosság inkább félrevezető, mint valóban tájékoztató jellegű az olvasó szempontjából, ugyanis az előző figyelmesebb olvasása megmutatja, hogy nem egyértelműsítve jelenik meg a három esemény. A lakodalmon, amely az élet ünnepe, halottak jelennek meg, a toron a halott felett érzett bánatot, gyászt az életben maradtak vidámsága ellenpontozza, a keresztelőn pedig a születés miatt érzett örömmel szemben a meddő nők fájdalma, szomorúsága áll. Az elbeszélő nem úgy mutatja meg a dolgokat, ahogy azok vannak, nem önmagukban, az események nem jelentenek valamit, utalnak valamire, hanem a nézőpont által lesznek valamilyenek, a nézőpont pedig a szövegben, a szöveggel együtt keletkezik.²⁹ A lakodalom, a tor és a keresztelő hármása csak az értelmezésben kapcsolódik össze, metaforikusan.

A regényben kétszer történik olyan konkrét fizikai, a térben végbemenő helyváltoztatás, amelyhez valamilyen járművet vesznek igénybe. Az egyik ilyen jármű a halottaskocsi, a másik a mentőkocsi, amelyben a vajúdo Natáliát viszik a kórházba Czifrával és Álommal együtt. Mindkét esetben egy járműről történik a szemlélés, a narrátor tudása azonban arról tanúskodik, hogy nem

²⁸ Bori 1976: 275.

²⁹ Vö. Ferencz 2004: 305.

éppen hőseinkkel halad együtt. A narrátor nemcsak arról tud, hogy a házmesterek és családtagjaik a házak előtt ültek, vagy hogy a péktől kovász szaga árad, hanem arról is, hogy a házmester tartja a markát a kék bankók után, s lesi az alkalmat, mikor zsarolhatja meg a kisasszonyokat. Törő Norbert a kocsin történő utazást a szövegben vándorló metaforikus epikai elemnek tartja, amely többszöri felbukkanásával az elmúlás képzetét hívja elő. Ez az érzet az ismétlődés révén egyre inkább erősödik. Törő odáig megy, hogy már az özvegy Krúz Károlyné-epizódban feltűnő kocsiban a halál kocsijának, a lovakban pedig a halál lovainak metaforikus olvasási lehetőségét látja. Szerinte a kocsin történő utazás lét és nemlét szervességét, folytonosságát tanúsítja, ugyanis az esküvői népet ugyanazok a bérkocsisok viszik, akik a halottakat szokták, valamint akik a temetési menetet is kísérik.³⁰ Továbbá fontos kiemelni, hogy Czifra is hullaszállító kocsin megy „az öngyilkosok egykedvű fuvarosával” (KGYÖM15 38.) először a hullaházba, majd a bordélyházba. A narrátor pedig a következőket mondja a Ciprusz temetkezési vállalat fiákeréről, melynek tulajdonosa Czifra János és társa: „gyönyörű fiákere csak egy útra, az utolsóra viszi a pasasért. Még senki sem jött vissza a városba a Ciprusz hintáján, akit egyszer arra felültettek.” (KGYÖM15 129.) A regény szereplői számára a bérkocsi a halált szimbolizálja, az elbeszélő utal rá, hogy a dübörgő fiáker a pestiek számára azt jelenti, hogy valakit nyilván a temetőbe visznek.³¹ A kocsi itt nemcsak szállító, transzport eszközként jelenik meg, hanem egyrészt halálszimbólumként, másrészt olyan eszközként, amely két világ között közlekedik, az élők és a holtak világa között, s jelző funkcióval bír az élők számára, hogy valakit a holtak világába visznek, valaki elhagyta az élők világát.

A főhős útja a térben oda-vissza történő mozgás, a Bakáts tértől a Frank Jeremiás és neje utcájáig, majd a Frank Jeremiás és neje utcájából vissza a Bakáts térre, azaz Czifra a kiindulóponthoz tér vissza. Bori szerint ha grafikusan ábrázolnánk a regény kompozícióját, egy várostérképet kapnánk egy körúttal, amelynek kiindulópontja a Bakáts tér, végpontja pedig a Frank Jeremiás és neje utcája, amelyből az epizódok „>>mellékutcai<<” nyílnának meg. Ide lokalizálódna Natália Bakonyban játszódó élettörténete is, hiszen a vajúdo nő itt emlékszik arra vissza.³² Ha azonban figyelembe vesszük azt az állapotváltozást, amelyen a főhős kalandjai során keresztülment, akkor semmiképpen sem a kiindulóponthoz történő visszatérés, hanem egy mentális változás egy állomása, amelynek következtében a hős tisztességes, szerény, a hivatalos formákat betartó, törvénytisztelő, hétköznapi polgárból egy árva gyermek apja lesz, előtte azonban még énjének külső vetületével, Álommal ellátogat a bordélyházba, amely cselekedet összeférhetetlen társadalmi rangjával és presztízsével. Czifra nem saját maga dönt saját sorsáról egészen a regény végéig. A cselekmény kezdetétől a démonikus, testetlen erők (Démon) irányítják, legalábbis befolyásolják cselekedeteit, majd saját kivetített énjének megjelenésétől kezdve szinte teljesen passzív ágenssé válik, akit a démonikus, a nem-hétköznapi, más néven: a tudatalatti irányít. A regény végére a főhős eljut abba az állapotba, hogy tudatalattijának létezésével számolva, illetve azt is figyelembe véve önálló döntéseket hozzon. Az állapotváltozás bekövetkezéséhez azonban először meg kell ismerkednie énjének projekciójával, Álommal, aki kalauzként kíséri a temetésrendező útjain. Ez a találkozás felidéri a romantikus Doppelgänger-problémát, azonban Álom megjelenése nem csupán egy romantikus vonás a történetben, hanem a narrációt alakító fontos tényező. Alakjának felbukkanása azt jelzi, hogy a főhős nem megbízható fokalizátor, nem egységes a perspektívája, vagyis nem egyértelműen mutatja meg az eseményeket.³³ Álom és a temetésrendező találkozása azért is fontos, mert az a dialógus, amelyet Czifra Démon megjelenésekor folytatott saját magával, itt úgy ismétlődik meg, hogy színre állítódik. Czifra hasonmása saját megelevenedett álma. Démon megjelenésével a főhősnek csak a beszédben jelentkezett a töredezettség, de Álom megjelenésével szereplői egysége bomlik meg.

³⁰ Vö. Törő Norbert: „Metaforikus szövegmozgás. Krúdy Gyula: Asszonyságok díja”, in *Alföld*, 2006. február, 66.

³¹ Vö. Törő 2006: 66.

³² Vö. Bori 1976: 274.

³³ Vö. Ferencz 2004: 307-308.

Czifrának nincs más választása, szembe kell néznie önmagával (szó szerint).³⁴ Álomnak katalizátor szerepe van abban az értelemben, hogy azt a kényszerítő erőt jelképezi, amely arra bírja a becsületos polgárt, hogy felfedje valódi énjét, hogy a szokásos polgári környezetben attól eltérő módon viselkedjen. Az *Asszonyosságok díja* annak a pillanatnak a regénye, amikor a főhős látszólag illogikus, társadalmi státuszától eltérő módon kezd el viselkedni.³⁵ A két alak találkozása rokonítható olyan „pokoljárók” történetével, mint Odüsszeusz, Aeneas és Dante. Odüsszeusz csak azután indulhat útnak Hádész birodalmába, hogy „megismerkedett” Kírkével, illetve Aeneas csak azután ereszkedik le az alvilágba, hogy Sybillával találkozott. Dante egy sötét erdő keresztútján találkozik Vergiliusszal, aki aztán felajánlja kalauzolását, amit Dante elfogad. Odüsszeuszt, Aeneast és a temetésrendezőt az köti össze, hogy kalauzokat nem maguk választják, hanem vagy kijelölik nekik, vagy pedig a kalauzok találja meg őket, az *Isteni színjáték* főszereplője pedig abban különbözik tőlük, hogy kísérőjét saját maga választja. Persze csak azután, hogy találkozott vele a keresztúton, s Vergilius felajánlotta a segítségét. Álom mint kalauz, kísérő azért hozható párhuzamba Hermésszel, mert Álom is, akárcsak Hermész, két világ között közvetít, noha nem élők és holtak világa között, de két olyan világ között, melyek közül az egyikhez az embereknek, az *Asszonyosságok díjában* a Czifra Jánossal egy fikciós szinten lévő szereplőknek, nincs közvetlen hozzáférése, csak vezető, kalauz révén. Álom olyan szereplője a regénynek, aki lényegét tekintve nem önmagára utal, hanem Czifra Jánosra, mint jelöltre, léte Czifra János lététől függ, ugyanis ha nem szerepelne a regényben a temetésrendező, akkor Álom sem lenne szereplője a műnek. Ezt bizonyítja, hogy létezéséről egyedül csak a főhős tud, egyedül ő hallja az alak hangját, senki más. Ezért száll le a halottaskocsiról, mert a nevét hallja Álom szájából, de rajta kívül senki nem hallja a hangot. Álom ugyanolyan testetlen, megjeleníthetetlen alak, mint Démon. Nem tud saját alakot öltetni, Czifráé kell hozzá, regénybeli létezése a főhőstől függ. Mindkét figura démonikus, alakjuk belengi az egész regényteret, az ő alakjukra és hatásukra is utal Bori, amikor a regény démonikusságára hívja fel a figyelmet.³⁶ Eisemann György Démont mint a fikcióba lépést, tériesülést határozza meg. Szerinte az ő alakja által vész el el a „metapozíció magabiztossága, önkényesen határolt ereje, előzetes narratív tudása”.³⁷ Továbbá a szövegbe lépés, a cselekménybe történő behatolás a Genézis logikája szerint történik meg, ami azt jelenti, hogy az előhangból a „>>törzsszövegbe<<” történő belépés a Gonosz megjelenésével teljesítődik be.³⁸ Démon olyan metafiktív alak, aki a fikcióba való belépésével felborítja a fikció látszólagos rendjét, s elindítja a cselekményt, tulajdonképpen ő maga a fikció létrehozója, mivel jelenléte belengi a regényt, de soha nem ölt testet, kísérteties, ezért egyszerre van a fikción belül és kívül, egyszerre passzív szemlélője és alakítója, befolyásolója a cselekménynek. Tulajdonképpen funkció, aki/amely „rossz” irányba befolyásolja a fokalizációt, de ezt az olvasó nem veszi észre. Démon egy állapotváltozást generál a regény elején, ami elindítja a történéseket, a cselekményt, az állapotváltozás pedig a történet egyik alapvető meghatározása.³⁹ Működése, pozíciója az elbeszélővel hozható kapcsolatba.

A regény tere és ideje nem homogén, sőt, nagyon is heterogén, valamint lehetséges az egyes fikciós szintek közötti átlépés, ami összefügg egyben az időben történő átjárhatóság kérdésével. A fikciós szintek közötti átlépés elsősorban a két „démoni” alak, Álom és Démon számára lehetséges, mivel ők azok, akik a metafiktív szintből lépnek a fikciós szintbe, s átjárhatnak a két szint között. A regényszereplők számára azonban nem adott a metafiktív szintre történő átlépés, mivel a metafiktív szint egyúttal láthatatlanságot feltételez. Mivel Czifra János képes látni saját projektált személyiségét, ezért képes átlépni a metafiktív szintre, de csak Álom segítségével. A

³⁴ Vö. Ferencz 2004: 307.

³⁵ Vö. Bori 1976: 267.

³⁶ Vö. Bori 1976: 270., ill. Bori 1978: 160-161.

³⁷ Eisemann György: „A város mint emlék és fikció (Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja és más >>pesti regények<<)\”, in *Budapesti Negyed*, 2001. Tél,

http://bfl.archivportal.hu/id-479-eisemann_gy_rgy_varos_mint_fikcio_es.html, elérés: 2013. 09. 06.

³⁸ Vö. uo.

³⁹ Vö. Ferencz 2007: 142.

metafikciós szint egyúttal passzivitással jár, ezért nem cselekszik, nem aktív résztvevője az eseményeknek a temetésrendező a hatodik fejezettől az utolsó, tizenharmadik fejezet végéig. Az egyes szintek közötti mozgás a ciklikus és a lineáris idő közötti mozgást is jelölheti, amelyben a fikciós tér, a szereplők tere jelentené a hétköznapi, lineáris, előre haladó időt, amelyben a dolgok a megszokott rend szerint haladnak, az a szint, amelyet metafikciós térnek neveztem, jelentené a ciklikus időt, amelyet a regényszöveg szembeállít már az első fejezetben, amikor azt mondja a narrátor: „Démon, aki az egész világ felett uralkodik, egy nap Pestre jött, és a temetésrendező házában lelt búvóhelyet. A temetésrendező már kora délután észrevette, hogy valami nincs rendben a háznál.” (KGYÖM15 9.) Az idézetből látható, hogy a narrátor Démont és a metafikciós szintet olyan bizonytalan időhatározókkal jelöli, mint az *egy nap*, a Czifra János által képviselt fikciós szintet pedig olyan, jóval határozottabb időjelölő funkcióval bíró szerkezettel, mint a *kora délután*, amiből kiderül, hogy egy adott nap délutánjáról van szó, míg az egy nap bármikor megtörténhet, a lineáris idő bármelyik évének bármelyik napján.

A történet a Natáliával való találkozástól kezdve visszaemlékezés-sorozatokból áll, amelyekben egyes szereplők (akik nem lépnek színre a fikciós térben) életének epizódjaira, élettörténetére történik visszaemlékezés. Mivel ezek a szereplők nem jelennek meg a Czifra János és Natália által képviselt térben, ezért ők a fikción belül egy sajátos fikciós halmazt képeznek, akikről a narrátor egy többszintű közvetítettségén keresztül beszél, amely közvetítettségben van legalább egy olyan ágens, aki emlékezik. Gondolok itt Natáliára, akinek a szeméből Álom azt olvassa ki, amit majd Czifra Jánosnak közvetít, akinek a tudatához az auktoriális elbeszélőnek hozzáférése van. Ezek a szereplők csak a rájuk történő emlékezés által vannak jelen a szövegben, ezért létüket nevezhetnénk emlékezés-létnek, kizárólag a rájuk irányuló tudat által vannak jelen a regénytérben, létezésük ezért intencionált. Történeteiknek önmagukban nincs értelme, csak a főhős, Czifra János temetésrendező történetének alárendelve, azzal összefüggésben.

Konklúzió

Összefoglalva az elmondottakat megállapítható, hogy Krúdy Gyula regénye még mindig szolgáltat olyan aspektusokat, amelyekre az eddigi elemzők nem reflektáltak, ugyanakkor jó néhány olyan gondolat van a szakirodalomban, amelyet érdemes továbbgondolni.

A dolgozat első részében azt vizsgáltam, hogyan függ össze az elbeszélés a marionett-játékkal, illetve hogyan érvényesül a marionett-játék a történetben. Az Előhang egy mondata, amelyben a narrátor a kis levonóképecskékről beszél, felfogható az olvasásra vonatkozó instrukcióként. Figyelmezteti az olvasót, hogy könnyen csapdába eshet, ha nem figyel a nézőpontok váltakozására, s arra, hogy a képek és események könnyen jelenthetik az ellenkezőjüket. Egyúttal arra is rávilágít, hogy az olvasónak magának kell értelmeznie az olvasottakat, az eléje táruló dolgokat. A levonóképecskék egymás mellé rendelése pedig jelölheti a történet alakításának módját, vagyis azt, hogy minden történet mögött egy újabb található, s minden nézőpont egy másikat is takar. A háromezer éves nő története az egyik legjobb példája a történet bábjátékszerűségének. Az epizód felidézti a Bahtyin által a groteszk testről mondottakat, amely folytonos keletkezésben van, soha nincs kész, ahogy ezt a tanár úr testének eltárgyasodása is bizonyítja. A láb és az orr lecsatolása pedig további erotikus töltést adnak a jelenetnek, ugyanis mindkettő fallikus szimbólum. A fejezetnek meghatározó eleme a kukkolás. A narrátor nemcsak a leskelődés folyamatát mutatja meg, hanem viszonylag sokat elmond arról a pozícióról, ahonnan a kémlelés történik. Ez ugyanis az egyetlen olyan hely (ajtóhasadék), ahonnan tökéletesen, illetve egyféleképpen látszódnak a másik szoba eseményei. A voyeur pozíció nemcsak az egyetlen lehetséges perspektívát mutatja meg, hanem azt a pillanatot is, amikor Álom átveszi a fokalizátor szerepét a temetésrendezőtől.

Ezután röviden beszéltem arról az összetett, többszörösen rétegzett elbeszélői viszonyról, amelyben bár Natália az emlékező, mégsem ő a fokalizátor. A szemnek különleges szerepe van ebben a kapcsolatban, ugyanis nem elsősorban a látás, hanem a láttatás eszköze, s két okból sem

válhat a fokolizáció metaforájává. Egyrészt mert az események egy emlékező tudat által újrászervezve jelennek meg, másrészt mert a hieroglifeket csak Álom képes olvasni. A szem szerepe itt hasonló válik ahhoz a részhez, amelyen keresztül Álom és Czipra meglesték Maricát, ugyanis mindkét esetben Álom az, aki láttat, ő a fokolizátor. Röviden kitértem a Krúdy-effektusok kérdésére, amelyet Bori Imre munkáit ismertetve fejtettem ki. Ennek a szakasznak a legfontosabb megállapítása, hogy a regényben nincs mozgás, csak történés, az események tehát csak úgy megtörténnek a szereplőkkel. Ennek némileg ellentmond a szöveg zárlata, amelynek során a temetésrendező cselekvését (ti. örökbe fogad egy árva csecsemőt) már nem a démonikus, testetlen erők irányítják, hanem saját, önálló döntése lesz.

Végül a regény térrel és idővel, valamint utazással és emlékezéssel kapcsolatos viszonyairól tettem megállapításokat. A szövegben az utazás során kétféle típusú járművet vesznek igénybe: mentőkocsit és halottaskocsit. A kocsin való utazás a legtöbb esetben a halállal, a léttel és nemléttel való metaforikus összefüggésben kerül elő. A szereplők számára a bérkocsi legtöbb esetben a halált szimbolizálja. A főhős regénytérben bejárt útja nemcsak egy oda-vissza történő mozgás, hanem mentális állapotváltozás is, melynek során tisztos, törvénytisztelő, visszafogott állampolgárból egy árva gyermek apja lesz, ami ellentétes társadalmi státuszával. Czipra János útja összefüggésbe hozható Odüsszeusz, Aeneas és Dante pokoljárásával abból a szempontból, hogy mindegyiküket egy kalauz kísérte útján, s mindegyikük egy mentális állapotváltozáson ment keresztül az út során. A szövegben lehetséges az egyes fikciós szintek közötti átlépés, ám csak az olyan kísérteties alakoknak, mint Álom és Démon. Cziprának is sikerül átlépnie, de csak projektált énje, Álom segítségével. A történet a Natáliával való találkozástól fogva visszaemlékezés-sorozatokból áll, amelyben a szereplők csak a rájuk irányuló tudat által vannak jelen, s Natália emlékezése szükséges létükhöz, létezésüket ezért nevezhetjük emlékezés-létnek.

Bibliográfia

Primer irodalom

Krúdy Gyula: „Asszonyágok díja”, in *Krúdy Gyula összegyűjtött művei 15. Regények és nagyobb elbeszélések 8.* (KGYÖM15), Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2009. 7-182.

Szekunder irodalom

Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Bori Imre: „Krúdy Gyula >>nagy évtizede<<”, in *Fridolin és testvérei*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1976. 66-334.

Bori Imre: *Krúdy Gyula*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1978.

Bori Imre: „A Krúdy-effektusok”, in *Prózatörténeti tanulmányok*, Újvidék- Budapest, Forum Könyvkiadó- Akadémiai Kiadó, 1993. 159-164.

Csányi Erzsébet: „A regény mint mutató (Krúdy Gyula: Asszonyágok díja; 1919)”, in *Szövegvilágok: A fikció fölénye*, Újvidék, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992. 87-96.

Eisemann György: „A város mint emlék és fikció (Krúdy Gyula: *Asszonyágok díja* és más >>pesti regények<<)”, in *Budapesti Negyed*, 2001. Tél,
http://bfl.archivportal.hu/id-479-eisemann_gy_rgy_varos_mint_fikcio_es.html, elérés: 2013. 09. 06.

Ferencz Anna: „*Asszonyágok díja* – történetek emlékezete”, in *Serta Pacifica. Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, szerk. Armeán Otília, Kürtösi Katalin, Odorics Ferenc, Szőrenyi László, Szeged, Pompeji Alapítvány, 2004. 304-313.

Ferencz Anna: „A fokalizáció mint (vak) ablak. Elbeszélés és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula *Asszonyságok díja* című regényében”, in *Retorika és narráció*, szerk. Hajdú Péter, Ritoók Zsigmond, Budapest- Szeged, Gondolat Kiadó- Pompeji, 2007. 133-143.

Szimbólumtár, szerk. Pál József, Újvári Edit, Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm, elérés: 2013. 09. 06.

Törő Norbert: „Metaforikus szövegmozgás. Krúdy Gyula: *Asszonyságok díja*”, in *Alföld*, 2006. február, 59-71.

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.