

A REGÉNY MINT MUTATVÁNY

Krúdy Gyula **Asszonyosságok díja** című regényének metanyelve

Ha a polihisztorikus regénynek tűnethálózatát ráterítjük Krúdy Gyula 1919-ben írott, **Asszonyosságok díja** című művére, a hálónak nem sok kockája marad üresen. Krúdy prózaművészete a 20-as, 30-as években íródó polihisztorikus regényekkel összevetve semmiféle késést, fáziseltolódást nem mutat. Sőt, érzékenységeinek egyes aspektusai kiérleltebbek, mint az nagy európai kortársainál tapasztalható. Az Asszonyosságok díja Döblin tiz évvel később írt regényével mutat összefüggéseket. Szűrőmechanizmusuk, eszköztáruk több ponton érintkezik, ám a legalapvetőbb az allegorikus látásmód.

A megszólalás, a hangütés – mint kiemelt fontosságú mozzanat – tónusa belengi az egész művet. A Krúdy előszavában élénk lépő narrátor ugyanannak a vásári képmutogatónak a szerepét ölti magára, mint Döblin fejezetnyitóinak hőse a **Berlin, Alexanderplatz**-ban. Ez a szerep mindkét regényében ironikus felülnézetből világítja át az elmondandó történetet, eszmei irányítóként szolgál és a mű formamegoldásait explikálja. Krúdynál például eképp: „Lakodalomról, torról és keresztelőről zeng lantom, az életnek e hármasság gyönyörűségéről (amely még a szerelemnél is mulatságosabb), amellyel sohasem lehet jóllakni... Tehát se nem vig, se nem szomorú ez a regény, csak olyan, mint az élet a legtöbb pesti háztető alatt. Egy kis elképzelés, egy kis tapasztalat, kevés álom: ez a könyv, amelyben valaki elgondolja, hogyan élnek polgártársai Pesten... Kis levonóképeknek vannak itt egymás mellé sorakoztatva, melyek más mutatnak előlről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róluk a papírost.” (8. o.) Az **Asszonyosságok díjában** a továbbiakban nem bukkann fel ez a hang, míg Döblinnél minden fejezet előtt szerepel. Ezekben az előzetesekben mindkét író fontosnak tartja kihangsúlyozni a mese tanulságosságát, példázatszerűségét. S ez nem véletlen: a polihisztorikus regényhősök példászerűségével összhangban ugyanis Krúdy is, Döblin is allegorikusan hangszereli művét.

Krúdy egész regényét áthatja az allegorikus látásmód. Felsorakoztatott „kis levonóképekcskéi” merev jelenetekben szabdalják a világ alakatlan vízióját. Ugyanerre a hasra törekszik Döblin is fejezetnyitóiban, de nála az elidegenítés árama nem járja át a hősábrázolást – ennél fogva a tudatok bensőségessége megmarad. Az **Asszonyosságok**

díjában az allegória mögöttes jelentéssíkját maga az előszó sejteti azzal a meghatározással, miszerint e képek „levonósak”, kettős jelentésűek: „mást mutatnak előlről és mást, midőn ujjhegyünkkel ledörzsöljük róluk a papírost”. A papírbevonat lekaparása révén hozzájutunk az ábrázolt dolog csupaszig fogalmiságához. A dermedt „állóképek”, „nagyepizódok” (Bori I.) alkalmazása mellett Krúdy az allegória másik lehetőségével is él: eszmét szel, mélyesít meg. Eljárása egyúttal önleplező (explicit allegória), mert eszmehőseit fogalmilag nevezi meg: Démon és Álom társulnak Czifra János alakjához. (Virginia Woolf folyamodik ugyanilyen megoldáshoz Orlando című polihisztorikus regényében. Egy allegorikus jelenetben három nővér, a Tisztaság, a Szüzesség és a Szerénység intéz szót az álomban szunnyadozó főhőshöz.)

Az Asszonyosságok díjában az allegorikus látásmód **elidegenítő effektusa** több síkon is működésbe lép: érzékeljük a stílusban, a struktúrában, a hősformálásban, a motívumrendszerben. Krúdy prózapoeitikáját elemezve Fabó Kinga megállapítja hogy „a távolságtartást, az elidegenítést, az érzelmi hatástalanítást a stilizáció nagyon magas fokával és végig azonos szinten tartásával éri el Krúdy... A forma, a stílus, a nyelv túltelítettsége, túldisztettsége a dolgok, emberek kiürülését eredményezi és mutatja meg”. A világ kavargó érzékiségének, konkrétságának megidézése fokozatosan kiüresedő ceremóniává válik a szemünk előtt. Az érzékiség, az érzéketlenség, az életesség árcsap önnön ellentétébe, és mechanizmussá, merev gépiességgé, kicsontozott formává válik. Ennek a folyamatnak a leképzése játszódik le az allegorikus láttatás segítségével. A túlstilizálás elemeként az allegorizálás a **megformálás**, a **könstruálás** írói problématisztázásának tünete, mert az életszerűség, a valóságosság illuzorikus leplel tépi szét a művi, a mesterkélt effektusainak növelésével.

Az eszmet megszemélyesítő allegorikus hősteremtés a benne rejlő példázatosséggal primitív, kezdetleges eszközöket feltételez. A polihisztorikus regények formanyelvét nagyfokú tudatossággal létrehozó XX. századi írók kezében ezek a primitív eszközök a művészi leképzőmechanizmus szándékos csikorgatásával a **groteszk** szolamát erősítik fel. Alkalmazásuk épp paradoxális lehetőségei folytán vált korszerűvé: a századunk tapasztalásait emészto művész immár nem naivan közeledik a formateremtő megoldáshoz, hanem az ironiára, a groteszkre, a paródiára játszik rá, kihasználva a felkínálkozó kontrasztokat.

A világtól és önmagától való eltávolodásában, önelvesztésében a regény és hőse ezt a kiürülési folyamatot mutatja fel, s a vázat, amelyet maga mögött hagy. E váz ábrázolására tűnik igen alkalmasnak az allegorikus láttatás formájaként a bábjáték-technika a maga bábjaival és zsinórrendszerével. Az eltárgyasodás vonzásában Crnjanski is a bábuélmény, a panoptikum-látvány felé fordul a Čarno-

jeviv naplóját írva az első világháború végén, ugyanabban az időben, amikor Krúdy regénye is megszületett. „Az elbeszélésről szóló elbeszélést” (Zmegač), az **Asszonyágok díjának** metanyelvét figyelve a bábjáték-képzet következetes variálásáról győződhetünk meg.

Ezt az asszociációkört zendíti meg az író már a bevezetőben, amikor az egymás mellé sorakoztatott „kis levonóképecskékről” ír. A képkirakás, a vásári képmutogatás, az énekmondó szerephelyzetét megidézve az előszó a **regényt mint mutatványt** tárja elénk.

Az előszót követő fejezetekben az önreflexiós metanyelv szövetségserűen explikálja a mű természetére vonatkozó utalásokat, melyek ritkán mentesek a parodikus élől: „Aztán arcán mosoly jelent meg, amilyent »paradicsomi mosoly« neveznek a költők...” (18. o.) A narrátor kiszólásait is a groteszk és bohókás humor motiválja: „A lakoma befejeztével, amely lakomának leírását szándékosan mulasztottam el, a mai kor olvasói előtt, akik már elszoktak a lakodalmi ebédektől, s így csak bosszankodnának a pesti és a budai temetők lakosain, akik annyi jó falatot, finom zsírt, pecsenyebort, cukrászsüteményt és tejfölt elfogyasztottak előlük...” (39. o.) A metanyelvi hálózatot a művészéletre, irodalomra vonatkozó allúziók szövik tovább: „A Senki szigetére vágycsozók, a regénykönyvek színaboglyas sűrűségében bűvők, a kamaszhangú diákok, félbold kisasszonyok, megzavarodott, a kultúra pezsgőjétől és a gyilkos irodalomtól halálra mérgezett úri asszonykák, a színészekért és a színésznőkért rajongó műveletlenek...” (48. o.) Ebben a fejtetőre állt világban a valóság hasonlít a regényre, s nem fordítva: „Olyan volt a ház, mintha egy Dickens-regényből volna kivágva...” (5. o.) A kivágott kép motívuma közvetlenül kapcsolódik a levonóképecskékhöz. A (mozgó)képnél egész variációs sora bomlik ki a körhintára festett képektől a fali árnyéktáblákra, a színpadképig, sőt a filmszerű vetítésig. Álom „leslyukon” (72.o.), ajtóhasadékon „...rejtett ablakocskán” át „kémlell a ház hölgyeit”. A kémlelőlyuk mintegy behatárolja, bekeretezi a szobai jelenetet, melynek egyébként is keretet adnak a falak, s a látványt színpadszerűvé emelik. Az üveg-, porcelán- és bronzszobrocskák, a faliképek stb., melyeket Czifra János nézeget, szintén átestek már valamiféle leképzésen, megformáláson.

Krúdy metanyelvi asszociációi között hangsúlyozott ezeknek az elsődlegesen már megformált tárgyaknak, jeleneteknek a másodlagos megformálása, vagyis a regény-szövegbe való beépítése. Az új szövegösszefüggésben ezek az elemek természetsszerűleg új funkciót kapnak, új életre kelnek. Ám hogy az író ezt a műhelytitkot a cselekmény szintjén is ábrázolja, már virtuozitásának tünete: „(Álom) egyenként felvette az asztalról az üveg- és porcelánfiguráscskákat, és mire visszahelyezte őket kezéből a terítőre: azok meglevelekedtek... De meglevelekedtek a képek a falon is.” A kiemelt utalások egymás mellé helyezve olyan rejtett koordinátrendszert lepleznek le, amely a regény művi, konstruált mivoltának tudatát csempészi be a szövegbe.

Mozgó, élő-holt képek, mozaikkockák peregnének a tetemesrendező és hasonmása, az Álom leskelődő szeme előtt. A regény (a keretszituáción belül) tulajdonképpen ezekből az **eltesett képekből** áll össze. Maga a leskelődő pozíció, a **titkot fürkésző szem** mint írói nézőpont kulcsfontosságú szimbólum. **Czifra János a keretszituáción belül csak passzív szemlélőként, nézőként van jelen a regény-mutatvány nézőterén.**

Az első látványosság, melyet az Álom irányításával a részen átkukucsálva végigné, Krúdy allegorikus játékának kiteljesedése. Míg a regény elején kísértetek, démonok, élő halottak jeleztek az élet és a halál közti keskeny ingoványt, ebben a jelenetben az ember bábuává dermedésének motívuma viszi tovább a halálképzetet. A háromezersztendős nő „ruhái elmaradoztak útközben, haja oly idegenszerű volt, mintha úgy lett volna fejbőréhez ragasztva, mint a bábuké... Lehetett volna papírból, szalmából, kócból, agyagból, mint emberi testből... Szemét lassan felnitotta, mint a panorámában a viaszba... Az ajtóra nézett, mint a színész a színpalak közé...” (77. o.) Az „egyiptomi nő” látogatója, egy különös öregúr tovább tágitja az élettelesség, az eltárgyasodás asszociációs körét: „Mintha valamely meséskönyvből lépett volna ki éjszakára, amely

könyvben nappal gyermekeket mulattat groteszk figurájával...” (77. o.)

Az önreflexiós vonulat e pontján az író fogalmi meghatározása („groteszk figura”) értelmezési csomópontként funkcionál. A vásáras regényintonáció, az allegorikus látatás és a kezdetleges művészi forma-allúziók groteszkséggel való feltöltődése Krúdy regényében korántsem véletlen. Bahtyin a középkori karneváli világkép sarkpontjának tekint a groteszk szemléletet. **„A groteszk test – írja – ... mindig keletkező-változó test. Soha sincs 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... a test túlnő önmagán, kilép saját határai közül...”** (392. o.) Mintha csak Krúdy szövege ihlette volna ezt a leírást! A háromezersztendős nő és vendége között olyan fantasztikus elemekkel teli jelenet játszódik le, ami a groteszk iskolapéldája lehetne: „Közben megérintette ujjá hegyével a furcsa öreguracska pirosposzsgás arcát, és mind a színt, ami az öregúr arcán volt, a saját arcára kente... Arcának rózsaszínje apránként Marica ujjhegyeire s az ujjakról a háromezersztendős nő arcára került... Ugyanez történt a szemek fényével, amelyek, mint fénylő sugarak átsuhantak a nő szemébe; az ajk és fül pirossága, s mindazon élet, amely az öreguracskaiban találkozott, szinte szökve, loppal, észrevétlenül átköltözött a háromezersztendős hölgyre, aki az emígy kölcsönkapott élettől megújult, felfrissult, megszépült, meggömbölyödött –, míg az öreguracska apránként összeesett, mint egy kipukkadt hólyag... Az öreguracska letérdepelt a háromezersztendős nő előtt, és hódolata jeléül levette orrát, amelyet átnyújtott a nőnek. Később ugyanezt cselekedte egyik lábszárával is, lecsatolva azt helyéről, és a nő ölébe helyezte a gazdtalan lábat...” (79. o.) Krúdy merész következetességgel sarkítja az eltárgyasodás látványát: ember – bábu – szétszedett bábu. A próbababa-képzet és a színpadszerűség egyaránt fokozódik a továbbiakban: „Orr és láb nélkül valóban meglepő látvány volt az öreguracska. Majd midőn kabátját is levette, mankójával egy művégtárgyszító boltos kirakatából látszótni előjönni, megszökven éjszakára az üveg alól...” (79. o.) A hódolat jeléül lecsatolt és átnyújtott orr motívumának mélyrétegéhez szintén Bahtyin adja kezünkbe a kulcsot: „...A groteszk képekben az orr: mindig a phalloszt helyettesíti...” (391. o.). A groteszk-erotikus jelenet mazochista vesszőtétésbe torkollik.

Ez az életkép több vonatkozásában (biblia, erotika, bűn, rokkantság) is idézi Döblin regényének Babilon-képet: „A Nagy Paráznát, a parázna Babilont, aki a vizeken ül, És látsz egy asszonyt, aki skarlátveres fenevad hátán ül, A asszony telis-tele van a káromlás neveivel, és hét feje van, meg tíz szarva... És a homlokára vagyon írva egy név, egy titok: a Nagy Babilon, a földkerekség minden szörnyűségének anyja...”

A tetemesrendező és Álom továbbá nézelődnek magán-színházukban, sorra veszik a ház szobáit: kilesik a szerencsétlen Natáliát, egy lerészegedő vidám társaságot, majd Jelláékat a konyhában. Ezekben az epizódokban a regény önkontrollját és a képmutogatás képzetét újabb kitételek tartják ébren: „A társaságban helyet foglaltak még Lotyó és Repedtsarki kisasszonyok, **akikről csupán annyit kell feljegyezni...**” (89. o.); „... Lacikonyhák élcei mendégéltek ajkáról, mint egy végtelen papíros szalag, amelyre csupa értelmes figura van pingálva...”; „Az élet páriái ők, és már sok nagy író vette tolla hegyére a sorsukat. Ámde bármit írhatnak is az emberiség jövője...”; „... Madame Jella társaságában egy férfi ült a Wawerly-regényekből... álombeli hős...”; végül egy olyan részletet idézünk, amely visszaül az „egyiptomi nő” jelenetére: „... Jella úgy imádkozta ezt a halgatag férfiút, mint a gyermek a nagy bábuját. Egyszer majd kibontja...” (100. o.)

A nyolcadik fejezetben (jelképes, hogy épp éjfél körül) idegiglenesen üres lesz a ház, s üresek a szobák – mint egy előadásközi szünet áll be. Fordulatot jelent ez a regény szerkezetében is: az eddigi jeleneteit egy **filmszerű vetítés** váltja fel. Álom ugyanis újabb fortélyhoz folyamodik, s Natália szeméből olvassa ki annak gondolatait. A szülni készülő nő „... kitágult szeme előtt elvonult egész élete, mint keleten játsszák a falon az árnyképeket”. (107. o.) Az

árnyjáték-hasonlat a szövegben előre és hátra is utal. A hatodik fejezetben olvashattuk az ötlet egyik változatát: „A függőlámpa, amelyet kék, aranycsillagos üveg borított, félhomályba, árnyékba vonta egyes testrészeit, amely árnyék a test mozgatása által jött létre.” (76. o.) A mozgó-kép-képzet másik variánsa majd a tizenkettedik fejezetben merül föl: „... Akik oly érzéketlenül forogtak a világban, mint a körhinta ábrái...” (185. o.)

A regénynek ezen a felezőpontján megváltozik az írói látás és láttatás. Mindeddig szemek lesték a szobák valóságos eseményeit, most viszont szemek szemeket fürkészenek, mint benső világot kivetítő képernyőt. Natália fizikailag és szellemileg is vajúdik: nemcsak gyermeket hoz a világra, hanem emlékezete nekirugaszkodásaiból a regényszöveg második fele is megszületik. Történetbe történet ágyazódik többszörösen is. Elbeszélésbe elbeszélés, idézetbe idézet iktatódik.

Élet és irodalom helycseréjének gondolatát fejlesztik ki a hátralévő fejezetekben hemzsegő utalások. Az írot a kezdetektől fogva tartja az az elképzelés, miszerint a minden napok embere regényhősként, színpadi hősként szerepli végig, mimeli, kreálja életét. A valóság hamis, míg az igazi, vérből életet a „regénykönyvekből” kell tanulni. A valódiság minőségei nem az életben, hanem annak művészi párlatában mutatkoznak. Az érzéketlenség, a kiégettség, a papírfigura-lét készletű Krúdy hőseit „a kultúra pezsgőjéből” inni. Igyekezetük esendőségéből, hamis pátozszuk nevetségességéből bontakozik ki az írói világkép mélyárnyékú paródiája. Az „élet regényét” (162. o.) Krúdy 1919-ben már csak így véli megirhatónak, mert maga az „élet” tolóddott el a regényszerű, a képzeletszerű, a fiktív felé.

Már a második fejezetben megfogalmazódik ez a gondolat: „A kivasalt völgy a színpadról vagy a regényből jött ezen a napon...” (25. o.) Palackit az író pesti regényhősnek, kávéházi románcokból való férfiúnak (163. o.) nevezi. A zsidó nők „messziről oly érzelmeseznek látszanak... mint a valódi regényhősnők, akik komolyan szeretnek, szenvednek, meghalnak...” (132. o.) A felszíni cselekményvilág is aktualizálja a regényekre, versekre, színeszerekre, írókra stb. vonatkozó kitételeket (Cholnoky Viktor, Bajza József, Kock Carlyle, Aranyember, Senki szigete, Kemény Zsigmond), ugyanis az újabb szereplők maguk is versfaragók, „könyvcsináló emberek”, hírlapírók, akik igyekeznek úgy viselkedni, mint a „regényekben szokás”. A tizenegyedik fejezetben a „pajkos regényíró” (159. o.) Cholnoky Viktor halálának okát beszéli el, másutt a hős Bajza néhány sorát mormolja, vagy arról gondolkodik, hogy egykor talán „olyan öreg és búskomor lesz, mint báró Kemény Zsigmond, a regényíró volt a Svábhegyen.” (144. o.) Az irodalom minduntalan beszüremkedik az ábrázolt valóságba, s így rákényszerül az önmagáról való beszédre. A regényszöveg más regényekre apellál, a regényhős közismert hőshöz szeretne hasonlítani: „Maga azt nem is tudja, hogy én vagyok az »Aranyember«!... Ugyanazt akarom magával tenni, amit Timár Mihály tett Noémival.” (174. o.)

Az **Asszonyságok díját** író Krúdy Gyula nagyságáról éppen a regény metanyelvének felfejtésével nyerhetünk tanúbizonyságot. A vásári képmutogatótól a bábjátékon, az arnyjátékon, a színpadi jeleneteken keresztül jut el a mű ábrázolástechnikája a filmszerű láttatásig – mindezáltal a regénynek (s az életnek) mint mutatványnak a poétikáját fogalmazva meg.

Csányi Erzsébet

Irodalom:

1. Mihail Bahtyin: **Francois Rabelais művészete**... Európa Kiadó, Bp., 1982.
2. Bori Imre: **Krúdy Gyula**. Forum, Újvidék, 1978.
3. Fabó Kinga: **A határon**. Magvető, Bp., 1987.
4. Herczeg Gyula: **A modern magyar próza stílusformái**. Tankönyvkiadó, Bp., 1975.
5. Kemény Gábor: **Krúdy képalkotása**. Akadémiai, Bp., 1974.
6. Viktor Žmegač: **Povijesna poetika romana**. GZH, 1987.

(Az asszonyságok díjából vett idézetek oldalszámai a Szépirodalmi Kiadó 1968-as kiadására vonatkoznak.)