

TÖRŐ NORBERT

Metaforikus szövegmozgás

KRÚDY GYULA: ASSZONYSÁGOK DÍJA

Az 1919-es *Asszonyságok díját* a Krúdy-értés úgy tartja számon, mint az életmű meghatározó, prózapoétikai szempontból jellegadó, szintézis-teremtő darabját, amely ilyen módon a modernség epikai hagyománytörténeteinek tágabb kontextusában is figyelemre méltó. Mindezek ellenére, noha többször történt kísérlet megközelítésére¹ és recepciója a Krúdy-próza más, hasonló darabjaihoz képest nem mondható szegényesnek², a regény szerteágazó és bonyolult jelentésrétegeiben sok szempontból máig feltáratlan maradt.

Az *Asszonyságok díja* korabeli fogadtatása korántsem volt ellentmondásoktól mentes. Ez az ellentmondásosság a későbbiekre is igaz, mivel az utóbbi évek megélénkült Krúdy-olvasásának ellenére sem egyértelmű annak a regénytípusnak a továbbbíródás hagyományfolyamatába való kapcsolódása, amelyet az 1910/20-as évek fordulóján írt Krúdy-regények alkotnak.

Cholnoky László 1920-as *Nyugat*-beli kritikája³ hüen tükrözi az *Asszonyságok díja* egykori recepciójának jellegzetességeit, és azt, hogy miféle befogadói horizontmozgást implikált a szöveg. Cholnoky „vádjai” alapján („a régi Pestnek a valóságban sohasem volt, csak fényes fantáziával megteremtett rekvizitumai alkotnak”; „az ezer bűja szővirág közepette voltaképpen nem történik semmi”; „ha mégis felbukkanik a komolyabb nekilendülés, az mihamar visszalankad az álmok és elképzelések zilált valutájú birodalmába”⁴ stb.) az rajzolódik ki előttünk, hogy a magyar epikai hagyományban (is) meghatározó fabuláló előadásmód és az elbeszélés identikus konstrukciójának radikálisabb megbontása az alaktani, jelentéstani elvárásokkal nem volt összeegyeztethető. [A külső elbeszélői nézőpont, és a vajúdo Natália egyébként szintén külső elbeszélő által közvetített nézőpontja változik, ez utóbbiba azonban más szólamok — mindenekelőtt Dubli úré — ágyazódnak. Az elbeszélői távlatok közötti határ meglehetősen kontúrtalanú válik, néhol szinte már zavaró annak a kibogozhatatlansága, hogy a narráció által milyen kimondó én konstruálódik, a szöveget hány szubjektum hozza működésbe.] Az így létrejövő, mozgó elbeszélői pozíció és az identitások határainak fellazítása, a „regényszerűsége” túlnövő stilizáltság, az álmok és belső reflexiók lényeges poétikai tényezővé válása, az elbeszélés szintjén jelentkező areferencialitás dekonstruálta a műfaji konvenciókat, ezért írhatta Cholnoky: „az *Asszonyságok díja* regénynek gyenge, de írásműnek majdnem tökéletes”.⁵

Mindez természetesen a Krúdy-szövegek jelentős részére igaz, és a fenti megállapítások nagyjából a Krúdy-értés evidenciái közé tartoznak. Mindebből az is nyilvánvaló (ami a jelen vizsgálódás alapja), hogy az *Asszonyságok díja* a szerző azon regényei közé tartozik, amelyek az esztéta modernség egyik jelentős poétikai változását reprezentálják a szépprózában: ezekben a szövegekben — hogy szintén köztudott jelenségre utaljak — erőteljes elmozdulás történik a metonimikus elbeszélésmód felől a metaforikus felé. A referencialitás felfüggesztődése új szemantikai távlatokat nyit az elbeszélő prózában, mivel újfajta — asszociatív-metaforikus — jelentésfolytonosságok teremődnek meg a szövegekben. Az *Asszonyságok díja* más jellegzetességei által is metaforikus olvasásmódokat hozhat működésbe, amennyiben mint a születés, az „élet élése” (a szerelem) és a halál hármásáról folytatott metaforikus diskurzust tekintjük.⁶

A korábbi interpretációk alapján nem újdonság, hogy a regényben nagyszámú utalás történik a három képzetkörre. A jelen munka arra tesz kísérletet, hogy a metaforikusság három szintjének szövegbeli működését kísérje figyelemmel. A három jelenségvilág folytonos egymásbaíródása, az ezekhez kapcsolódó elbeszéléselemek ismétlődése, különböző kontextualizáltsága, „szövegbeli vándorlása”, az egymást értelmező és felerősítő metaforikus jelzések áramlása, kölcsönös összjátéka ugyanis alapvetően meghatározzák a regény olvasását. A szöveg metaforizálódásának fontos sajátossága a jeláramlás, valamint az, hogy a három metaforikus dimen-

zió, a meghatározó képzetkörök rendre egymásra vonatkoztatva jelennek meg, folytonos jelentésmódosítást eredményezve. Ez a fajta intenzív szövegbeli mozgás és az egymással rendszerszerűen kapcsolódó, az elbeszélés fölötti metaforikus motívumok⁷ állandóan fenntartják az olvasó figyelmét, így a befogadás metaforikus olvasási stratégiák felől kondicionált. Az *Asszonyok díja* tipikus példája annak a szövegalkítási módnak, amelyben „jelképes események, elszigetelt jelenetek, újra meg újra felbukkanó motívumok, hangulatok, gondolati tartalmak, a tapasztalati övezeten túlmutató reflexiók sorakoznak egymás mellé úgy, hogy közöttük okozati úton csak részleges összefüggéseket állapíthatunk meg”⁸. Az elbeszélés folyamatában különös hangsúlyt kapnak az extrém helyzetek, amelyek ugyancsak átvehetik a metaforikus jelentésszélesítés szerepét, mivel ezek az epikai ködből előre nem látható váratlansággal következnek be.⁹ Ilyen például — hogy csak egyet említsek — Czifra énjének disztribúciója, a Doppelgänger-motívum, az önmagával való váratlan találkozás az utcán. Ok-okozati úton nem lehet megmagyarázni, hogy amikor Czifra az alakmással megjelenik Jella asszony házában, másoknak miért nem tűnik fel a hasonlóság. Meg kell jegyezni, hogy a szövegben ellentétes hatású folyamatok is működnek: a metaforizáció mellett a metaforaképződés szétíródása, a defiguráció is hat (például a szerelem közhelyszerű metaforáinak lebontása, ezzel együtt az olvasói elvárások többszöri provokációja révén).

A három jelentésintenció aktualizációja gyakran az ezekhez kötődő szertartás-eseményeken keresztül megy végbe. A keresztelő a születés, a lakodalom az élet-tartomány, a tor pedig a halál értelemkonstrukciójának — metaforikus szinten is olvasható — szakrális-ceremoniális reprezentációja. Ezek közül az olvasás folyamatát a halál képzetkörének folyamatos ébrentartása határozza meg legerőteljesebben. A halál regénybeli jelöltsége a leghangsúlyosabb: szinte nincs a regénynek olyan lapja, ahol ne történe arra vonatkozó utalás, „hogy minden könyörgés hiábavaló: meg kell halni” (37.).¹⁰ Élet és halál összetartozását a főhős, Czifra János alakja is metaforizálja: foglalkozása révén szoros kapcsolatban áll a halállal. Sőt, a regény kezdetén neki ez jelenti az életet: „huszonöt év alatt megismerkedett a halállal, eltemetett vagy tízezer pesti embert, gyermeket, asszonyt, öreget, nem volt neki újdonság a sírás, jajveszékélés, kétségbeesés” (10.). Czifra számára minden földi tapasztalás a halált idézi, még szexuális vágyakozásai közben sem képes szabadulni a halál élménykörétől: „Eleven nők jártak az emlékezetében. S az eleven nők lábának más szaga van, mint a halottakénak” (36.). Egy másik szinten is ez jelenti számára az életet: a halál földi boldogulását, megélhetését biztosítja neki és segédjének — nem is akárhogyan: „A senki halottait rendszeren megnyírta Stefának, és elég csinos jövedelme volt a nők hajából, akik a pozsonyi vagy az esztergomi hídról vetették magukat a Dunába” (37.). Éppen ezért Czifra pragmatikusan gondolkodik a halálról, illetve ennek reprezentációjáról, a temetésről; szerinte „nincs értelme a sok beszédnek. Egykettőre sírba kell ereszteni a halottat. Mindig a gyorsaságáról volt híres az én üzletem. Lezárnai a koporsót, aztán gyorsan elvinni, hogy idejük se legyen a családtagoknak a hosszadalmas búcsúzkodáshoz. Miattam ugyan sírhattak, jajgathattak, kapaszkodhattak a koporsóba... Menjünk! Kiáltottam mindig” (52.). Ez az ironikus hangoltságú gyakorlatiasság mutatkozik meg akkor, amikor a temetési menetre rájátszó kórházi menet élére áll (a vajúdo Natáliát szál-

lítják), és szokott módon vezeti őket. A szövegben itt a születés és a halál vonatkozatható egymásra.

A halál-kódoltság többször erőteljes metaforikus jelentéstani alakzatokhoz kapcsolódik. A Démonnak a halál-deszignátumot is hordozó alakja¹¹ erre a legjobb példa: „Setét s alakatlan volt, mint a sírásó téli alkonyattal a megásott sír fenekén. Testetlen volt, mint a fájdalom és kín gőze, füstje a szobában, ahonnan a halottat kivitték. Szagtalan volt, mint a szél, amely a szomorúfüzek bozontjait tépdési. Megfoghatatlan volt, mint az álom, amely elment férj testét és melegét hozza vissza az özvegyasszony hideg ágyába. És félelmetes volt, mint a tetszhalott, aki visszaballag a temetőből, és meztelenül bejárja a házat, amelyben már idegenek viselik az ittmaradott nadrágokat és szoknyákat. Halott sem volt, élő sem volt. Téli éjszakán messziről hangzó kiáltás volt a sírkert felől, amikor a halottak kínjukban a fejfára csavarodnak, és hasztalan kiáltoznak segítségért a némasághoz” (11.). Eisemann György állapítja meg, hogy „a fosztóképzős alakokra utaló metaforikus mozgás lehetetlenné teszi a jelölt (denotátum) bármilyen rögzítését-azonosíthatóságát, azaz a metafora 'helyettesítő' olvasását, a jelölt és a jelölt 'párhuzamán' alapuló befogadását, vagyis fenomenalizálhatóságát”.¹² Czifra megmagyarázhatatlan módon azonban érzékeli a Démon megjelenését, ezt pedig úgy is értelmezhetjük, mint a halál behatolását az élet világába, a léttartományok határainak feloldódását. Maga Czifra is tudja, „hogy az életet és a halált egy kis mezsgye választja el” (10.), az elbeszélő távlatából pedig élet és halál között egyáltalán nincs lényegi különbség: a városlakókat nem különíthetjük el aszerint, hogy élők-e vagy holtak¹³, vagyis — szintén Eisemann Györgyre hivatkozva — a halál „nem választja szét az embereket: az általuk mozgásba hozható jelentések felől indifferens, hogy életben vannak-e vagy nem”.¹⁴

A befogadói értelemképzésnek ezt a tapasztalatát számos későbbi (sokszor az „elsőddlegesen” elbeszélte történet fölötti), rejtettebb jelentéskapcsolatokat létrehozó narratív és epikus elem erősíti. Ilyen Krúz Károlyné története, amely élet/halál bizonytalan szétválasztottságát, összemosódását metaforizálja. Az özvegy „már életében halott”, így önmaga rendeli meg saját temetését.¹⁵ Ilyen Palaczki halála, amely metaforikusan az előző történet ellentétpárja. Palaczki számára lényeges a lét/nemlét állapotába való tartozás, és haldoklása közben alkudozni kezd a halállal, arra kérve az „Ismeretlent”, hogy még legalább az öszt hadd csavarogja át. Ilyen a háromezer esztendő nő ébredése, akit az elbeszélő a halálra jellemző attribútumokkal ír körbe: „ült a díványon olyan mozdulatlanul, mintha halott volna. Szemei lehunyva, karjai lecsüggesztve, lábszárjai erőtlenséggel lógtak... Leginkább egy halhoz hasonlított, amely mély tengereken át nagy messziségből úszott idáig, ahol partra vetődött élettelenül, végkimerültségben... A hal meghalt” (61). Az idézetben a nyelvjáték is erősíti az életbe behatoló halál gondolatát.

Ezeknél jellemzőbb példákkal szemléltethetjük azt a metaforikus mozgást, amely során a különböző képzetkörökhöz tartozó jelölők egymás mellé rendelésével és szövegbeli áramlásával a halál kódja folyamatosan behatol a születés, az élet és a szerelem világába, módosítva azok jelentéskörét, folyamatosan fenntartva a szöveg szemantikai feszültségét. A szerelem és halál, vagy ezek szertartásszerű megnyilvánulásai gyakran kölcsönösen egymásra vonatkoztatva jelennek meg: „A

temetésrendező belátta, hogy az ő temetési másodrangú dolgok egy valóságos esküvő mellett” (19.); „A Frank Jeremiás és Neje utcájában nagy gyülekezet volt, mint mindig, ha az utcában öngyilkosság vagy esküvő történt” (41.); „Az Angyal utcában sikoltott a menyasszony, mintha torkát vágnák” (49.) stb. A halálképzet mindvégig jelen van a lakodalom leírásánál is, a szöveg az elmúlás képzetét sohasem hagyja kioltva. Az elbeszélő én számára már a lakodalmas gyülekezet is rögtön azt idézi, hogy „sok szép halott telt volna ki a társaságból” (22). A lakodalom olyan esemény, amely metaforikusan az életteljesség, a szerelemmel megélt hiánytalan lét leképezője, azonban a szöveg jellemző (hatását tekintve leglényegesebb) metaforikus mozgása révén a lakodalomba is behatol a halálképzet. A két ellentétes értelemkonstrukció módosítja egymás érvényességét. A lakodalomban sem fedkezhetünk el az elmúlásról, annak tudata mindvégig jelen van, azonban ekkor még „a halál is csak egy jókedvű cimborának látszik — hisz messzire van, külföldön tartózkodik, megemlékezni lehet róla, mint egy hóbortos emigránsról” (24.).

A regény egésze szempontjából meghatározó jelentéstani mozgás, átjárhatóság másik példája, hogy a vidám lakodalmi tánc közben váratlanul és elkerülhetetlenül behallatszik a temetői lélekharang, amely metaforikusan a nemlétnek a létbe való behatolásaként is értelmezhető: „A zsíros hangú tányércsörgetésbe, a kisharangszavú pohárkoccintgatásba, a szoknyabélések felfordulásába, a feszes selymek ropogásába, a fehér cipők csúszkálódásába, a leereszkedett alsószoknyák csipkéinek forgatagába: olyan messziről hallatszott a harangszó, mintha egyenesen a temetőből érkezett volna” (35.). A temetésrendező reflexiói is a képzetkörök egymásba csúszását, keveredését mutatják ekkor: „Szeretett volna megölelni valakit, akár egy vénasszonyt is, csak az meleg legyen és ne hideg, mint a hullák a temetőben” (34.). Még Czvikli úr is halotti marsot kezd játszani a zongorán — egy lakodalom kellős közepén.¹⁶ Efelől értelmezhetjük a házigazda első megszólalását: „Ma van a lányom esküvője. Ma jól tartjuk a halált is. Egy terítéket teszünk az ön számára, Czifra úr” (24.).¹⁷ A szerelemmel, az élettel szorosan kapcsolódó lakodalom és a halál itt szintén elválaszthatatlan.

A metaforikus konstrukciók átszövődése révén a születés/halál egymásra vonatkoztatottsága hasonlóan gyakori a szövegben. Az áldott állapotban lévő Natália halottra hasonlít, arca olyan, mint a halálfej; szülési fájdalmai a túlvilági pokol kínjait idézik. Az udvar, ahol vajúdik, sötét és mély, mint egy kút — akár a pokol kútja. Mitopoetikus képzeteket nyithat a kutya, az egyetlen ekkor vele maradó élőlény (az életet a haláltól elválasztó állat, a túlvilági kapu őrzője, a lelket túlvilágra vezető hűségés társ egyaránt lehet¹⁸), illetve a későbbi bába (akit a szöveg ollóját tartó párkához hasonlít). A szülőszoba a pokolbeli szenvedés (ennek révén a túlvilág) képzetét aktualizálja, mivel az elbeszélés szerint az „a sóhajok és fogcsikorgatások szobája” (146.), ahol a nők úgy fekszenek, „mintha előre megkóstolnák a pokol kínszenvedéseit” (146.) Ráadásul a szöveg a szülők szenvedését a végső szenvedéssel, a haláltusával vonja erőteljes párhuzamba: „Itt üvöltének, fogat csikorgatnak, ajkukon tajtékot vernek, homlokukon forró verejtékeznek, görcsökben fetrengenek a nők, és senki sem segíthet rajtuk, amint a haldoklóknak is egyedül kell útra kelni, arra a messzi sötét útra, amely előttük tátong. Nem lehet fájdalom

masabb a végső összeroskadás a halál pillanatában, mint az a kinszenvedés, amelyet a szülés okoz” (146–147.).¹⁹

A három értelemkonstrukció jelölőinek mozgásai, a születésre, az életre-szerelemre és a halálra utaló narratív struktúrák egymásra vonatkoztathatósága a folytonosságot, a közöttük lévő folyamatosságot és viszonylagosságot (néhol pedig az átjárhatóságot) metaforizálják. (A regény utolsó, az előzményekhez szervesen kapcsolódó mondata — „Valamely mellékutcában hangosan füttyörészett egy elkésett kísértet” (174) — például ezt az átjárhatóságot problematizálja, ugyanakkor viszontválasz a regény kezdetén megfogalmazódó kérdésre.²⁰) Natália maga is felismeri (éppen temetői sétájakor, amikor rájön, hogy állapotos!): a születésben a halál eleve benne van. „Csaknem beleroppant a szíve a gyötrelembe, hogy a kis ismeretlen is meghal egyszer, a föld alá kerül...” (160.). A tiszta elbeszélő szólam egy másik, magasabb rendű síkon értelmezi ezt: az újszülött gyermek ugyanonnan érkezik, „ahová fáradtan visszatérnek a teendőiket bevégzett lelkek” (172.). A folytonosságképzet és a születés/halál egymáshoz való viszonya, „misztériuma” a regényben gyakran szakrális értelemintenciókkal telítődik, és bibliai szöveghelyekkel referál.²¹

A folytonosságképzetet másfelől is megközelíthetjük, ha a születés/halál láncolatát mint az élet természetes folyamatát tekintjük. Születéskor ugyanis mindig „a mostani élők által már nem látható élet” (127.) lát napvilágot. Mert az újonnan születettek „elolvashatják, hogy mi történt azután az élet regényében, amelyet mi akkor hagytunk félbe, amikor a legérdekesebb volt — mindig a legérdekesebb, mikor halni kell —, és sohasem tudhatjuk meg, hogy mi következik a legújabb folytatásban. Kis lelkek bűnjük elő ebben a kivilágított házban, akik a mi halotti torunkon vigadnak, meglátogatják a temetőt tavasszal, és leülnek a zöld pázsitra, hogy oly dolgokról beszéljenek, amelyekhez mi nem tudnánk hozzászólni” (128.).

Az eddig felvázolt metaforikus rétegzettség és mozgás mellett a lehetséges jelentésképződés szempontjából igen lényeges szerepe van az egymással sokszálan összekapcsolódó, a regény különböző helyein felbukkanó, metaforikus teret létrehozó szövegelemek, homológ motívumok hálózatának is. Ezek a (néhol a szimbólumképzés területére átlépő) szöveghelyek, motívumok, epikus elemek a központi jelentésintenciókat megsokszorozó tényezőkként működnek. Ebből is látszik, hogy a regényben a metaforikusság nem (vagy nem elsősorban) a verbális megformáltság szintjén nyer értelmet, hanem a szövegegész vagy az elbeszélés szintjén feltételezhető, átfogó, egymással hálózatszerűen kapcsolódó gondolati tartalmak, jelentéstan eljárások körében.

Ilyen metaforizálódó motívumsor a regényben végigvonuló étkezés. Tülidézett közhelynek számít, hogy a Krúdy-prózában fontos és gyakori motívum az evés. Az életműnek ez a vezérmotívuma azonban néhány esetben túlnő a pusztán kulináris élvezetek ábrázolásának a szintjén, és valami másnak a metaforájává válik (például az eltűnt ifjúságé, az elmúlt éveké, vagy — a régi idők ételeinek fogyasztása — a jellegzetesen krúdys Monarchia-mítosz fenntartásában is szerepet kap). Az *Asszonyosságok díjában* a narráció étkezésre vonatkozó utalásai, az evés motívuma, az ehhez kapcsolódó epikus struktúrák ennek megfelelően túlmutatnak önmagukon, és az élet/halál viszonyát metaforizálják. Már az előszóából kiderül, hogy az

étkezés összeköti a születést, az életet és a halált, mivel a keresztelőn, a lakodalmon és a halotti toron egyaránt fontos szerepet kap. Mint alapvető örömforrás, az élethez tartozás metaforája.

Czifra a Démon megjelenésekor érzékeli a különös változást, és a halál tartományában kalandoznak gondolatai (a kísértetekről elmélkedik), majd éles váltással a földi életre terelődik a figyelme, amely váltást az étkezés-motívuma jelzi: megkérdezi gazdasszonyát, mi lesz a vacsorával. Másnap (egyébként éppen Péter-Pál napján) egy túlhízott táborkot kellene eltemetnie. A földi élvezetek túlhajszolása, a túlzásba vitt evés ez esetben az életet lezáró tisztas temetés gátja, mivel a groteszk történet szerint a holttest nem fér a „Pontuszba”, szétfeszíti a koporsót, ezért kénytelenek lecsapolni (kiengedni a vérét).

A temetés minden esetben a halál jelölője (is), és éles ellentétben áll az azt követő torral, amely mintegy visszavezeti a földi örömök világába a gyászolókat. Az evés metaforikusan tehát az „élvezettel élt élet” képzetét hívhatja elő. Eszerint is értelmezhető, hogy a temetésrendező „alig emlékezett gyásszertartásokra, amelyek után az özvegyek megfedekeztek volna a vacsoráról. Ellenkezőleg: szerették a befőttet és a borocskát — halkan szopogatva és csemcsegetve, sírdogálva; a Jóisten megbocsátja a szegény özvegyasszonynak minden vétkét” (27.).

A lakodalomban a falon lógó régi arcképek is a lét/nemlét, az élet/halál viszonyát értelmezik az elbeszélő számára, ahol a létet ez esetben is az evés metaforizálja. Az arcképen ugyanis régen meghaltakat ábrázolnak, akikkel kapcsolatban hangsúlyos a szövegben, hogy *már* halottak²², a temetők lakosai, másrészt általuk az idéződik fel, hogy „egyik a disznóhúst és a kolbászt szerette, a másik a kakaslevest és a gyöngye csibét, harmadiknak mindig piros pókhálós volt a szeme a boritáltól, amelyet bőven öntözött magába, hogy felvidámodjon, mikor a szolgálok térdkalácsát meguntá” (27.). Néhány narratori reflexióban viszont az elmúlás és az evés nem ellentétesek egymással, hanem logikailag összefüggenek. A hajdan éltekről, vagyis a mostani temetők lakosairól fontos tudni ugyanis, hogy csak ők azok, akik még jókat ettek, „annyi jó falatot, finom zsírt, pecsenyebort, cukrászsüteményt és tejfölt elfogyasztottak előlünk — miért? —, hogy a temetők földjét táplálják ropogós karácsonyi malacokkal, aranyzsírban fürdő libapecsenyékkal, Sashegy igéző piros és hűvös vérével, a harmadik házig illatozó hús- és ráklevesséssel, örökre elszállott kövér fürjekkel és a Duna hideg fehérségű, de húsos halival...” (32.) Az étel-ital eszerint nemcsak az élet, a földi örömök metaforája lehet, hanem felidézheti a másik oldalt, a halált. A pezsgőben például felhangozhat „az a cimbalomhang is, amellyel az ablak alatt leskelődő Halál vonogatja sírgödreik felé az öregeket s az ifjakat” (72.).

A regény egyik groteszk, parabolisztikus történetében is az élet és a halál szerves kapcsolatát jelölheti az evés. Stefáneknéről, az egykori boncolószolga feleségéről olvashatjuk, hogy „a kiscsirkéket, -kacsákat, -libákat, amelyeket valami rejtélyes eledellel nevelt — amely eledel nagyon hasonlított a boncolóasztalok maradáskaihoz —, kötényébe rakta, hogy reggel majd eladja a pesti piacon. Gyönyörű hangú kakasai, fényes tollú tyúkjai, monstrozus pulykái már ketrebe voltak zárva. A kacsák izgatottan hápogtak, mintha májat vártak volna vacsorára” (38.).

Az étkezéshez hasonló, a szövegben vándorló metaforikus epikai elemnek tartjuk a regényben a (lovas)kocsin való utazást. Ez többszöri szövegbeli felbukkanásakor rendre az elmúlás képzetét indikálja, mint a halálnak, az elmúlásnak a metaforája nyerhet értelmet. Ez a képzettársítás az ismétlődés révén olyan erőteljes, hogy már a regény első olvasása során kialakulhat az a befogadói tapasztalat, hogy a kocsi mint a halál kocsijának és a lovak mint a halál lovainak metaforája van jelen.²³ Az első szöveghely, amely erre enged következtetni, Krúz Károlyné („a halott”) megérkezése Czifrához: „egyfogatú bérkocsi állott meg a sötét kis iroda előtt, és a bérkocsiból halotti fehér öltözetben, fehér cipőben, ősz, kócos haján fehér fátyollal lelépett a halott — az iménti özvegyasszony” (15.). Távozásakor „a bérkocsi ajtaja bezárult mögötte, a sovány ló vitte a halottat, a kocsis alattomosan nézett körül lehúzott kalapja alól. Estére valóban meghalt az özvegy, ígéretét megtartotta” (16.). — Ekkor a szöveg erőteljesebben ráirányítja a figyelmet arra az olvasati lehetőségre, hogy a kocsis alakja mint az alattomosan leleselkedő halál vagy annak küldötte értelmezhető. Még inkább, ha emellé helyezünk egy későbbi szövegrészt: a bordélyház „űrmői” szintén bérkocsin utaznak, ám a fiákerosnak csak a kalapját látni, mert valójában „a kalap alatt a halál őfelsége üldöglött és indította meg gyeplőmozdulattal a remek kocsilovakat” (82.). Alice, az egyik utas a fuvar után néhány nappal el is halálozik ragályos betegségben. Olcsavszky kisasszonyhoz egy elbolondított férfi szintén így urazott: „holtan, gutaütötten érkezett meg a bérkocsin” (20.). A kocsin való utazás a lét és nemlét szerveségét, folytonosságát is szemléltetheti: az esküvői népet ugyanazok a bérkocsisok szállítják, akik a halottakat szokták szállítani, és akik a temetési szertartást is kísérik. A vörös bajuszú Árpád, az egyik bérkocsis nem véletlenül kiáltja: „Heute röt, morgen tódt!” (24.) — vagyis: ma még piros, holnap már halott. Nem lényegtelen, hogy Czifra a lakodalom után „az öngyilkosok egykedvű fuvarosa” által hajtott hullaszállító kocsin megy a hullaházba, majd ugyancsak hullaszállító kocsin a bordélyházba. Egyébként az ő fiákeréről elmondhatjuk, hogy „csak egy útra, az utolsóóra viszi a pasasért. Még senki sem jött vissza a városba a Ciprusz hintáján, akit egyszer arra felültettek” (124.).

A regény szereplői számára a bérkocsi egyértelműen a halált jelenti. A környék lakói, „ha éjszaka bérkocsi döcögött el ablakaik alatt, felébredtek: vajon ki haldoklik az utcában?” (28.). Az elbeszélő szerint a dübörgő fiáker a pestiek számára azt jelenti, hogy az nyilván a temetőbe megy (lásd: 151.). Több szöveghely utal tehát arra, hogy a kocsin való utazás mint az életből való „kiutazás” értelmezhető.

A szöveg összetett metaforikus hálójába illeszkednek a szexualitással kapcsolatos motívumok, narratív elemek. Az olvasó számára fokozott felhívástartalmú, a normálistól eltérő, nagyszámú szexuális utalások²⁴ az étkezéssel kapcsolatos szöveghelyekhez hasonlóan nem csupán a földi élvezetek világát megkonstruáló alakzatok, hanem metaforikusan az élet jelenségköréhez kapcsolódnak. A regényben a szerelem és a szexualitás, a normális és abnormalis magatartás nem választható el, szorosan összefügg. Az időben behatárolt földi lét a szerelem és a szexualitás által lesz teljessé — mindenki számára saját igénye szerint. Jella asszony például beszámol arról az „őrütségről”, hogy két nő egymásba szerelmes. Szadista szexuális aktusként értelmezhető az ő és a „háromezer esztendő nő” játéka, amelynek során megvesszőznek egy megkötözött öregurat. A férfiak rajtuk is

túltesznek: „egyik azzal dicsekedett, hogy a nagyanyjával volt szerelmi viszonya, másik a színésznők rossz szagú pendelyéről értekezett, a harmadik zsidó kántor szent életű feleségét vetkőztette mezítelenre...”²⁵ (96.)

A szexualitás kódjai az étkezéshez hasonlóak abban is, hogy élet és halál átjárhatóságát, bizonytalan elválásztottságát, ugyanakkor párhuzamosságát, organikuságát is szemléltethetik. A Weiszről szóló anekdota szerint a férj „koporsóba fektetve imádja nejét” (84.). Több részlet szól a temetésrendező halottak iránt érzett beteges vonzódásáról, noha — Álom szerint — fiatal korában még inkább az élőkhöz vonzódott. Czifra halott szerelmei között a boncteremben „találkozó” királynők, udvari dámák, zárdahölgyek és perditák egyaránt akadnak (lásd: 37.), mivel a halál távlatából az itteni, jelenvaló lét során betöltött „pályafutás” nem jelent szempontot. „És szerelmes volt néha... de persze csak ifjú, drága halottakba. A boncolótermek sápadt, reménytelen, viszonzatlan halott szerelme volt ez. Lezárt szemű, életre többé nem kíváncsi nők némasága és akaratlansága, kihűlt ajkának jéghideg csókja, irtalmatlanul hűvössé és érzéketlenné váltott nőknek mozdulatlansága, ájtatos derekak, amelyek csodálatosan hajoltak meg a gyóntatószék előtt, míg éltek... ezek voltak a temetésrendező emlékei szép, ifjú halottairól” (36.). A halál ez alapján a szexualitás és a szerelem felől is indifferens tényező.

Az étkezés és a szexualitás mellé felvonultathatjuk a táncot is, mint alapvető földi élményforrást. Már az előszó tematizálja ezt: a vidám lakodalmi tánc az itteni, jelenvaló lét örömeinek jellegzetes megnyilvánulása. Metaforikusan viszont éppen ennek ellentétét közvetítheti a befogadó számára. A szimbólumképződésre is lehetőséget adó tánc ősi, kultikus archetoposz, amely — akár már eredetét tekintve — magában hordozza egyrészt a transzcendens szférával való kapcsolat lehetőségét, másrészt — mint haláltánc — az elmúlás jelentéseit.²⁶ A regény lakodalmi jelenetében a tánc hangsúlyosan többletjelentéseket hordozó epikus elemként tölti be funkcióját (metaforikusan és szimbolikusan értelmezhető jelentéseket egyaránt előhív). Czifra, aki foglalkozása révén a halál „küldötte”, „földi képviselője”, annyira belefeledkezik a táncba, hogy képtelen abbahagyni, mindenkit „bolond módjára” megtáncoltat. A lakodalmas mulatozás egyfajta haláltánccá válik, amelyet a kintről behallatszó temetési harangszó is erősít. A szórakozás fokozott, extatikus megnyilvánulása mint a gonosz, az ördög által sugallt tánc is olvasható²⁷, ezen keresztül a Démon megjelenéséhez köthetjük.

Metaforikus alakulatokként olvashatjuk a szövegben a Krúdy-poétika egyébként szintén gyakori, köztudott eljárását, az álomleírásokat. Az álom a halálhoz sok tekintetben hasonló létállapot, annak kicsinyítő tükre, ugyanakkor éppen ellenkezőjét, az intenzíven élt életet is sűrítetheti, mivel (pszichológiai értelmezésben úgyszintén) a felszín alatti (legtöbbször szexuális orientációjú) vágyak, földi törekvések leképezője. Így az *Asszonyágok díja* metaforikus szövedékébe az álom is úgy kapcsolódhat be, mint az élet és a halál összefonódását értelmező jelentéstani alakzat. A ferencvárosi lányokról mondja az elbeszélő, hogy olyan ártatlannak tűnnek, mintha „sohasem álmodtak volna tűzoltóval, lóval, him számmal, öklöndöző öregemberrel, kertészlegény vízipuskájával” (18.). Hasonló irányultságúak az öregasszonyok álmai is (lásd: 23.), sőt, minden nőtípusnak megvannak a maga sajátosságai: „gyermeklány színházi plakátokról álmodott, fehér cipőről a hajdon, tit-

kos véletlenségekről, szárnyra kelt him arkangyalokról, kulcslyukon belopózkodó szakállas szellemről az özvegy menyecske” (48–49.). Az idézett szöveghelyeken az álom a megélt lét metaforája lehet, ám, mivel a szöveg többször hangsúlyozza a nappali és az álombeli lét kettősségét, ellentétét, az álom egy földöntúli, akár a túlvilággal is asszociálható lét-dimenzió képe is. A luciferi attribútumokat hordozó²⁸, Lucifer alakját újraíró alakmás, az Álom megjelenése Czifra Jánosnak egyértelműen az elmúlást jelenti: haláláról értesíti a temetésrendezőt, mivel az emberek haláluk előtt találkoznak megelevenedett álmukkal. (Ebből a szempontból a regényzárlat nyitott: Czifra sorsának alakulásáról semmit sem tudunk meg. A befejezésben szöveg azt a jelentést közvetítheti a befogadó számára, hogy halála mégsem következett be, mivel Natália gyermekének örökbefogadásával konkrét földi feladatot kapott — életében talán először.) A születés és a halál összekötetésének metaforikus történeteként — is — olvashatjuk a „háromezer esztendő nő” felébredését leíró részt. A hiperbolikus álomból az ittlétbe való visszatérés a halál önmagából való kifordításaként, a teremtés és az (újja)születés jeleneteként olvasható. Hasonló értelmezési irányok teremthetnek meg az Alice betegségéről és Natália vajúdásáról szóló részekben. Ezekben a mulandóság és az intenzíven élt élet úgy vonatkoznak egymásra, hogy Alice közvetlenül halála előtt „gyönyörű” (többnyire szerelmi indíttatású) élményeken megy át álmaiban, Natália halálát okozó szülése (és vajúdása) közben pedig mintegy félálomban végigperegnek életének eseményei.

Az eddig említettekén túl a szövegmetaforikusság eljárásának tartható, hogy a szövegbe — már stílustörténeti kapcsolódásai révén is — feltűnően sok színmegnevezés íródik bele. Kulcsár Szabó Ernő szerint „a verbális stilizálás a metaforai hatás alapja”-ként is működhet²⁹. A színhasználat az *Asszonyságok díjában* is túllép a pusztá stilisztikai intención, és mindenekelőtt a fehér szín dominanciájával a metaforikus mozgással összefüggő konnotatív jelentésképző mechanizmus képződik meg, amely a születés — élet — halál gondolathármasára játszik rá. A szövegben kiugróan nagy a fehér szín megterheltsége, amely archetopikus gyökerű, széles körű asszociálhatósága miatt³⁰ a képzetkörök bármelyikére utalhat. Így előfordulásai hol a szerelemre, az esküvőre, a menyasszonyi tisztaságra, a női szüzességre, hol pedig a halál fehérségére, esetleg mindkettőre vonatkoztathatók. A Ferencvárosban a regénycselekmény idején a fiatal lányok fehér ruhában, cipőben és harisnyában járnak, sőt, még bőrük is fehér a mosdószappantól. Czifra álmában olyan nők jelennek meg, akiknek alsószoknyája „kifehérlik fehér cipőjük felett” (47.). Az esküvőn is ez a szín a meghatározó, még a pap karinge is hófehér. A regény szinte valamennyi szereplője fehér ruhákat visel, kezdve a fehér nadrágos és cipős, fehér fogait vicsgorgató Henriktől Natáliáig. Alice álmában „ártatlan, liliumfehér hajadonnak” képzeletli magát. A fehér szín a fiataliságot, életteljességet, a szerelmet idézi. Dubli úr számára is, mivel emlékei szerint a Dob utcán, ahol kedvese lakik, „fehér nyakú, süteménybőrű, sűrű és hosszú hajú lányok fehér szoknyácskáikat mossák, vasalják, harisnyát teregetnek este az ablakpárkányra, és korán reggel bekrétázzák fehér cipőjüket, hogy egy vasámapig vagy szombatig oly lebegeve, frissen éljenek, mint a fehér lepkék” (98.). A villákban lakó, vonatkozó lányoknak ehhez hasonlóan „cipőjük, harisnyájuk, kedvük mindig fehér” (117.). A születés leírásakor ugyan-

csak jelentős szerepet kap a fehér szín (a kórteremnek, a doktorok és bábák ruhájának, a vattának stb. a színe).

Az eddig idézett esetekben a fehér mindig a születésnek, a szerelemnek, tehát az életnek a jelentéseit hordozza. A szövegben azonban legalább ennyiszor a halál indexeként bukkan fel. A haldokló Krúz Károlyné alakjának leírásakor a fehér ezt a többletjelentést viszi színre: „...halotti fehér öltözetben, fehér cipőben, ősz, kócos haján fehér fátyollal lélepett a halott — az iménti özvegyasszony. Rongyos fehér kesztyűs kezében rózsafüzért és kétezer forintot szorongatott” (15.). Máshol azt olvashatjuk, hogy a lámpások „fehér hullák voltak az elfehéredett utcán” (105.), az éjszaka bánatosai „halottakként fehérlő virágok” (106.), Margit „olyan fehér arccal, mint egy halott bámult” (107.), Natália temetői látomásában pedig a sír mélyén megjelenő halott anyja is hófehér ruhájú.

Az említett példák azt szemléltetik, hogy az *Asszonyosságok díja* Krúdy metaforikus szerveződő szövegei közé tartozik, mégpedig amelyben a metaforikus jelentésalakítás fokozottan hangsúlyos. Kulcsár Szabó Ernő megállapítása szerint Krúdynál „a metaforizálódásnak az a típusa a meghatározó, ahol a motivikusan kötött képzetek a regénystruktúra más-más övezeteiből utalnak kölcsönösen egymásra, így teremtve meg bizonyos ismétlődést, koherenciát az akció nélküli történet folyamatában”.³¹ Ilyen módon nem a tropológiai értelemben, verbális jelentés-tani kategóriaként értelmezett metaforák halmozódása a meghatározó, hanem a szöveg nagyobb egységeiben, egészében feltételelezhető metaforikus alakzatok hatása, jelentésteremtése a döntő. Az *Asszonyosságok díjában* mindez a születés/keresztelő — élet, szerelem/lakodalom — halál/temetés hármasságának jelentéstani terében valósul meg, egy organikus, sokirányú metaforarendszer működtetésével, illetve olyan metaforikus mozgás által, amelyben a három jelentéskörre utaló képzetek, ismétlődő narratív elemek egymással érintkezve, egymás jelentésterébe behatolva folytonos kölcsönhatásban módosítják érvényességi körüket és értelmezési lehetőségeiket.

JEGYZETEK

1. Barta András: *Asszonyosságok díja*. — *Krúdy regénye születésének félévszázados évfordulója elé*. = IK, 1968/6. 685–690. Szabó Ede: *Asszonyosságok díja*. In: u.ő: *Ottthonunk a művekben*. Bp., Szépirodalmi, 1974. 50–64. Bori Imre monográfiájában a „rendellenesség” regénypoétikai szerepét hangsúlyozza, elemzi: *Krúdy Gyula*. Újvidék–Bp., Forum–Szépirodalmi, 1978. 163. Fülöp László: *Az epikus mélyvilága*. In: u.ő: *Közéletek Krúdyhoz*. Bp., Szépirodalmi, 1986. 5–82. (A tanulmány a Krúdy-próza poétikai jellegzetességeinek lényeges aspektusait tárja fel, miközben rámutat az érvényes megközelítést gátló, ám a recepcióban igen elterjedt, közhelyszerű sémáknak, a Krúdy-olvasás „metaforáinak” a kárára, majd mint az oeuvre modellszerű darabját elemzi a regényt.) Czére Béla a vízió alakzatai felől olvassa a szöveget: *Krúdy Gyula* [Nagy magyar írók]. Bp., Gondolat, 1987. 155–167. Csányi Erzsébet elsősorban a regény metanarrációs eljárásait vizsgálja: *A regény mint műtárgy (Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja, 1919)*. In: u.ő: *Szövegvilágok: a fikció fölénye*. Újvidék, Forum, 1992. Végül Eisemann György térpoétikai jellegű megközelítése rámutat a térbeli-fikcionáló jelszerveződésre: *A város mint emlék és fikció (Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja és más „pesti regények”)*. = Budapesti Negyed, 34. 2001. 129–140.

2. Z. Szalai Sándor tollából például hangjáték készült belőle: Rádió Budapest, 1974. jan. 6. (Rend.: Török Tamás.) Lásd: Gedényi Mihály: *Krúdy Gyula. Bibliográfia* [A Petőfi Irodalmi Múzeum Bibliográfiai Füzetei, E. sorozat, 2.]. Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978.

3. Cholnoky László: *Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja*. = Nyugat, 1920/1. 97–99.

4. Uo. 97–98.

5. Uo. 99.

6. Bezeckzy Gábor megállapítása, miszerint „Krúdy metaforikus szerkezetei párhuzamosan lévő világokat mutatnak be”, így az *Asszonyosságok díjára* is érvényesnek tűnhet. Lásd: Bezeckzy Gábor: *Metafora és elbeszélés*. = Lit, 1992/1. 25.

7. Odorics Ferenc tanulmányában ezt a metaforikus szövegszerkezetet egyik típusának tekinti: *Miképpen értünk meg metaforikus szövegeket?* = Lit, 1985/1–2. 14.

8. Kulcsár Szabó Ernő: *Metaforikusság és elbeszélés*. In: u.ő. *Műalkotás — szöveg — hatás*. Bp., Magvető, 1987. 75. A szintén immár klasszikusnak mondható tanulmány mellett számos újabb metaforaelmélet áll rendelkezésünkre (lásd pl. Haverkamp, Anselm (szerk.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.), ám ezek a jelen vizsgálódáshoz nem adnak túlzottan sok támpontot, mert a metaforát többnyire mint tropológiai formációt értelmezik, a szöveg egészének vagy az elbeszélés módjának metaforikusságával kevésbé foglalkoznak.

9. Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 75.

10. A regényből vett idézetek a következő kiadásból valók: Krúdy Gyula: *Asszonyosságok díja* [Mille-niumi könyvtár]. Az utószót írta: Fábri Anna. Bp., Osiris, 1999. — Az egyszerűség kedvéért az idézeteknél a főszövegben zárójelben jelzem az említett kiadásban keresendő oldalszámot.

11. Metaforikus alakja több képzetet aktualizálhat: lehet az ős gonosz, a magány, az öregség, a temető, a hullaházak, az évek, a halállal közeli élet stb. árnyéka. Vö.: Szabó Ede: i. m. 54.

12. Eisemann György: i. m. 134.

13. Az *Előhang* szerint annyi a különbség, hogy a temető lakosai „már nem táncolnak semmiféle lakodalomban” (7.).

14. Eisemann György: i. m. 132.

15. „— Hol van a halott? — kérdezte a temetésrendező, miután ismételtlen körülnézett. / — Én vagyok, Czifra úr! — felelte alig hallható hangon az özvegy” (13.). A groteszk történet és a kettejük párbeszéde példázza, hogy a lét és nemlét nem objektíválható állapotok, az identitás függvényei.

16. A metaforikus jelzések Palaczkai alvásában újra felidéződnek: „Majd fűjni kezdett, mint egy trombitás, hol halotti marsot, hol menyegzői indulót” (11.).

17. A „ma jól tartjuk a halált is” általános frázisként, közhelyként, és (metaforikusan) Czifrára vonatkoztatott kijelentésként egyaránt értelmezhető, hiszen a temetésrendező alakja a halál küldötteként vagy képviselőjeként is értelmezhető.

18. Vö.: Hoppál Mihály-Jankovics Marcell-Nagy András-Szemadám György: *Jelképtár* [Curiositas III.]. Bp., Helikon, 1990. 131–132.

19. Már Czére Béla hangsúlyozta hogy „a fájdalommal viaskodó nő egyedül van a szüléskor, ugyanúgy, mint minden ember a születésben és a halálban is”. Lásd: Czére Béla: i. m. 165.

20. Az előzményekből megtudjuk ugyanis, hogy Czifra János nem hisz a kísértetekben.

21. Külön tanulmány szólhatna a szöveg gazdag bibliai intertextusairól, itt azonban csak néhány lényegesnek vélt megállapítást tehetek. A születés, házasodás, halál szakralitásuk révén credendően alkalmasak arra, hogy biblikus szöveghelyeket idézzenek fel. Ezeken túl a szöveg számos bibliai allúzióval él — nemegyszer a szétírás eszközével. Kétszer tér vissza például ugyanaz a bibliai passzus deformált formában: az előszó szerint a könyv megtanítja, „hogyan éljünk, hogy hosszú életűek legyünk ezen a földön” (8.), Dubli úr tanítása szerint pedig: „vágd el a nő nyakát, és hosszú életet élhatsz a földön” (97.). Margit is bibliai fordulattal él, amikor Dubli urat szembesíti önmagával — a kontextus miatt ez is ironikus hangoltságot kap: „Az Atya, Fiú, Szentlélek nevében, te vagy az okozója boldogtalan élettemnek...” (118.). A nagyváros a vidékről jött Natália számára mint a bibliai bűnös város rajzolódik meg. (Ez más Krúdy-művekben is feltűnik, vö.: Fábri Anna: *„Mít lehet írni Pestről?” (A Krúdy-művek Budapestjéről)* = Budapesti Negyed, 34. 2001. 32–33.) Különösen gazdag a szöveg biblikus jelöltsége a születés leírásakor, mivel itt nemcsak a pokolbeli szenvedés a vonatkoztatási keret, hanem a bibliai szenvedéstörténet is megidéződik: a szobában „három szenvedő” fekszik, „a szájban az ecetnek íze, amellyel a Megváltót megitták” (147.), ráadásul (csakúgy, mint Palaczkai halálakor háromszor) megszólalnak a kakasok — „Júdás órája a földön —, a szülésszobában a vajudás ideje, midőn a könnybe borult, verejtékező homlokú asszonyok a maguk kis Megváltóját imádkozva várják” (164.).

22. Egy másik szöveghelyen a régi kép szintén a halálképzetet asszociálja meglepő váratlansággal: „Mivé lett ezeknek a nőknek szép szemük azóta?” (59.)

23. Ez kapcsolatba hozható más Krúdy-szövegekkel is. Szegedy-Maszák Mihály tanulmányában az *Utolsó szivar az Arabs szürkénél* című novellában mutatja ki ezt a metaforizációs lehetőséget. Olvasatában „a halál kocsisai”-motívum nagy szerepet kap, mivel a novellában „a fiatalember a halál küldötte, akit a halál kocsisa röpít a kaszányába”. Lásd: Szegedy-Maszák Mihály: *Metaforikus szerkezet Kosztolányi Caligula és Krúdy Utolsó szivar az Arabs szürkénél című szövegében*. In: u.ő: „A regény, amint írja önmagát”. *Elbeszélő művek vizsgálata* [Műelemzések kiskönyvtára]. Bp., Tankönyvkiadó, 1987. 67, 70.

24. A Krúdy-olvasás köztudott tételére támaszkodhatunk ez esetben is: az életmű nem egy darabjában van jelentősége a szexuális devianciáknak. Gondolhatunk itt *A katona* című korai novella szadista asszonyára, aki férjét és hóhérját is szeretkezés közben öli meg; a szintén szadisztikus Maszkerádi-kisasszonyra a *Napraforgóból*; az *Út a pokolba* című novella hóhérjára, aki otthon a kivégzettek fejét csókolgatja; a mazochista Szirákira (*Kleoifásné kakasa*); a *De Ronch kapitány csodálatos kalandjainak* „maszturbációs jelenetére” vagy a *Sztindhád, a hajós* létramászó-jelenetére. Fülöp László hangsúlyozza azt is, hogy a Krúdy-próza számos reflektív részlete valóságos „szexológiai fejtegetés”. Lásd: Fülöp László: i. m. 23. A témáról más megközelítésben lásd még: Kemenes Géfin László: *Érzelmes-perverz donzsuañók. A szexualitás mint szadista toposz Krúdy Gyula két regényében*. = Kort, 1997/12. 25–36.

25. Ez a szöveghely *A vörös postakocsi* bordélyház-jelenetének részletével léphet párbeszédre: „Némelyik a szép harisnyát szereti, másik a cipőt, a harmadikat arcul kell ütni, mert az esik jól neki, a negyediknek kezét-lábát megkötözi a mama cukorspárgával, az ötödik felesége után sír, és pénzt kell tőle kérni a gyermekei számára cipőre. (...) Egy igen gazdag és finom fiatalember (...) csupán sáros talppal szereti a nőket, a fekete és hisztérikus költőt viszont Bourbon hercegnek kell címezni...” Lásd: Krúdy Gyula: *A vörös postakocsi. Válogatott regények*. Bp., Arión, 2004. 134.

26. Vö.: Pál József — Újvári Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Bp., Balassi, 2001. 464–465.

27. Így értelmezi Fried István a *Boldogult férfikoromban* táncjelenetét, utalva a motívum intertextuális kapcsolataira: az ördög által sugallt tánc a korai kezdeteket és a folklórt nem számítva Aranytól Krasznahoraiig vezethető a magyar irodalomban. Lásd: Fried István: *A boldogult férfikor míni allegorikus téridő*. = It, 2001/3. 375. (A 381. jegyzetével.)

28. Vö.: Bori Imre: i. m. 167–168.

29. Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 70.

30. A differenciálatlan transzcendenciának, a női princípium szüzességének (így a menyasszonyi szüzességnek és a szerelemnek), a paradicsomi ártatlanságnak, a tisztaságnak, az életnek, a szeretetnek, de a halálnak (vö.: gyertya, halotti lepel), a halál fehérségének (és a halál utáni, szellemi szinten megvalósuló létállapotnak), a gyásznak, a többi szín egyesülésének stb. a jelölője egyaránt lehet. Vö.: Pál József — Újvári Edit: i. m. 144–145.

31. Kulcsár Szabó Ernő: i. m. 79.