

METAFORIKUS SZERKEZET
KOSZTOLÁNYI CALIGULA ÉS KRÚDY
UTOLSÓ SZIVAR AZ ARABS SZÜRKÉNÉL
CÍMŰ SZÖVEGÉBEN

Kiindulópontként különbséget teszünk az epikának két ideáltípusa között: az egyiket puszta elbeszélésnek, a másikat rövid történetnek nevezzük. A puszta elbeszélés lényege abban van, hogy benne a cselekmény, a szereplők és a környezet a köznyelvi síkon funkcionál, a leírás díszítő jellegű. A puszta elbeszélés azonnali kielégülést nyújt olvasójának, mert jelentése nyilvánvaló, témáját könnyen meg lehet határozni, s az egyszerűbb jelentéssel egyszerűbb forma jár együtt. Ezzel szemben a rövid történetben a cselekmény, a szereplők és a környezet a metaforikus szinten – allegóriaként vagy szimbólumként – funkcionál, s a leírás is allegorikus vagy szimbolikus jellegű. Következésképpen a rövid történet olvasójában nem könnyen osztályozható emóciókat kelt, tevékenységre készíti az olvasót, mert jelentése kontextuális, nehezen parafrázálható, formája pedig a legszerveesebb szimbolikus forma. A puszta elbeszélés alighanem a pikareszk történet, míg a rövid történet a románcos regény rokona. E két utóbbi a másik kettőnél lényegesen később alakult ki: a megadott értelmezés szerint rövid történetről feltehetően csak a romantika óta beszélhetünk. Önmagában véve egyik ideáltípust sem tartjuk esztétikai szempontból magasabbrendűnek a másikkal. Boccaccio, Maupassant vagy Maugham puszta el-

beszéléseket, Gogol, Hawthorne vagy Kafka rövid történeteket írt. Röviden összegezve: a rövid történetben a köznyelvi szinten funkcionáló cselekmény helyett a metaforikus szinten kibontakozó kapcsolatok összessége a szöveg rendezőelve, mely utóbbit metaforikus szerkezetnek nevezzük. Ez a metaforikus szerkezet a köznyelvi cselekményhez képest egyrészt többletet, egy másik síkot képez, más szempontból viszont nagyfokú redukció eredménye. Rövid jellemzéséhez négy szöveget vettünk figyelembe (Kosztolányi: *Caligula*, Krúdy: *Utolsó szivar az Arabs szürkénél*, Móricz: *Barbárok*, Nagy Lajos: *Január*), de csak a *Caligulával* és az *Utolsó szivarral* foglalkozunk, mivel a történetmondáshoz elengedhetetlen metonimikus jelleghez képest csak e két műben jut döntő szerephez a metaforikus fölépítés.

A *Caligula* és az *Utolsó szivar* metaforikus szerkezete közötti eltérés abból származik, hogy míg Kosztolányi műve – akár a Móricz – objektív elbeszélés, azaz a szöveg jelentésének megértéséhez nem kell feltenni a kérdést: ki, hol, mikor beszél, addig a Krúdy-novella – hasonlóan Nagy Lajos művéhez – elejétől végig szubjektív beszéd, azaz a beszédhelyzet fontos a jelentés szempontjából. Míg tehát Krúdynál a metaforikus szerkezet a beszéd természetes modusán, addig Kosztolányinál különleges, mesterségesen kialakított beszédmoduson belül érvényesül. A két szöveg az epikus mű metaforikus szerkezetének két típusát képviseli: az egyikben a metaforikus szint úgy jelenik meg, mint a szubjektív elbeszélőnek a cselekménysorhoz fűzött kommentárja, a másikban az író azt az illúziót kelti, hogy a cselekménysor önmagában véve metaforikus jelentésű. Az *Utolsó szivar* című novellában a metaforikus sor minden esetben valamely szubjektumon belül bontakozik ki. Ez a szubjektum több esetben a főszereplő. Az ezredes számára valamely jelenbeli tapasztalat múltbéli események metaforájává válik:

„Az ezredes pedig ezalatt a tíz ujjával eszegette a teperőt. Egyik keményebbre volt sülve, a másik lágyan omlott el a szájában. Mint az élet – gondolta magában az ezredes, és eszébe jutottak mindenféle fiatal évek, amikor [...]”

Krúdy egész novellája olyan szakaszokra bontható, melyeken belül a szöveg átvált a köznyelvviról a metaforikus szintre, majd visszatér a kiindulópontához: ez a szüntelen átváltás az *Utolsó szivar* rendezőelve. Ez az a pont, ahol Krúdy érett prózájának a magyar irodalomban ritka korszerűsége kiviláglik: a betű szerinti és metaforikus szint közötti szüntelen hullámmozgás külföldi kortársai közül különösen Proustra és a korai Virginia Woolfra jellemző. Vannak azonban az *Utolsó szivar* című novellában olyan részletek is, melyeknél már nem lehet egyértelműen megállapítani, ki is a beszélő. Íme egy példa:

„– Borsócskám! – kiáltotta még egyszer, aztán nagyot durrantott a kezében levő kártyával az asztallapján, mint a nyerők szokták. Ezzel a durrantással bizonyára a felesége délutáni álmát akarta helyreigazítani, mert az asszonyok délutáni álmai lehetnek veszedelmesek is. Néha megálmadják az igazat, és akkor többé nem lehet beléjük vissza-csókolgatni a régi lelket. Féltékenység szokta kihozni az ilyen délután alvó korcsmárosnékat, akik mindig azzal a gondolattal ugranak fel csak félig lehúzott éberlaszting cipőikben, hogy éppen most kapják rajta az urukat a szolgálóval való szerelmeskedésben. Lehet akármilyen tekintélyes tiszteletreméltó múltja egy korcsmárosnak, dicsekedhetik apjával, anyjával, akiktől valódi erkölcsöt tanult: olyan korcsmáros még nem akadt a világon, akire méltán ne lett volna féltékeny a felesége. Pedig ugyebár nehéz dolog egy korcsmárosnak elszökni a maga otthonából, hogy méltatlan szenvedélyeknek éljen? Pedig ugye nehéz eltévedni a maga korcsmájából más idegen korcsmákba,

ahol persze hitelben lehet dorbézolni mint szakmabelinek; hiába veszi el este a pénztárcát az asszony? Pedig ugye szinte a lehetetlenséggel határos, hogy egy ismert korcsmáros szerelmi kalandokba bonyolódhatnék a maga környékén, mert hiszen ez megakadályozná üzleti tevékenységében? – És a korcsmárosnék a világ kezdete óta mindig aggodalommal hajtják fejüket álmra. – Ezért durrantott kártyáival akkorát az Arabs szürkéhez címzett vendéglő tulajdonosa, amikor cimborák között üldögélve, megpillantotta feleségét.”

A köznyelvi szintről a metaforikusra való átváltás, majd a visszatérés a köznyelvire itt is nyilvánvaló, sőt az is, ahogyan a metaforikus szinten az objektív idő teljesen eltűnik. Krúdy a belső beszéd egyetemességét hangsúlyozza: az idézett részben a nézőpont meghatározatlan, leginkább valamely általánosított szubjektum, mely a vendéglőssel, az elbeszélővel, az ezredessel, sőt akármelyik vendéggel is azonosítható. A külföldi irodalomban Virginia Woolf volt egyike azoknak, akik legkorábban használták a metaforikus szintre való átváltást az általánosított tudatfolyam kifejezésére, először *To the Lighthouse* („A fāroszhoz”) című regényében, mely Krúdy novellájánál alig egy évvel korábban jelent meg. Krúdy fejlődése tehát ebben a tekintetben is párhuzamosságot mutat jelentős európai kortársaiéval.

Az említett eltérés mellett a metaforikus szerkezet Krúdy és Kosztolányi novellájában több lényeges hasonlóságot mutat. Míg a Nagy Lajos-műre metaforikus funkciójú közbeiktatások jellemzőek – részben ebből is következik, hogy a *Január* egészét nem tölti ki szervesen felépített metaforikus szerkezet –, addig az *Utolsó szivar* és a *Caligula* olyan metaforasort hoz létre, melynek egyes tagjai részben specifikus, részben közös jelölthöz kapcsolódnak. Az eljárást felnagyításnak, kibővítésnek, amplifikációnak

nevezhetnénk: a metaforikus sor állandó eleme is tagja ennek a sornak. A két novella metaforikus szerkezetének sémája így írható fel:

$$d(a + b + c + e + f + g + h) = x$$

– ahol x a novella megközelítő jelentése. Azért csak megközelítő, mert a két novella metaforikus szerkezete nem allegóriákból, hanem implicit metaforákból épül fel – példaként talán elég hivatkozni a fiatalember metaforaként funkcionáló figurájára a Krúdy-novellából, aki egyáltalán nem azonosítható egyértelműen.

További fontos hasonlóság a két novellában a köznyelvi és metaforikus szint közötti kapcsolat, mely mindkét esetben kölcsönhatás. Ennek a kölcsönhatásnak még a konkrét formája is analóg: az események a köznyelvi szinten mindkét műben követik a nekik megfelelő metaforákat. A metaforikus szinten az ezredes is és Caligula is már többszörösen meghal, mielőtt betű szerinti értelemben vett halála bekövetkeznék. Ez okozza a két novella rendkívül szerves egységét: egyikben sem található olyan mozzanat, mely nem a befejezés elfogadtatását szolgálná. A két mű közötti eltérést a nézőpontban az indokolja, hogy Caligula tudatosan benne él már a halálban, míg az ezredes nem tudja – csak az elbeszélő és az olvasó –, hogy személyazonosságának fokozatos elvesztése halálát jelenti. Krúdy a szöveg elején fokozott várakozást kelt az olvasóban: az első mondat szerint „aznap” valaminek „kellett” történnie. A mű végén látszólag éppen annak az ellenkezője történik, mint aminek történnie kellett volna. De csak látszólag, mert a szubjektív elbeszélői kommentárként funkcionáló metaforikus szerkezet az olvasóban fokozatosan felépít egy, a korábbival ellentétes várakozást: a szöveg vége felé az olvasó már biztos benne, hogy az első mondat a szövegben elbeszélteket megelőző, azoktól lényegében eltérő létállapothoz kötődött, azaz itt az olvasó már többet, mást tud, mint a szöveg olvasásának elején.

A befejezés összhangban van a valódi várakozással. És ezzel már lényegében utaltunk is arra, hogy a metaforikus szerkezet ilyen használatának világképi összetevője is van. Az *Utolsó szivar* ebben a tekintetben is rokon a *Caligulával*: az író a köznyelvi és metaforikus szintet mindkét esetben a látszat és valóság szembeállítására használja fel.

A továbbiakban egyedül abból a szempontból jellemezzük a két mű metaforikus szerkezetét, hogy mennyiben járul hozzá a szöveg magasabbrendű egységének megteremtéséhez.

A *Caligula* első kilenc része a metaforikus szinten egymással homológ ellentétssorra épül. A metaforák jelöltjei a következőképpen összegezhetők:

- élet↔halál (a szobor↔kacagni kezdett) (Segíts rajtam↔lábai összenyaklottak, mint az üres csizmák)
- látszat↔valóság (őhelyette Cassius Longinust végeztette ki↔gyanúja már a szívét, az agyvelejét pörköli) (Álarcot szorítottam arcomra↔Le akartam tépni álarcom. Ez se sikerült.) (Szemhéjaim csikorognak↔csipiszt mutat neki) (rómaiakat is besoroztatott közéjük↔akik kötelesek voltak szőkére festeni hajukat, germánul megtanulni és germánul beszélgetni.)
- illúzió↔valóság (az ő tündöklő kedvese, akit mindig szeretett volna karjába zárni↔az nem nézett rá) (Ő beszélt hozzá↔hangtalanul)
- álom↔való (Elöl, mint valami rég ismert álomalak, Cassius, aki eljön egy álomtalálkára.↔A jelszó? – kérdezte Cassius katonai keménységgel, hivatalosan.)
- viselkedés↔igazi énje (Fintorokat vágtam a tükörbe↔hogy megriadjak önmagamtól.)
- várt történés↔végbement történés (a flamingónak vére ráfröccsent s a köntöse alján piros folt támadt.↔Elmúlt az első nap, a második nap is, anélkül, hogy az összeesküvők cselekedni mertek volna.)

A 10. rész második felétől ezek az ellentétek kiegyenlítődnek, a csoda egybeesik a valósággal (csodálatosan el-sápadt $\equiv$ Lehullt róla a téboly álarca).

Talán fölösleges hangsúlyozni, mennyire tisztán katar-tikus hatása van annak, ahogyan az író az egymást erősítő feszültségeket feloldja a mű végén. Ezt a rendkívüli egysé-ges hatást még az is fokozza, hogy a szöveg a 10. rész köze-péig tele van olyan nyelvi formulákkal, melyek az előre utalás, a jövőre vonatkoztatás metaforáinak szerepét töltik be:

1. jósszék, figyelmeztetés
2. gyanú
3. Várta a hajnalt.
4. Cassus sok mindenre el volt készülve.
5. Adj nekem álmot, valami álomszerző italt.
7. Légy résen –
8. Megölni őt!
9. Azt hitték, hogy [...] kelepcebe akarja csalogatni.
„Na, mi lesz?”
10. Sokáig várakozott.
Akkor halj meg a nevében.

A hátralevő rész igéi viszont egyértelműen a beteljeses-dés, a célhoz érés metaforikus kifejezői:

10. Szeme kinyílt s szinte rajongva pillantotta meg azt,
amit mindig akart és most meg is talált [...].
11. Most ismerte föl.

Az *Utolsó szivar* a várakozás felkeltését és kielégítését sok tekintetben hasonló, de bonyolultabb metaforikus szer-kezettel valósítja meg, mint a *Caligula*. A legszembetű-nőbb hasonlóság a metaforikus előreutalás, jövőre vonat-koztatás – mely már a címben is megtalálható. A szövegen

végigvonulnak az olyan nyelvi formulák, melyek metaforikusan az ezredes halálának bekövetkezésére utalnak. Az ezredes – szokásával ellentétben és minden ellenkező rábeszélés ellenére – sört iszik, a halál közvetlen környezetében élő klinikai szolgák italát. A csaposlegény – miután kimérte az ezredes sörét – „elrúgta a hordót, mintha arra többé ebben az életben semmi szükség nem volna”. Míg az ételből – mely kétségkívül a halál közelét öntudatlanul érző ember sietve élni akarásának metaforájaként szerepel, s talán még félig-meddig szándékos szójáték is összekapcsolja a két szót – még a halál kocsisai is „a frisset szerették”, addig az ezredes ezen a napon úgy találja, hogy „minden ételnek a vége jó”, s a korcsmárosné is embernek alig való maradékokat szolgál fel az ezredesnek, mert „a különös úriembert amúgysem látja többé az életben”. „[...] az egész ételnek olyan íze van, mintha már nagyon régen készült volna azoknak a fiákereseknek és más vendégeknek a részére, akik valamely okból nem tudnak visszajönni.” A halálra való metaforikus utalások sorát a címben szereplő „utolsó szivar” zárja, mely a *Caligulához* hasonló objektív nézőpontú novellában indokolatlan kiszólásnak tűnnék, itt azonban a szubjektív elbeszélő és az olvasó többlet tudásának legnyilvánvalóbb bizonyítéka.

Az *Utolsó szivar* a végkifejlet metaforikus előrevetítésén kívül még egy tekintetben hasonló a *Caligulához*: az író itt is a látszat és a valóság között teremt feszültséget (az ezredes látszólag feltűnően egészséges, míg a fiatalember lázas beteg benyomását kelti; a fiatalember rémül meg az ezredestől, mintha a halált pillantaná meg), s a novella vége ezt a feszültséget oldja fel. Metafora-sor helyett azonban ezt a feszültségteremtést, majd -feloldást három szimbólum segítségével valószínűsíti meg, amelyek mindegyike egy létállapotot jelképez. Az első két létállapot átvezet a rákövetkezőbe, de a két szélső éles ellentétben van egymással.

Az első szimbólum jelölője a Kaszinó, a jelölt pedig a

múlt, az ezredes eddigi – fokozottan közösségi – életének a valósága.

A második szimbólum jelölője az Arabs szürkéhez címzett korcsma, ahová az ezredes úgy került, hogy szinte maga sem vette észre („alig vette észre, hogy már odabent is ül az Arabs szürkéhez címzett kiskorcsmában”). Ez a szimbólum több metaforából épül fel, melyek mindegyike a szimbólum jelöltjének egyik-másik szemléletét hangsúlyozza. A szimbólum jelöltje egyrészt átmeneti léthelyzet: az ezredes vendég egy olyan helyen, hol még sohasem fordult meg, s ahová sosem fog visszatérni. Míg a Kaszinóban egy közösség tagja volt, addig itt idegen környezetben, egyedül találja magát: nem értik szavait, nem ismerik fel. Élesen elkülönül a többi, közösséget képező vendégtől: amazok játszanak, nyernek vagy veszítenek, ő kívül marad a játékon. Mindennemű kapcsolata megszakad környezetével, illuzórikussá válik: miközben ő azt hiszi, hogy leereszkedik a csaposlegényhez, a csaposlegény úgy véli, hogy éppen ő ereszkedik le az idegenhez. A Kaszinóhoz mint valósághoz képest az Arabs szürke az ezredes számára álomvilág, hol az ember nem ura cselekedeteinek. Az, hogy a hős abból a pohárból iszik, melyet korábban a fiatalember már eltört, nem az író gondatlanságával magyarázható, hanem a novella metaforikus szerkezetének egyik legérdekesebb alkotója: egyrészt a korcsma-szimbólum álomvilág-jelentését emeli ki, másrészt a látszat és a valóság közötti feszültség implicit metaforája: az ezredes egy korábban eltört pohárból úgy iszik, mintha az ép volna.

Az Arabs szürke nemcsak helyzet, hanem ugyanakkor folyamat szimbóluma is: jelképezi az ezredes fokozatos elidegenedését önmagától, öntudatlan felkészülését a halálra. „Némely embernek csak akkor látszik meg az igazi arca, amikor a halál csinálja azt.” Az ezredesről a korcsmában fokozatosan kiderül, hogy csak a Kaszinó tagjaként

volt életképes, önmagában egyéniség nélküli. A fiatalemberben önmaga ellentétét látja meg: a romantikusan kiélezett egyéniséget. Mindketten idegenek a többi ember szemében, a korcsmában, ahol távozásuk után „tovább folyt a játék”. Az ezredes eddig szemlélője volt a játéknak, amellyel most már ez a távoli kapcsolata is megszűnik: ezután a játék már a jelenléte nélkül folytatódik. „Vajon mi köze van a fiatal idegennek az idősebb idegenhez?” – teszi fel a játékban részt vevő többi ember a kérdést. Ez a kérdés rendkívül fontos a novella jelentésének meghatározásához. A válasz megfogalmazása az olvasóra vár és egyáltalán nem könnyű, mert a szöveg csak a metaforikus szinten tartalmaz eligazítást. Annak alapján, hogy a fiatalember az egyetlen, aki „felismerte” az ezredest, arra lehet következtetni, hogy a fiatalember az ezredesért jött. A fiatalember távozásához fűzött metafora (kocsisa „olyan gyorsan vágott lovai közé, mint a halál. [Valóban, mint a későbbi megbeszéléseknél kitűnt, ezt a fiákerest nem ismeri senki ezen a környéken ...]”) egyértelműen arra utal, hogy a fiatalember a halál küldötte, akit a halál kocsisa röpit a kaszárnyába, mely alig kétpercnyi járásra van a korcsmától.

A korcsmával ellentétben és a Kaszinóhoz hasonlóan a szöveg metaforikus szerkezetének harmadik alappillére nem kifejtett, hanem jelzésszerű szimbólum. Jelölője a kaszárnya, jelöltje a halál, a nem-lét. A novella során több ízben történik utalás rá, mint olyan negatív létállapotra, melyben a személyiség teljesen eltörlődik, minden konkrét, egyedi vonását elveszti, s ezeket a metaforikus utalásokat foglalja össze a hullaszállító metaforikus jelentésű végső megjegyzése („civilruhába öltözött a halála előtt [...]. Mostanáig gondolkoztak azon, hogy hova szállítsák”).

Következtetéseinket röviden így összegeznénk: Kosztolányi és Krúdy szóban forgó művében a metaforikus szinten kibontakozó összefüggések rendszere a legfőbb

stilizáló elv, a szövegek jelentése sem tisztázható a metaforikus szerkezet figyelembevétel nélkül. Ez a tény nem magyarázható a műfajok állítólagos felbomlásával: a metaforikus szerkezet mint központi stilizáló elv és jelentéshordozó a romantika óta írt rövid prózai elbeszélések számottevő részében jelen van. Ennek alapján indokoltnak látszik az, hogy a rövid prózai elbeszélő műveknek ebben a csoportjában önálló műfaji hagyományt lássunk, melynek – a puszta elbeszéléssel szemben – a metaforikus szerkezet a legfontosabb jellegzetessége.