

HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS ÖTVÖZŐDÉSE CHOLNOKY VIKTOR MŰVÉSZELETÉBEN

A TADDEUSZ LOVAG VACSORÁJA C. NOVELLA ELEMZÉSE

„Pályája kezdetén egy cikket tett közzé A Hét-ben a halálról, arról, hogy nincs halál. Azóta minden sora csak neki szólt, álmait a bús nemtő növesztette óriássá, alakjai, ezek a tépett és beteg különcök, ezek a gyönyörű fantaszták, elhagyott vendéglők halljában, késő délután, sötét szivartűz és mérges italok mellett egyre csak az életünk végzetes vendégéről filozofáltak. . . . Az élet csak fele volt az ő birodalmának, a másik fele, a nagyobb, a levegősebb, az izgatóbb az, amely fantazmagóriákba, kísértetlátásba és lehetetlenségekbe mosódik el. Ebből a látószögből nézett mindent.”¹

Kosztolányi Dezső 1912 júniusában így búcsúzott a halott barátától, Cholnoky Viktortól, aki újságcikkein kívül mindössze négy novelláskötetet hagyott az utókorra (*Füstkarikák* 1896. – *Tammuz*, 1910. – *Az alérion-madár vére*, 1912. – *Néhusztán meséiből*, 1913. – posztumusz kötete), de csekély terjedelmű szépirodalmi életművével olyan minőséget képviselt, amely még a 20. század első két évtizedében, a magyar tárcanovella fénykorában is sajátos és kiemelkedő helyet biztosított számára.

Cholnoky novelláinak állandóan visszatérő hőse volt Amanchich Trivulzio. Az alábbiakban egy róla szóló novella elemzése alapján próbáljuk meg kijelölni Cholnoky Viktor helyét a régi és az új irodalom határmezsgyéjén.

¹ Kosztolányi Dezső: *Egy ég alatt*. Bp. 1977. 90.

Amanchich Trivulzio

Fábr Anna a korszak jellemző elbeszélés-füzéireiről ír, amelyeket csak a főhős személye köt össze, s ide sorolja Cholnoky Trivulzio-novelláit is.²

Ki is ez a félig délszláv – félig olasz nevű férfi? Az író szerint Trivulziónak fiatalemberként a fiumei dohánybevéltő hivatalban volt valami jelentéktelen állása, s az író akkor ismerkedett meg vele, amikor a novellák hőse a ferencvárosi dohánygyár alkalmazottja volt.

„Ez a barátom egy hórihorgas, fekete és kampós orrú dalmata. Illetve nem is dalmata már, hanem abból a sajátos, sem nem szerencsés, sem nem szerencsétlen vérvegyüleből való, ami az Adria északi sarkában szűrődött össze az olasz és délszláv vérenek a megkeveredéséből, . . . Ez a faj kontemplatív és mégis cselekvő, megvan benne a kezdésre való nagy tehetség, de hiányzik belőle a siker végérvényes megfogásának a készsége.

Azonkívül szereti a bombasztot és a pózt, mint az olasz, s a beszédjében is használja. De emellett része a lelkének a mesemondás és az egyszerűség, mint a szlávnak, elkalandozó és tárgyias az előadásban is.”³

Trivulzio lelkének ellentmondásai, a történeteiben megnyilatkozó kettősség alkotójára emlékeztet, akinek – a novellák szerint – gyakran mesél egy-egy ingyen ital fejében kalandos életéről. Mit számít az, hogy állítólag egy Kompolthy Tivadar nevű öreg tengerész volt a modellje, s az sem számít, hogy maga az író mindössze kétszer jutott Pestnél és Veszprémnél messzebbre: Fiuméba, illetve Bécsbe.⁴

Rónay György írja Krúdy Szindbádjáról, hogy ezt az alakot az író saját magából teremtette: tulajdonképpen írói személyi-

² *A ktsértet*. Válogatás Ch. V. publicisztikájából. Bp. 1980. Utószó 511.

³ *Trivulzio szeme*. Cholnoky id. kiadás 417–418.

⁴ Lásd Galsai Pongrác: *Ch. V. In: Társtalanok – Írói arcképek*. Pécs, 1957.

ségének metaforájaként. Így azután ironikusan, kívülről is szemlélheti, azonosulhat vele, ha akar, mivel „állandóan az én vagyok – nem én vagyok” kettős fénytörésében, egyszerre lírai és a lírát ironizáló légkörben mozog.”⁵

Minden metafora olyan viszony, amelyben a denotátum és a deszignátum, azaz jelentés és jel között valamilyen viszony jön létre, a kettő nem olvad össze. Roman Jakobson írja:

„... a jel és a tárgy közötti azonosság közvetlen tudata mellett szükség van a különbözőség tudatára is; ez az antinómia feltétlenül szükséges, mert különben ellentmondás nélkül megszűnik a fogalmak, a jelek mozgása, ...”⁶

Trivulzio nem egyszerűen azonos Cholnokyval, ahogy Szindbád sem Krúdyval. Énjük egyfajta kivetítéséről van szó, s egyben egy olyan írói eszközzel is, amely megkönnyíti a befogadó dolgát: ha az olvasó ismételten találkozik ezekkel az alakokkal, már nem kell külön bemutatni őket, tudja, mire számíthat. Feltehetően ez egyik magyarázata az elsősorban újságokban, folyóiratokban közölt elbeszéléseknek, amelyekből később az írók a főhősök személye által összekapcsolt elbeszélés-füzérek hoztak létre.

Trivulzio alakjának kifejlődését is nyomon követhetjük: őse az a *Császárságom története* című első személyes elbeszélés, amelyet Cholnoky a Balatoni Hírlap 1899. január 11. számában közölt. A satirikus hangú írás elbeszéli, hőse hogyan uszította egymás ellen a Portugáliához tartozó Camortelha szigetén az addig békében élő portugálokat és angolokat. Egy hajóval végre elkerül a szigetről: Fiuméba megy, ahol diurnista lesz a dohánygyárban. 1904-ben a Bácsország-ban megjelent *A félszemű ember* – az egyszerű anekdota egy évvel később A Hét-ben Trivulzio részletes bemutatásával bővül ki, hogy őt aztán az olvasó már ismerősként fogadhassa a későbbi írások-

⁵ *Miért szép?* – Századunk magyar novellái elemzésekben. Bp. 1975. 85.

⁶ *Strukturalizmus*. II. é. n. 25.

ban. „Az epikában az önidézésnek (ilyen a visszatérő figura is, T. M.) többnyire az a feladata, hogy egymástól távoli szövegrészek között teremtsen kapcsolatot.”⁷

Irodalmi rokonságát tekintve Trivulzio látszólag egy töről fakad a „miles gloriosus”-oknak az ókortól az újabb időkig megtalálható nagyot mondó háryjánosaiig, az olasz reneszánsz szélhámosaitól egészen Jókai „hirhedett kalandor”-áig vagy Thomas Mann Felix Krulljáig. Mégsem teljesen azonos velük – nemcsak azért, mert éppen a monarchiában lehetséges vérkeveredések egyik kiteljesedése, hanem azért sem, mivel történeteiben a valóság és képzelet összeszövődését az író maga sem választja szét, csak utal rá, illetve néha még szándékosan is bonyolítja, amint éppen az elemzendő novella mutatja. A fiatal Lukács György írta a bécsi Richard Beer-Hofmannról:

„... minden lehet, és semmi sem biztos; egymásba folyik álom és élet, vágy és valóság, félelem és igazság, fájdalmak elhazudása és bátor szembenézés a szomorúságokkal. Mi marad meg? Mi biztos ebben az életben? Hol van egy pont és legyen bármilyen kopár és sivár és minden szépségtől és gazdagságtól messze elkerült, ahol biztosan megvethetné lábát az ember? Hol van valami, ami nem pereg ki mint a homok ujjai közül, ha ki akarja emelni az élet formátlan tömegéből és fogni akarja, ha csak pillanatokra is? Hol válik el egymástól álom és valóság, én és világ, mély tartalom és múltó impresszió?”⁸

Ez az a létélmény, amelyet Nietzsche „Az egész nem egész többé” és Ady a „Minden egész eltörött” szavakkal fejez ki. Kispéter András⁹ idézi őket éppen a Cholnoky-fivérekről tartott előadásában. A századfordulón ez az élmény olyan általános, hogy még az újságok tárcanovelláiba is beszüremlik belőle valami: természetesen nem a nietzschei, illetve adys tragikus szinten, hanem bohózati módon felvizezve, sokszor a látszat és valóság kacagató ellentétézésében.

⁷ Szegedy-Maszák Mihály: *Világkép és stílus*. Bp. 1980. 408.

⁸ Lukács György: *A lélek és a formák*. – Kísérletek – Bp. 1910. 104.

⁹ Kispéter András: *A két Cholnoky*. It, 1981/1.

Látszat és valóság ellentéte a szórakoztató tárcanovellában

A korszak ismert és közkedvelt humoristája, Rákosi Viktor (Sipulusz) gyakran a látszat és valóság ellentétét, illetve a látszat lelepleződését mutatja be egy-egy bohózáti szituációban. (Olyan népszerű volt, hogy humoros elbeszéléseit húszkötetes gyűjteményben már 1903–1904-ben megjelentette.) Jellemző írása *A bengál és leánya*.¹⁰ Az első személyes elbeszélő, az író orvosai tanácsára a nyarat a Margitszigeten tölti: megismerkedik egy angol katonatiszttel, a bengál lovasezred parancsnokával és leányával, majd megszőkteti a kisasszonyt. Vonatra szállnak, s Betty minden állomáson tormásvirslit kér: az író ez a hétköznapiság kiábrándítja, s mikor elhatározza, visszaküldi apjához a leányt, kiderül, hogy az ezredes a margitszigeti felügyelőség által reklámcélokából szerződtetett budweisi (České-Budějovice) német, akárcsak Betty, a felolvasónője.

A banális történet anekdotikus magvát a Boccaccio óta klasszikussá vált novellaszerkezet szerint bontja ki az író: a prologo (helyzetbemutató), imbroglio (megismerkedés a bengállal és leányával), sviluppo (szökés) hármasságán át jut el a csattanós lezárásig: „Otthagytam (t.i. a lányt) és most már végkép értettem a dolgot: a német nő az idealizmust (romantikus szökés) a tormás virslivel egészen jól össze tudja egyeztetni.”

Önirónia és a megszokott nyelvi fordulatot játékosan feloldó megfogalmazás erősíti a könnyed hangvételt. A továbbiakban a tudatosan egyéni és néma olvasásra szánt, alluziókkal teli írásmód még jobban elszakad az anekdota hagyományaitól: a szemantikai dimenzió síkjából egyszerre nem a jelentés (denotátum), hanem az irodalmi jel (deszignátum) kerül az olvasó figyelmének előterébe.

¹⁰ Sipulusz (Rákosi Viktor): *Újabb humoreszkek*. É. n. 60–65.

„Egy szőke kisasszony volt a kíséretében, oly szőke, mint az essexi grófság érett árpakalásztengere augusztus közepén. Vagy – mondjuk, – mint a Wight szigetén megtörő napsütötte hullámok. *(Az előbbi hasonlat jobb, de az utóbbit sem fojthatom vissza, mert hála általános műveltségemnek, abban a helyzetben vagyok, hogy egy tárgyról többféle hasonlatot is ki tudok találni.)*” (Kiemelés tőlem. T. M.)

Az önironikus hang jelzi, nem lényeges a denotátum, az egész csak játék, sziporkázó ötlet.

„Olyan szerelem volt ez, a minő csak az angol regények fehérre meszelt mezei lakaiban virul. . . . Olvasni ezt emésztő unalom, de végig élni égi gyönyörűség. . . . Oly szép stílusban beszélgettünk és gondolataink oly magasan szárnyaltak, hogy jóformán mindennap elkészültünk egy *mistress Alexander* vagy *Marlitt-féle regénnyel*. Csak le kellett volna írni.” (Kiemelés tőlem. T. M.)

A korabeli olvasó ebből az utalásból világosan láthatja a szerelmi szituáció érzelgős-szirupos hamisságát, amely a német lány szentimentalizmusát és az önmagát ironizáló elbeszélőt egyaránt jellemzi. A fenti regények receptje szerint „az idealizmusnak romanticizmussal kell párosulnia”, s bekövetkezik az elcsépelet fordulat, a szökés. A *Nosztly fiú*ból később közismertté vált mozzanat, természetesen Mikszáth jelentős üzenete nélkül, itt világpolitikai célzást tesz lehetővé: így ki lehet kényseríteni a házasságot, bár az ezredes lányát az indiai alkirály negyedik fiának szánta, „a mi szép foglalkozás volna, ha India alkirályát nem az angol királyné nevezné ki”.

A rossz regények világába tartozik, hogy Betty csak egy hatlövetű revolvert hoz magával a szökéshez, de a marlitti giccs egyre jobban halaványul, amikor az írónak a „naturalizmus útján” folyton tormásvirslióért kell mennie, s a lány még azt is megkérdi, miből készül „a legjobb eledel a világon”. „Nemcsak eszi, de tárgyalja is ezt a prózát.” Ezek az irodalmi, illetve politikai célzások tájékozott újságolvasót tételeznek fel, s jobban is érvényesülnek olvasva, mint élőszóbeli elbeszélésben, amikor a szem vissza- vagy előresiklik, s ismét megteremti az

összefüggést a különböző fordulatok között. A városi polgár a színházban már hozzászólt a bohózáti helyzetekhez, amelyek itt a nyelvi játékok s a célzások révén még ironikusabbá válnak. Ez a fajta jelrendszer az elidegenítés szolgálatában áll.

A Sipulusz-novella felületessége, közhelyszerűsége vitathatatlan: a mai olvasó csak a deszignátum síkján találhat benne némi szellemességet. A korabeli újságok megnövekedett jelentőségével viszont megnőtt az olvasók tábora, s lehetővé vált, hogy közismert dolgokra célozzanak a tárcanovellában. A napi tárcanovelláját megkívánó olvasó kedvéért az írók törekedtek az érdekességre s az újszerűen ható, de közérthető kifejezésre, s így „urbanizálták” a nyelvi stílust. Ez aztán a tárcanovella nívósabb, értékesebb válfaja számára is elősegítette a befogadást.

*Taddeusz lovag vacsorája*¹¹

a) Az előadás nézőpontja

„Skabieszky Taddeusz lovag felébredt, kellő óvatossággal megmosakodott, az orra töve mellől kinyomott két fekete pontot, azután pedig felöltözködött, és végül be is fejezte toaletjtét a nagy papírvágó olló segítségével, amellyel lenyírálta a nadrágja szélére naponta kellemetlenül odafeslő rojtokat.”

Ezzel a mondattal kezdődik a novella, s mindjárt megtudjuk a címszereplőről a legfontosabbakat: nemesember és szegény. Az írói hangütés egyértelműen ironikus: felülről, írói távolságtartással kezelt alakról lesz szó. A továbbiakban a lovag vívódásáról értesülünk, „ebédeljen-e vagy pedig uzsonnázzék”; dilemmáját a zsebében levő huszonnyolc krajcár dönti el.

Az ágrólszakadt, délben feltápáskodó semmirekellő humoros-ironikus bemutatása után az író a Veszett ember nevű fe-

¹¹ *Taddeusz lovag vacsorája*: A Hét, 1909. I. 206–209. L. Tammuz, Bp., 1910. Ismét megjelent: *Trivulzio szeme*, i. m. 430–442. (Idézeteink ebből a kiadásból valók.)

rencvárosi kocsmával ismertet meg: a hangnem groteszkké válik. A Pasteur-intézet öreg, „ottfelejtett” szolgáján kívül még néhány csendes veszett ember jár oda.

A csendes veszettek után a hangosak bemutatása következik: „Az egyik Skabieszky”, a másikat az író tudatos késleltetéssel, közvetlen megszólaltatásával vezeti be a novellába. Az olaszul felkiáltó s a lovag nemes őseit gunyorosan idéző üdvözlő nem más, mint „Amanchich Trivulzio, a hajós, az óceán hajdani császára, az utolsó kalandor”. S most már teljesen benne vagyunk abban a cholnokyas világban, amely a két ismerős találkozásának sajátos hangú beszélgetésében bontakozik ki. Trivulzio mindvégig ugratja a lengyelt, de aztán abbahagyja a kellemetlenkedést, mert „okos ember csak akkor kellemetlenkedik, amikor valami célja van vele”. Az ebéd végeztével a dalmata még kissé folytatja a szurkálást: a számvevőségről érdeklődik, ahonnan Tádét nyilván kidobták, gunyorosan beszél a lovag anyagi helyzetéről, s még valami grófnét is emleget, akinek a kegyeiből ugyancsak kicseppent. Aztán arról érdeklődik, mit enne Taddeusz vacsorára, de valójában nincs szó igazi meghívásról: csak amikor a dalmát nagyhangú szavaira odaugrik a korcsmáros, tudjuk meg, hogy minket is ugrattak, nemcsak a lengyelt, ugyanis megszólal maga az író, aki eddig háttérbe vonult. „El kellene mondanom a két jóbarát beszélgetésének további részleteit, de ehelyett kénytelen vagyok átadni a szót *megint* Trivulzionak (kiemelés tőlem – T. M.), aki nagy határozottsággal mondta: – Jó, hát lesz tyúk! – azután pedig” és itt a mondat közepén, írásjel nélkül ér véget az első rész, hogy a második kisbetűsen, a megkezdett mondat folytatásaként induljon el.

Addig a percig, amíg Trivulzio nem tűnt fel, azt hihettük, a lengyel lesz a novella főszereplője, de amikor a dalmata szóáradatát olvassuk, már kételkedni kezdünk. Két különös figura ül előttünk ugyancsak ütött-kopott, furcsa környezetben. Az első rész végének első személyes írói közlését a második kezdete magyarázza meg:

„Így folytatta (mármint Trivulzio – T. M.), de vagy egy esztendővel az *elmondottak után*, és most már nem a lovagnak, hanem *nekem beszélve*, aki szokott véletleneinknek egyikénél fogva találkoztam vele: . . .” (Kiemelés tőlem – T. M.)

Az elbeszélés nézőpontja visszamenőleg változik meg: hiszen az első rész azt sugallta, harmadik személyű előadásról van szó, amelyben az író a hagyományos novellában megszokott elbeszélésről az ugyancsak hagyományos közvetlen megszólaltatásra vált át. De ez csalóka látszat: amolyan „trompe-l’oeil”. Trivulzio mesél, de „most már . . . nekem beszélve”, közli az író. Az első rész tehát a megszokott írói nézőpontba transzponálta a dalmata történetmondását, hogy a másodiktól már nyíltan ő legyen a mesélő. Az olvasói-befogadói tudat állandó mozgásban tartása már az elbeszélés nézőpontjának változásakor nagymértékben megindul, hogy ez az oszcillálás aztán a novella összes többi szintjén is fontos esztétikai szerepet játszóssék.

A második részben Trivulzio egy évvel később folytatja a történetet – forró grog párolog előtte, és ez „hallgatag megegyezés szerint felhívás volt részemről az elbeszélésre”. „– És lett tyúk! Haha; szegény Taddeusz, kapott tyúkot!” – ezzel a felütéssel kezdődik a dalmát anekdotikus, a beszélt nyelvre jellemző kitérőkkel elmondott története. Mesél, elbeszél, csak három alkalommal – kétszer egy-egy felszólításban, egyszer néhány sorra terjedő, hárommondatos szövegben tér át az egyenes beszédre, ahogy ez a közvetlenül elbeszélő modorral jól megfér. A történet akár Sipuluszé is lehetne: Tuttaforze cirkuszigazgatónak új attrakcióra van szüksége, s Trivulzio, a titkára Budapesten rátalál a lengyelre.

„. . . valami hirtelen intuíció azt láttatta meg velem, hogy ennek az embernek a képe tulajdonképpen szakasztott olyan, mint egy mgonlongo-négeré – kár, hogy fehér. A cipőfénymáz gondolata azonban tüstént a fejembe ötlött, . . .”

A lovag csapdába esett, s cirkuszi vademberként kénytelen megenni a ketrecébe dobott élő tyúkot.

„... ekkor világosodott meg a szegény kis agyában a tyúkvacsora ígérete”. Trivulzio a gondviselés szerepében tűnik fel – a Veszett emberben megcsillantotta a tyúkvacsora lehetőségét s lám, milyen váratlan s bizarr módon kerít rá sort. A lengyel egy hétig napról napra megeszi a nyers tyúkot, hiszen egész nap éheztek, de aztán a közönség megunja a számot, s elbocsátják. Taddeusz megkeresi Trivulziót, aki először kicsit megretten, de „Nem, mynheer, nincs az a lengyel, aki komolyan tudna haragudni, mikor huszonegy forint van a zsebében”. Így aztán Skabieszky felszólítására elmennek vacsorázni.

„... Itt félbeszakítottam Amanchich Trivulzióának immár a harmadik grognál tartó elbeszélését és” vége a második résznek, hogy a harmadik, folytatva a félbeszakadt mondatot, kisbetűsen így kezdődjék: „azt kérdeztem tőle”.

A harmadik rész merőben különbözik a másodiktól – az író és Trivulzio az elbeszélést vitatják meg. Szinte látjuk magunk előtt, hogyan épül tovább a történet Trivulzio agyában: „ennek a vacsorának kivételesen nem a vége érdekes, hanem a kezdete. Ámbár a vége is némileg érdekes” – feleli az írói közbeszólásra. Amikor Tádé egy főtt tyúkot rendel, az író már szinte indulatosan mondja: „Én magának sokat elhiszek, de ezt már igazán nem hiszem el. Maga most csak azért mondja, hogy Skabieszky tyúkot rendelt vacsorára, hogy az elbeszélésnek valami *csattanós véget adjon. Igaz?*”^{1 2} (Kiemelés tőlem – T. M.) Ez a közbeszólás a csattanósan lekerekített történetet tovább bonyolítja: nem az a vég, hogy Tádé végül mégis hozzájut az igazi tyúkvacsorához, amelyet olyan keservesen szolgált meg élő tyúkok felfalása árán, „– Hanem” s ismét vége egy résznek, hogy a negyedik a már megszokott

^{1 2} Boccaccio *Dekameronjának* kerete itt, éppen az író szerepeltetésével, beépül a novellába. A párbeszédes formát Cholnoky egyébként is kedvelte, lásd pl. *Febris Leonina, Finis Bohemiae*.

módon folytassa a mondatot, „az, ami a vacsorának és a lovagnak is – szegény Tádé! – egyúttal vége lett”.

Miért kell tovább nyújtani a történetet? A cselekmény szintjén ezt az indokolja, hogy Trivulzio csak addig számíthat további grogokra, ameddig ébren tartja hallgatója kíváncsiságát. A harmadik rész igen fontos volt az előadás nézőpontja miatt: elidegenített a bizarr-groteszk történettől, amikor magát az elbeszélést értelmezte, s az olvasói tudat oszcillálásának további jelentős impulzusokat adott. A második részben a dalmát a gondviselés, a sors Tádé számára, a harmadikban viszont már Trivulzio függ az írótól, aki hasonló szerepet játszik, mint ő a lengyel esetében.

A negyedik részlet különösen érdekes: olyan groteszk, ironikusan előadott lezárás következik, amely nyíltan vállalja a „csináltságot”: a legelcsépeltebb irodalmi közhelyek közül a lányszöktetés motívuma kerül elő, akárcsak az idézett Sipulusz-humoreszokban avagy a *Nosztly fiúban*, amely 1906/7-ben a Vasárnapi Újságban, 1908-ban könyv alakban is megjelent. De *A bengál és leánya*, illetve a Mikszáth-regény a történet szintjén egy darabig fenntartja a látszatot, ha Sipulusz a deszignátum szintjén mást is mond. Trivulzio a látnivalóan nem összeillő pár furcsaságát fokozza a szentimentális s ugyancsak felesleges szökéssel, hiszen már a cirkusz bemutatásakor megtudtuk, hogy az óriáshölgy, „a tizennyolc pud súlyú Esztella” nem vonzza többé a közönséget, a lengyelt pedig elbocsátotta az igazgató. Trivulzio, aki szívesen tölti be a rezonőr szerepét is, még jobban eltolja magától a történetet: „Hanem az a Sekszpir, Sekszpir! Az megint bajt csinált.” Esztella, miután olvasta a *Rómeó és Júliá-t*, ábrándozni akart a holdfényen, s „– a harmat okáért –” arra a ponyvára ült, amely alatt romantikus lelkű Taddeusza rejtőzött el. A közbeszólás tovább ingerli az elbeszélőt: Trivulzio az író minden kérdésére valami még hihetlenebbel felel. Tádé papirossá lapult, Esztella hiába akart öngyilkos lenni, a víz színén maradt, a lovagot pedig papírba csomagolva a forróságtól megrepedt föld egyik hasa-

dékába süllyesztették. A fokozás azonban még mindig folytatódik: „Tudja, hogy sohasem szoktam hazudni, ez a történet is igaz, hiszen még most is hull a könnyem szegény Skabieszky barátomért. — És valóban, az üres grogos pohárba nagy, kövér könnycsepp hullott. Trivulziónak abból a szeméből, amelyik üvegből volt.”

Már a harmadik részben is, de aztán a negyedikben különösen gyorsan váltakoznak az olvasót érő impulzusok: az elidegenítés itt is tovább tart. Figyelmünk az egész elbeszélés folyamán villódzott: elsősorban a nézőpont-változtatással előrehaladó történet három alakja, az író, Trivulzio s Tádé között.

Hankiss Elemér a különféle esztétikai, irodalomelméleti definíciók belső ellentmondásai kapcsán mutat rá arra, hogy

„az esztétikumnak magának elidegeníthetetlen lényege ez a kettőség, az ellentétes pólusok közti állandó ide-oda villanás. Maga az esztétikum vibrál az elvont és a konkrét, a rész és az egész, a személyes és a személytelen, a külső és a belső világ ellentétes pólusai között – illetve pontosabban: akkor, s csak akkor jön létre bennünk esztétikai-irodalmi élmény, ha a műalkotás hatására tudatunk elkezd vibrálni a valóság különböző síkjai, ellentétes fogalmai, kategóriái között.”¹³

Éppen ennek az oszcillációnak, amely a legkülönbözőbb síkokon jelentős gyakorisággal fordul elő a fenti novellában, fogjuk vizsgálni az összetevőit.

b) *Taddeusz alakja*

Trivulzio alakjáról már szoltunk, s így most a címszereplő lengyellel kell foglalkoznunk. A novellában betöltött funkciója szempontjából először is az tűnik fel, mennyire passzív szereplő: már az első részlet kocsmái jelenetében hátrányban van Trivulzióval szemben, hogy aztán a továbbiakban kiszolgálta-

¹³ Hankiss Elemér: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Bp. 1969. 81.

tottsága egyre jobban növekedjék. Az anekdotikus figurákat, furcsa eseményeket Jókai követőjeként Mikszáth is kedvelte. Ebben az írásban a Taddeusz őseire utalás tudatos anakronizmus a már a novella elején hasonló szerepet játszik:

„... a skabievai Skabieszkyek már a keresztes háborúk idejében is lakkcipőben jártak, s azóta mindig megtartották ősi szokásukat. Ebben a készen vett lakkcipőnek is megvan már a keresztes háborúk óta az az ősi szokása, hogy a hónap tizenötödikén túl már csak részben mutogatásra, részben eldugásra való.”

Jókaias–mikszáthias figura, mikszáthias szituáció, de mi lesz ennek a „külső idézés”-nek, azaz irodalmi allúzióknak a szerepe?

Bori Imre kitűnő Cholnoky-tanulmányában három alapvető tézist állapít meg az író élet- és művészetfelfogásában. Az első, a mámor, az író által „éber ájulás”-nak nevezett állapot, az intuíció uralma mindvégig jellemző a novella téridejére, az esti kocsmai beszélgetésre, iszogatásra. A másikkra viszont Trivulzio szavait idézi a novellafűzér *Trivulzio szemé c.* darabjából:

„Higgye el nekem, hogyha az embernek kiütik a fél szemét, abban is van gyönyörűség. Csak ki kell élvezni tudni. Én például, amint a búslakodásom elmúlt, roppant jókat mulattam azon, hogy a házakat, amikről addig tudtam, hogy kőből vannak építve, most úgy láttam, mintha papírból készültek volna. A fél szememmel, a felevak ember perspektíváján az egész világot kezdtem a valóságos mivoltában látni meg: *kártyavárnak* . . .”¹⁴ (Kiemelés tőlem – T. M.)

Az ugyancsak Bori-idézte szöveg *A nagy kés* című novellából való:

„Hát determinista vagyok, igenis, de ne nevéssen ki – panteista alapon. Nem hiszem, hogy az ember csak egy mozdulatával is szabadon rendelkezik, mert mindenütt ott van valaki, úgy cibálja a mozdulatait, az agymozdulatait is, mint *a mi komédiásaink a drótra járó bábuikat* . . .”¹⁵ (Kiemelés tőlem – T. M.)

¹⁴ Jellemzően ez Babits regényének a címe is.

¹⁵ Bori Imre: *Fridolin és testvérei*. Újvidék, 1976. 11.

A két idézet metaforája, illetve hasonlata a további kiindulópontunk. Térbeli látás helyett két dimenzió, s ebből következően a szolid tömörség hiánya. Trivulzio ezért is mondhatja Tádéről, hogy „tüstént papirossá lapult”. Kétféle szempontból, a novella kétféle olvasat-lehetősége szerint is: Trivulzio eleve mindent két síkban lát, azonkívül pedig „papiros” a szegény lengyel amúgy is: utánérzés, idézet, amely íróilag éppen a szemléletváltozástól, a végtelenen groteszk ábrázolástól kaphatott irodalmi polgárjogot. Skabieszky bábszerű figura: nem tudunk meg róla többet, mint a novella első részében, minden egyéb (piszkossága, bizarr szerelme) ráaggatott cafrang, dísz, jelmez.

A fenti jellemzőknek van ugyan szerepük abban, hogy a lovag még furcsábbnak tűnjék fel, s valami módon az ironikusan bemutatott alak a neki megfelelő módon tűnhessen el az elbeszélés végére, de magán a figurán nem változtatnak. Ugyancsak Bori írja erről a novelláról: „Taddeusz életében Trivulzio a sors szeszélyének a szerepét játssza . . .”¹⁶ A Cholnoky használta képnél maradva úgy is fogalmazhatnánk, ő az a bábjátékos, aki a drótokat rángatja. A több évszázados hagyományra visszatekintő bábszínházról írja Walter Benjamin: „A miniatűr . . . különösen közel állónak mutatja a bábszínházat a szomorújátékhoz . . . mindenképpen jellemző lesz reá az a *játékos excentrikusság, melynek eredeti hősét a bábfigurák között kell keresnünk.*”¹⁷ (Kiemelés tőlem – T. M.) Ez a „játékos excentrikusság” különösen jellemző a novella második feletől kezdve, amikor Trivulzio vitathatatlanul átveszi az elbeszélő szerepét. Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* írott híres esszéjében a súlypont eltolásáról ír, „s gyakran előfordul, hogy egy végtelen kis lökés olyasféle ritmikus mozgásba lendíti az egész bábút, mely beillene akár táncnak is”. „A bábuk . . .

¹⁶ I. m. 29.

¹⁷ W. Benjamin: *Angelus Novus*. Bp. 1980. 315–316.

pusztán *elrugaskodási* felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik *rajta támaszkodunk* talpunkkal a talajon, s *rajta támaszkodva* pihenünk tánc közben . . .”¹⁸ Ez a magyarázata a bábu könnyedségének, tetszés szerinti mozgathatóságának.

A „súlyponteltolódás” a novella második részében következik be: az első részben szemben álló két szereplő majdnem egyenrangú, de a másodikban Trivulzio már teljesen saját kényére-kedvére bánik el a lengyellel. Semmi sincs, ami a dalmát kigondolta sorsnak útját állná: a lengyel passzívan tűri el, hogy a bábjátékos tetszése szerint húzogassa a drótokat. Így azután a második résztől kezdve egyértelműen a nevetséges, póruljárt figura ősi szerepében látjuk.

Valójában nem is Taddeuszról van szó a novellában, hanem egy folyamatról, az elbeszélés tudatbeli kialakulásáról. Alfred Andersch írja: „A történelem tudósít. Az elbeszélés egy lehetőségét visz végig.”¹⁹ A mi esetünkben Amanchich Trivulzio egyik lehetőségéről van szó: sikerül a közeli, hazai, illetve félig hazai környezetben olyan különös dolgot megélnie – hiszen valóban megéli, legalábbis képzeletben –, amelyet Cholnoky máskor szívesen helyezett távoli időkbe és terekbe.

Trivulzio történetbe transzponálva, *képszerűen* éli át azt a belső igényét, hogy ő, a kiszolgáltatott kishivatalnok sorsokat irányíthasson: a *Trivulzio* szemében még önironikusan ír arról, hogyan jártak túl az eszén a bennszülöttek, amikor kiemelt üvegszemét maga helyett otthagya akarta őket távollétében is serénységre kényszeríteni. Ebben a novellában viszont ő irányítja a lengyel sorsát, végső soron még halálát és kimúlásának körülményeit is, amelyekben a véletlen s a racionálisan nem

¹⁸ *Kultusz és áldozat*. In: A német esszé klasszikusai – Bp. 1981. 94. és 97.

¹⁹ „Geschichte berichtet, wie es gewesen. Erzählung spielt eine Möglichkeit durch.” A. Andersch: *Winterspelt*. Zürich, 1974. 22.

felfogható férfi–nő kapcsolat is szerephez jut. Az óriáshölgy epekedése komikus, különösképpen a *Rómeó és Júliával* teremtett párhuzam miatt, de a véletlen balesetből bekövetkező halál már groteszkba fordul: megvan benne a nevetségesen túl a félelmetes elem is. Bizonytalanság, a sorsnak való kiszolgáltatottság, de mindez csak egy pillanatra csapja meg az olvasót, hiszen világos, hogy csak egy elképzelt lehetőségéről van szó, amit a befejezés is nyilvánvalóvá tesz. Ezért érzékelhetjük a novella utolsó részét amolyan „rácsapás”-nak, túllicitálásnak, mintha azt akarná mondani az író: no nézzünk még valami szomorút, hadd derüljön az olvasó, ahogy ez az anekdotikus elbeszélőmódtól elvárható. Közismert ugyanis az a pszichológiai tény, hogy a szerencsétlenség (azaz hasonló hatásimpulzusok) halmozása közömbösíti a hatást, illetve egy bizonyos mennyiségi növekedéssel ellenkezőjébe fordul át. Végül is a befogadó felszabadító nevetésében szokott feloldódni. A halál ténye azonban mégsem bagatellizálható, s már csak ezért sem tekinthető Cholnoky írása humoreszknak, mint pl. az idézett *Sipulusz-tárcanovella*. *Taddeusz* halála és temetése nemcsak bizarr, hanem groteszk is, s ekkor – bár csak egy futó pillanatra – rálátás nyílik az ember léthelyzetére.

c) *A jelrendszer stilizáltságának további esetei*

A stilizálás, azaz sűrítés, kiemelés, elhagyás stb. ugyan mindenfajta művészet lényegéhez tartozik, de a szecesszió stílusa feltűnő módon élt vele. Szembeötlően alkalmazta (mint a mi példánkban *Taddeusz* bemutatásában), bár a stilizáltság foka ekkor még kevésbé szakadt el a megszokottól, mint a későbbi, avantgarde törekvések elvontabb jelrendszere. *Novelánkban* főként a nyelvi játékoság, a külső és a belső idézés példáit figyelhetjük meg: a befogadó figyelmét a deszignátum általában a hagyományosabb műveknél nagyobb mértékben vonja magára, s ez által a hangsúlytöbblet által a stilizáltság

áttetszővé válik – egyszerre az írói alakítás mikéntje kerül az olvasói érdeklődés előterébe.

Először lássuk a játékos nyelvi fordulatok példáit. Amikor a lengyel *marhának* titulálja Trivulziót, az így felel: „. . . csak nem tévesztesz össze azzal a *hússal*, amit mindjárt 'fatányéros' nevezettel fog eléd tenni a padrone?” . . . „Nincs még veszve Lengyelország . . . Vagy legalábbis a nyele még megmaradt . . .” (Játék a „veszett fejsze nyele” szólással). . . . „Egy álló hétig *etettük* mi Skabieszky lovagot eleven *tyúkkal*, ő pedig bennünket a *fenével*.” A lovag éhes és „éppen olyan *somjas*, mint rendszeren . . . mert a *dicsőség somjúsága* elválaszthatatlan minden igazi lengyel férfiútól.” Az igazgató már szinte abszurd műbe illő szavai különböző szólások elferdítéseként is felfoghatók: a „fülbemászó zene”, a „leharapom a nyelvem, ha nem mondok igazat” ott visszhangzanak ebben a mondatban: „. . . ez a ketrec kell annak az embernek, aki előbb belebújik a saját fülébe, azután leharapja a fülét, így tűnik el.” „a *vacsorának* és a *lovagnak* is . . . egyúttal *vége* lett.” Az érzelges és a hétköznapiság szembeállítás: „Esztella . . . *megéhezett* a holdfényre, . . . és leült – a harmat okáért – a *ponyvára* . . .”

Hasonló a helyzet a cirkusz ábrázolásában: a *beszélő nevek* réges-régi módszere megnyitja az utat az asszociációk számára. Tuttaforze, az igazgató neve „csupa erőszak, hatalom”, miss Tohuvabohu a bibliai káoszt idézi, donna Esztella pedig Mikszáth *Beszterce ostromának* cirkuszi hölgyét.

Ezek a játékos nyelvi eszközök általában nem nevezhetőek különösebben művészieknek, de mind Cholnokynál, mind Sipulusznál megfelelnek annak a feladatnak, hogy a német romantika schlegeli ironiaelmélete értelmében elősegítsék az író fölényét ábrázolt tárgyával szemben, s az olvasó is elidegenedik, ami a komikus hatás titka.

A „külső idézés” más szerzők műveit, illetve közhelyeket használ fel, s nemegyszer a satíra, a stílusparódia eszköze. Erre Sipulusz novellájában bőségesen láttunk példát. Ismert irodalmi szituációk hasonlóan ironikus alkalmazása Cholno-

kytól sem állt távol (elég talán a Trivulzio-novellák közül a jókaias-vernés pastiche-ra, a *Bambuan katasztrófájára*, illetve a kísértethistóriák skót világát felidéző *A MacCadwore-hitbizomány történetére* utalnunk.)

Fenti novellánkban megvan az újságolvasókra kacsintó „kiszólás”, azaz az aktuális eseményekre, divatokra való utalás (akárcsak Sipulusznál) a lengyel széttagoltság vagy a prerafaelistákat kedvelő sznob grófnének az emlegetésében, de fontosabbak azok az irodalmi rájátszások, amelyek mikszáthi figurákat idéznek: az élösködő lengyelt és a *Beszterce ostromából* Esztellát. Mikszáthra rájátszás a történelmi (itt áltörténelmi) részlet a nemesi ősök emlegetésével. Hasonlóképpen külső idézés a bábfiguraszerűen megformált Tádé és az ugyancsak vásári mutatványosok, bábjátékosok leegyszerűsítő-felnagyító eljárásával bemutatott cirkuszi világ. A shakespeare-i szerelem groteszkbe fordított változata is ide tartozik. A „külső idézés” funkciójára egyébként még visszatérünk.

A „belső idézés”, azaz a már megformált Trivulzio-figura ismert vonásaira való utalás s történetmondóként való szerepeltetése visszamutat Cholnoky régebbi írásaira, de nem hiányzik a „belső idézés”-nek tekinthető vezérmotívumok (visszatérő, sokszor variált formában ismétlődő nyelvi jelek) alkalmazása sem. Az egész novellán végigvonul a *tyúk* szó strukturáló szerepe, amint az elemzésből is láthattuk. Trivulziót az idegen nyelvű kiszólások s könnyedén odavetett történeti utalások, Taddeuszt pedig a fekete szín s a fényesség változatai jellemzik. A *lakkcipő* fekete ragyogása nem olyan, amilyennek lennie kellene, s a cirkuszi részben felváltják a „mgolongo-néger”, „cipőfénymáz”, „sötét lyukak” – ellentétben a cirkuszi „nagy fényesség”-gel, amely a lengyel kiszolgáltatottságát és lehangyalt szerencsését jelzi. A befejező rész „holdfény”-e egy vilanásnyira mintha jobbat ígérne, hogy aztán bekövetkezzék a már elemzett vég. A „vezérmotívum” alkalmazása nem új, különösen a novellában és a drámában nem (elég talán Ibsen szimbólummá nőtt motívumaira, pl. *A vadkacsára* utalnunk),

de a stilizálásnak a befogadói tudatot jól irányító eszköze. Az elbeszélő, illetve drámai művekben „A szimbólum . . . a részleteiben ábrázolt ‚valóságész’ általánosításának, a dolgok jelentéstágításának eszköze.”²⁰ Cholnoky novellájában a vezérmotívumok még nem önállósultak annyira, hogy valóban szimbólumértékűek legyenek; közel áll a szimbólumhoz a „tyúk” motívuma, illetve a Sipulusz-humoreszokban a „tormásvirslí”. Az előbbi az anyagi lét bizonytalanságának, az utóbbi a hétköznapiságnak a hordozója.

Összefoglalva tehát: a nyelvi jelek rendszerének különböző szintű elemei, a köznyelvből kinövő játékos fordulatok, a külső és a belső idézés esetei a deszignátumra irányítják a figyelmet.

d) *A novella jelentése*

Az irodalmi művek létezés módja, főként az epikus és drámai műveké, a fikció. A befogadó eleve tudja, hogy bármilyen valóságos problémáról értesüljön is, ez a megformálás a fikció szintjén megy végbe. Előfordul azonban, hogy a szereplők elképzelt s a műben valóságosként tételezett fiktív világában van egy olyan szint, amelyet az író is fiktívként bont ki: ezt nevezi az irodalomtudomány metafikciónak. Ilyen jelenséggel van dolgunk a lengyel esetében is: ő *csak* Trivulzio tudatában létezik, s a Trivulzio elmesélte történet nem más, mint a dalmát tudatában előttünk alakuló „work in progress”. Cholnoky azért mutatja be Tádét kétdimenziós, könnyen rángatható, bábszerű figuraként, azért él a külső idézés gyakorta alkalmazott eszközével, hogy ennek a befogadó is tudatában legyen. Cholnoky novellája kétféle idősíkbán játszódik: a fikció szintjén egy esti iszogató, a metafikció szintjén kb. egy év a történet ideje. A hasonmás szerepeltetése a „belső idézés” sajátos

²⁰ Juhász Ferencné: *A szecesszió egy Bródy-regényben*. ItK, 1967. 43.

esetének tekinthető: ahogy Cholnoky önmagát tükrözte Trivulzióban, úgy Taddeusz is hasonmás: Trivulzióé. Viszonyuk metaforikus jellegű, akár az író és a dalmát kapcsolata. A novella mindegyik síkja félreérthetetlenül megmutatja, *képzelt* élményről van szó, s az epikus forma végső soron lírai mondanivaló szolgálatában áll.

Cholnoky a lírát a költészet legprimitívebb megnyilvánulásának tartotta, s a jövő műfaját a regényben – talán joggal állíthatjuk, a novellában is – látta. A H. G. Wellsről írott cikkében²¹ az angol szerző minden egyes regényét egy-egy szimbólumnak nevezte. Ezzel saját művészetéről is vallott: az ő írásai is szimbólumai egy-egy lélekállapotnak, illetve világnézeti állásfoglalást kifejező tételnek. Fenti novellánkban az elsődleges szimbólum maga Trivulzió, a másodlagos a lengyel. Objektivált formában, a boccacciói klasszikus novellaszerkezetben, amelyet a negyedik rész „rácsapásával” bővített ki, igyekezett úrrá lenni a sorson, ahogy erre már Schöpflin²² rámutatott, de hogy ez mennyire reménytelen, iróniája fejezi ki legjobban.

Látszat és valóság ellentéte épül az elbeszélés: a racionális író metaforikusan azonos Trivulzióval és Taddeusszal, tehát beléjük vetíti titkolt vágyait is. Mennyivel összetettebb, bonyolultabb kifejezése ez a novella a látszat–valóság ellentétének, mint a laposan egyértelmű Sipulusz-írás! Rákosi a kacagtató ellentétet ragadta meg, ezért is írhatott humoreszket, Cholnoky viszont önmagáról és a világról vallott. A „Minden egész eltörött” Ady kifejezte élmény a költőnél kiegészült az emberi belső (és külső) harmónia helyreállításának igényével, de Cholnoky tudja, hogy az egység helyreállítására ő a saját maga esetében képtelen. Ezért is az irónia, amelyet a körkörös, önmagába visszatérő novellaszerkezet még csak erősít: ugyanott vagyunk, ahol a történet megindult, nem változott semmi, hiszen a barátját (illetve saját magát) sirató Trivulzio azonos a

²¹ Magyar Génius, 1902. II. Dec. 21. 853–854.

²² Cholnoky Viktor első könyve. Nyugat, 1909. II. 648–649.

mindennapi fennmaradás csatájába induló, de lényegében csak ide-oda sodródó Taddeusszal.

Már Mikszáthnál is előfordul a metafikciós szint kibontása: gondoljunk csak a *Beszterce ostromának* rögeszmés Pongrácz grófjára. Cholnoky azonban a stilizálás sok különféle eszközzel az elidegenítő hatásokat a végletekig fokozza, s a *látszólag* anekdotikus (azaz előszóban elbeszélte, a pillanat hatása alatt tovaindázó) történetet olyan novellává építi, amely csak a felszínen humoros, mélyében igen szomorú. A Reviczky-féle „könnyes mosoly” novellisztikus megformálásának vagyunk tanúi. Az egymásba átfolyó, de számokkal tagolt novellarészleteket Cholnoky mint kívülről ráerőltetett racionális „szerkezetet” ugyancsak az ironia szolgálataiba állítja.

Tudatáram, hasonmás, metafikciós szint: a 20. század irodalma teljesíti ki használatukat. Igaz, hogy a hasonmás a romantikában is fontos szerepet játszott, de Babitsnál *A gólyakalifában*, Kosztolányi *Esti Kornélfjában* s Henry James-nél tovább él a kimondhatatlan kimondásának eszközeként. Cholnoky nem jut el ilyen messzire, ahogy a metafikció és a fikció egymásbamosásának azt a fokát sem láthatjuk, mint Jorge Luis Borgesnél, akinél pl. a *Körkörös romok* című novella hőse ráébred, hogy nem más, mint valakinek az álmaiban élő lény.²³ Ez az idealizmus s a vele járó teljes elbizonytalanodás távol állott a pozitivisták iskolázottságú Cholnokytól, aki egyébként is túl erősen benne élt a magyar irodalom hagyományaiban ahhoz, hogy az anekdotikus jelrendszerből teljesen kilépve eszközeiben ilyen messzire merészkedjék a létértelmezés irodalmi megformálásában. Felismerte azonban kora magyar valóságának főkérdését, jelenség és lényeg tragikus szétválását, de ezt nem Ady kétségbeesésével, hanem az ironikus mosoly székszepezzel fejezte ki.

T. TEDESCHI MÁRIA

²³H. James-re vonatkozóan l. Szegedy-Maszák Mihály i. m. 438–440., J. L. Borges uo. 411.