

Földes Györgyi: „Papirosból készült házak”. Cholnoky Viktor szövegvilága

A lehetséges világok teoretikusai szerint a narratívák virtuális valóságok, hasonlóképpen működnek, mint a számítógépek által felkínált világ: a befogadás belemerülésként, s egyfajta interaktivitásként felfogható. Marie-Laure Ryan, aki a narratíva leírásának és elemzésének eszközeként használja a virtuális világ metaforáit és nyelvét, felhívja a figyelmet, hogy a szövegek gyakran tartalmazznak utalást megvalósíthatatlan lehetőségekre, elvárt feltételekre, óhajtott állapotokra, és ezek – mint egy új számítógépes ablak - kivágódnak azok aktuális világából. Az ő besorolása szerint az *aletikus rendszerhez* képest - melynek két szintje tehát az AW (Actual World, az aktuális világ) és a TW (Textual Actual World, a szöveg aktuális világa) - van olyan, hogy *episztemikus rendszer* (KW, Knowledge World, a tudás világa), továbbá *axiologikus rendszer* (W-World, Wish World, óhajok világa, illetve O-World (Obligation World, kötelezettségek világa), továbbá még egy külön csoport: különféle *menekülési kísérletek az AW-ből* (álmok, hallucinációk, képzelődések).¹

Most egy olyan szövegcsoportot választottam elemzésre, amelyet egyfelől még azok is lehetséges világokként definiálhatnak, akik egyébként a fikciót mint olyat nem tartják annak: hiszen egy olyan világ tárul fel bennük, amelynek működési mechanizmusa különbözik a tőlünk ismerttől. Másfelől az egyes darabokban – lévén keretes szerkesztésű novellák - határozottan elkülönül a fiktív valóság (vagy, Ryan terminológiájával: TW, a szövegek aktuális világának) szintje egy másiktól, amelyről viszont nehéz eldönteni, hová tartozik, egy belsőbb szinten elbeszél (de „aktuálisnak”, esetleg részben „episztemologikusnak” nevezhető) világhoz, vagy inkább az utolsóhoz, egyfajta menekülési kísérletnek vehetjük: ez pedig Cholnoky Viktor talán legismertebb és legsikerültebb műcsoportja, a Trivulzió-ciklus. Persze, a konferencia témáját tekintve mindenképpen érdekes lett volna Cholnoky másfajta fiktív világokat megjelenítő novelláit is megvizsgálni, mint például azokat a fantasztikus elbeszéléseket, ahol a reális, hihető szférából hirtelen (vagy szép lassan, fokozatosan) átkerülünk egy teljesen más, a valósághoz képest teljesen más szabályoknak alávetett – nem valószerű - világba, s ezek működését vizsgálni (például *Kövér ember*, *Polixéna kisasszony pöre*); vagy olyan, talán szecessziós atmoszférájú, de Flaubert Salammbójára is emlékeztető, orientalista textusok világát megnézni, mint a *Tammúz*; esetleg az *Új világ* antiutópiáját

¹ Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 32.

összevetni hasonló prózai alkotásokkal, például Huxley *Szép új világával* – de ezzel már kifutottunk volna a terjedelmi korlátok közül.

Az első, amit tudni érdemes a Trivulzió-történetekről, hogy valójában inkább Amanchich-történetek, hiszen bizonyos szövegekben a hasonló fizikai tulajdonságokkal s életúttal bíró – tehát egymással nagyrészt azonosítható hősök – többféle néven is megjelennek bennük: Amanchich Trivulzió, Amanchich Filippo, Amanchich Metell. Számos szöveg előkerülése Sánta Gábor filológiai kutatásainak köszönhető (1993)², aki többnyire különböző napilapokban, szórakoztató lapokban, almanachokban lelt rá a Filippo-névváltozathoz tartozó verziókra. (Amúgy vannak olyan szövegváltozatok is – például a *Császárságom története* és az *Ain-Holofra* - amelyek az e figura meséiből, életéből ismert eseményeket elevenítenek fel, de egy megnevezetlen, első szám első személyű narrátor által – mindenféle keret nélkül - elbeszélve.) Számunkra most az érdekel némi megfontolást – persze a praktikus indokokon túl, tudniillik, hogy az újságírásból élő szerző minél több bőrt is lehúzhasson ugyanazon ötletéről -, hogy itt esetleg a név uralta párhuzamos – hasonló, mégis eltérő - szövegvilágokkal lehet esetleg dolgunk, ahol a belső szint szereplő narrátora, aki szereplője saját elbeszélésének is, más-más név alatt alkotja meg, mondja el, s mondja el rá tematikusan és prózapoétikai szempontból jellemző történetét;³ valójában azonban az alkalmibb jellegű verziók rövidebb terjedelméből és kidolgozatlanságából következő sajátosságaikon túl nincs jelentős, és következésetesen leírható textuális különbség e szövegvilágok között.

Amanchich Trivulzió tehát, Cholnoky talán legismertebb hőse, a dalmata kalandor, aki, noha fiumei származású, évek óta Budapesten vállal viszonylag alantasabb – hol fizikai, hol még tisztviselői – munkákat, régi cimborája a róla elnevezett novellaciklus narrátorának. Barátságuk abban áll, hogy Ferencváros és Fiume kiskocsmáiban beszélgetnek, pontosabban: Trivulzió a neki fizetett grogokért történeteket (anekdotákat) mesél saját életéből. Az egyik

² Sánta Gábor: Cholnoky Viktor Amanchich-novellái . Vár Ucca tizenhét, 1993/1. 91–99. Vö: Lengyel András: Az Amanchich-novellák névadója. Cholnoky Viktor poétikájának kérdéséhez, Híd (2012), http://adattar.vmmi.org/cikkek/19741/hid_2012_10_07_lengyel.pdf

³ Pl.: A sárga nagyúr: Tolnai Világlapja, 1915. A Budapest című lapban, 1904-ben megjelent Az oroszán című írás, valamint Az alerion-madár vére című kötetben megjelent Ain-holofra c. novella szövegváltozata, Képes Folyóirat, 1907. 20. füzet; Vasárnapi Újság, 1907. július 14. (ChV, Ö. M. 447.)

Vagy: Az óceánkirály: Almanach 1904. Az Aszódban 1905. május 21-én Császárság az Óceánon címmel jelent meg. Egyik változata a Bács-Topolya Hírlap 1900. március 11-i számában jelent meg. A Felvidék című lapban 1900. március 11-én jelent meg. Gyergyó Hírlap: 1900. június 17.; Képes Heti Krónika, 1902. augusztus 16.; Ország-Világ Naptár, 1904.; Maros, 1904. május 19.

legismertebb sztorija az, amikor egy verekedésben kiverik a fél szemét, aztán később, saját gazdaságában a babonás maori bennszülötteket úgy próbálja távollétében is munkára bírni, hogy egy bögrébe teszi az üvegszemét, mondván, addig az is látja, rendesen dolgoznak-e – mire munkásai letakarják a bögrét, és henyélnék tovább. De számunkra most az a lényeges, amit Trivulzió a kétdimenziós látásról mond: „hamar hozzá is szoktam ehhez a felességhez. Higgye el nekem, hogy ha az embernek kiütik a fél szemét, abban is van gyönyörűség. (...) roppant jókat mulattam azon, hogy a házakat, amikről addig tudtam, hogy kőből vannak építve, most úgy láttam, mintha papirosból készültek volna. A fél szememmel, a felevak ember perspektíváján az egész világot kezdtem a valóságos mivoltában látni meg: kártyavárnak.” A „laposban látás perspektíváját” több szinten is metaforikusnak érzékelhetjük. Egressy Zoltán interpretációja is minden bizonnyal helytálló, aki szerint Trivulzio inentől más aspektusból látja az eseményeket, hangsúlyokat helyez át, mást vesz észre: „A nézőpont egésze megváltozik, a főhős szabaddá válik a történetek következtében. Korlátok szakadnak le, görcsök foszlanak semmivé, a lényeglátás képessége születik meg benne.”⁴ A fenti idézetből egy másik értelmezésben a „világ” mint „kártyavár” metafora, azaz a világ sérülékenysége, efemer volta is kiemelhető éppen, mi most azonban egy harmadik (bár a legelsővel éppen összekapcsolható) szintre fókuszáljunk: a valóságot a történetmesélő a papírlap kétdimenziós metavalóságába „helyezi át” – ehhez persze szükségeltetik a lejegyzés gesztusa is, de a novella alapfikciója szerint a narrátor író, aki talán nem csak saját szórakoztatására meséli az üvegszemű kocsmavendéget, hanem azért is, hogy aztán megörökítse annak hihetetlen kalandjait. („Hiszen azt hittem, hogy örökre megszabadultam magától, s nem fogja többé a gondolkozásomat megzavarni olyan mesékkel, amikre senkinek szüksége nincs, de amiket mégis csak mindig tovább kell mondanom.” Persze, ennél tovább is mehetünk, s azt is mondhatjuk, Trivulzió az írói – esetleg: művészi - fantázia allegóriájaként is felfogható, hiszen azt mondja, a narrátornak, a lejegyző kéznek: „Ott leszek én még magánál a halálos ágyánál is (...), higgye el, hogy én fogom le majd még a maga szemét is arra az úgynevezett örök álmra. Aki nekem annyi grogot fizetett, mint maga, ahhoz én hűséges maradok mindhalálig”).⁵ Ha csak motívumszinten vizsgáljuk meg Trivulzió meséit, ezt a felvetést, a papirosra áttételt, a szövegbe fordítást (a valóságnak és/vagy a kreatív képzeletnek a prózanyelv általi megfogását) szintén megerősíteni látszik például a *Taddeusz*

⁴ Egressy Zoltán: Cholnoky Viktor Trivulzió novellái, Beszélő, 2011/5., 76-80.,

<http://beszelo.c3.hu/cikkek/cholnoky-viktor-trivulzio-novellai>

⁵ A McCadwore-hitbizomány története. In: Cholnoky Viktor: Összegyűjtött művei, Szeged, Szukits, 2001, 50.

lovag vacsorája című novella is, amelynek csattanója, hogy a cirkuszi sátor előtt a ponyvába burkolózott, alvó főhősre véletlenül – s épp szerelmes álmodozás közben - ráül mutatványos menyasszonya, az óriásnő Esztella, s agyonnyomja; a „tüstént papirossá lapult” Skabieszkyt pedig nem eltemetik, hanem belesomagolják „egy árkus pakolópapirosba”, majd így csúsztatják bele egy földhasadékba. S ráadásul itt Trivulzió rögtön hozzá is teszi: „tudja, hogy sohasem szoktam hazudni, ez a történet is igaz, hiszen még most is hull a könnyem szegény Skabieszky barátomért.” És ekkor a történetmondói szerződés felei közötti (vagy akár: a kreatív fantázia birtokosa és a lejegyző, a szövegbe áttevő szkriptor közötti) megállapodás zálogául szolgáló italba - ami minden valószínűség szerint a mesemondó képzeletét is táplálja - egy kövér könnycsepp hullik Trivulzió üvegszeméből . (Vagy egy harmadik példa is, bár furcsa módon itt más a médium: a farkasemberré váló fiú *A farkas* című novella végén szintén síkban, egy Böcklin-festményként jelenik meg – igaz, itt a másodlagos narrátor, ti. Trivulzió is belép a képkereten belülre, ráadásul le is lövi a festményben saját szereplőjét: „Tudja, az egy Böcklin-kép lehetett, amint én ott álltam lesben a sövény alatt. Felbukkant a Hold, és fehér fénye egészen feketére festette a falu cipruserdejét. Olyan volt, mint a korom, és mint valami klasszikus márványszobor, hófehéren bukkant elő belőle úgy tizenegy óra tájt Árkádi.”)

Mindez az írói tevékenység működését is tematizálja, a szövegalkotói szubjektum hasadtságát egyfajta Doppelgänger-motívumba téve át. (Ez annál is inkább indokolt, mert a szubjektum hasadtságára maga Cholnoky is felfigyelt - talán Freud hatására, bár nem egészen őt követve -, s ezt az Ember és Emberke párosában fogta meg a *doktor Laád Bulcsu*-ciklus *Emberke* című novellájában, 1906-ban, amelyben a tudós biológus – aki maga is alkotó ember, s így az író egyfajta alteregója - így elmélkedik: „az én fejemben még valaki más is ül. Mi a csodáért járok én másodmagammal? Miért van, hogy még az én sem atom, s hogy még az ego is kettéhasad? (...) És – ha már az ember, legalább az intelligens ember, kettőből áll, akkor miért nem tudom én ezt a második éneket egészen *megszemélyesíteni* (saját kiemelésem – F. Gy) magamnak? (...) Ha meg tudnám valósítani a műhelyemben, a laboratóriumomban is azt, amit pszichésen, lelkileg érzek...” És egy homonkuluszt képzel el, egy fizikailag, testében megalkotandó Doppelgängert.

S itt egy közbevetés: korporális, megtestesült létének egyik fontos mozzanata, hogy Trivulzió (illetve Filippo vagy Metell) viszont maga is a testén hordozza, arra rávésődve, sebhelyként, jelként, nyomként saját történetét, s mikor a külső narrátor szokás szerint rákérdez e testi jel

eredetére, kezdi meg a mesélést. Így aztán kalandorunk maga is szöveghordozóvá/papirossá vagy még inkább szöveggé válik. Másfelől Peter Brooks korporális narratológiája szerint (*Body Work*) azok a narratív szövegek, amelyekben a test centrális helyet kap, azt mesélik el, milyen lehetőségei vannak a testnek behatolni a nyelv birodalmába: azt dramatizálják, ahogyan a test bennük jelentést hordozó faktor lesz, ahogy magában foglalja, megtestesíti a jelentést. A *Body Work* egy másik pontján Brooks Barthes S/Z-jének azon kijelentésére hivatkozik, miszerint a szimbolikus mezőt egyetlen tárgy foglalja le, és az a test. A szöveg önreprezentációja (mely reprezentáció azt mutatja meg, mi a szöveg és hogyan jár el), mindig a testtel kapcsolatosan megy végbe. (Brooks példája az *Odüsszeiából* egyébként hasonlít is a Trivulzió-cikluséra, amennyiben egy sebhelyből indul ki: a dada a kalandozó hőst egy gyermekkorából visszamaradt sebhelyről ismeri fel, és a stigmák a testen olyan, - az identitást megteremtő - jelek lesznek, amelyek nyelvi jelölőként viselkednek. Esetünkben persze a seb nem a beazonosítást szolgálja, ez az inskripció inkább, mint majd látni fogjuk, hitelesítő erővel bír; de közös bennük, hogy lenyomat a testet a jelölői folyamat részévé teszi: ahogy Brooks mondja, ha a test jelöl, akkor az is láthatóvá lesz, ahogy átmegy írásba, s irodalmi, vagy általában véve narratív testté válik.) A főhős a *Trivulzió szemében* félszemének elvesztéséről mesél, a *Kökküregén kán fogaiban* viszont arról, hogy – legalábbis szerinte - a régészek által nemrég kiasott népvándorláskorabeli temetőben talált koponya fogait rakatta be magának (s gazdájuk, a kán azóta lázámaiban látogatja, s perli vissza jogos tulajdonát). A *McCadowe-hitbizomány történetében* viszont híres, felfelé kunkorított fekete bajusza tűnik el róla. Komornyiknak áll be ugyanis egy skót lordhoz, ezért kell megszabadulnia tőle, de a bajuszhiány a történet, s az általa véletlenségből vagy rémületében elkövetett emberölés testi lenyomata is: ura, a klán utolsó tagja, az ifjú McCadowe, csupaszon hordja az arcát, miért is haragban áll tradícióisztelő atyjával: s mikor az öreg meghal, a fiú bosszúból megparancsolja Trivulziónak, borotválja meg, ám – rút családi átok – az apa csak tetszhalott volt, s mikor kipattan a szeme, a komornyik ijedtében hirtelen átvágja nyaki ütőerét: a bajuszhiány tehát ezen nem szándékos bűnre emlékezteti. Az oroszán vadászós és tigrises történetekben a keze vagy a karja sebesül meg, mint ahogy az *Amanchich Filippo kalandjaiban* is, ahol If szigete mellett lezuhan egy kormányozható léghajóval. A *máltai lázban* a maláriaszúnyog csípi meg, nagy ritkán pedig az öltözete – mely viszont ily formában a test részeként értelmezhető – lesz kissé megviselt a szóban forgó kaland során (*A farkas, A sapkaszél*). A *Bambuan katasztrófájában*, ahol társa egy egész vulkáni eredetű szigetet felrobbant egy bombával, s ő is

a levegőbe repül, a keretben ezt olvashatjuk: „Trivulzió képén, de a teste minden részén ott viselte őt világréznek és minden óceánnak a viharverését”.⁶

Vagyis bár Trivulzió minden bizonnyal hazudik, képtelenebbnél képtelenebb sztorikat ad elő, egzotikus tájakon történt kalandjairól (hol császárrá kiáltják ki a portugál Camortelha szigetén, hol gyöngyhalászati vállalkozó lesz Ceylonon, hol egy vulkáni sziget tulajdonosa a maláji tengersizorosban, Új-Zélandon cukornádültetvényes, oroszlánokkal és tigrisekkel küzd stb), ám testén mégis mindig olyan nyomokat látunk, amelyek e sztorik valóságos voltát bizonyítani tűnnek (valójában persze nem megkérdőjelezhetetlenül, hiszen e sérüléseknek más, sokkal prózaibb okai is lehetnek, ám honnan mégis e sok sebhely...). S végig ezen eldöntetlenség mezőjében mozgunk, vagyis a testbe/testre íródó jelentés itt a valóság és valószerűség, referenciális és fiktív igazság, a lehetséges világok mégis-létezésének dilemmájában fogható meg. S Trivulzió ilyen, pontosabban ilyen is: a *Kökküregén kán fogai*ban a fogorvos a külső narrátornak hiszékeny marhának nevezi Trivulziót, aki saját meséjének dől be (ti. hogy megkapta a kán fogait), s annak hatása alatt vannak rémálmai, hiszen természetesen ő porcelánfogakat ültetett be neki, nem egy ezeréves koponyából tette át őket. Vagy máshol: e „végletekig hazudó”, szélhámosnak tűnő alak „hitte maga is szentül, amit hazudott”; s az ilyen szimpatikus hazugok által elmondott “alaptények (...) mind igazak, csak a színeket hazudják rájuk, tehát mulatságosak, tehát költők.” Ám Trivulzió gyakran nagyon is határozottan reflektál az általa elmesélteknek a valósághoz való (mármint a fikción belüli valósághoz való) viszonyára: „De tudja, és itt a még megmaradt félszeme szögletéből pokolian imádásra méltó cinizmussal kacintott rám – éppen ön tudja a legjobban, hogy semmi olyan távol nem áll tőlem, mint a hazudozás (*Glossina palpalis*)”. Sőt, Gintli Tibor éppen azért tekinti Cholnoky novellisztikájának valószínűleg legsikerültebb költőmetaforájának Trivulziót, mert az alakjával összekapcsolható ciklusban az elbeszélőkedv, a fantasztikus és kalandos események, valamint az önreflexió meghatározó módon érnek össze.

Úgy is fogalmazhatunk, hogy a történetmesélés alapja, az egyszerre igaz és nem igaz, a Ricœur által metaforikus igazságnak hívott „mintha”, amely általánosságban véve a fikciós diskurzus alapvető jellegzetességének is tekinthető, jelen van az ő történeteiben is: az a paradoxon, amikor „a nem van” (n'est pas) kritikus pontja beleépül a (metaforikusan értett)

⁶ Uo., 39.

„van” ontológiai szenvedélyébe”. A görög mesemondók „Aixo era y no erá”-ja (itt Jakobsont idézi Ricœur), vagy magyarul, a népmesék „hol volt, hol nem voltja”.⁷ Érdekes persze, hogy ezt a fajta látásmódot a francia filozófus éppen sztereoszkopikus látásnak nevezi, ami ugye Trivulzióknak éppen nincsen, ahhoz két szem szükségeltetne.

Lengyel András is ilyesmire utal akkor, amikor Trivulzió félszemű látásával hozza össze ezt a szemléletmódot, melyet ő valóságértelmezési feszültségnek nevez, és mellesleg a szerző ars poeticájának tekinti: „a félszemű ember látása csakugyan perspektívaváltozással jár (ennyiben a példa tökéletes), Cholnoky esetében értelemszerűen többről, s főleg másról volt szó, mint a „tárgylátás” egyszerű megváltozása. Írói és gondolkodói perspektívája megváltozása ennél szélesebb körű, s egyetemesebben érvényesülő volt, s az egész valósághoz való viszonyának átalakulására épült. Ezt a helyzetet, ezt a valóságértelmezési feszültséget ő maga is érzékelt, s irodalmi önreflexióiban, novelláiban szétszórva reflektált is rájuk.”⁸ Ezt Lengyel az *ébredés/álom* egybemosódásának, kettősségének az író megalkotta metaforájában látja megvalósulni, vagy másképp, „kifordított tényként”: „Helyzetét (ti. Cholnoky), áttételesen önmagáról is szólva, így jellemezte: »És amikor ébren volt, az álomnak nyugalmas és biztos levegője vette körül, de amikor aludt, az élet minden izgalma keresztüljárta agyának serkentésére kész velejét. Ébren alvajáró volt és életterlen, álmaiban biztos, agresszív, türelmetlen és jövőbe látó. De mindez kifordult tényként is megmutatkozott benne.«” Álom és ébredés, mint valóság és nem valóság (esetleg mint aktuális világ és lehetséges világ, vagy még pontosabban: aktuális szövegvilág és az ahhoz képest fikcionalizált világ) feszültségének tematikus problematizálása is jelen van egyébként e novellákban: például *A máltai lázban*, ahol – az elbeszélt történeten belül - Trivulzió maláriával, igen magas lázzal kórházba kerül, s ott betegtársaival beszélget: egy arabbal a csillagokról, melyekre felnézve az Örökkévalóságot érzi át hirtelen, majd egy öreg olasszal, akivel átszökik egy bálba, kórházi egyenpizsamájukat és kabátjukat alakítva át elegáns frakká. A végén kiderül, a bálos kiruccanás egészen biztosan nem igaz a kocsmában mesélő Trivulzió szerint sem, azt lázas delíriumban látta – de hogy az arabbal való beszélgetés megtörtént-e, csak sejthetjük, mert a szereplő lázalomra vonatkozó mondatáról nem tudhatjuk, az elbeszélés mely pontjáig utal vissza. (Hasonló történet Cholnokytól például az E. T. A. Hoffmann-átirat, *A dióherceg is* – , amelyben a diótörővel

⁷ Paul Ricœur: Az élő metafora. Ford. Földes Györgyi, Bp., Osiris, 2006, 376.

⁸ Lengyel András: A „kifordult tény”. Egy modernitásalakzat geneziséhez. Kosztolányi, Cholnoky Viktor és A Hét, Forrás, 2011/1. 40-60.

való kalandot a haldokló Emmácska álmodja). Az álom természetesen ugyanúgy módosult tudatállapot, mint az alkoholos vagy kábítószeres befolyásoltság – noha nyilván nem teljesen azonos természetű -, vagyis a Trivulzió-történetekben a kocsmában mesélés közben beszerzett enyhe részegség másolódik át egy narratív szinten beljebb: azaz, ami a keretben a grog hatása alatti fantázia és elbeszélői tevékenységként érvényesül, az belül lázálmokként jelenik meg, strukturális jellegében nyilván átvéve valamit az ital hatása alatt álló személy látásmódjából is, vagy esetleg még, álmoként, egy további „gellert kapva” – ennek tétje pedig nem más, mint hogy Cholnoky poétikája szerint az alkohol és a neuraszténia az alkotás feltétele, csakis ezen érzékenység segítségével lehet igazi műalkotást produkálni.

S ha a narratív jellemzőket vizsgáljuk, érdemes Gintli Tibor tanulmányára utalni, aki szerint Cholnoky prózájában jellemzően - mely szövegek modernsége az anekdotikus hagyomány folytatásának és átformálása révén valósul meg - az előbeszédet imitáló felütés és az elbeszélőkedv által alakított előadásmód kettőssége válik az irodalmi önreflexió eljárásává. A novellák többsége éppen ezáltal bizonyul alkalmasnak művészlét és az irodalom mibenlétének kérdését – a valósághoz és a valószerűséghez fűződő viszonyt – felvetni, mégpedig a narrátorok és a megalkotott költőfigurák sajátos ténykezelése által, akiknek a szinonimái nála a bolond, a pojáca, a mutatványos, a hasbeszélő. (Itt jegyezhetjük meg, hogy Trivulzió mint szerethető hazug egyébként egy ízben úgyszintén bohócként tűnik fel, mintegy idomulva a 19. század második felének egy fontos hagyományához, melyben lírikusok - Baudelaire, Laforgue, Mallarmé - a kötéláncosban, a harlekinben, a Pierrot-ban, a bohócban mintegy saját alakmásukat látták, amelyet hol melankolikusán, humorosan vagy akár fájdalmas iróniával jelenítettek meg, lásd erről pl. Jean Starobinski *Le vieux Saltimbanque* című könyvét.⁹ „A sors, amely körülkergette az egész földgömbön és az eseményekből *harlequinruhát* varrt rá [saját kiemelés. F. Gy.], cinikussá tette annyira, hogy a végletekig mert hazudni, de alapjában véve mégis (...) becsületes, jólelkű számár volt. (...) Hitte maga is szentül, amit hazudott”¹⁰ (*Bambuan katasztrófája*) Az ilyesféle clownszerep ebben az idézetben kizárni látszik az önreflexiót, holott ez a végletes naivitás – mint azt láttuk is – nem feltétlenül jellemző erre a szereplőre.)

Gintli arra is rámutat, hogy Cholnokynál a két faktor összejátsztatásának (az előbeszéd általi felütés és pörgő cselekmény) önreflektív, néha ironikus eljárása a kizökentés (a fikcionalitás

⁹ Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Geneva, Skira, 1970, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁰ Cholnoky: i. m., 39.

hangsúlyozása, anakronizmusok, imitáció, szójátékok által), amely „megszakítja e világ megalkotását célzó elbeszélői stratégiát, s a díszlet nézőtér felőli oldala után hirtelen nézőpontváltással a színpalak mögötti képet is láthatóvá teszi. Előbb bevonja az olvasót az elbeszélés világába, hogy azután leleplezze a létrehozott világ kulisszáit. A váltás nem a valóság és a fikció szintje között megy végbe, hanem a különböző fikciós síkok között játszódik le.”¹¹ E novellákban ezek a kizökkentések konkrétan egyfelől abszurd, képtelen vagy éppen groteszk helyzetek szélsőségig való fokozását, esetleg megalomániára utaló jelek vagy nagyon távoli színhelyek lehetetlennek tűnő sorát jelentik (a legelső eshetőséget példázó epizód, amikor Taddeusz lovagot a mutatványosok éheztetéssel arra kényszerítik, hogy élő tyúkokat egyen meg a cirkusz közönsége előtt, s szegény lengyel egy hét után annyira hozzászokik ehhez, hogy már a vendéglőben is félnyers csirkét rendel; s utalhatunk a már említett egzotikus helyszínekre, és az ott megszerzett hihetetlenül magas hatalmi pozíciókra is). Továbbá a nyelvi megalkotottság hangsúlyozását. amikor mulatságos helyzetekben is egészen lírai megfogalmazásokat olvashatunk, vagy ilyen például az előbbi, a „tyúkevős” novellában viszonylag hosszan részletezett jelenet, amikor Taddeusz lovag elkeseredetten bámulja megrepedt lakkcipőjét, amelyen mindkét oldalon kitüremkednek a *tyúkszemek*, pontosabban: „a tyúkszem – akár egy élő állaté - visszatekint rá”). Vagy például, amikor a Todorov által a reális/irreális eldöntetlenségével-eldönthetlenségével jellemzett fantasztikumot hirtelen keresztülmetszi a műalkotásként, esztétikailag olvashatóság parancsa (vagy talán csak lehetősége). Lásd *A farkasban* azt a befogadói dilemmát, hogy most tényleg egy irreális mesét olvasok vagy egy valószínű történetet (Árkádi családját tényleg sújtja a farkassá válás öröksége, vagy csak megbolondult a fiú, amikor ezt gondolván, meztelenül rohangál az erdőben?), amelyet hirtelen megszakít az az utasítás, hogy az egésze műalkotásként, Böcklin-festményként kell tekintenünk (a szöveg az ezen parancs szerint végrehajtott olvasási mód felől inkább *ekphraszisz*, semmint történetmondás), ezáltal a szöveg fikcionalitása hangsúlyozódik, s a tetőpontként szolgáló jelenet vizualitása válik erősebbé az eseményekhez képest.

Végezetül pedig meg kell említenünk e Cholnoky-szövegek fergeteges humorát is; ráadásul talán éppen köszönhető, hogy Kosztolányi és Karinthy is barátjuknak és mesterüknek vallották *A Hétnek* dolgozó, az ottani szerkesztőségben gyakran látott publicistát – s

¹¹ Gintli Tibor: Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában. *Literatura*, 2008/4. 415-422.

egzotikus, hiperbolikus túlzásait és groteszk vagy abszurd figuráit tekintve e lassan feledésbe merülő szerző világa szerintem Rejtőével is némileg rokon.