

GINTLI TIBOR

Anekdotikus narráció és kompozíció

CHOLNOKY VIKTOR: *TRIVULZIO KALANDJAI*

Bevezetés

Annak feltételezését, hogy a *Tammúz*-kötet Trivulzio-korpusza megszerkesztett ciklusként értelmezhető, több megfontolás is indokolja.¹ Közismert, hogy Cholnoky mindössze négy Trivulzio-novellát vett fel ebbe a gyűjteménybe, holott 1910-ben az Amanchich-elbeszélések száma már elérte a 15-öt.² Ha a szövegváltozatokat nem vesszük figyelembe, 12 elbeszélésből válogathatott a szerző a kötet összeállítására idején. Ha tovább szűkítjük a kört, és az 1905 előtt közreadott, rövidebb terjedelmű, a cselekmény jelentőségét egyértelműen az előadásmód elé helyező, a narrációban az elbeszélőkedvet kevésbé érvényesítő szövegektől is eltekintünk, még mindig marad hét olyan novella, amelyek egyike sem tekinthető zsenigének. Ennek ellenére *A sapkaszél* (1905), *A farkas* (1908) és az *Amanchich Filippo kalandjai* (1909) kimaradt a kötetből. E döntés magyarázataként több lehetséges szempont is felmerülhet. *A sapkaszél* a kissé kimódolt szójáték, valamint a természeti jelenség némiképp ismeretterjesztő cikkekre emlékeztető, kicsit tudálékosnak ható bemutatása miatt nem éri el a legjobb Trivulzio-szövegek színvonalát. Az *Amanchich Filippo kalandjai* a *Trivulzio szeme* szövegében is megjelenő epizódot, a kormányozható léghajó történetét adja elő az ott olvashatónál részletesebb cselekménnyel. Annak érdekében, hogy a kompozíció elkerülje a nyilvánvaló ismétléseket, a szerzőnek döntenie kellett, melyiket közli. A megkomponált ciklus egyik ismertetőjegye éppen az lehet, ha a kiválasztott novella jobban illeszkedik a szövegegyüttes egészébe, mint a kihagyott darab. Az ismétlődés elkerülésénél is fontosabb, hogy *A sapkaszél* és az *Amanchich Filippo kalandjai* ugyan nagyobb hangsúlyt fektet az elbeszélő nyelv kvalitásaira, mint a korai Amanchich-szövegek, de az előszó imitációja terén mégsem érik el a kötetbe felvett szövegek szintjét. Az előadásmód kevésbé komótos, a cselekmény előadása ütemesebb, összességében az elbeszélés a kaland izgalmát az előadásmódnál némiképp hangsúlyosabb hatáselemként látszik kezelni. Amanchich Filippo/Metell elbeszélői képességei ugyan nem lebecsülendők, de a kalandor szerepköre még láthatóan fontosabb epikai funkcióval rendelkezik, mint előadói képességei.

Az elmondottak alapján felvethető, hogy a névadás egyfajta metanarratív funkcióval bír az Amanchich-elbeszélésekben. A szereplői elbeszélő neve ugyanis arra vonatkozó utalásként értelmezhető, hogy az adott novellában milyen típusú narrációra számíthat az olvasó. A Filippo-novellákban az elbeszélői teljesítmény kisebb vagy nagyobb mértékben a cselekmény által keltett izgalom alá rendelődik, míg a Trivulzio-történetekben az elbeszélő nyelv kvalitásai sokkal határozottabban jutnak érvényre. A Trivulzio név mintegy előre jelzi az olvasónak, hogy a főhős elbeszélőként nagyobb figyelmet érdemel, mint története szereplőjeként. A névadás

metanarratív funkciójának feltételezését támasztják alá *A felrobbant sziget* és a *Bambuan katasztrófája* publikálásának sajátos körülményei. Jelenlegi ismereteink szerint a két novella első megjelenésének időpontja nagyon közel esik egymáshoz, mindössze 20 nap telt el publikálásuk között. *A felrobbant sziget* a Tolnai Világlapja 1907. március 17-i,³ a *Bambuan katasztrófája* a Vasárnapi Újság április 7-i számában látott napvilágot.⁴ Míg *A félszemű ember*, illetve későbbi változata, a *Trivulzio szeme* főhősének eltérő keresztnevét akár a megjelenésük között eltelt idővel is kapcsolatba lehet hozni,⁵ ebben az esetben a közeli megjelenés ezt a magyarázatot kizárja. *A felrobbant sziget* a kalandra épülő Amanchich-elbeszélések kiforrott változatát képviseli. Nincs benne semmi a korai Filippo-történetek olykor még ingadozó formaérzékéből, professzionális munka, amelyben nem találunk gyengén sikerült megoldást. A két változat egyszerűen két műfajt képvisel: *A felrobbant sziget* a szórakoztató kalandtörténetre vágyó közönség igényeit igyekszik kielégíteni, míg a *Bambuan katasztrófája* a szórakoztatást az irodalomra és a művészszerepre vonatkoztatott reflexióval ötvözve több szinten olvasható szöveget hoz létre. A Trivulzio név olyan metanarratív jelzésnek fogható föl tehát, amely ennek a rétegzett elbeszélésmódnak mintegy az emblémájaként funkcionál.

Éppen ezért szembetűnő *A farkas* mellőzése, hiszen nemcsak rangos helyen, a Nyugatban jelent meg, hanem előadásmódja is az elbeszélőkedvet határozottan érvényre juttató narratív technikát mutat, amit a Trivulzio név mintegy szignálként jelez. A ciklusból való kihagyásában szerepet játszhatott, hogy a beékelte elbeszélés felvezetése körülbelül olyan terjedelmű, mint a *Trivulzio szeme* esetében. Az elsődleges elbeszélő viszonylag részletesen tér ki rá, hol szokott találkozni barátjával, majd egy egész bekezdést szentel külseje leírásának. A találkozás előadása az alak bemutatásaként hat, azaz olyan funkcióval bír, amely a *Trivulzio szeme* szövegében is fontos szerepet kap, s egy jól komponált ciklusban aligha szerencsés a főhőst kétszer is bemutatni az olvasónak, feltéve, ha a jellemzés eltérő volta nem valamilyen (pl. az alak önidentikus voltát megkérdőjelező) narratív játék része. Jelen esetben azonban nincs erről szó, a két jellemzés nem mond ellent egymásnak, így mindkettő szerepeltetése egyazon ciklusban felesleges ismétlés lenne.

A ciklus kompozíciójára nézve korántsem érdektelen kérdés, hogy a korpusz belső koherenciája szempontjából tekintve szerencsés döntésnek mutatkozik-e a *Trivulzio szeme* előnyben részesítése a három évvel később született *A farkassal* szemben. Továbbá az is megfontolás tárgyát képezheti, hogy a szerző miért nem élt a hűzés lehetőségével, hiszen a hosszas bemutatás kihagyásával a felesleges ismétlés elkerülhető lett volna. Megítélésem szerint Cholnoky döntése erősítette a ciklus belső kohézióját. Ennek okát elsősorban abban látom, hogy *A farkas* szövegében nem találunk utalást a másodlagos elbeszélő korlátozott szavahihetőségére, ami Cholnoky prózafelfogásának összefüggésében azt jelenti, hogy a novella szereplői narrátora kevésbé alkalmas arra, hogy a költő, a művész metaforájává váljon. Bár Trivulzio szólamára ebben a novellában is jellemző az elbeszélőkedv, a narrátor nem tesz utalást arra, hogy a született művészt látná benne. Jóllehet Trivulziót előadásmódja remek elbeszélőnek mutatja, alakjának a novella mégsem ezt az oldalát állítja reflektorfénybe. Az 1899 és 1904 között keletkezett, korai Filippo-történetek még sokkal inkább a szereplő kalandjaira, mint elbeszélői tevékenysé-

gére irányítják a figyelmet. Ebben a novellában ennek a struktúrának módosult változatával találkozhatunk: a narratív nyelv kvalitásai ugyan képesek magukra irányítani a figyelmet, az elbeszélés ennek ellenére a kalandor szerepet hangsúlyosabbá teszi az alak elbeszélői szerepkörénél. Az állatok és emberek torkát átharapó, farkasemberré változott Eurothon Árkádit végül Trivulzio Winchestere teríti le:

Csak annyit mondok, hogy az egész szigeten az enyém volt az egyetlen Winchester puska. A többit eltalálhatja. A fejedelem mellém adta a négy katonát, hazakergette a falusiakat, mi pedig csöndes ballagással indultunk meg utánuk. No, hát azután arról az utolsó estéről sohasem feledkezem meg. 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 ciprus-erdejét. Olyan volt az erdő, mint a korom, és mint valami klasszikus márványszobor, hófehéren bukkant elő belőle úgy tizenegy óra tájt Árkádi. Fantasztikus, hisztérikus mozdulatokkal, mezítelenül jött lefelé a gyöpön, egyenesen a puskám csöve elé. Szegény fiú! A Winchester nem szól nagyon hangosan, de ő még azt a halk pukkanást sem hallotta már, mert az arcára bukfencezett. Tudja, akit homlokon találnak, az előre esik, és tüstént meghal. Én pedig egészen pontosan az orra nyerge fölött találtam el. Mert hogy a félszemű ember sokkal jobban tud célozni, mint akinek mind a kettő megvan. És tudja, hogy az én balszemem jóféle csehüveg... No, igyuk ki még ezt a kis Aubertint.⁶

A szereplői elbeszélő előadásában nincs nyoma annak, hogy a ciklus darabjaihoz hasonlóan játékos cinizmussal utalna saját elbeszélésének megbízhatatlan voltára, s elmarad az elsődleges elbeszélői kételkedésnek a ciklus darabjaiban megszokott explicit jelzése is. A zárlat Trivulzio kalandor voltát tehát elbeszélői tevékenysége elé helyezi, azaz inkább saját narratívájának szereplőjeként, mint előadójaként állítja az olvasó elé. A ciklus novelláiban ezzel szemben rendre megkérdőjeleződik Trivulzio szavahihetősége, elbeszélői szerepköre ezzel párhuzamosan mindig hangsúlyosabb kalandor mivoltánál, hiszen a vele történetekkel kapcsolatban folyton felmerül a nagyotmondás gyanúja, míg előadói képességei magukért beszélnek. A ciklus tartja magát az alak első novellában felvázolt pozicionálásához, amennyiben Trivulziót elsősorban „költőként” állítja az olvasó elé.

Mielőtt rátérnék a ciklust alkotó négy novella belső összefüggéseinek bemutatására, egy további szempont felvetése is szükségesnek látszik. A ciklus kompozícióját értelmezve nemcsak a válogatás kérdése tűnik fontosnak, hanem a szövegek sorrendje is. A novellák ciklusbeli egymásutánja ugyanis nem esik egybe első közlésük (így vélhetően keletkezésük) kronológiájával. A kezdő darab tulajdonképpen végleges szövegváltozata 1905-ből való, ebben az esetben a keletkezés időrendje és a kötetbeli sorrend megfelel egymásnak. A *Taddeusz lovag vacsorája*, illetve *A máltai láz* ugyancsak keletkezésük sorrendjében szerepel a ciklusban. Előbbit még *Skabievsky lovag vacsorája* címmel jelentette meg Cholnoky A Hét 1909. március 28-i számában, utóbbit 1909. október 31-én publikálta ugyanitt. Egészen

más a helyzet azonban a *Bambuan katasztrófájával*, melynek első változata 1907-ben jelent meg. A ciklus másodikként keletkezett darabja tehát a kompozíció lezárásának funkcióját kapta. Ha magyarázatot keresünk a ciklusbeli sorrend kérdésre, az alábbi hipotézis fogalmazható meg: a szövegek *Tammúz*-beli egymásutánját elsősorban az határozza meg, hogy az egymást követő novellák egyre nyilvánvalóbbá teszik a Trivulzio előadásában hallott történetek valóságtartalmának kétségségét. A ciklus irodalom-értelmezésének ismeretében akár úgy is fogalmazhatunk, hogy egyre explicitebbé teszik a szereplő művész-jelkép voltát. A ciklus első három darabja esetében az építkezésnek ez az elve megfelel a keletkezés sorrendjének: a később keletkezett novella a kitaláltságot is határozottabban jelzi. Amikor azonban a kronológiai sorrend és a fikcionalitás mértéke által kirajzolt fokozásos szerkezet nincs szinkronban egymással, az utóbbi szempont bizonyult erősebbnek.

I.

A *Trivulzio szeme* című novella a bevezetés szerepét tölti be a ciklusban. Az elsődleges elbeszélő beszámol Trivulzióval való megismerkedésének történetéről, felidéri néhány korábbi találkozását, majd három bekezdésnyi terjedelemben direkt jellemzést ad hőséről. Ennek a néplektanra alapozott (némelykor kissé talán tudálékosnak ható), leírást és kommentárt váltogató felütésnek hangsúlyos eleme a lágyság és a pózolás, a mesemondás és az egyszerűség, az elkalandozás és a tárgyyszerűség kettőssége. Az irodalmi műfaj említése, valamint az elbeszélőkedvre tett utalás már önmagában is kapcsolatot teremt Trivulzio alakja és a művészet között.⁷ A költő szerepének sugalmazásához hozzájárul a főhős kontemplációra hajló kedélyének, valamint alkohol iránti vonzalmának említése is. Cholnoky publicisztikájának és kisprózájának visszatérő motívuma az a meggyőződés, hogy a tehetőség, az érzékenység, az alkotás képessége, valamint az alkoholfogyasztás összefügg egymással.⁸ Az a nézet, mely szerint a kivételes embernek, az érzékeny művésznek szüksége van a tudatmódosító szerekre, a századforduló magyar irodalmában locus communisnak számított. E Cholnokynál is rendszeresen felbukkanó elképzelés miatt Trivulzio iszákosságát művész mivoltának visszatérő jelzéseként értelmezhetjük. Az elbeszélés első szintjén zajló cselekmény minden Trivulzio-novellában világos kapcsolatot teremt alkohol és művészet között. Trivulzio először iszik, majd belefog elbeszélésébe, ha kiürül a pohara, elhallgat, s csak akkor folytatja, ha megérkezik a következő pohár ital.

Korábban érintőlegesen szó esett róla, hogy a *Trivulzio szeme* csupán közvetett utalások formájában sugallja a főhős korlátozott szavahihetőségét. Ilyen például Trivulzio két, önjellemző mondata, amelyek éppen a nagyotmondás tagadásával hívják fel a figyelmet a szereplői elbeszélőnek erre a jellemvonására.⁹ Az elsődleges narrátor szerint Trivulzio „szláv beszélőképességgel és olasz fantáziával”¹⁰ mondja el történeteit. A teremtő képzeletként felfogott fantáziát a művészi alkotás előfeltételeként értelmeznünk a romantika óta irodalmi toposznak tekinthető. A fantázia hangsúlyozása ezért egyszerre jelzi a másodlagos elbeszélő művész voltát és – ezzel szoros összefüggésben – az általa előadott történetek kiszínezésére való hajlamát. A *Trivulzio szeme* elsődleges narrátora még nem látszik kétségbe vonni,

hogya a hallott események megtörténtek – ha nem is egészen úgy, ahogy Trivulzio elbeszéli őket. Inkább csak azt gyanítja, hogy barátja mindig igyekszik jobb színben feltüntetni magát, mint ahogy az események idején viselkedhetett. Camortelhai császárságának, majd léghajós kalandjának történetét meghallgatva így kommentálja hőse elbeszélését: „Mindezt az akkor való találkozásunkkor úgy mondta el nekem, mint ahogy például én mondanám el egy fogam kihúzásának a történetét, vagy ahogy más elmondja az esetét, amikor a komfortáblí egyik kereke eltörik alatta. Nemes egyszerűséggel, de azért mégis úgy, hogy a saját bátorsága és lélekjelenléte lehetőleg kitűnjék.”¹¹ A nyitó novella elsődleges narrátora tehát a történet és annak elbeszélése között csupán annyi távolságot feltételez, amennyi a dicsekvésből adódó túlzásból fakad.

A ciklus második darabja, a *Taddeusz lovag vacsorája* sokkal határozottabban és kiterjedtebb módon veti fel Trivulzio korlátozott szavahihetőségét. A beékkelt elbeszélés arról számol be, hogy a pénz nélkül tengődő Skabievszky Taddeusz lovagnak Trivulzio egy alkalommal rendszeres jövedelmet ígér. A lengyel elfogadja az ismeretlen tartalmú „üzleti” ajánlatot, s csak akkor döbben rá, hogy mi lesz a feladata, amikor egy Isten háta mögötti cirkusz porondján az arcába vágnak egy eleven tyúkot, miután előzőleg cipőpasztával gondosan feketére mázolták.¹² A még mindig értetlenkedő Taddeuszt Trivulzio egy vasdoronggal bordán szúrja, hogy ordítását hallva a publikumban minél hitelesebben keltse fel a tomboló vadember képzetét, majd az eleven tyúkra mutatva ezt az egyszerű instrukciót adja: „Edd meg!” A kiéhezett Taddeusz egy héten át minden este egy-egy nyers tyúkot fal fel a közönség teljes meglegedésére. Miután a nagyérdemű megunja a mutatványt, járandósága megfizetése után az igazgató elbocsátja a lengyelt, aki ezt követően vacsorára invitálja Trivulziót. Miután hosszan válogatott az ételekben, „megrendelt a meglehetősen piszkos kezű pincérnél egy főtt tyúkot. Egy egész tyúkot, és azután utána kiáltott a pincérnek, hogy nem kell ám azt az állatot nagyon keményre megfőzni.”¹³ A történet e fordulatának hallatán az elsődleges narrátor a tőle megszokottól eltérően viselkedik, kifakadásával megszakítja Trivulzio előadását, és határozottan kétségbe vonja, hogy ez a jelenet valóban lejátszódott volna: „– Hallja, Trivulzio – szóltam ekkor közbe szinte indulatosan. – Én magának sokat elhiszek, de ezt már igazán nem hiszem el. Maga most csak azért mondja, hogy Skabievszky tyúkot rendelt vacsorára, hogy az elbeszélésének valami csattanós véget adjon. Igaz?”¹⁴ Az elsődleges elbeszélő megszólalása Trivulziót olyan elbeszélőként állítja eléink, aki nem csupán a nagyítás, a hiperbola eljárásával, hanem ennél sokkal látványosabb fikcionáló aktussal is él: megváltoztatja a történet cselekményét. Trivulzio a csattanó kedvéért lemond arról, hogy története valószerűnek hasson. Az elbeszélés az esztétikai hatás érdekében látványosan szakít a „megtörtént történet” fikciós sémájával, és a saját fikcionáltságát hangsúlyozó narratívát választja. Természetesen az elsődleges elbeszélő (látszólagos) felháborodása nem az implicit szerző, hiszen a novella éppen azt a meggyőződést viszi színre, hogy az igazi elbeszélőművészet felfüggeszti a referencialitást, s nem az elbeszélés valóságtartalmát, hitelességét, hanem megalkotottságát tartja szem előtt. Trivulzio válasza, amelyben visszautasítja a „vádát”, tovább folytatja a valószerűség igényének látszólagos fenntartása és az egyre hihetlenebb cselekményfordulatokat alkalmazó történet-

mondás kettősségeként jellemezhető narratív játékot: „Nem igaz. Mert először is az ember a szokás rabja, és egy hét alatt még a nyers tyúkhöz is hozzászokik, másodsor pedig nem ez az elbeszélésemnek a vége.”¹⁵ Trivulzio két érvet is mozgósít, amelyek mindegyike Taddeusz lovag sajátos rendelését hivatott hitelesíteni. Ez első érv egy olyan életbölcesség, amelyet a másodlagos elbeszélő kiforgat eredeti jelentéséből, hiszen egy hét túlságosan rövid idő a megrögzött szokások kialakulásához. Másrészt Trivulzio nagyvonalúan elfeledkezni látszik arról, hogy Taddeusz nem jószántából, hanem kényszerűségből evett eleven tyúkot egy álló héten át.

Az első érv tehát igencsak gyöngye lábakon áll, a történet végére hivatkozó második azonban ezen is tútesz. Trivulzióknak ez az ellenvetése azt sejteti, hogy a fenti cselekménymozzanathoz sokkal valószínűbbnek ható esemény zárja majd a történetet. Elbeszélésének zárlata azonban határozottan más irányba fordul, megtudjuk, hogy Taddeusz beleszeretett a cirkusz óriásnőjébe, a 18 pud (kb. 295 kg) súlyú Esztellába, akivel már el is tervezték a szökést. A lovag egy ponyva alá húzódva várja szerelmesét, a hölgy meg is érkezik, majd ráül a ponyvára, aminek folyományaként Skabieszky Taddeusz nyomában jobblétre szenderül. A másodlagos elbeszélő tudatosan provokálja hallgatóját, az elsődleges narrátort (a szerző pedig az olvasót). A szereplői elbeszélő valószínűbb befejezést anticipál, de csak azért, hogy véletlenül se feleljen meg az így ébresztett befogadói elvárásoknak. Ha lehet, a korábbiaknál is hihetlenebb cselekményelemmel folytatja elbeszélését, majd a játékos provokáció elbeszélői stratégiájának jegyében mindezt az ismétlés alakzatával is megfejeji. Megtudjuk, hogy a hölgy bánatában vízbe akarta ölni magát, de testi paraméterei miatt képtelen volt elmerülni. (Köztudott, hogy a zsír lebeg a víz felszínén.) Taddeusz lovag szokatlan temetése azonban minden korábbi képtelen mozzanaton tútesz: „Szerencsére abban az időben nagyon forró nyár volt Bregovica körül, s a föld a tó partján megrepedezett. Boldog emlékü barátomat belecsmagoltuk egy árkus pakolópapirosba, szépen körülkötöttük, azután belecsmagoltuk egy ilyen hasadékba.”¹⁶ A történet ilyen befejezése után az olvasót aligha éri váratlanul a szereplői elbeszélő metafiktív önkomentárja: „Tudja, hogy sohasem szoktam hazudni, ez a történet is igaz, hiszen még most is hull a könnyem szegény Skabieszky barátomért.”¹⁷ A fent jelzett játékot – melynek lényege a hallgató tréfás provokálása, a hihetetlen fordulatok kiváltotta befogadói elképedés felett érzett öröm és a cselekmény megtörtént eseményként való elfogadtatásának színlelt igénye – a zárlat tehát tovább fokozza. A másodlagos elbeszélő éppen bizonykodásával hívja fel a figyelmet a történet kitalált voltára, hangsúlyozott fikcionáltságára. Végül az elsődleges elbeszélő zárja le a novellát, akinek szólama ugyancsak bekapcsolódik a játékba. Első mondatával megerősíteni látszik Trivulzio szavait, de csupán azért, hogy a másodikkal megkérdőjelezze: „És valóban: az üres grogos pohárba nagy, kövér könnycsepp hullott. Trivulzióknak abból a szeméből, amelyik üvegből volt.”¹⁸ A novella szövege nemcsak az elsődleges narrátor korábban idézett közbeszólásakor, hanem utolsó mondatával is lényegesen határozottabban jelzi Trivulzio történeteinek valószínűtlen voltát, hangsúlyozott fiktivitását, mint a ciklus első darabja.

len, hogy a *Taddeusz lovag vacsorája* szövegében megsűrűsödnek az irodalmi utalások, ezzel is felhívva az olvasó figyelmét az elbeszélés irodalmi megalkotottságára, arra, hogy irodalmi szöveget olvas. A lengyel lovag egy jól ismert irodalmi szerepkör folytatója, a *Beszterce ostromában* is megjelenített ingenyelő megfelelője, akinek lengyel volta alatt szintén nem etnikai hovatartozása, hanem „foglalkozása” értendő. Ennek a minden bizonnyal ál-lengyel figurának a keresztneve Taddeusz, akárcsak a romantikus lengyel nemzeti eposz (*Pan Tadeusz*) címszereplőjének. Az elsődleges elbeszélő egy alkalommal „bús képű Skabieszky lovag”-nak nevezi, ezzel a szöveg határozott utalást tesz Cervantes *Don Quijote* című regényére. Trivulzio egyik felkiáltása pedig a *Rómeó és Júlia* paródiájaként állítja be Esztella és Taddeusz lovag románcát: „Hanem az a Sekszpír, Sekszpír! Az megint bajt csinált. Esztella olvasta Rómeó és Júliát, megéhezett a holdfényre, kiment a cirkusból, és leült – a harmat okáért – egyenesen arra a ponyvára, amelybe Skabieszky rejtőzött el...”¹⁹ Esztella kudarcba fulladt öngyilkossági kísérlete Ophelia halálának körülményeit idézi – természetesen groteszkbe fordítva: Esztella majdnem 300 kiló, s nem holtan lebeg a víz felszínén, hanem élve. Maga az Esztella név is intertextuális utalásként olvasható: a *Beszterce ostromának* kiöregedett cirkuszi műlovarnőjét idézi fel,²⁰ akit – a Taddeuszhoz hasonlóan szintén Don Quijote-i alakként megjelenített – Pongrácz gróf a vár úrnőjének szerepkörére szerződtetett.

A szójátékok ugyancsak az irodalmi megalkotottságot hangsúlyozzák. Trivulzio így biztatja Taddeuszt: „Nincs még veszve Lengyelország... Vagy legalább a nyele még megmaradt...”²¹ Az első, patinás mondat történelmi kontextusa közismert: így hangzott Lengyelország felosztása után a lengyel szabadságharcosok jelmondata. Ezt a híres mondatot rímelteti rá a szöveg a „veszett fejsze nyele” szófordulatra,²² ami a reménytelen helyzet, a vesztes szituáció jelölője. A második mondat tehát tökéletesen rációfal az elsőre. A nyelvi játék egy másik szinten is alkalmazza a komikus kifordítást: a jelmondat a nemzet közösségének sorsáról beszél, ezt a kollektív tartalmat Trivulzio ironikus kontextusba helyezi, amikor Taddeusz lovag nehéz egyéni életkörülményeire vonatkoztatja. Szintén sikerült szójátékot alkalmaz a cirkuszi mutatvány leírása:

Mármost, meg kell mondanom, hogy Skabieszky lovag aznap éhesebb volt, mint szokott lenni, és éppen olyan *szomjas*, mint rendszeren szokott lenni. Éhesebb, mert céltudatosan nem adtunk neki aznap semmit sem enni, *szomjas, mert a dicsőség szomjúsága* elválaszthatatlan minden igazi lengyel férfiútól. És azért: amint ott érezte kezében *a tyúk meleg, vértől duzzadó nyakát*, látta a rángatózó, finom mellét, felébredt az étvágya, amint pedig hallotta a tapsot, felébredt benne *a dicsőség szomjazása* is. Odafordult a bregovicaiak felé, és harmadik üvöltést hallatva, leharapta a tyúk nyakát – megette az egész öreg, ki-mustrált szárnyast nyersen.²³

Az idézett részletben a szójáték a szillemzés alakzatára, a szó szerinti és a metaforikus jelentés egyidejű mozgósítására épül. Az első mondatban a „szomjas” mellék-

név elsődleges jelentése dominál, mivel a korábban előforduló „éhes” párvaként az az által teremtett kontextusba helyeződik. A második mondat ezzel szemben a „dicsőség szomjúsága” szintagma révén metaforikus jelentését állítja előtérbe. A tyúk nyakának harmadik mondatban olvasható plasztikus leírása („a tyúk meleg, vértől duzzadó nyaka”) ismét a konkrét jelentés felé tereli az olvasó képzeletét, hogy a taps említésével azután újra az elvont értelemre irányítsa a figyelmet.

Ugyancsak az irodalmi megalkotottságot hangsúlyozza az elbeszélői helyzet virtuóz kezelése. Ezúttal nem Trivulzio alakjának megrajzolásával indul a novella, mint a ciklus első darabja (és számos más Amanchich-elbeszélés) esetében. A megszokott megoldástól eltérően Taddeusz lovag történetének első részét nem Trivulziótól halljuk, hanem az elsődleges elbeszélőtől. Kezdetben az olvasó még abban sem lehet bizonyos, hogy a megszokott perszonális narrátort hallja, hiszen ennek az elbeszélői szerepnek az első határozott jelzése csak az I. rész közepén bukkan fel: „Aki megismeri ezekről a szavakról a szólót, az most bizonyára nyájasan összemosolyog velem, aki ellenben nem ismeri meg, az jóformán meg sem érdemli, hogy megmondjam: valóban Amanchich Trivulzio, a hajós, az óceán hajdani császára, az utolsó kalandor ült ott benn a vendéglőben, és köszöntötte ilyen kellemetlen szavakkal az érkező lovagot.”²⁴ Eddig a pontig az olvasó akár anonim, auktoriális narrátorként is tekinthet az elsődleges elbeszélőre, az összemosolygás említésével jelenik meg a személyes ismerős szerepköre, amelyet a szakasz az anekdotikus narráció jegyében az olvasóra is kiterjeszt.²⁵ Mintha az elbeszélés kedvét lenné abban, hogy olvasási stratégiájának folyamatos módosítására készíti a befogadót. Ezt a játékot az I. és a II. rész határán álló mondat virtuóz módon teljesíti ki. A szöveg azzal a módfelett szokatlan megoldással él, hogy a fejezethatárral egy mondatot szel ketté:

El kellene mondanom a két jó barát beszélgetésének további részleteit, de ehelyett kénytelen vagyok átadni a szót megint Trivulzió-nak, aki nagy határozottsággal mondta:

– Jó, hát lesz tyúk! – azután pedig

II.

így folytatta, de vagy egy esztendővel az elmondottak után, és most már nem a lovagnak, hanem nekem beszélve, aki szokott véletleneinknek egyikénél fogva találkoztam vele:

– És lett tyúk! Haha; szegény Taddeusz, kapott tyúkot!²⁶

A szöveg kettévágása mellett az olvasó zavarba hozását célozza az is, hogy az elbeszélői szólam idősíkot vált, méghozzá ugyanazon mondaton belül. Az „azután pedig így folytatta” tagmondat azzal téveszti meg az olvasót, hogy közvetlen utóidejűséget sugalmaz. A befogadó úgy vélheti, Trivulzio következő mondatát olvashatja, azt a mondatot, amely ugyanakkor, ugyanazon a helyen, ugyanannak a Taddeusznak címezve hangzott el. Ezzel szemben az elsődleges narrátor kiszáratva közli, hogy Trivulzio két mondata között egy kerek esztendő telt el, s a második mondat címzettje immár nem Taddeusz volt, hanem ő maga. Ez a megoldás já-

tékos ötletességgel és nagy hatékonysággal hívja fel az olvasó figyelmét a szöveg megalkotottságára. Annál is inkább, mivel az elbeszélés folytatja a fejezethatárok normaszegő meghúzásának játékos technikáját. A II. és III. rész ismét mondat közben válik el egymástól:

El is mentünk egy igen jóra való kis vendéglőbe.
...Itt félbeszakítottam Amanchich Trivulzionak immár a harmadik grognál tartó elbeszélését és

III.
azt kérdeztem tőle:
– Remélem, reggelig vacsoráztak?²⁷

Ezúttal az elsődleges elbeszélő szavait bevezető idéző mondatot vágja ketté a fejezethatár, nem a másodlagos narrátorét. Ha az olvasó arra számít, hogy ismét idő-síkváltás kapcsolódik ehhez a megoldáshoz, csalatkoznia kell. Trivulzio a vacsora elbeszélésével folytatja a történetet, tehát az események sorrendjében az előző momentumhoz a lehető legszorosabban kapcsolódó következő cselekménymozzanat előadásával. A III. rész Taddeusz történetének (első) csattanóját választja el a cselekmény többi részétől, azaz mintegy kiemelő funkciót tölt be. A III. és a IV. fejezet közötti határvonal hasonló szerepet kap, a vacsorát követő végkifejlet, a második csattanó kiemelését szolgálja. E két fejezet terjedelmének a megelőző kettőhöz viszonyított aránya már önmagában is játékos gesztusként értékelhető, hiszen azokhoz képest szokatlanul rövidek. Az idézett részlet egy másik játékos narratív eljárással is él: a szövegszintek metalepszisszerű átlépésével. Az „itt félbeszakítottam” predikatív szintagma első szinten az elsődleges narrátor szólamához köthető, aki arról számol be, hogy Trivulzio elbeszélésének hallgatójaként annak idején megállította barátja előadását. Másrészt azonban a szerző is éppen ezen a ponton szakítja meg a II. rész szövegét, tehát a citált részlet a szerző játékos metanarratív megjegyzéseként is felfogható. Azaz az elbeszélő szólamának szavain át mintegy a szerző is megszólal, kétértelművé alakítva a szövszerkezet jelentését.

II.

A ciklus következő darabja, *A máltai láz* az elbeszélés referencialitásának radikális visszavonásakor éppen a metalepszis eljárását állítja középpontba. Bár Trivulzio szólamában már korábban is több árulkodó jel utal a másodlagos elbeszélő kétes zavahihetőségére, a novella metalepszist tudatosító zárlata számolja fel végérvényesen a „megtörtént történet” fikciós sémáját követő olvasás lehetőségét.

A korábbi utalások között említhető a szereplői elbeszélő nagyotmondása, amelyet – tagadó formában – fogadkozása közben ismét saját maga hoz szóba: „Tudja, nem szoktam minduntalan a becsületszavamat adni, de ne köpjek soha többet fehéret, ha nem igaz, hogy láttam Máltán lent az erődök alatt egy szikomórbózt olyan szűnyogokat is, akik kamáslit viselnek. Olyan a lábuk, mint a cezuraspóroló, fönt vastagabb, aztán újra kezdődik, de már sokkal vékonyabban.”²⁸

Ilyen jelzés az is, hogy a szereplői elbeszélő rögeszmeszerűen tér vissza ahhoz a gondolathoz, hogy lázát nem a maláriát terjesztő szúnyogok, hanem a hajóúton evett görögdinnye okozta, amit az elsődleges narrátor is határozottan kétségbe von. Az is felettébb valószínűtlen, hogy a világcsavargó Trivulziót magas láza közepette éppen az a kérdés foglalkoztatná, hogy a betegek kék-fehér csíkos ruhájában hogyan mutat majd az arcbőre. Még valószínűtlenebb az a mellékesen említett esemény, hogy egy alkalommal egy tűzhányó belsejéből is megmenekült, amikor véletlenül belezuhant. Különösen a novella második cselekményegységében, Sparafucile báli invitálása kapcsán sűrűsödnek a gyanús mozzanatok. Sparafucile neve maga is a fikcionalitásot sugalló rejtett szignál, hiszen a figura a *Rigoletto* bérgyilkosának nevét viseli, ráadásul éppen olyan szöveggörnyezetben lép be a cselekmény terébe, amely szóba hozza haramia voltát. Igen valószínűtlen Sparafucile érvelése is, mellyel Trivulziót győzködi: „Magának meg már este is csak harminckilenc fokos lázat írt oda Osszita nővér a feje fölé. És ezért maga el fog jönni velem ma a bálba.”²⁹ A halotról lehúzott „báli ruha” mozzanata szintén okot adhat a kételkedésre, amit Trivulzió hallgatója hitetlenkedését feltételező szavai is aláhúznak: „Elhiszi, nem hiszi, öt perc múlva rajtam volt a ruha [...]” Az is meglehetősen valószínűtlen mozzanat, hogy a lázas Trivulzio a kápolnatetőről az utcára ugorva szökik meg a kórházból. Sparafucile azon kijelentése, mely szerint Tommasót azért küldte előre a bálterembe, hogy, vakbélgyulladásos beteg lévén, gyűjtsa meg a lámpákat, pedig már az abszurd humor körébe tartozik. A párbeszéd ezt követően is kitar a képtelenségek halmozásánál. Trivulzio panaszkodik, hogy rövid a nadrágja, de Sparafucile rögtön megtalálja a megoldást. Azt javasolja, hogy tűrje fel, mert akkor senki sem gondolja majd azt, hogy rövid. Hasonlóan érdekes javaslat a csíkos kabát háton való összegombolásának ötlete. Az indoklás ebben az esetben sem mindennapi: „Mert akkor frakknak látszik”. Mivel a bálban nem szeretik a kórházi betegeket, Sparafucile azt javasolja, hogy ruhájukra való tekintettel mondják magukat tejesembernek. Jól látható, hogy Trivulzio kalauzolója megóvja magát a logikus gondolkodás ártalmas befolyásától.

Mindez még sokféle magyarázatot nyerhetne Trivulzio elbeszélésében, megtudhatnánk olyan körülményeket, amelyek megmagyaráznák Sparafucile sajátos viselkedését. (Például elmebajban szenved, magas láza miatt félrebeszél stb.) Az elsődleges narrátornak a történet végét firtató kérdésére („De hát a bál? A történet vége?”)³⁰ odavetett válaszában azonban Trivulzio a ciklus minden eddigi gesztusánál határozottabban tagadja meg a valóságosírást mint történetformáló elvet: „Hja, kedves barátom, a bálban már nem voltam ott. Mert hajnalra hirtelen leszállt a lázam, a delíriumomat becsületes alvás váltotta fel, negyednapra meg már szélnek is eresztettek az ispotályból. Így hát a történet végével nem szolgálhatok.” Trivulzio elbeszélése során egyszerűen elhallgatta, hogy nem azt mesélte el, ami tényleg megesett vele, hanem amit lázálomában fantáziált. Azaz tudatosan félrevezette hallgatóját, meghagyta abban a hitében, hogy az egyre furcsább események elbeszélésének ugyanahhoz a szintjéhez rendelhetők, mint a betegségének történetét előadó szakaszok, miközben a narráció kiszámított észrevétlenséggel lépte át a diegetikus világban valósként (külső eseményként), illetve elképzeltként, csupán a szereplő fantáziájában lejátszódó történészként pozicionált narratív szinteket elvá-

lasztó határt. Trivulzio leckét adott a szöveg elsődleges narrátorának az elbeszélés természetéről: soha ne adjuk át magunkat egészen a megtörtént történet befogadói stratégiájának, mert az elbeszélés fikatív, nem valós karaktere így vagy úgy, de előbb-utóbb megmutatkozik. Megtörtént és kitalált folyton egymásba fordul, az elbeszélés értéke pedig korántsem valóság tartalmában rejlik.

A ciklus korábbi novellái vagy a szereplői elbeszélő nagyotmondására emlékeztették az olvasót, vagy azt a gyanút fogalmazták meg, hogy a történethez lezárásként teljességgel koholt csattanót fűzött. E két változat egyike sem függeszti fel olyan radikálisan és végérvényesen a cselekmény, a történet egésze vonatkozásában a valóságosság, a megtörténtesség elvét, mint *A máltai láz* metalepszise. Az elsődleges elbeszélő a ciklus első két darabjában arra az álláspontra helyezkedik (s hasonló befogadói pozíciójuk okán mintegy ezt a közelítést ajánlja fel az olvasónak is), hogy Trivulzio a vele megesett történeteket adja elő, de színesebben és hatásosabban, mint ahogy azok megtörténtek. A túlzás alakzata és a cselekmény csattanóval történő befejezésének „önkényes” átformálása között mutatkozó különbség nem jelentéktelen ugyan, de a történet egészét a fantáziált, a nem valós területére helyező elbeszélői gesztus radikálisabban állítja előtérbe az elbeszélés, illetve az irodalom eredendően fikatív, kitalált természetét mindkét korábbi megoldásnál. Arról nem is beszélve, hogy ezzel a tapasztalattal sokkal provokatívabb módon szembesíti a befogadót, akit tudatosan tévútra terel, majd saját megtevesztő gesztusát leleplezve magára hagyja elképedésével.

III.

A záró novella, *A Bambuan katasztrófája* elbeszélésmódja bizonyos mértékben eltér a ciklus többi darabjától. Az egyik – s talán a leglátványosabb – különbség abban áll, hogy Trivulzio elbeszélésében itt érvényesül leghatározottabban a kalandosság. (Ez a vonás inkább azokhoz az Amanchich-novellákhoz közelíti, melyek nem kerültek be a ciklusba.) A kaland szerepének súlya a kötetbeli Trivulzio-elbeszélések közül a *Trivulzio szemével* rokonítja. A *Taddeusz lovag vacsorája* esetében nemcsak az előadásmód, hanem a cselekmény is határozottan anekdotikus. *A máltai láz* alaphelyzete, a maláriás láztól szenvedő, ápolásra szoruló hajós alakjának megjelenítésével megfelel a kalandos történettel szemben támasztott olvasói elvárásoknak. Jóllehet az álruha és a szökés toposzszerű kaland-elemek, ugyanakkor a zárlat a kalandosnak induló történetet lázalomnak minősíti. Ezzel szemben a *Bambuan katasztrófájában* előadott Trivulzio-történet cselekménye minden ízében megfelel a kaland követelményeinek, jóllehet az anekdotikus narráció – mint a ciklus valamennyi darabjában – itt is érvényre jut az elsődleges elbeszélő szövegében és a beékelte elbeszélésben egyaránt. A kalandosság felerősödése ennek ellenére korántsem bontja meg a ciklus kompozícióját. A novellák eddig sem vonták meg Trivulziótól a kalandor szerepkörét, hiszen alakja elbeszélői funkciója mellett történeteinek szereplőjeként is hangsúlyt kapott, s ez a szereplői státusz bizonyos mértékben mindig összekapcsolódott kalandor mivoltával.

Felmerül azonban a kérdés, hogy a kalandor szerepkörének előtérbe kerülése nem jár-e szükségszerűen a fikcionalitásra eső nyomaték gyengülésével, s ezzel

összefüggésben nem gyöngül-e a ciklus egyik szervezőelve, a főhős művész-jelkép funkciója? Korábban azt igyekeztem bemutatni, hogy az egymást követő szövegek egyre látványosabbá teszik az elbeszélés fiktív természetét. Nem jelent-e visszalépést ezen a téren a *Bambuan katasztrófája* cikluszáró helyzetben való szerepeltetése? Megítélésem szerint nem. Az elsődleges narrátor Trivulzióról adott jellemzése ugyanis ebben a novellában hangsúlyozza leginkább a főhős költő voltát.³¹ Míg a korábbi szövegekben hol áttételes, hol közvetlenebb utalások formájában nyilvánult meg az alak metaforikus értelmezésére vonatkozó elbeszélői ajánlat, addig itt explicit formát ölt:

Unikumszamba menő keveréke volt a cinizmusnak és a naivitásnak. A sors, amely körülkergette az egész földgömbön, és az eseményekből harlekinruhát³² varrt rá, cinikussá tette annyira, hogy a végtelékig mert hazudni, de alapjában véve mégis annyira becsületes, jólelkű számár volt, hogy a naivságát nem tudta róla lemosni sem az óceán sós vize, sem a saját veritékének még sósabb szakadása. Hitte maga is szentül, amit hazudott. És az ilyen hazugok nagyon szimpatikusak. Mert az alaptények, amelyeket elmondanak, mind igazak, csak a színeket hazudják rájuk, tehát mulatságosak, tehát költők.³³

A ciklus építkezése tehát nem törik meg: az elsődleges narrátor szólama az utolsó novellában állítja leghatározottabb gesztussal Trivulziót a született művész pozíciójába.

Kétségtelen, hogy az idézet utolsó mondatának adható olyan értelmezés is, amely olyan elbeszélőként értékeli a főhóst, aki valóságos történeteket ad elő, s csupán a túlzás alakzata révén módosít rajtuk. A szöveghely értelmezése azon fordul meg, mit értünk az „alaptények” szó alatt? Az előadott történet egyes cselekménymozzanatait vagy az elbeszélésekben megnyilatkozó attitűdöt, a narrációban megjelenő viszonyulást a világhoz és annak jelenségeihez? Az alaptények igazságáról szóló sor szövegkörnyezete Trivulzio hányatott élettörténetének és mentalitásának összefüggését tárgyalja, ami az utóbbi értelmezés számára kínál érvet. Ugyancsak ezt az olvasatot látszik alátámasztani a mondat végére helyezett, szinte csattanóként ható minősítés: költők.

Ha a novellában elbeszélt cselekmény felől közelítünk a problémához, így fogalmazhatjuk újra az imént feltett kérdést: azt sugallja-e a szöveg, hogy a sziget felrobbantását a megtörtént történet fikciós sémája szerint olvassa a befogadó, vagy inkább azt, hogy Trivulziót olyan nagy fantáziával megáldott elbeszélőként fogja fel, akinek a robbantásról szóló históriája teljességgel koholt, akit éppen megrögzött „hazudozó” volta avat költővé? Mit gondoljon az olvasó Trivulzio elbeszélői szerepéről? Az elsődleges narrátor azt sugallja, hogy valamilyen robbantásra minden bizonnyal sor került, de ezt Trivulzio eltúlozva adja elő, vagy inkább az az értelmezés tűnik meggyőzőbbnek, hogy legfeljebb a tengeri csavargás, a szegénység és az alkalmankénti fosztogatás érdemel némi hitelt a diegetikus világ keretei között, de a sziget felrobbantásának története mindenestül Trivulzio elbeszélői leleménye? A novella középpontjába állított történés teljességgel hihetetlen volta, valamint a „hazug emberek” kedveléséről szóló elbeszélői vallomás az utóbbi változatot valószínűsíti.

Ezen a ponton érdemes összevetni a történet két feldolgozását. *A felrobbant sziget* szövegében hiába keresnénk a szereplői elbeszélő szavahihetőségét megkérdőjelező megnyilvánulásokat, ezzel szemben *A bambuan katasztrófája* esetében mind az elsődleges, mind a másodlagos elbeszélő szólamában találunk ilyeneket. Az elsődleges narrátor vonatkozó megnyilvánulásait már idéztem, ezert most csak Trivulzio szólamára térek ki. A *Bambuan katasztrófája* szereplői elbeszélője többek között arról tudósít, hogy rajta ült azon a szerelvényen, melynek gőzmozdonya Utah mellett felrobbant, majd így számol be a vele történekről: „tudja, hogy akkor tizenhét álló másodpercig lebegtem a levegőben? És csak az mentette meg az életemet, hogy véletlenül éppen a Sóstóba pottyantam bele.”³⁴ Az első változatban Filippo még csak a sziget felrobbantásáról beszél, a másodikban Trivulzio már ezt állítja: „én láttam a világ legnagyobb robbantását, melyet emberi kéz gyújtott.”³⁵ A robbantás következményeinek elbeszélése és a történetet lezáró csattanó is a kitaláltság hangsúlyozása, a szereplői elbeszélő szavahihetőségének határozott megkérdőjelezése felé mozdult el. A robbanás keltette hullámról az első változatban így beszél Filippo: „A mi bárkánk vagy hármat-négyet akkorát ugrott, mintha a felhők közé kíváncsoznék fel.”³⁶ A hasonlat, amely természetéből adódóan nem szó szerint értendő, Trivulzio előadásában ténnyé alakult: „Akkor először a felhőkig csapódtunk, mert utolért bennünket a hullám.”³⁷ A csattanó esetében még szemléletesebb a változás. *A felrobbant sziget* cselekménye szerint egy német hadihajó vadászik Filippóék bárkájára, akik úgy szabadulnak meg üldözőiktől, hogy a szigetet levegőbe röpítve a hadihajót is felrobbantják. Erről szól az első változat alábbi részlete: „És a németek? / – Azok még nem estek vissza, fiam – felelte a társam, visszanyerve akasztófahumorát. – Úgy felszaladtak a felhők közé, hogy csak holnap érkeznek vissza.”³⁸ Filippo barátja akasztófahumoráról beszél, azaz a németek másnap esedékes visszahullását poénnak fogja fel. Szóhasználat arra utal, hogy a németek „röpülését” haláluk metaforájaként értelmezi, ahogy a közkeletű „levegőbe röpül” szófordulat is a „megsemmisül” szinonimája. Ezzel szemben Trivulzio elbeszélésében semmi sem utal az egyik társ visszahullásának metaforikus jelentésére: „– Hol van Van Rooten? / Burton nyugodtan mutatott fölfelé: / – Ott fenn. A hullám felsodorta a hajóról és még nem esett vissza.”³⁹ A kijelentéshez a szereplői elbeszélő nem fűz megjegyzést, nem minősíti fekete humornak. Úgy tesz, mintha azzal az igénnyel lépne fel, hogy hallgatója hitelt érdemlő tényként fogadja el a hihetetlen eseményt.

A két változat zárlata közötti eltérés a második novella esetében ugyancsak a kitaláltság szerepét hangsúlyozza. Mint az egyik korábbi idézetből kitűnt, Filippo tőle szokatlan módon visszautasítja a következő pohár italt, mert megviselte az elvesztett barátára való emlékezés. Viselkedése a megtörtént történet fikciós sémájában nyer értelmet. Ezzel szemben Trivulzio pontosan ellenkező módon viselkedik: „Trivulzio itt elhallgatott és kérdően nézett rám. »Ugye érdekes volt, ugye megér még egy pohár dalmatinót?» – látszott az arcán.”⁴⁰ Trivulzio története előadásával a következő italt igyekszik megszolgálni azzal, hogy elnyeri hallgatója tetszését, aki a novella elején úgy jellemezte önmagát, mint aki nagyon szereti a hazug embert. A Trivulzio szeméből kiolvasott kérdés nem a történet hitelességére, hanem érdekességére, hihetetlen voltából fakadó különösségére vonatkozik. Hasonlóan Esti

Kornél kérdéséhez, aki a nagy örökségről szóló története végén így fordul az elsődleges elbeszélőhöz: „– Szóval, nem unalmas? – kérdezte. – Eléggé érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bősztíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom.”⁴¹

A *felrobbant sziget* elbeszélőjének előadása a rendkívüli történet hitelét igyekszik alátámasztani, ezzel szemben a *Bambuan katasztrófája* másodlagos narrátora olyan túlzásokkal él előadása során, amely még a naiv olvasóban is kételkedést ébreszt. Az elsődleges elbeszélő mellett Trivulzio narrációja is ráirányítja a figyelmet a történet fiktív, kitalált jellegére. A két, szinte egy időben keletkezett novella közül Cholnoky azt helyezte a ciklus végére, amely a gyanút ébresztően kalandos történet hitelességét két elbeszélői szinten is határozottan kétségbe vonja. A történet második kidolgozása tehát mintegy hatványra emeli a fikcionalitás jeleit.

A *Bambuan katasztrófája* nem függeszti fel a ciklus meghatározó strukturális elvét, melynek jegyében az egymást követő szövegek egyre látványosabban érvénytelenítik a valószínűség elvárását, illetve egyre határozottabban jelzik, hogy a főhős a „költő” jelképének szerepét tölti be a ciklusban. Az utolsó novellában az elsődleges elbeszélő szólama ezt az értelmezési ajánlatot minden korábbi jelzésnél egyértelműbben fogalmazza meg, másrészt a világ legnagyobb robbanását elbeszélő kaland a történet szintjén hihetlenebb, mint a ciklus bármely korábbi novellájának cselekménye.

A *Trivulzio kalandjaiban* az anekdotikus elbeszélőkedv átértelmezésének legfontosabb jellegzetessége, hogy az anekdotizmus az irodalmi megalkotottság jelölőjévé válik, a novellák a költő jelképeként állítják be Trivulzio alakját.⁴² Ez a megoldás utat nyit az irodalmi szöveg öntükröző tendenciái számára, ami elsősorban a kitaláltság és a megalkotottság hangsúlyozásában nyilvánul meg.

JEGYZETEK

1. Cholnoky Viktornak három novelláskötetében szerepelnek Trivulzio-elbeszélések. A *Tammúz* (1910) címmel megjelent gyűjteményben közölt négy novella (*Trivulzio szeme*, *Taddeusz lovag vacsorája*, *A máltai láz*, *Bambuan katasztrófája*) önálló cikluscím (*Trivulzio kalandjai*) alatt jelent meg. Az ezt követően kiadott két kötet már nem folytatta a ciklusba rendezés gyakorlatát. *Az alerion-madár vére* (1912) két Trivulzio-novellája közé két olyan elbeszélés ékelődik, melyek nem hozhatók kapcsolatba Amanchich Trivulzio alakjával. A *Nébusztán meséiből* (1913) kötetben pedig már csupán egyetlen Trivulzio-novella található (*Glossina palapalis*).

2. Cholnoky hősének neve a korai, kötetben nem publikált novellákban Amanchich Filippo, illetve egy alkalommal előfordul az Amanchich Metell névváltozat is (*A sapkaszed*). A többségében néhány évvel később keletkezett Trivulzio-novellákat a szerző köteteibe is beválogatta, csupán a Nyugatban közölt *A farkas* képez ez alól kivételt. Az Amanchich-elbeszélés kifejezés ennek megfelelően valamennyi olyan Cholnoky-novella jelölésére szolgál, amelynek főhőse a szövegekben azonos vezeték-, de változó keresztnévvel (Filippo, Metell vagy Trivulzio) szereplő alak. A Trivulzio-novella/elbeszélés értelemszerűen ennek a korpusznak azt a részhalmazát jelöli, melyekben a főhős Amanchich Trivulzióként szerepel.

3. Tolnai Világlapja, 1907. 03. 17., 481–482.

4. Vasárnapi Újság, 1907. április 7., 272–274.

5. *A félszemű ember* elsőként a Bácsországi 1904. december 25-i számában jelent meg, a *Trivulzio szeme* először a Héttben látott napvilágot 1905. augusztus 27-én. A *Trivulzio szeme* különböző szövegváltozatainak kiadástörténetéről lásd Vadai István, *Ultima manus manum lavat*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 101–105.

6. Cholnoky Viktor, *Összegyűjtött művei*, Szukits Könyvkiadó, [Szeged], 2001, 18.

7. Az alak e három bekezdésnyi jellemzése tulajdonképpen elbeszélői attitűdjének jellemzésével azonos. Talán szükségtelen megemlíteni, hogy *A félszemű ember* az alak megrajzolásakor lényegesen kisebb hangsúlyt helyez elbeszélői szerepére. Mindössze ennyi olvasható erről: „hörpöntett egyet a dalmatinóból s örvendve, hogy beszélhet – mert szenvedélyes elbeszélő volt, így kezdett hozzá az arcán történt változás elbeszéléséhez”. (Bácsország, 17)

8. Erről részletesebben lásd Lengyel András, *Az „alkohol gyilkos angyala”. A narkotikumhasználat magyarázata Cholnoky Viktor írásaiban* = Uő., *Az „esthajnali csillag”. Vázlatok és adatok Cholnoky Viktorról*, Nap, Budapest, 2015, 17–196.

9. „Nem szeretek nagyokat mondani, de ez az ember valósággal a lábuknál fogva huzkodta ki a szenteket a felhők közül.” Cholnoky Viktor, *Tammúz*, Franklin Társulat, 1910, 88–89. Valamint: „Tudja, usted, hogy nem szeretek nagyokat mondani, de azon a hajlonon kínomban valósággal halálfejeket iz-zadtam.” Uő., 93. Mindkét hivatkozott szakasz csak a *Trivulzio szeme* szövegében található meg, *A félszemű ember* nem tartalmazza őket.

10. Uő., 83.

11. Uő., 85.

12. A cselekmény szoros kapcsolatát a magyar anekdotikus hagyománnyal az is mutatja, hogy Mikszáth Kálmán *Anekdóták* címen közreadott kötetének egyik darabjában hasonló cselekményelemek találhatók. A bolondos báró minden nap fagyaltot ebédel, egyebet csak nyers foglyot eszik, s az alkalmaszásaiba lépő ügyvéd is ennek a kosznak a fogyasztására kényszerül öt napon át. Ekkor Pestre utaznak, ahol az elszegényedett bárónak végre sikerül jövedelemforrást találnia. Batty az állatszédítő ugyanis húszezer forintot ígér annak, aki a cirkuszban besétál az oroszlán ketrecébe. A báró terve szerint mindketten bemennek majd, természetesen ő megy hátul, mert köztudott, hogy az oroszlán mindig a leghátul állót támadja meg. Kupeczky azonban nem él a nagyszerű lehetőséggel, másnap reggelre ke-reket old. (Mikszáth Kálmán, *Anekdóták II*, Révai, 85–90.)

13. Uő., 111.

14. Uő.

15. Uő.

16. Uő., 113.

17. Uő.

18. Uő.

19. Uő., 112.

20. Már T. Tedeschi Mária is felfigyelt a Mikszáth-regény megidézésére. (T. Tedeschi, *i. m.*, 94.)

21. *Tammúz*, 103–104.

22. T. Tedeschi Mária alapos katalógusát adja a novellában előforduló szójátékoknak. Az általam kiválasztott két példa nála is szerepel, csak értelmezésüket egészítettem ki.

23. Uő. (Valamennyi kiemelés tőlem származik.)

24. *Tammúz*, 101.

25. Nem osztom T. Tedeschi Mária álláspontját, amelynek értelmében az olvasó egészen a II. rész kezdetéig harmadik személyűnek véli az elbeszélést. A II. rész utalása („most már nem a lovagnak, hanem nekem beszélve”) T. Tedeschi olvasatában utólag arra hívja fel a figyelmet, hogy tulajdonképpen látens módon korábban is Trivulzio volt az elbeszélő. Vö. T. Tedeschi, *i. m.*, 86. Egyrészt a most hivatkozott idézet már az I. rész közepén egyértelművé teszi, hogy a megszokott elsődleges elbeszélő az első rész narrátora, hiszen Trivulziót a saját és az olvasó közös ismerőseként állítja be. Másrészt a T. Tedeschi által citált részletből világosan kitűnik, hogy Trivulzio korábban a lovaghoz intézte szavait, tehát szereplőként nyilatkozott meg, míg a második alkalommal (szereplői) elbeszélőként. Az elsődleges narrátor és a másodlagos narrátor elbeszélésmódja között a narráció anekdotikus, élőbeszédszerű jellege miatt sok a rokon vonás, de ez a többi Trivulzio-novella esetében sincs másként. Míg azonban más-kor az elsődleges elbeszélő Trivulzio történeteinek továbbadását a szereplő szavainak szó szerinti idé-zése, az idézett monológ révén viszi végbe, addig itt az összefoglaló alkalmazását választja. Így az álta-la előadott történetrész megőrzi Trivulzio beszédmódjának bizonyos sajátosságait.

Ugyanakkor korántsem véletlen, hogy az elsődleges narrátor mikor adja át a szót Trivulzióknak: ak-kor, amikor Tadeusz históriájának egyre hihetlenebb, képtelenebb fordulatai következnek. Azaz megmarad az elbeszélőpáros kialakult szereposztása: az elsődleges narrátor szintén élőbeszédszerű, anekdotikus előadásmódja elsősorban abban különbözik Trivulzióétól, hogy nem szakít látványosan a

megtörtént történet sémájával, nem teszi látványossá elbeszélésének fiktív természetét. (A fikcionáltság kevésbé demonstratív jelzései persze az ő szólamában is megtalálhatók, elég csak a rendszeresen visszatérő, mondhatni menetrend szerinti „véletlen találkozások” sorozatára utalni.)

26. *Tammúz*, 104–105.

27. *Uo.*, 110.

28. *Uo.*, 115.

29. *Uo.*, 127.

30. *Uo.*, 131.

31. Éppen ebben áll az egyik legfőbb különbség *A felrobbant sziget* és a *Bambuan katasztrófája* között. A történet első feldolgozásából hiányzik a szereplői elbeszélő jellemzése. Az elsődleges narrátor szólama voltaképpen mindössze abból a néhány mondatból áll, amellyel bevezeti, majd lezárja Filippo elbeszélését: „Beszélhetnek nekem az orosz–japán háború tizenegy hüvelykes ágyúiról – kiáltott fel egy nap régi ismerősöm, Amanchich Filippo, amikor megint összetalálkoztam vele az ismerős kis vendéglőben. [...] Filippo diadalmasan elmosolyodott, aztán kényelmesen hátravetette magát a székében, így kezdte elbeszélését.” (Tolnai Világlapja, 1907. 03. 17., 481.) Majd a narrátor így veszi vissza a szót az utolsó bekezdésben: „...Filippo itt kiitta a grogját, amiből megtudtam, hogy vége az elbeszélésnek. Felajánlottam neki még egy pohárral, de ő – csodák csodája! – nem fogadta el, hanem kijelentette, hogy a Fergusonra való emlékezés nagyon meghatotta s fogta a sapkáját és elment.” (*Uo.*, 482.) A *Bambuan katasztrófája* narrátori szólama ezzel szemben három bekezdésben is olyan megjegyzéseket fűz Trivulzio alakjához, amelyek elbeszélői szerepkörét értelmezik.

32. Földes Györgyi erre a részletre utalva hívta fel a figyelmet arra a párhuzamra, amely Cholnoky és a francia modernség képviselőinek művészszerp-értelmezése között mutatkozik. „Trivulzio mint szerethető hazug [...] egy ízben [...] bohócként tűnik fel, mintegy idomulva a 19. század második felének egy fontos hagyományához, melyben lírikusok – Baudelaire, Laforgue, Mallarmé – a kötéltáncosban, a harlekinben, a Pierrot-ban, a bohócban, mintegy saját alakmásukat látták, melyet hol melankolikusan, humorosan vagy akár fájdalmas iróniával jelenítettek meg [...]” (Földes Györgyi, „*Papirosból készült házak*”. *Cholnoky Viktor szövegvilága*, Alföld, 2014/7, 82.) E fontos párhuzam felvetéséhez talán annyit érdemes hozzáfűzni, hogy a művészszerp bohóc aspektusát néhány Cholnoky-novella a Trivulzio-elbeszéléseknél is látványosabban viszi színre. Leginkább kidolgozott változatával *A vörös Péter* szövegében találkozhatunk, de *A hasbeszélő*, *Az automatában*, sőt *A nagy kés* is ezek között említhető.

33. *Tammúz*, 133–134.

34. *Uo.*, 135.

35. *Uo.*, 136.

36. Tolnai Világlapja, 1907. március 17., 482.

37. *Tammúz*, 143.

38. Tolnai Világlapja, 482.

39. *Tammúz*, 144.

40. *Uo.*

41. Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél*, Kalligram, Pozsony, 2011, 140.

42. Az anekdotikus narráció és a művészetmatika nemcsak a Trivulzio-novellákban kapcsolódik össze egymással. Ennek a jelenségnek lehetünk tanúi például *A hasbeszélő* szövegében is, melynek kapcsán Lengyel András találóan állapította meg: „A hasbeszélő figurája és szerepe: szimbolikus és ön-értelmező. A hasbeszélés egy másodlagos szinten a művész metaforája.” *I. m.*, 215. Értelmezéséhez legfeljebb annyit érdemes hozzáfűzni, hogy a hasbeszélés akár a bőbeszédűsége, az elbeszélőkedvre tett (ön)ironikus utalásként is felfogható.

A poétikai önreflexió és az anekdotikus beszédmód két, a legvirtuózabb Cholnoky-szövegek közé tartozó novellában is összefonódik egymással. *Az automatában* ízig-vérig anekdotikus elbeszélés, amelyben szinte az anekdotizmusra jellemző valamennyi narratív sajátosság megjelenik. Szereplői circuszi mutatványosok, akik között ott találjuk *A hasbeszélő* főhősét is. *A vörös Péter* narrációjában a mese műfaji jellegzetességei anekdotikus elemekkel vegyülnek. A címszereplő bohócot a novella a shakespeare-i bölcs bolond szerepkörét megidézve teszi meg a művész metaforájává.