

Tárgyiasító és allegorizáló metaforaalkotás Cholnoky László kisregényeiben¹

1. Cholnoky László „félüdvözült” író (Galsai 1981), mert újból és újból felfedezik, utána azonban ismét megfélemedeznek róla. A legutóbbi újrafelfedezés az 1980-as évek végén kezdődött, és lényegében napjainkig tart. Ennek főbb eredményei: Nemeskéri Erika kismonográfiája (1989), a Vár ucca [!] tizenhét című veszteprémi irodalmi és művészeti folyóirat Cholnoky László-összeállítása (bennük többek között Domokos Mátyás, Major Anita és Fábíán László írásával), továbbá Eisemann György (1998) és Baráth Katalin (2003) tanulmánya. Az olvasói és kiadói érdeklődés megélnéülését jelzi két elbeszéléskötet megjelenése (Szokatlan vendégség. Noran, Budapest, 1998; Bertalan éjszakája. Osiris Kiadó, Budapest, 1999), valamint az író összes regényének egy kötetben való kiadása (Piroska. Hat regény. Noran, Budapest, 2000) is.

2. Cholnoky László stílusáról a kortársi kritika úgyszólván semmit sem írt, ami keveset mégis, az jobbára elmarasztalás. Schöpfung Aladárnak a Bertalan éjszakája kötetéről a Nyugatban közzétett ismertetése, amely egyébként sok tekintetben évtizedekre megszabta Cholnoky László értelmezését és értékelését, az író stílusáról mindössze ennyit tart érdemesnek megjegyezni: „keresve válogatja a szavakat és mondásokat, mondanivalóját szándékosan manírba illeszti, [...] pedánsan dolgozik” (Schöpfung 1918: 696). A kritikus figyelmét alighanem az az ellentmondás keltette fel, amely az írónak a legnagyobb jóindulattal is „bohém”-nak minősíthető életvitele és stílusának aprólékos kimódoltsága között feszül. (Egyébként Cholnoky-nak a kézírása is kínosan pedáns volt, ahogyan ezt a Vár ucca tizenhét említett számának 45–53. oldalán található fakszimiléből is láthatjuk.) Még kedvezőtlenebbül vélekedik a Piroska című regény stílusáról Tóth Árpád, szintén a Nyugatban: „némi modorosság veszélyét fedezzük fel”, „kicirkalmazott mondatszerkesztés”, „tudákosan ható furcsa zsúfolódások”, „az idegen szavak nagy bőségű használata”, „enyhe magyartalanságok” (Tóth 1920: 102). Ezek a megállapítások a későbbi elemzésekben (pl. Lovass é. n. [1941]: 210; Galsai 1958: 420) sztereotípiaként ismétlődnek. Sőt mintha maga az író is meg akarná erősíteni ezeket az elmarasztaló stílusjellemzéseket, amikor a Régi ismerős egyik önarcképszerű regényalakjának „fontoskodó tekervényességét” emlegeti (RI. 128).²

¹ A tanulmány zárórésze (7. pontja) előadásként elhangzott a VI. nemzetközi hungarológiai kongresszuson (Debrecen, 2006. augusztus 23.) „Identitáskeresés a szecessziótól a szürrealizmusig Cholnoky László prózájában” címmel.

² A Cholnoky László-idézetek lelőhelyét I. a cikk végén, Források cím alatt.

Ezek után nincs is mit csodálkoznunk azon, hogy Cholnoky László stílusáról – tudomásom szerint – mostanáig egyetlen valamirevaló elemzés sem készült (miközben például prózapoétikájáról, a magyar elbeszélő próza fejlődéstörténetében játszott szerepéről időről időre magvas tanulmányok láttak napvilágot). Az író a magyar stílustörténetben még annyira sem kapta meg az őt megillető helyet, mint az irodalomtörténetben (vö. Bori 1972). Csak a legutóbbi időben hangzott el néhány méltató, elismerő szó Cholnokynak a stílusáról is (Domokos 1997: 164; Fábíán 1997: 186), de ezek a tanulmányok sem vállalkoztak érdemi elemzésére.

Márpedig ha Cholnoky Lászlónak nem lett volna karakteres, stilisztikai elemzést érdemlő és arra késztető stílusa, hogyan kelthetett ilyen figyelmet maga iránt, miért kellett újból és újból „felfedezni”? Ezért döntöttem úgy, hogy – vállalva a feltáratlan területre való behatolás kockázatát – tanulmányt írok Cholnoky László stílusának egyik sajátosságáról, a nyelvi képek tárgyasító és allegorizáló funkciójáról. Az elemzésre váró példaanyagot a írónak három kisregényéből (más vélemények szerint: hosszabb elbeszéléséből) gyűjtöttem össze. Ezek a következők (zárójelben keletkezésük feltehető éve): Bertalan éjszakája (1916), Prikk mennyei útja (1917), Tamás (1918, ez csak posztumusz műként jelent meg 1929-ben). A választást az indokolja, hogy a szakirodalom szerint ezek Cholnokynak a legjobb írásai, s ezt az értékelést igazolják saját olvasói benyomásaim is.

3. Cholnoky László stílusának egyik fő vonása az elvont tudattartalmak, lelki folyamatok konkretizálása. Ha e konkretizáló metaforák képi eleme élettelen dolog, tulajdonság vagy történés, akkor **tárgyasítás**ról, ha élő (emberi) lény, tulajdonság vagy cselekvés, akkor **megszemélyesítés**ről, részletesebben kifejtett alakjában pedig **allegorizálás**ról beszélhetünk.

3.1. A **tárgyasítás** a kevésbé méltányolt, ennél fogva a stilisztikai szakirodalomban is csak szórványosan tárgyalt képtípusok közé tartozik. Az ismertebb stilisztikai kézikönyvekben (A magyar stilisztika vázlata, A magyar stilisztika útja, Stilisztikai lexikon) egyáltalán nincs benne, s én is csak egy igen rövid részt szenteltem neki a nyelvi kép stilisztikájába bevezető könyvemben (Kemény 2002: 132–3). Pedig a tárgyasítás a megszemélyesítéssel egyenértékű, alapvető fontosságú metaforafajta: az emberi gondolkodás, következőképp az írói (ön)kifejezés két lehetséges iránya közül az egyiket: a szubjektívtól az objektív, az élőtől az élettelen felé haladót reprezentálja. „Mellőzésének” oka valószínűleg a még mindig a romantikában gyökerező irodalomfogalmunk és -felfogásunk jellegében keresendő, amely nagyobb jelentőséget tulajdonít az antropomorfizációnak, mint a dezantropomorfizációnak. Most azonban csak a Cholnoky László stílusára vonatkozó legfontosabb következtetéseket igyekezzünk levonni.

Az eddigi szakirodalom vagy csak általánosságban, vagy prózapoétikai jelenségeként foglalkozott Cholnoky tárgyasításaival. Bori Imre „az álmok és a víziók tárgyszerűsége” alapján sorolja Cholnoky Lászlót a magyar szépprózai szürrealizmus előfutárai közé (Bori 1972: 44). Mások az írói személyiség dezintegrálódásának alteregók felléptetésével való tárgyasítását emelik ki, és különös figyelmet szentelnek az alakmás- és a tükörkép-motívum ismétlődésének (vö. Vargha 1971; Czére 1974; Fábíán 1997; Major 1997; Nemeskéri 1998: 292). Mindezekre – beleértve

a szürrealistának minősítés lehetőségét is – később, a szorosan vett nyelvi elemzés befejeztével térek vissza.

A tudati eseményeknek, folyamatoknak tárgyiasító metaforákkal való érzékeltetése első pillantásra nem látszik különösebben érdekes, elmélyült stilisztikai, stílustörténeti elemzést kívánó jelenségnek, hiszen köztudomású, hogy a nyelv a gondolati, érzelmi, hangulati, indulati folyamatokat térbeli, általában kézzel végrehajtott cselekvésre utaló szavakkal fejezi ki. Ezt a jelenséget mind a klasszikus stilisztika (vö. Zlinszky 1911/1961: 221–7), mind a kognitív metaforaelmélet (vö. Kövecses 2005: 85, 91) jól ismeri. Cholnoky László azonban ezeket a köznyelvi tárgyiasításokat következetesen megújítja, illetőleg újabb ilyeneket alkot, s ezzel a tudati jelenségek kézzelfoghatóságát, tapintható voltát annyira (túl)hangsúlyozza, hogy az már groteszkül, olykor nyomasztóan hat.

Lássunk mindjárt néhány példát is erre a stilisztikai eljárásra. Az egyik elbeszélés főszereplője „ide-oda kapkod, hogy találjon valamit, amihez a gondolatait hozzátámaszthatja” (P. 65).³ Egy másik Cholnoky-hős körül „nem volt egyetlen idegen hang sem, amihez *hozzáfüggesszthette volna* a maga kósza lelkét” (T. 588). Ezek a tárgyiasítások eszünkbe juttathatják Kövecses Zoltán könyvének azt a fogalmi metaforáját, amely szerint az ELME = TÖRÉKENY TÁRGY (l. Kövecses 2005: 91). A főszereplők pszichikuma rendre anyagszerűen viselkedik, például „Fridolin lelke ezen az estén túlon túl *átfült*, és a boldog melegségtől szinte *szublimálódott*” (T. 581). A következő idézetben három rokon értelmű igei metafora érzékelteti a főszereplő lelkiállapotának megváltozását: „Különös remeteségének harmincadik napján Prikk lelke *összezsugorodott. Összetöpörödött*, valósággal *összeaszalódott*” (P. 88). A Cholnoky-szakirodalomban sűrűn emlegetett „kettős én” motívuma olykor nyelvi képben, tárgyiasító metaforában is testet ölt: „[Fridolin] úgy érezte, hogy a lelke *két darabra esik szét* a taszítástól” (T. 562), mármint attól, hogy a lakodalmi táncban oldalba taszították. A főhős hangulatai, érzelmei tárgyként, olykor folyadékként jelennek meg: „A maga valódi hangulatait pedig féltette, és ösztönösen *eldugdosta* minden idegen szem elől” (T. 547; itt elegendő az *elrejtette* vagy *eltitkolta* szó helyett az *eldugdosta* állítmánnyal élni ahhoz, hogy a tapinthatóság bizarrul fölerősödjék); „a töprengésből mindig csak szomorúság *csöppög ki*” (P. 64); „kár olyan sekélyes kérdéseket hánytorgatni, csavargatni, amelyekből önmegvetés vagy szomorúság *csöppenhet ki*” (B. 13; ebben a példában a *kérdéseket csavargatni* kifejezés készíti elő a lelkiállapotnak folyadékként való, groteszk hatású tárgyiasítását). Ugyanez vonatkozik az igéből képzett származékszók metaforikus használatára is. Az első példában befejezett melléknévi igenév, a másodikban nomen actionis van: „Már amennyiben az igazságról egyáltalán szabad ilyen szigorúan *körüldrótozott* kifejezésekben beszélni, hogy: éppen megfordítva” (B. 5); „azok az apró, furcsa, nem egészen hótiszta ügyek, amelyek egy vergődéstejes élet napról-napra való *továbbtaszigálására* és semmi egyébre nincsenek hivatva” (B. 13; itt is megújítja a képszerűségét veszített *vminek a továbbvitele* metaforát azzal, hogy helyette *továbbtaszigálást* ír).

³ A dölt betűs kiemelés itt és a továbbiakban mindenütt a tanulmány írójától való.

Eddigi példáink igei szófajú vagy abból származó tárgyasító metaforák voltak. Lássunk most néhány példát a főnévi változatra is, előbb az implicit, utána az explicit fajtából.

Első ilyen példánkban az 'elszegényedés, elzüllés' köznyelvi jellegű metaforáját, a *hínárt* nyomban tovább is fejleszti, újabb képelemmel gazdagítja, s ezzel allegorikus továbbszótt képet hoz létre: „Bertalant a mocsarak *hínárja* lassan-lassan *millió ágú szövedékkel* vette körül úgyannyira, hogy kétségbeesett vergődése közben egyetlen szerencsétlen mozdulat elégséges lett volna arra, hogy a *szövedék* a nyaka köré fonódjék, és megfojtsa” (B. 19). A vízbefúlás allegóriája egyben anticipáció is (mind a szereplő, mind az író vonatkozásában). Egy másik, erősebben köznyelvi jellegű implicit metaforában a mondat állítmánya a képi elemhez igazodik: „Sajgó megbánás tépdeste a lelkét, amiért ily könnyelműen *szétszórta* rejtegetett *drágaköveit*” (T. 584), azaz 'lelki kincseit'. Erről a képről eszünkbe juthat Babitsnak évekkel későbbi, A gyémántszóró asszony című verse, a kincseit elszóró s helyettük talmi üveg- és művirágdíszekkel ékeskedő hazának az allegóriája.

A fentebbi implicit tárgyasításoktól eltérően az explicit típusúakban mind a tárgyi, mind a képi síknak megvan a nyelvi képviselője: „a bibliából megmaradt emlékeit olvasztgatta izzó *lelkének paraszán*” (T. 582); „a méreg még ott bujkál *a lelke sötét síkátoraiban*” (P. 49); „*a lelkét* tubarózsaszagú szellő fújta keresztül, és annak *legrejtettebb síkátoraiból* is kiüldözte a régi csavargófilozófiát” (P. 58); „*Prikk akarátának utolsó foszlánya* szállt el akkor a verőfényes semmibe, mint valami színes, cifra rongy, amit a szellő felkapott” (P. 99). Ez utóbbi példában a teljes metafora képi eleméhez hasonlat is kapcsolódik („mint valami színes, cifra rongy”). A bővebben kifejtett teljes metaforát a képi elemével összhangban levő, ahhoz kapcsolódó további elemi képek allegorikus továbbszótt képpé fejlesztik: „belemerülhettem *a felnemismertségnek illatos, langymeleg tavacsájába*, amelyet, ha talán részed lesz benne, *meg ne bolygass*, öreg Kohaninszky, amelyet, vizsgálódván, *fel ne kavargj* ősi kampósbotoddal, mert hátha az *illata* hirtelen elszáll, mert hátha *kihűl*, és te dideregni fogsz benne!...” (B. 38). Az idézet egyben Cholnoky László „tekervényes” mondat szerkesztését is példázza.

Motívumként ismétlődő tárgyasító képe ezeknek a kisregényeknek az a metafora, amelyben valamely lelki tartalom valamely éles, sebző tárggyal azonosítódik: „ennek a kellemetlen minőségnek [annak ti., hogy Bertalan Hoffmann-nak a „szenny-titkára”] a *sértő sarkait* [...] gondosan *leköszörülték* maguk között” (B. 12; maga a *sértő* melléknév is ilyen metafora, ez azonban már régóta köznyelvi, sőt etimológiai); „A régi, szép gondolataid pedig, amelyekhez menekülni szoktál, elkallódnak, *elkopnak*, nincsen már egyiknek sem *éle*, amivel *felsérthetné* a szívedet” (B. 16); „A komisz nyomorúság mennyire *leráspolitik* [= leráspolitikozta] már *a lelkem finom éleit*, amelyekkel valaha a dolgokat apró részekre tudtam osztani, és minden kis részecskét külön, gondosan feldolgozni. Az én lelkem már olyan kopott, gömbölyű, mint a folyó kavicsa: egy pillanat alatt hozzásimul mindenhez, aminek a hullámok nekisodorják!...” (B. 28); „a dolog *élei lekoptak*” (T. 553); „ennek a hányatott léleknek az a vágya termelte ki magából, hogy *elkerülhesse az élet minden durva szögletét*” (T. 563). Ezek az idézetek jól példázzák Cholnoky képalkotásának azt a sajátosságát, hogy nem csupán maga a metafora is-

métlődik meg (variáltan), hanem annak továbbfejlesztése is: a szívet fölsebző élek lecsiszol(ód)ása mint a megnyugvás, belenyugvás lelki folyamatának tárgyiasítása.

Némelyik továbbszótt kép nagyobb szövegdarabot (pl. fejezetet) is átfog, vagyis szövegszervező jelentőségre tesz szert. Ilyen a Prikk mennyei útjában a *pöröly csattogásának képe*, amely konkrétan a hajléktalan csavargó heves szívdobogását, elvontan az új ruha és az emberhez méltó élet utáni vágyakozását jelképezi: „Nem volt semmi határozott terve, vérrel túltömött agyvelejében csak az zengett, csattogott, mint a vert üllő sírása: [Új bekezdés.] – Ruhát, szép új ruhát!” (P. 80); „– Ruhát, ruhát! – csapkodott az üllőre a láthatatlan pöröly. És a láthatatlan pöröly egyik csapása széttépte a kötelékeket, amelyek Prikket régi világához fűzték” (uo.); „De a láthatatlan pöröly utoljára is lecsapott oly vad erővel, hogy Prikk úgy érezte: a dobhártyája kettéhasad a szörnyű csattanástól, a szíve pedig összezsugorodik, mintha tüzes vasat dugtak volna beléje. [Új bekezdés.] – Ruhát, szép új ruhát!” (uo.). Magának a fejezetnek is ez a címe: *A láthatatlan pöröly muzsikája* (P. 63).

Van, amikor a tárgyiasító metafora nem csupán továbbszövődik, hanem egy újabb – szintén tárgyiasító – metafora kapcsolódik hozzá, és a két kép bonyolult, olykor inkohereus együttest alkot: „Elvégre minden felelősségtől mentesen *szétrófolhatnám Prikk lelkét*, akár az agyvelejét is. De bizonyosan tudom, hogy ezt a kérdést illetőleg úgysem találnék bennük semmi pozitívumot. És hátha rosszul *raknám össze* újra, úgy hogy kimaradna egy *kerék*, holott szegény Prikkből már a születésétől fogva úgyis alighanem hiányzott egy. Pedig *kerekekre, srófokra* és hasonló *gépalkatrészekre* szüksége volt, mert [...] volt úgy is, hogy *valami csodálatos, eleven cséplőgépnak érezte magát*, amelynek *garatjába* az arrajáró emberek [...] beledobálnak érett kalászt, gyomot, jót, rosszat, szépet és förtelmeset egyaránt. A *gép* megindul, és amíg a gyomot, a gazt tépi, morzsolja, *zúg, zakatol és morog* mindaddig, amíg a pelyvát kilökte magából. Akkor *megcsendesedik, a bűgása lágy és sima lesz*, mint a vén dajka nótája, odabent pedig, *a gép belsejében – Prikk szívében* – a nemes anyagból *csillogó szálak fonódnak*. Azután már csak ügyes kéz kell, és kész a ragyogó, tündöklő *álomfátyol*, amin keresztül nézve oly szívdobogtatón különös a világ” (P. 51).

Az idézett terjedelmes továbbszótt kép azon a köznyelvi érvényű asszociáción vagy – a kognitív metaforaelmélet terminológiájával élve – fogalmi metaforán alapul, hogy az EMBERI ELME = GÉP (l. Kövecses 2005: 15, 50, 130), illetőleg az EMBERI TEST = GÉP (uo. 35). A kognitív elméletnek az a – Fónagy Ivántól vitatott – megállapítása, hogy a költői metaforák többnyire a hétköznapi fogalmi metaforák újszerű használatai (vö. Kövecses 1998: 78–9; Máthé 2005: 59), Cholnoky Lászlóra talán még igaznak is bizonyulna. Másokra, például Krúdyra viszont nem (de ez csupán intuitív jellegű észrevétel).

Még valami, amiben Cholnoky itt Krúdyra emlékeztet: a *cséplőgép* képe az idézet vége felé a *szövőszék* képébe csap át (a köznyelvi *álmodat szó* szólás megújításaként), ami a legnagyobb jóindulattal sem minősíthető egyébnek, mint képzavar. (Krúdynak efféle inkohereus képeiről vö. Kemény 1993: 120, 122.)

Cholnoky annyira fontosnak tartotta, sikerültnek érezte ezt az allegorikus továbbcsózt képét, hogy Tamás című művében csaknem szó szerint megismételte (T. 591–2). Az írónak erre a sajátosságára még vissza fogok térni.

3.2. Cholnoky László konkretizáló metaforáinak másik fő típusában a képi elem élőlény (többnyire emberi lény), emberi tulajdonság vagy cselekvés. Ezeket **megszemélyesítés**, bővebben kifejtett alakjukban **allegória** (allegorikus továbbcsózt kép) néven tartjuk számon.

A megszemélyesítések sorában természetesen találkozhatunk tárgyak, dolgok, fizikai konkrétumok megszemélyesítésével is: „apró *pocsolyák vigyorognak szennyes arcukkal az úton haladóra*” (B. 17); „a ruhadarabok *szolgai engedelmességgel simultak a testéhez*” (B. 29); „A piszkos kirakatüvegen keresztül *kedvetlenül hullt be a napsugár*” (B. 32). Ezzel a típussal a továbbiakban nem foglalkozunk, mivel tanulmányunk tárgya az elvont fogalmak, tudati tartalmak, lélektani folyamatok konkretizálása, a fentiekben pedig – tárgyi elemük eleve konkrétum lévén – konkretizáció nem megy végbe, hanem csupán megszemélyesítés. A következő példa viszont már átmenetet képez az elvonttól a konkrét felé haladó megszemélyesítések irányába: „nehéz, fülledt szag lépett az útjába, *sötétség bámulta meg vak szemével*” (B. 16). A sötétség ugyanis egyaránt tekinthető konkrétumnak is, elvont fogalomnak is.

A megszemélyesítések egy részében (jóval kisebbik részében) az elvont fogalmat élőlény, de nem emberi lény személyesíti meg. A következő metaforák képi eleme a *szárny*, amely pars pro totoként madárra, esetleg valamely mitologikus, fantasztikus lényre, például angyalra utal: „szívét a csüggesztő szomorúság *fekete szárnya verdeste*” (P. 60); „lelkét a csüggedés *szürke szárnya verte*” (P. 83); „a szörnyű elhagyatottság *körülcsapdos fekete szárnyával*” (B. 38); „A nagyszerű ábrándok *szárnya ilyenkor csüggedten lecsappant*” (T. 550). Kövecses könyvében nem találom GONDOLAT, ÉRZÉS, HANGULAT = MADÁR kognitív metaforát, de Cholnokynál, úgy látszik, állandósuló asszociatív kapcsolat alakult ki ezek között (talán E. A. Poe Hollójának hatására, vö. Karátson 1971).

A megszemélyesítések óriási többségében az elvont fogalom emberi alakot ölt. E képi kapcsolat (metaforikus azonosítás) vagy implicit, vagy explicit jellegű. Az implicit típusban az emberi alak nem jelenik meg a maga teljességében, hanem csupán valamely cselekvésével (továbbá esetleg valamelyik testrészével) van képviselve: „az életöszton *megkapta hátulról a rongyos kabátját*” (P. 83); „ennek az országnak [ti. a túlvilágnak] a küszöbén a harag *megbotlik, és kitöri a lábát*” (T. 601); „a reáhulló napsugár aranyos hátán *beletáncolt* lelkébe a mérhetetlen, a tárgytalan sóvárgás” (P. 50); „Pipáki lelkére *visszafeküdt* a lomha nyugalom” (T. 582); „*rádnehezedik fekete testével* a rettenetes szomorúság” (B. 16); „Bertalan torkát az utálat és riadalom *szorongatta piszkos, viaszszárga ujjjaival*” (B. 31); „megint *rámkulcsolódik sovány karjával* a mocskos szegénység” (B. 35). Figyelemre méltó, hogy a megszemélyesített absztraktumok egyaránt lehetnek pozitív (*életöszton, sóvárgás*) vagy negatív (*harag, szomorúság, utálat és riadalom, szegénység*) hangulati töltésűek. A *lomha nyugalom* ebben a kontextusban inkább negatívnak számít.

A megszemélyesítések olykor halmozottan, egymásra épülve, egymás hatását erősítve jelennek meg. Az első példában két, a következő kettőben három-három

megszemélyesítés kapcsolódik össze: „Fridolin mámoros fejében a gondolatok ekkor *sorakoztak fel* a halotti táncra, amihez a szél *üvöltötte* a muzsikát” (T. 606); „az ember azt hinné, hogy az ilyen régi emlékei *meghúzódnak* a meleg szobában, [...] de hogy itt kint *bolyongjanak* a havas, hideg mezőn!... Hogy nem *félnek* a meghűléstől!?...” (T. 597); „megkondult a templom harangja. Fridolin érezte, hogy a hatalmas falak megrezdülnek a hangra, és a titkos reszketés átsurranik a szívébe, és *felveri álmukból* mind a régi érzéseket, amelyek közel negyven év alatt ott *lakást* vettek, és azóta *bódult álomban pihentek ott bent*” (T. 600).

Az elvont fogalomnak emberi alakkal való megszemélyesítése a másik altípusban explicit jellegű, vagyis mind a tárgyi (elvont), mind a képi (konkrét) elem képviselve van a mondatban: „akkor elem állt a *rongyos, bűdös testű koldus, a szegénység*” (B. 36).

Ha a megszemélyesítés több mozzanatú és ezáltal némiképp jelenetszerű, a kiinduló metafora fokozatosan allegóriává fejlődhet. Ezek az allegorikus alakok – állandó ismétlődésük folytán is – alapvető tényezői Cholnoky László „magánmitológiájának”: „Sűrű, kövér *sötétség terpeszkedett* Bertalan elé, síkos, hideg testével *odahajolt hozzá*, a két izzó, táncoló, violaszínű karikával, a két szemével *belebámult* Bertalan verejtékes arcába” (B. 24); „az udvar éjszakájából sötét, nehéz árnyék siklott feléje, és ő nem tudta, hogy az a pompás, drága *szomorúság* az, amely *nyomon követte* legelső, gyermeki lépése óta, és ami most azért *keresi fel* ott a magányban is, hogy szeretve, óva beárnyékolja, és el ne hagyja a sír fekete szájáig” (T. 586); „Szilaj *öröm közeledett feléje, mosolygós arccal, kitárt karokkal*, hogy a *nyakába borulhasson, és együtt ujjonghassanak* [...] – De Prikk csak bámult rá bután és közönyösen. Az *öröm pedig fanyarul, csalódottan távozott*” (P. 88); „Ezek a téli éjszakákon Prikk nem volt egyedül. [...] a *szegénység belopózott, odaült* Prikk ágya mellé, *sárga, vékony kezével befogta a szemét*, és amíg halk szóval óvatosságra *intette*, szennyes, szegényszagú zacskójában régi játékszereket, buta kis apróságokat *csörgetett*, [...] De amikor felszökött az égre a tavaszi nap, [...] akkor [Prikk] utálattal eltaszigálta magától *éjjeli barátját, a szegénységet*, az pedig zavartan, ijedten *rakosgatta vissza* az apróságokat, és *elkotródott*, mint a szegény rokon, aki játékot akart hozni gazdag unokáinak” (P. 50). Az allegorikus jelenetet lezáró hasonlat Krúdynak úgynevezett szerephasonlataira emlékeztet (ezekről vö. Kemény 1993: 103–4).

Befejezésül egy olyan példát mutatok be, amelyben a megszemélyesítésből eredő allegorikus továbbszött képhez egy újabb allegória csatlakozik, s ezáltal kettős allegória jön létre. Ennek két mozzanata – a *sötétség* és a *csend* – kölcsönösen erősítik egymást: „Fridolin úgy képzelte, hogy ott, a kegyúri templom dombjának lejtőjén, ott *lakik* a sötétség. Nem a gonosz sötétség, amely a mélységbe *csalogat*, sem az, amelyik kísérteteket, holtakat *küld* a remegő után, és *marcangolja* a szívét. Nem a rejtelmes, gonosz sötétség, amelyik sírós, lázas, beteg éjszakákon az embert a maga összetört szívének cserepei közé *csalja*, hogy összevérezze magát, és aztán a sebeket majd a könnyeivel kelljen hűsíteni. És végül nem a kedves, nyájas, *bodzateát forralgató* sötétség, amelynek fekete, lágy testéből az álmok, a mesék válnak ki, és befűrődnek a szívbe. Nem. Ott a domb lejtőjén a minden sötétségek apja, az Öreg Sötétség *lakik*, amiből kiválva a kisebb sötétségek *bebarangolják* a vi-

lágot, ha *elfáradnak, megtérnek pihenni* elhagyott házakba, csüggedt emberek lelkebe, *felnyitogatják* a kripták fedelét, *beletekingetnek* azokba vak szemükkel, és végül *visszatérnek* ismét apjuknak, az Öreg Sötétségnek testébe. És ott *lakik* a sötétség ikertestvére, a csend is. *Együtt élnek* ők; nyomasztóan különös, ha az útjaik néha szétválnak. Félve járkál⁴ a pompásan kivilágított, fényben úszó kastélyban, amelyben csend van, mint a sírban, és félelem töltene⁵ el a sötétségben tomboló zaj hallatára is” (T. 570). A hosszú idézetben rendre felbukkannak az író kedvelt motívumai (pl. a gonosz sötétség „az embert a maga összetört szívének cserepei közé csalja, hogy összevérezze magát” – ez a kép a történet végén valóságos cselekvésként ismétlődik meg, és a főhős halálát okozza). A kettős allegória Cholnokyknak több más művében, így a Ritter von Toggenburg utolsó csalódása című elbeszélésben (BÉ. 107) vagy a Kísértetek című regényben (Pir.² 498) is előfordul többé-kevésbé variált szöveggel.

4. Cholnoky László írói módszerének erre a sajátosságára, mármint arra, hogy terjedelmes szövegrészleteket vesz át saját korábbi műveiből, Lovass Gyula figyelt fel elsőként, és meglehetősen elmarasztaló hangon írt róla: „apró kópéságok”, „vásottságai, apró szélhámosságai”, „saját műveit puskázza” (Lovass é. n. [1941]: 206–7). „Mi az oka, magyarázata ezeknek az átvételeknek?” – teszi föl a kérdést a Ködlovagok kötetbeli Cholnoky László-esszé szerzője. „A vásottság meg a lustaság részét ne hagyjuk feledésbe menni, de gondoljunk azért mélyebb okokra is: a lélek természetére, kényszerképzetekre, mániákra” (i. m. 208).

A későbbi szakirodalom már inkább ezeket a „mélyebb okokat” kereste. Vargha Kálmán előbb megismétli ugyan Lovass Gyula „vádjait”, de már kérdőjelet tesz melléjük: „Az olvasó megtérőfálása? Alkotói kényelmesség? Egyszerűbbnek látszott kimásolni valamit újra, vagy átírni a már egyszer kidolgozott részletet?” (Vargha 1971: 635–6). Utána pedig azt a magyarázatot adja, hogy „Cholnoky bizonyos részletek makacs ismétlésével valamiféle összefüggést kívánt teremteni a művei között. Bizonyos motívumok kiemelésével talán nagyobb nyomatékot akart adni olyan meggyőződéseinek, amelyeket különösen fontosnak tartott” (i. m. 636).

Az utóbbi évek szakmai diskurzusában egyre általánosabbá válik az a vélemény, hogy Cholnokyknak ezek a saját magától való átvételei nem pusztán „önplágiumok”, hanem szándékos, tudatos önidézések, amelyek „autotextuális” összefüggéseket teremtenek az egyes szövegek között (vö. Nemeskéri 1989: 37; Eisemann 1998: 20; Baráth 2003). Napjaink uralkodó kritikai paradigmája, a posztmodern irodalomszemlélet érthetően nagyobb megértéssel viseltetik Cholnoky önidézései iránt, mint közvetlen utókora.

5. A tárgyasítás és az allegorizálás, mint a 3.1. pont elején is jeleztem, nemcsak képi (stilisztikai), hanem kompozicionális (poétikai) szinten is megmutatkozik Cholnoky László prózájában. Például a tükörkép a főszereplő bizonyosfajta tárgyasításának is tekinthető. Bertalan és Prikk számára a tükörkép a kritikai alteregó funkcióját tölti be, mert „másik én”-jükkel szembesíti őket, és ezzel anticipálja,

⁴ A Vargha Kálmán-féle közlésben itt feltehetőleg szövegromlás van. Vö. „Félve járnál” (BÉ. 107).

⁵ Ua. Vö. „félelem töltene el” (BÉ. 107).

illetőleg siettetí öngyilkosságukat. Hasonló jelentősége van Fridolin szempontjából Tamás apostol templomi üvegmozaikjának, amely a történet végén megelevenedik, és közvetve a főszereplő halálát okozza (a tükör motívumáról l. Karátson 1971: 156; Vargha 1971: 623–4; Nemeskéri 1989: 125; Major 1997: 178–80; Fábrián 1997: 185; Eisemann 1998: 25, 26–8; Baráth 2003; a kritikai alteregó fogalmáról vö. Kemény 1991: 53–8).

Cholnoky László írói világának szervességét jelzi, hogy műveiben a tárgyiasítás és a megszemélyesítés (allegorizálás) mind a mikro-, mind a makroszinten megnyilvánul. (Ebben némi párhuzamosságot mutat Krúdyval, erre azonban most nem térhetek ki.)

6. Felvetődik a kérdés, hogy az ebben a cikkben tárgyalt stilisztikai sajátosságok összefüggnek-e Cholnoky László közismert szenvedélybetegségével. Leo Spitzer összefüggést tételezett fel bizonyos pszichiátriai és stilisztikai struktúrák között (pl. Spitzer 1928/1961: 2: 166–207). Cholnoky László prózastílusa ideális kutatási terepül kínálkozik ezeknek az érintkezési pontoknak a vizsgálatára. Ennek lehetőségére egyébként már Schöpflin is célzott. Cholnoky a fantasztikus alakokat, történeteket, gondolatokat – állapítja meg a Bertalan éjszakája elbeszéléskötet kritikusa – „annyira pontosan, tömören, megfoghatóan és logikailag zártan ábrázolja [...], ahogyan csak reálisnak tudott dolgokat lehet. [Új bekezdés.] Az alkoholizmus, nemkülönben némely idegbaj megöli az embernek az akaratát, és cserében túlfokozza, folytonos tüízgatott munkára kényszeríti elmélkedő, okoskodó és képzelődő képességét” (Schöpflin 1918: 696).

Levendel Lászlónak és Mezei Árpádnak az alkoholista beteg személyiségéről szóló monográfiája több olyan mozzanatot is tartalmaz, amely hasznosíthatóan látszik Cholnoky László prózájának elemzésében is. Az alkoholista eszerint az érdektelennek, unalmasnak érzett, megvetett hétköznapiaságból egy erősen irreális színezésű, mesterséges álomvilágba menekül (Levendel–Mezei 1972: 171). Erről eszünkbe juthat az a mondat, amelyet Galsai Pongrác idézett az író kéziratosa naplójából: „A legpiszkosabb lebujokban is mindig mintha távoli, ütemes, lágy zenét hallottam volna, és legszenyesebb szerelmeimben is olympusi istennőkkel paráználkodtam” (Galsai 1958: 399). Az alkohol rabjává vált ember az öntúlbecsülés és az önleértékelés végletei között hanyódik (Levendel–Mezei 1972: 171). Cholnokynak is voltak olyan pillanatai, amikor „mindenhatónak érezte magát” (Galsai 1958: 403); az ellenkező végletbe zuhanásról a Bertalan éjszakája és a Prikk mennyei útja szolgál klinikai pontosságú láttelellet. A betegen felülkerekedik a diszparitás (a különbözőség, a normálistól elütő jelleg) érzése: „az alkoholista személyiség [...] valamennyi lehetséges élethelyzetben traumatizálódott személy. [...] A traumatizáló tényező maga a létezés, amely az alkoholista személyiség számára elviselhetetlen” (Levendel–Mezei 1972: 173). Az alkoholizmus: krónikus vagy frakcionált szuicídium (uo. 86).

A védekezés egyik lehetséges eszközeként a konkrétumokba való belekapaszkodás kínálkozik: „Csak józanul, a *túlzó fantázia kiküszöbölésével* kell gondolkodni, és az ember azonnal tudja, szinte maga előtt látja, – így van, ez a helyes kifejezés: *maga előtt látja* a dolgok alakulásának mikéntjét” (B. 33). Ennek a konkretizációba való menekülésnek a stilisztikai megfelelője, tünete a tárgyiasítás mint nyelvi kép.

Van tehát valamelyes ok-okozati összefüggés a szenvedélybetegség és a stílus között? Néhány szórványos szakirodalmi adat emellett látszik tanúskodni. Nemeskéri Erika említi kismonográfiájában az „alkoholmámorban kiélesedett érzékeket” (Nemeskéri 1989: 65). Eisemann György Cholnoky László hőseinek „szkizoid karakterét” és a szkizofréniának a nyelvhasználatban kifejeződő sajátosságait elemzi (Eisemann 1998: 25–6). Gilles Deleuze-nek A szkizofrén és a nyelv című tanulmányából a következőket idézi: „Minden szó fizikai matériává alakul[,] és azonnali hatást gyakorol a testre.” A szkizofréniában szenvedő beteg minden szót, nevet a maga legkiéleződöttebb konkrétságában fog fel. Fónagy Iván említi egy tanulmányában, hogy egy ilyen páciens tiltakozott az ellen, hogy őt egy *Nyíró* nevű orvos kezelje (Fónagy 1963: 106). Krúdy Purgatóriumában is található adalék a delíriumos állapot ilyen következményeire: „Az elmeorvos lakóhelyét a szobám fölé helyezte, ahonnan különböző, mennyezetbe fűrt lyukakon át kihallgatta mondani-valóimat, amelyeket magányos szobámban olyan hangosan recitáltam, hogy csaknem megrepedt a dobhártyám. [...] Ezt az elmeorvost véletlenül *Cipész*nek hívták... Természetesen én megjátszottam a játékot az orvos nevével. [Új bekezdés.] – Cipész egy jó versenyló volt a maga idejében, de emberi formájában *a Cipész maradjon a maga mesterségénél*” (SZ. 2: 373).

Persze mindezt nem úgy értem, hogy Cholnoky maga volt ebben az állapotban, hanem hogy Prikk és a többiek tudatállapotát, hasadtlelkűségét hitelesen és tudatosan érzékelteti – az ezt lehetővé tevő tapasztalatok birtokában.

Maga az író is megemlékezett (ironikusan) arról az összefüggésről, amely önarckép-alteregőjének, Prikknek az életmódja és a beszédstílusa között kialakult: „Prikk és a pálinka között rendkívül szoros kapcsolat állt fenn már évek óta. Azt merném mondani, hogy *hitvesek voltak, és együtt nemzették a kis Prikk-ivadékokat: a különös, rejtelmes aforizmákat, a látszólag aposztáziába [= hitehagyottságba, hittagadásba] burkolt rejtelmes vallási tételeket, misztikus dogmákat, amelyekkel szemben Prikk – ez igaz – jó atyának bizonyult. Gondosan ápolta, nevelte, fejlesztette őket*” (P. 57).

Igen csábító tehát az a lehetőség, hogy Cholnoky László műveit és stílusát alkoholizmusából eredeztessük. Vannak azonban olyan kutatók is, akik ezzel elmentéses véleményt képviselnek. Bori Imre nagy tanulmányának már a bevezetésében hangoztatta, hogy nem az emberből, az életrajzból kell a művet magyarázni, hanem épp megfordítva: a műből az embert (Bori 1972: 21). Legújabban pedig Baráth Katalin tiltakozott az ellen, hogy Cholnoky László prózáját „mint egy, az emberi lét peremén alkotó, súlyosan alkoholista művész sajátos művét” fogják fel, „tehát elsősorban az alkoholista patológus igényű természetrajzaként” (Baráth 2003).

Jómagam is igyekeztem ellenállni az olcsó és nem mindig ízléses magyarázatok csábításának, nehogy a stílusjellemzés valaminő kórrajzzá torzuljon. Az viszont kétségtelennek látszik, hogy a tárgyasítás elhatalmasodása összefügg az író életvitelével, szenvedélybetegségével. Ezt azonban egy jól képzett, az irodalomhoz is értő elmeorvosnak kellene megerősítenie (vagy megcáfolnia).

7. Befejezésül és kitekintésül Cholnoky Lászlónak a magyar stílustörténetben elfoglalt helyéről szeretnék néhány vázlatos megjegyzést tenni.

7.1. Cholnokyról már Bori Imre megállapította, hogy „művészete a szecesszióban gyökerezik” (Bori 1972: 21). Ennek alátámasztására tekintsük át a szecessziós stílus főbb sajátosságait (vö. Szabó 1998: 172–82; Kemény 2002: 172):

- hosszan hömpölyögtetett, alapjában mellérendelő jellegű mondat szerkezet („indázás”);
- halmozás (mondatrészeké, szószerkezeteké, tagmondatoké);
- sok nyelvi kép (az emberi és a természeti szféra összekapcsolása, az emberi/művészi szépnek és a természeti szépnek egymás kategóriáiban való kifejezése);
- a jelzők nagy gyakorisága (főként a színeket jelölőké);
- a stílus ironiája és önironiája.

Első pillantásra mindegyik kritérium elég jól ráillik Cholnoky Lászlóra. Mivel ebben a cikkben csak a harmadikként említett jelenségcsoporttal (a nyelvi képekkel) foglalkozom, a többi most kénytelen vagyok figyelmen kívül hagyni.

Ismeretes, hogy a szecessziós stílusban nagy szerepet játszik a virágszimbólika (vö. Ajtay-Horváth 2001: 131–46). Cholnokynál a virág – visszatérő motívumként – az identitását kereső személyiség belső világában kialakuló nemes és finom érzéseknek, gondolatoknak a szimbóluma (ez talán Novalis kék virágára, a romantikus életérzés jelképére vezethető vissza). Első példánk a Bertalan éjszakája címszereplőjének vallomásos (valójában papírra sem vetett) leveléből való: „mily könnyen születtek, mily buján termettek elmémben a ragyogó ötletek, mindegyik egy-egy pompás, színes, illatos virág! De amikor el akartam ültetni őket, hogy nőjenek, pompázzanak... akkor eléem állt a rongyos, bűdös testű koldus, a szegénység, és pimasz mosollyal gonosz kérdéseket suttogott a fülemb: [...] – És én ilyenkor leszaggattam a pompás virágokat, összetéptem és beletapostam őket a csatakba” (B. 36). Különösen a Tamásban gyakoriak és fontosak a szecessziós virágszimbólumok (nemcsak stilisztikai, hanem kompozicionális szempontból is): „olyan ember volt, hogy megérezte, ha egy-egy virág kinyílt vagy elhervadt a lelkében” (T. 547); „nem ölné meg az ő lelkében kivirult, pompás mesevirágokat sem a [...] téli vihar, [...] sem a nyári hőség” (T. 562); „Az a virág, amelynek illata Fridolint erre a töprengésre csábította, ugyanaz volt, ami a lelkében kivirult, onnét szakította le ő maga, anélkül hogy tudott volna róla. Mesevirágnak kell neveznem, mert mindazt a sóvárgott pompát: színt, illatot testesítette meg, ami Fridolin lelkében lakott, mert ennek a hányatott léleknek az a vágya termelte ki magából, hogy elkezdhesse az élet minden durva szögletét, hogy mindaz, ami vele történik, ragyogó elképzelésekben olvadjon szét” (T. 563).

Ezekben a képekben, képsorozatokban a virág motívuma körülbelül olyan állandósuló alkalmi jelentésre tesz szert, mint a kortárs (és egyébként is rokon vonásokat mutató) Adynál: „De ha virág nőtt a szívében, / A csorda népek lelegelték” (A Hortobágy poétája). Figyeljünk fel „az élet minden durva szögletét” metaforára is, amely ugyanabba a képzetkörbe tartozik, mint azok a tárgyasítások, amelyek a kellemetlen, kedvezőtlen lelki eseményeket valamely éles, sebző tárggyal azonosítják, például „ennek a kellemetlen minőségnek a sértő sarkait [...] gondosan leköszörülték maguk között” (B. 12).

7.2. A virágszimbólumok (és más jelképek) alapján a szimbolizmus stílusfejlődési tendenciájához is sorolhatnánk Cholnoky Lászlót. Már Schöpfung kritikája

is megjegyezte róla, hogy „szimbolizmusra hajló” (Schöpflin 1918: 696). Lovass Gyula pedig arra hívja fel figyelmünket, hogy „Egy jelenség vagy egy tárgy [...] jelképpé lesz számára, s aztán már csak jelképi értelemben tudja nézni” (Lovass é. n. [1941]: 209). Például a Balaton-felvidéki (arácsi) tájat mint a tikkadtság, a felbomlás, a ködös reménytelenség társadalmi légkörének szimbólumát (a Régi ismerősben és több elbeszélésben).

7.3. Bori Imre Cholnoky László-tanulmányának az volt a fő megállapítása, hogy az író a szecessziós kezdetek után nagy lépéseket tett a szürrealizmus irányába, ezért életművének java része a „preszürrealis próza” körébe sorolható (Bori 1972: 23). Így illik ugyanis bele az újvidéki irodalomtörténésznek a magyar szürrealizmusról alkotott és több kiváló kötetében kifejtett koncepciójába. De hogy ennek a „preszürrealis” prózának mik a stilisztikai jegyei, arról a tanulmány hallgat.

Ahogy ezt a szecesszió esetében is tettük, sorakoztassuk most fel a szakirodalom alapján a szürrealista stílus legfontosabb ismertetőjegyeit (vö. Szabó 1998: 208–11; Máthé 2005: 100–5):

- szabad asszociáció, „automatikus” írás (a tudattalan felszabadítása);
- grammatikai kongruencia – szemantikai inkongruencia;
- a nyelvi kép középpontba állítása;
- laza mondat- és szövegszerkesztés (montázs, kollázs).

Valahogy ezek alapján a stílusjegyek alapján nemigen tudnánk ráismerni Cholnoky Lászlóra. Az első és a negyedik sajátosság határozottan nem jellemző rá. A nyelvi kép főszerephez jutása valóban megfigyelhető nála is, ez azonban nemcsak a szürrealizmusról mondható el, hanem a szecesszióról, a szimbolizmusról, sőt az impresszionizmusról is, vagyis nem tekinthető erős kritériumnak.

Közelebb kerülhetünk viszont Cholnoky László szürrealizmusának elfogadásához, ha nem általában nyelvi képeket, hanem sajátosan szürrealista képeket keresünk írásaiban. Mert ilyenek valóban találhatók bennük, csak nem a szecesszió és a szimbolizmus, hanem az avantgárd modernség felől kell hozzájuk közelítenünk. Lássunk erre egy tanulságosnak ígérkező példát.

Máthé Dénes szürrealista szövegsajátosságnak minősíti a tudat térszerű kezelését (Máthé 2005: 117). Ennek, pontosabban „az időbeliséget felfüggesztő képszerkezetek”-nek a szemléltetésére József Attilának Riának hívom... kezdetű versét (1925) idézi (i. m. 123):

Csodálatos, hogy más nem vette észre feje fölött a virágokat,
pedig én láttam, hallottam is, színes harangokat dobálnak jobbra-balra,
belőlük mosolyognak föl jövőbeli gyerekei,
közöttük jár, nagy gonddal ügyel rájuk, de erről sem tud,
azt hiszi ilyenkor, hogy takarít, vagy hogy engem kínál meg vacsorával.

Erről a szürrealistának mondott versről nekem eszembe jutott a Prikk menyeyei útja vége felé található vízió: „a templompad kemény deszkájából, éppen Prikk arca előtt csodaillatú virágok nőttek, és beárnyékkolták az arcát. Ezek után pedig úgy érezte, hogy az orgona szavából, amint feléje hullámszik, halaványkék fátyol fonódik, és lassan, lágyan a szemére borul” (P. 91–2). Ezek a virágok már nem

a szó szoros értelmében vett nyelvi képek (pl. tárgyasítások vagy szimbólumok), mert a delíriumos állapotba süppedő Prikk számára valóságosan léteznek. (Úgy, mint a József Attila-vers lírai énje számára a kedvesének feje fölött szárba szökkenő harangvirágok.) Mind a két szövegre jellemző továbbá a szinesztézia (a színes hallás, illetve a hallási-tapintási érzetkeveredés) jelensége. Ha József Attilának ezt a versét Máthé Dénes a szürrealista képi struktúrák egyikének példaként elemzi, talán nem tévedünk nagyot, ha az idézett Cholnoky László-szövegrészletet, Prikk vízióját is a szürrealista stílus körébe utaljuk.

Egy valamivel későbbi Cholnoky-műben, a Tamásban Fridolin álma, ez a „szürrealista káprázat” (Bori 1972: 31) lényegében ugyanilyen mozzanatokot tartalmaz: „Tamás apostol megindult visszafelé, és lépéseinek nyomán *a templom hideg kövéből pompás, violasárga meg ibolyakék virágok nőttek*” (T. 604–5). A kisregény legvégén, Fridolin öngyilkosságakor (kiveti magát a templomtorony ablakán) a tárgyasítás „valóságosan” is bekövetkezik: „amerre a vére szertefutott, *a földből violasárga és ibolyakék virágok nőttek*” (T. 610). Vegyük észre, a szöveg szóról szóra megismétli a pár lappal korábbi mondatot. Csakhogy ami ott álom volt (Priknél pedig delíriumos kényszerképzet), az itt maga a valóság. A valóságfelettség valósága.

A látomás konkretizációja (objektívizációja) a szürrealista filmművészetben is megjelenik. Nemes Károly kis Buñuel-könyve *Az andalúziai kutya* (1929) példáját hozza erre, véletlenül épp Cholnoky László halálának évéből. (L. Nemes é. n. [1985]: 14–5.)

7.4. A József Attila-vers és a Cholnoky László-szövegrészlet szürrealista mozzanatainak párhuzamba állítása azt a merésznek látszó ötletet sugallja, hogy befejezésül keressünk további rokon vonásokat a két szerző stílusában. Merész, sőt talán vakmerő is ez a próbálkozás, hiszen Cholnokyt és József Attilát egyáltalán nem szokták (se irodalomtörténeti, se stílustörténeti szempontból) rokonítani. Kivételesnek számít tehát az a Bori Imre-idézet, amely – épp a szürrealizmus kapcsán – mégis egymás mellé állítja őket: „A magyar író a huszadik században [...] roppant áldozatok árán kerül csak át a »másik« partra, a hétköznapi elidegenültségéből – *Cholnoky Lászlótól József Attiláig* például – a »szürrealitás« valóságába” (Bori 1972: 23; én emeltem ki K. G.).

Cholnoky László és József Attila a köztük levő majdnem egy nemzedéknyi korkülönbség és az eredetileg számottevőnek mondható társadalmi helyzetbeli különbség ellenére az 1910-es években csaknem ugyanabban a környezetben, a régi Ferencváros külvárosias tájain tevékenykedett-tengődött. A Bertalan éjszakája második fejezetének kezdete ezekkel a szavakkal idézi fel ennek a városrésznek a sajátos hangulatát: „Az elhagyott rongytépőmalom, a félig leégett bőrgyár sárga épületének évtizedek óta bezúzott, szivárványos ablakain keresztül nehéz, fülledt szag lépett az útjába, sötétség bámulta meg vak szemével. A vén, süket épületek felett régen elhalt munkásleányok elkallódott szerelmei lebegtek, lilaszínű köddé verődve össze” (B. 15–6). Kinek ne jutna eszébe ezeket olvasva a Külvárosi éj egyik versszaka:

S a szövőgyárak ablakán
 kötegbe száll
 a holdsugár,
 a hold lágy fénye a fonál
 a bordás szövőszékeken
 s reggelig, míg a munka áll,
 a gépek mogorván szövik
 szövőnők omló álmait.

Cholnoky kisregényének végén újból megjelenik a külváros motívuma. A Duna, az öngyilkos halál színhelye felé tartó Bertalan és a kísértet Kohaninszky „Mentek szótlanul, be a Ferencváros ősi házai közé. Már ott volt ismét a bőrgyár; *betört ablakaiból most a fekete csendesség bámult a hajnali vándorok után*” (B. 42). Az elhagyatott gyárpépület betört ablakainak látványa (ez egyébként az előző példában is benne volt!) az Elégiaának ezt a három sorát idézi emlékezetünkbe:

Töredezett, apró ablakok
 fakó lépcssein szállnak a napok
 alá, a nyirkos homályba.

A két író nem csupán körülbelül ugyanazt látta, hanem ennek láttán ugyanazt is érezte: a skizofréniával határos vagy abba torkolló lelki sivárságot, kiüresedettséget. A „lelki tájat” (vö. Kemény 1991: 110–3).

A régebbi szakirodalom (pl. Török 1968: 123–31) inkább a megszemélyesítésnek a jelentőségét hangsúlyozta József Attila költői nyelvében, holott van abban bőségesen tárgyiasítás is, sőt ez ugyanolyan jellemző a stílusára, mint a megszemélyesítés. Közismert példákat idézek:

beomló alkonyokon
 [...]

 A költő – ajkán *csörömpöl* a szó
 (A város peremén);

[...] a nyomor egykedvű csendje
 [...]

föloldja a tömény
bánatot a tűnődők szívéen
s elkeveri
 milliókével.

(Elégia);

készül bennük [ti. a gyárakban] *a tömörebb sötét,*
a csönd talapzata.

(Külvárosi éj).

A példák, azt remélem, nem igényelnek kommentárt. Cholnoky László és József Attila meggyőződéseim szerint egymásra találhatnak a magyar stílustörténetben a szürrealizmus és a tárgyasítás jegyében. Sőt talán azt is érdemes lenne fontolóra venni, nem haladt-e tovább, József Attilával párhuzamosan, Cholnoky is az úgynevezett tárgyas-intellektuális stílus (vö. Szabó 1998: 219–37) felé.

FORRÁSOK

- B. = Cholnoky László: Bertalan éjszakája. In: BÉ. 5–44.
 BÉ. = Cholnoky László: Bertalan éjszakája. A Táltos kiadása, Budapest, 1918.
 P. = Cholnoky László: Prikk mennyei útja. In: BÉ. 45–101.
 Pir. = Cholnoky László: Piroska. Öt regény. S. alá rend. Vargha Kálmán. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. (Magyar Elbeszélők.)
 Pir.² = Cholnoky László: Piroska. Hat regény. S. alá rend. Nemeskéri Erika. Noran, Budapest, 2000. (Ködlovagok.)
 RI. = Cholnoky László: Régi ismerős. In: Pir. 5–178.
 SZ. = Krúdy Gyula: Szindbád. I–II. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1957.
 T. = Cholnoky László: Tamás. Egy vergődő élet története. In: Pir. 539–610.

SZAKIRODALOM

- Ajtay-Horváth Magda 2001. *A szeccszó stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Az Erdélyi Múzeum-egyesület kiadása. Kolozsvár. (Erdélyi Tudományos Füzetek 232.)
 Baráth Katalin 2003. Szakadatlan rekonstrukció. Az individuum elbeszélte jellege és más problémák Cholnoky László Bertalan éjszakája című művében. In: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/76/barath.html>
 Bori Imre 1972. Cholnoky László. In: *Tanulmányok/Studije*. Az Újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének kiadványa. 5. füzet, 21–44. (Újraközölve: Bori Imre: Fridolin és testvérei. Forum, Novi Sad, 1976, 33–65.)
 Czére Béla 1974. Az elkárhozás apoteózisa. Cholnoky László szabálytalan pályája. *Vigilia* 11: 764–73.
 Domokos Mátyás 1997. Mennyei út – a Pokolból. *Vár ucca* [!] tizenhét, 3: 161–5. (Rövidítve in Cholnoky László: Bertalan éjszakája. Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 133–4. [Millenniumi Könyvtár 1.])
 Eisemann György 1998. Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz (Cholnoky László regényeiről). In: Eisemann György (szerk.): *A kánon peremén*. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában. ELTE, Budapest, 19–32. (Újraközölve: Eisemann György: A folytatódó romantika. Orpheusz Kiadói Kft., H. n. [Budapest], 1999, 129–48. [Orpheusz Könyvek.])
 Fábíán László 1997. Kalandok az „énebb éhez”. Cholnoky László mennyei útja. *Vár ucca* [!] tizenhét 3: 184–8.
 Fónagy Iván 1963. A stílus hírértéke. In: *Általános nyelvészeti tanulmányok I*. Szerk. Telegdi Zsigmond. Akadémiai Kiadó, Budapest, 91–123.
 Galsai Pongrác 1958. Cholnoky László. In: Cholnoky László: *Prikk mennyei útja*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 393–421.
 Galsai Pongrác 1981. Tabló. Öt pengő. *Népszabadság*, aug. 2. 16.
 Karátson, André 1971. *Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du «Nyugat» en Hongrie*. Presses Universitaires de France, Paris.

- Kemény Gábor 1991. *Szindbád nyomában*. Krúdy Gyula a kortársak között. MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest. (Linguistica, Series A, Studia et dissertationes 7.)
- Kemény Gábor 1993. *Képekbe menekülő élet*. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról. Balassi Kiadó, Budapest.
- Kemény Gábor 2002. *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó, Budapest. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 14.)
- Kövecses Zoltán 1998. A metafora a kognitív nyelvészetben. In: Pléh Csaba–Győri Miklós (szerk.): *A kognitív szemlélet és a nyelv kutatása*. Pólya Kiadó, Budapest, 50–82.
- Kövecses Zoltán 2005. *A metafora*. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe. Typotex, Budapest.
- Levendel László–Mezei Árpád 1972. *Az alkoholista beteg személyisége*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Lovass Gyula é. n. [1941.] Cholnoky László. In: *Ködlovagok*. Írói arcképek. Szerk. Thurzó Gábor. A Szent István-társulat kiadása, Budapest, 203–15.
- Major Anita 1997. „Egy vergődő lélek”. A személyiségfelbomlás Cholnoky László prózájában. *Vár ucca* [!] tizenhét, 3: 166–83.
- Máthé Dénes 2005. *A költői kép szemiotikai és irányzati vizsgálata a két világháború közti magyar költészetben*. Az Erdélyi Múzeum-egyesület kiadása, Kolozsvár. (Erdélyi Tudományos Füzetek 252.)
- Nemes Károly é. n. [1985.] *Luis Buñuel*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum–Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest. (Filmbarátok Kiskönyvtára.)
- Nemeskéri Erika 1989. *Cholnoky László*. Akadémiai Kiadó, Budapest. (Irodalomtörténeti Füzetek 119.)
- Nemeskéri Erika 1998. Utószó. In: Cholnoky László: *Szokatlan vendégség*. Novellák. Noran, Budapest, 287–304.
- Schöpflin Aladár 1918. Cholnoky László novellái. Bertalan éjszakája. *Nyugat* I: 695–8.
- Spitzer, Leo 1928/1961. *Stilstudien*. Zweiter Teil: Stilsprachen. Max Hueber Verlag, München. (2., változatlan kiadás.)
- Szabó Zoltán 1998. *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*. Corvina, Budapest. (Egyetemi Könyvtár.)
- Tóth Árpád 1920. Cholnoky László: Piroska. *Nyugat* I: 101–2.
- Török Gábor 1968. *A líra: logika* (József Attila költői nyelve). Magvető–Tiszatáj, Budapest. (Elvek és utak.)
- Vargha Kálmán 1971. Cholnoky László 1879–1929. In: Cholnoky László: *Piroska*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 611–36. (Újraközölve: Egyéniség, szerep, determinizmus [Cholnoky László és regényei] in Vargha Kálmán: *Álom, szecesszió, valóság*. Tanulmányok huszadik századi magyar prózaírókról. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973, 192–215. [Elvek és utak.]
- Zlinszky Aladár 1911/1961. A szöképekről. In: Szathmári István (szerk.): *A magyar stilisztika útja*. Gondolat Kiadó, Budapest, 217–46. (Nemzeti Könyvtár.)

Kemény Gábor

SUMMARY

Kemény, Gábor

Objectifying and allegorizing metaphors in László Cholnoky's short novels

László Cholnoky (1879–1929) was a talented prosaist belonging to the first generation of the journal *Nyugat* [The West]. His oeuvre fell into oblivion for some time, but recently it has started commanding renewed interest. This paper is a first attempt in the literature at introducing and characterizing Cholnoky's style.

One of the main traits of Cholnoky's style is concretization of abstract mental processes or contents of consciousness. When the imagery of these concretizing metaphors involves an inanimate thing, property or event, we can speak of objectification; if it involves an animate (human) being, property or action, we have to do with personification or, in more elaborate cases, with allegorization. The author analyzes examples taken from Cholnoky's three best-written short novels, 'St. Bertalan's night' (1916), 'Prikk's way to heaven' (1917), and 'Thomas' (1918).

In conclusion, the paper deals with the novelist's position within the history of Hungarian styles. Cholnoky's style is a clear example of the developmental trend from secession via symbolism to surrealism. The author also raises the possibility of a parallel between László Cholnoky's and Attila József's world and style.