

tanulmány

FRIED ISTVÁN

Márai Sándor, Joseph Roth, Stefan Zweig

A GYERTYÁK CSONKIG ÉGNEK ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE

Mellőzöm annak megközelítését, mit nevezek Kelet-Közép-Európának (elég sokszor írtam róla), s arra sem térek ki, hogy e fogalom mennyire érvényesíthető, amennyiben az Osztrák-Magyar Monarchia sokak által kutatott irodalmi-kulturális jellemzőit keresem. Abból indulok ki, hogy a két világháború közötti osztrák irodalom néhány alkotása és Márainak e dolgozat alcímében megnevezett regénye miféle megfeleléseket, illetőleg e megfelelések mellett miféle alapvető különbségeket mutat; másképpen fogalmazva: a tematikai hasonlóságok és az eltérő narrációs stratégiák között fennálló feszültségek miképpen dinamizálják az egyfelől az időviszonyok tematizálására épülő, másfelől a térvizonyokból a regény cselekményét kibontó regényalakzatokat. Ennek következtében az osztrák irodalomból elsősorban Joseph Roth, valamint Stefan Zweig említendő műveinek nosztalgikus felhangoktól sem mentes elbeszélői szövege mily mértékben ellentétes az e nosztalgiákat elhalkító, szereplői szöveggel és nem elbeszélői hangként megszólaltató Márai-regény narrációs technikájával. Jóllehet mind Roth, mind Stefan Zweig, mind Márai nem bizonyosan fénykorként, nem az emberiség csillagórájaként, inkább a biztonság és a megbízhatóság periódusaként beszél el az Osztrák-Magyar Monarchiában élhető élet egy periódusát, nevezetesen a XIX. század utolsó és a XX. század első évtizedeit.

Márai mindezt *A gyertyák csonkig égnek* című regényben részben visszaemlékezés-ként jeleníti meg; az osztrák szerzők lineáris történetmondásával, mintegy a (pozitív vagy negatív) fejlődés-, illetőleg családregegy kronológiájával szemben Márai módszere a generációk sors-történetében kimutatható ismétlődést teszi szemléletessé, éppen ezért az idő tényezője ugyan nem válik jelentéktelenné, mégis a térben feszülő ellentéteknek újra meg újra előtérbe kerülése nyomán lesz cselekményessé az egyébként párbeszédre (pontosabban: az egymás mellett futó monológokon) alapuló történet. Még egy (perdöntően fontos) szempont kívánkozik az összehasonlító elemzés elé: nevezetesen az, hogy mindhárom szerző világnézetébe belopakodik a végesség, a lezáródás, az utólagosság élménye, kérdés-ként, majd fenyegető realitásként merül föl a kommunikációnak és a személyiség (ön)értésének/értelmezésének válsága; ezzel szoros összefüggésben a prózaírás lehetőségeinek összeszűkülése és/vagy kitágulása. Minthogy sem a nyelv, sem az uralhatatlan „én” nemigen teszi lehetővé a világ egységben történő felfogását, az „én” még a saját házában sem (főleg ott nem!) lehet úr (Freud), az értés előtt pedig

leküzdhetetlen akadályok merednek, kérdésessé válik az elbeszélhetőség, a történetmondás megbízhatósága. Az egyszerre boldog békeidőknek tekintett évtizedek, illetőleg a nyelvfilozófia, a pszichoanalízis, a költészet által tudatosított válság tematizálása, irodalmi megfogalmazása egyrészt a töredékekre szétesést és következményeit gondoltatja el, másrészt újfajta eljárásoknak teremt lehetőséget (az asszociációs technika, az Apollinaire költészetében és az e költészettel rokon festészetben polgárjogot nyert szimultaneizmus), mely nem csupán az avantgárd művészetével igazolódik, hanem a modernség másfelé tájékozódását is lehetővé teszi. S ha a két világháború között Roth és Zweig visszatér e világfelfogásában összetett korszakhoz, életérzések, világnézetek, művészetelméletek rekonstrukciójára vállalkozva, Márai Sándor a második világháború első éveiben fordul vissza (részint a történelem megismétlődésének, a látszólagosan vagy valóságosan kudarcos életek félresiklásának okait nyomozva) azokhoz a kérdésfeltevésekhez, amelyek osztrák író társait is foglalkoztatták (ilyen például a centrum és a periféria többféle képpen fölmerülő problematikája, a soknemzetiségű állam és a Habsburg-mítoszban testet öltő hagyományos életrend viszonya), a személyiség és általában a létezés megismerhetőségének, így regényi regisztrációjának lehetőségeihez. S ha az osztrák szerzők a „boldog békeidőkkel” konfrontálják azt, ami az időben előkészül, s ami Rothnál a generációváltás következtében válik realitássá, Márai nem pusztán az éjszaka mélyére utaztatja regénye két főszereplőjét, nem kizárólag a mnemotechnikában jelzhető eltérések következtében szétváló sorstörténetek értelmezését jelöli meg a valójában létre nem jöhető párbeszéd csődjének, hanem az említett ismétlés során fölmerülő változatok érzékeltetésében tárja föl azokat a térvizonyokat, amelyekben nem csupán a centrum és periféria sztereotípiái (Rend versus káosz, átlátható versus átláthatatlan viszonyok) uralkodnak, hanem a fölcserélhetőség, a viszonylagosság, az ideiglenesség, valamint az értékek esetleges relativitása, alapfogalmak megkérdőjelezése is.

Egyetlen példa, amely bevezeti a dolgozat további kérdésirányait: Joseph Roth regénye, a *Radetzky-marsch* (1932) élénk színekkel, noha visszafogottan mutatja be azokat a vasárnap délelőttiakat, amelyek során a Rend jelképeként katonazenekar szórakoztatja a polgárokat. A katonazenekarok az Osztrák-Magyar Monarchia zenei köznyelvét közvetítik, azokat az indulókat, keringőket, a Monarchia különféle népeinek zenei megnyilatkozásait (a csárdást, a polkát, a mazurkát stb.), amelyek a szintén korszak-meghatározó erővel bíró osztrák-magyar operettekben bukannak föl (Johann Strausstól Kálmán Imréig), és jódarabig ennek a világnak differentia specificájaként szolgáltak. E zene – Roth regényében – betagoódik abba az ünnepi világba, amelyet a Monarchia biztosít lakóinak, és eléggé „transznacionális” ahhoz, hogy a különbségek ellenére kifejezze azt a közösséget, amelybe a zenehallgatók belépnek, amikor a jól ismert, elfogadott és népszerű dallamokat a Monarchia különféle népeinek fiaiból összetevődő katonaság zenekara adja elő. E zenekar elég „nemzetközi” volt ahhoz, hogy reprezentáljon egy – ízlésben, zenei nyelvben – felismerhető koinét. Ugyanakkor Roth regényében ez a békés vasárnap délelőtt (melyben a kisvárosok minden polgára részesülhet) ellentette a periféria rideg zenétlenségének, a távoli garnizonban elkülönülő katonaság nem részesülhet a Monarchia művészetében megvalósuló pluralitásban. A vasárnap dél-

előtti térzenével *A gyertyák csonkig égnek* zenei utalásai szembesíthetők. Márai is jelzi, hogy a Bécs zenei védjegyeként elfogadott – világszerte ismert – Johann Strauss keringőivel egy zenei kultúra reprezentálódik, amelyben a művészetnek a mérő életélvezésre vonatkozó elemei dominálnak. A Strauss-keringő epizodikus szerephez jut a katonaiskolai éveit töltő két fiatal életében. Ennél fontosabb motivikus funkcióra ismerhetünk, ha a szereplők egymáshoz fűződő, nehezen értelmezhető kapcsolatai felől hallgatjuk. Egyrészt a már említett ismétlés révén derül fény arra, hogy a történések valójában egymás változatai, kölcsönösen idézik egymást. Másrészt a zenei elem az ambivalenciát, azaz az egyszerre éltető és zavaró tényezőt képviselheti, és ezáltal a zene, mint szóra, beszédre lefordíthatatlan, ki van téve a különféle, egymás értelmezését vitató gondolati konstrukcióknak. Ami egyben úgy fogható föl, hogy lehetővé teszi a beszéd-től mentes kommunikációt, egy rejtett-ségre ítélt üzenet célba juttatását: ugyanakkor egy másik szereplő kizáratik ebből a „hermeneutiká”-ból, mivel számára mind a kotta (amely az íráskép egy változata), mind a dallam (mint az íráskép materialitásának átszellemítése) megfejtethetlen, sem a szemlélés (kotta), sem a hangzás (dallam) világába nincs beavatva, mint-hogy tudatában csupán egy más típusú cselekvés, érzélem, megnyilatkozás jelentéses. Az első esetben Henrik anyja, a Franciaországból Magyarországra házasodott személy leli meg a zenében magának a kikülönülési lehetőséget, a zene biztosítja személyének a függetlenséget, amelynek révén őrizheti, megtarthatja önmagaságát. Ellenben az édesapa világrendjében ennek a zenének nem jut hely, kénytelen tudomásul venni, elviselni a tőle független világ létezését, akad olyan zug (a legszűkebb családban), ahová nem kap bebocsáttatást. Ez jelzi, hogy a messzi távolságokból érkező, összefonódó sorsok között nem oldódik föl az idegenség, egymás mellett létező „saját”-ok néma párviadala zajlik a házasságban. A második esetben az iskolatárs jóbarátok közé ékelődik a zene. Henrik Bécsben részese egy zenei szubkultúrára fogékony zenehallgatói közösségnek (annál is inkább, mert a népszerű keringők a társas élet inspirálói), Konrád viszont a zenében, a zene által pótolhatja mindazt, amitől az élet megfosztotta. Ugyanakkor a zene teszi lehetővé a megértést Krisztinával, aki az otthonról hozott, a Henrikétől eltérő műveltséggel képes megértetni és megérteni önmagát a zenére fogékony Konráddal. A Henrikkel kötött házasság fenyegetettsége mindaddig nem törhet a felszínre, míg nem tudatosodik az ismétlődés; a szülők között a zene eredményezi a szavak által megfogalmazhatatlan feszültséget, Henrik és Krisztina válságba jutó házasságában éppen úgy szerepet játszik a zene. S míg Joseph Rothnál (és az értelmiségivé érő Stefan Zweignél) a zene a kultúra, a Rendhez szokott és szoktatott mentalitás része, sőt velejárója, amelynek nincs szüksége a dekódolásra, a „megfejtésre”, hiszen eleve ott él és hat egy szokásrendben, amely stabilnak és megnyugtatónak tetszik, Márai regényében a zene démoni elemként funkcionál, amelynek befogadása korántsem magától értetődő, s amelyben az értelemre lelésnek megvannak a maga különös feltételei. Az érintkezésnek (nem pusztán a verbálisnak) nem mindenki lehet egyenjogú résztvevője, a zene ilyenképpen titkos üzenet, tartalmazza a beszéddel meg nem nevezhető meg a gondolatilag formálódót, kevesebb és több, mint a nyelv. Mert a nyelv – „válsága” ellenére – mond valamit, ha nem éppen a megfelelőt, akkor is fölkinálja az értést, még ha félreértés formájában hangzik is a

válasz. A zenébe beavatatlan – Márai regényében – nem érti az értők számára de-kódolható jelzéseket. Számára a zene által történő érintkezésben személyesedik meg a „nyelvválság”, mivel – úgy véli – a beszéd nem rejt olyan titokfejtést igénylő üzenetet, amelynek sem szókincsét, sem nyelvtanát nem ismeri. A zenének ez a kétfélesége a Márai-regény egyik vezérmotívuma, s hogy ez a motivikus szerkesztés zenei „ihletettséggű”, aláhúzza annak jelentőségét, hogy miért démonizálódik a zene a regényben (szövegszerűen fogalmazódik meg, hogy a zenéhez való viszonyulás miféle megosztó, kirekesztő potenciállal rendelkezik). Míg Rothnál a vasárnap délelőtti térzene a polgári élet elfogadott és igényelt rituáléjába tartozik, amely emeli az ünnep fényét, a Márai-regényben a zene a létezés világosabb és sötétebb oldalát egyként előhívja, a benne való részesülés és onnan való kizártság mind magából a zenéből, mind pedig a személyiségből eredeztethető. Ily módon a létezés két, egymással össze nem békíthető minőségéről árulkodik. A Márai más regényeiben (ahogyan itt is) emlegetett Chopin – ráadásul – még másféle kettősséget is képvisel. Származásával (Lengyelországba vándorolt francia apa és lengyel anya gyermeke) mintegy előképe a Márai-regény Konrádjának (aki osztrák tisztviselő apa és lengyel anya gyermeke), zenéjével folytatja az életrajzban megvalósuló duplicitást, polonézai, mazurkái a lengyel népzeneire emlékeztető módon formálódnak, hogy aztán az európai romantika mintává emelkedő darabjaivá válnak, op. 5. számú *Rondeau à la mazur*-je a „nyugati” és a lengyel műfaji alakzatot egyesíti, hasonlóképpen az 1828-as, op. 14. számú *Krakowiak* című koncertrondója (zongorára és zenekarra).

Ezzel a következő problémakörhöz értünk, amely részint az osztrák írók és Márai regényalakzatainak eltéréseit igyekszik megközelíteni, részint azt a készülődő változást, amely a XX. század regényírásában jól érzékelhetően mutatkozik. Nevezhetnők a diakróniából a szinkroniába tartó folyamatnak, vagy fölfigyelhetünk arra, hogy az időhöz kötött fejlődéselvűség miként szorul a háttérbe az egyidejűséggel szemben: az idő szerepe csökken, a téré növekszik. Aligha volna helytálló, hogy egyfelől Roth és Zweig idézett regényei és a Máraié között a kései modern és egy idő előtti posztmodern jegyében tennénk különbséget, az azonban feltűnő, hogy a család- és fejlődésregény „modell”-je miként kap formát elsősorban Rothnál, másodsorban Zweignél, és mennyire válik elhanyagolhatóvá Márainál (jóllehet generációkon át húzódik ott is a történet). Roth regénycíme, *Radetzky-marsch* többfelől közelíthető allegorikus jelentéssel bír. Megidézhető az osztrák irodalom XIX. századi klasszikusának, Franz Grillparzernek (1791–1872) a verse, miszerint az aulikus tábornok hadseregében egyesül a Habsburg-birodalom valamennyi népe, továbbá az idősebb Johann Strauss máig népszerű indulója, mely valamennyi katonazenekar kedvelt repertoárdarabja volt; s mindaz, ami e két „jelentéshez” fűződik, a Habsburg-mítosz, a pax Habsburgiaca „közép-európaisága” és az az időről időre, apáról fiúra szálló történet, amely a Habsburgokhoz való hűség jegyében alakul történelemmé. Maga a regény három generáció folytatólagos históriáját beszéli el, a családregény klasszikussá váló módján, a keletkezés, a felívelés, a hanyatlás eseményeit bemutatva, s mindezt párhuzamosan a Habsburg Monarchia, majd az Osztrák-Magyar Monarchia történetével. A két leginkább „multikulturális”, illetőleg transznacionális tényező, a katonaság és a hivatalnokréteg

képviseli a generációk révén elénk rajzolódó sorstörténetet, amely szinte szükség-szerűen a hanyatlásba fut ki anélkül, hogy betöltötte volna történeti szerepét. Itt jegyzem meg, hogy fontosnak mondható az 1932-es évszám, a regény megjelenésének dátuma, részint a weimari köztársaság utolsó esztendejéről van szó, amelyre nem sokkal később árnyat borít a totalitárius náci állam, illetőleg a belső vitáktól szagatott Ausztria, a rendi állam (Ständestaat) megannyi belső ellentmondása figyelmeztet arra, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása, megszüntetése nem oldotta meg a térség (nemzeti-nemzetiségi-gazdasági-politikai) problémáit, kissé leegyszerűsítve, trivialisálva: a Monarchiát nem követte egy jobb, egészségesebb állam-berendezkedés, inkább rosszabb: az I. Ferenc József reprezentálta Rend merevségével együtt a kiszámíthatóságot, az élıhetőséget biztosította polgárainak (igaz, nem mindenki volt polgár – figyelmeztet Musil). A nagyapák hívő, az apák szolgáló magatartásával szemben a fiúk a megbomló erkölcsi világot élik meg, s így a családragénynek, miként a Birodalomnak, a hanyatlás, a megszűnés az osztályrésze. A három generáció három tagja: a szlovén vidéki nagyapa, az asszimilálódást választó tisztviselő apa és az e világban idegenné vált, helyét nem lelő, katonáskodó fiú története sugallja, hogy a történelemben élnek, a kronológia megkerülhetetlenségében, s amint az idő halad, úgy a történetben élés feltételei is változnak. Nem alkotói, cselekvői, inkább elszenvedői a történelemnek, amely viszont az idő előrehaladása szerint tagolódik, adott esetben részint az emberi életkor, részint a szereplőktől független külső események szerint. Ugyanakkor mindhárom történet más, részben azért, mivel az „idő” is más volt, részben azért, mert az idő kihívásaira másféle válaszokat adtak, másféle válaszok adására nyílt alkalom.

Itt jegyzem meg, hogy Stefan Zweig 1942-es önéletrajza (*Die Welt von gestern* [A tegnap világa]) már a címbe vetíti, hogy múlt és jelen konfrontációjára vállalkozik, a mű alcíme (*Erinnerungen eines Europäers* [Egy európai emlékezései]) megerősíti az emigrációba kényszerített író narrációs pozícióját. Az emlékezés két idősíkban gondolja el az eseménytörténetet: önnön életét modellként, magatartástörténeti esettanulmányként felfogva az utólagosság horizontjában állva eleveníti meg és föl, ami vele és általa, nemzedékével és nemzedéke által történt. S bár már a kortárs kritika is felrőta Zweig egyoldalúságát, önmagára és körére szűkített látásmódját, az első világháború előtti évtized gyanútlanlansága, biztonságérzése érzéketlenül jelenik meg, olyan „fejlődésregény”-t sejtet az önéletrajznak ez a néhány fejezete, amely a XIX. századi, hasonló tendenciájú művek (Goethéé, Gottfried Kelleré) folytatását ígéri. S a további fejezetek, melyek a népszerű, hazája határán túl is jól ismert író világot jelenítik meg, a történelmi változásokról és rossz esélyekről tudomást venni nem akaró, a konfrontációt elkerülni óhajtó személyiség és környezete rajzával szolgálnak. Az időbe vetett személyiségnek a külső története azonban nem függetleníthető a „világ” történetétől, amely nem azonos Stefan Zweig világának történetével. Ez a kettős történet hangsúlyjaiban igen sokat módosul, mikor a történelem szólama válik erősebbé, s az idő haladásáról tudni sem akaró, a Monarchia örökségét átmenteni vágyó Zweig rádöbben, nem vonhatja ki magát az időből. Ez már nem a fejlődésregény (vagy nevelődési regény) lineáris ideje, nem az időbe belenövésé, a híres-neves íróvá válásáé, ez a könyörtelen tör-

ténelemé, a megkerülhetetlen sorsfordulatoké, amelyek megfosztják Zweiget – hogy (ismét) a sorstárs osztrák szerző, Musil ironizáló szavával éljek – a gutgehende Schriftstellerei-től (a jól menő íróasztaltól), és arra kényszerítik, hogy az idő változásai és a sorsfordulatok ellen megépített otthonát elhagyja, emigrációba kényszerüljön, s a regény alcíméül jelzett európaiságot fölcserélje a braziliai tartózkodással, legfeljebb a szellemi Európa ideáját és ideálját őrizze (öngyilkossága pillanatáig). Mindenesetre az önéletrajz kötelező(?) linearitása, a személyes sors eseményeinek szoros egymásutánja kijelöli az író narrációs stratégiájának lehetőségeit, s ha e sortörténet egyedisége nem is mindig marad a maga szűk keretei között, ugyanis előbb a „nemzedék” kér és kap szót, utóbb a szellemi Európának azok az emberei, akik az első világháborút követő években még hittek a megbékélés, az európai humanitás diadalában (mint például a Zweiggel levelező Romain Rolland), fokozatosan, abban az ütemben, ahogy a személyes történet kénytelen mind több teret átengedni a napi politika vezérelte történelemnek, a totalitárius állam(ok) személyiségét is fenyegető agressziójának, fut versenyt az elbeszélés az idővel, lesz egyre inkább főszereplővé a történelem ideje.

Ehhez képest Márai Sándor regénye részben hasonló, részben ellentétes szituáció felől fogja össze az elbeszélés két síkját, az emlékezés révén fokozatosan kibontható múltat, illetőleg a jelent, amelyben a visszaemlékező Henrik és Konrád múltelbeszélése elhangzik. Adva van azonban még egy „szereplő”, az elbeszélő, aki a regény rövidebb terjedelmű harmadában elbeszéli az előtörténetet, amely nélkül Konrád és Henrik emlékezése, elmélkedése nem volna érthető. S mire az utolsó mondatához érünk, eltöprenghetünk azon, hogy részben (lényegében) ugyanarról vagy nagyon hasonló történetről olvastunk kétszer, részben azt fontolgathatjuk, hogy a szándékos vagy akaratlan kronológiai tévesztések, a szereplők életének összeegyeztethetetlen évszámai igyekeznek-e kiiktatni a kronológiát, megfosztván az időt hatalmi potenciáljától; netán csupán arra szolgálnak-e, hogy ezáltal és a már említett ismétlések segítségével ellene szegüljenek a történet egyenes vonalúságának, „teleologikus” lehetőségének. Fölmerülhet az is, hogy a különféle regényterek annál nagyobb jelentőséghez juttathatók, minél kevesebb hely jut az idő tényezőjének. Márpedig *A gyertyák csonkig égnek* (amellett, hogy a regény tere a magyar vidéktől Párizsig, Béctől a trópusokig, a lengyel-orosz határszéltől Budáig, nem egyszer a külső tereknél nagyobb és fontosabb szerephez jutó szobabelsőig terjed) olyan kamararegény, amely a feldúsított cselekmény mögé pillantásra készlet, az időben előrehaladó történés jelentőségét azzal (is) csökkenti, hogy a megtörténtek nyomába ered, Henrik és Konrád két terjedelmes monológja egyetlen roppant értelmezői aktusnak tetszik, amelynek „tét”-je nem annak keresése, hogy mi történt, hanem az, hogy ami történt, miért történt. Az ismétlésről már korábban esett egy kevés szó, most összekapcsolnám a terek konstellációiból kiolvasható ellentételezések értelmezésével. A szülőik esetében viszonylag egyértelműnek tetszik, hogy a művelt-finom nyugat és a barbárabb-öszönös kelet találkozására zajlik, amely nem pusztán két – látszólag? vagy valóban? – összeegyeztethetetlen származás, neveltetés, életfelfogás, létszemlélet házassági szövetezeként íródik bele a történetbe, a feloldhatatlannak tetsző távolságot – volt róla szó – a zene jelképezi. Lényegében ez vagy majdnem ez ismétlődik meg Henrik házasságában,

származás, neveltetés, létszemlélet áthidalhatónak tetsző eltéréseibe (ismét) a zene szólamai játszanak bele. Míg a szülők esetében távoli világok és nyelvek kerülnek egymás közelébe, a művelt nyugat és a domesztikált, de eredeti vadságát teljesen le nem vetkező kelet, addig a következő generáció házasságában, a polgárlány és főúr szövetkezésében *Henrik* inkább a hierarchiában mutatkozó különbségen tené túl magát. Ezúttal is a női szereplő, a mélyebbről a magasba lépő Krisztina képviseli azt a műveltséget, azt a zene iránti fogékonyságot, amit az anyós képviselt, míg Henrik a domesztikált apának a domesztikált örököse, aki megjárta a finom társalkodásra szoktató Bécsset, a Monarchia elitjét. Ebbe az ismétlésbe kerül Konrád, aki a Henrikék otthonához képest távoli Kelet küldötte a regényben, a Monarchia határvidékéről, az abszolút perifériáról származik, s mint említettem, szintén „vegyes” házasság gyermeke. Olyané, amelyben a nyugatot képviselő apa s a keletet képviselő anya találkozik a szegénységben. Konrád azonban rendelkezik azokkal a tulajdonságokkal, amelyekkel a nyugatról érkezettek; s ha rejtve is, annak a (zenei) műveltségnek átélője, részese, amely elválasztja legjobb barátjától, vetélytársától(?), Henriktől. Minthogy az előtörténet lényegében az alapozást, a későbbiek számára a motívumokat szolgáltatja (kelet-nyugat, műveltség-barbárság, zene-zenétlenség), előkészíti azt, aminek megtörténte akár az előtörténetben is robbanhatott volna; a két idős ember visszaemlékezése olyan oknyomozás, amely az előtörténetben elvarratlanul maradt szálak összefűzéséhez is segítséget adhat; valójában az egyszer elmondottakat, a sejtéseket más perspektívából mondja újra, kiegészíti, megokolni látszik, legalábbis arra törekszik, hogy logikai magyarázattal szolgáljon. Ilyen módon a két generáció alapproblémája egymásra másolódhat, és ezáltal nem pusztán az idő jelentősége csökkenhet, hanem a tér jelentősége (bár nő) sem abszolutizálódik. Hiszen (említett példánknál maradva), ami a műveltség forrását illeti, nemcsak nyugatról érkezik, érkezhét keletről is (talán nem erőltetett az analógia: Chopin életútja Lengyelországból vezet Párizsba). Ilyen módon Henrik hazája, kastélya, erdősége, öröklött birtoka csak Párizshoz (vagy Bécshez) képest kelet, a lengyel-orosz határszélhez képest nyugat: a regény földrajzi terének közepén Krisztina Budája található. Krisztina az, aki egyszerre választódik el az irodalmi tértől, és kapcsolódik a regény nyugat-keleti, kelet-nyugati történetéhez: ő az, aki Henrik és Konrád közé kerül (szellemileg és személyesen), s ő az, akinek naplóba jegyzett története végül nem olvasódik el. Mert nem maga a történet válik fontossá, hanem az, hogy önnön életük értelmezhetőségét képesek-e a szereplők megközelíteni. Még egy mozzanat figyelembe vétele tetszik elmulasztatatlannak. Annyit előlegezésül, hogy a regény „kelet”-e nem periféria olyan értelemben, ahogy az Rothnál beépül a családtörténet első és végső fázisába. De nem egyszerűen periféria Konrád önkéntes száműzetésének tere, a trópus sem, noha a titokzatosság, az egzotizmus, az idegenség, a megmagyarázhatatlanság színhelye. Mindez akár kimeríthetné a koloniális beszédmód legfőbb ismérveit. Hadd vessem közbe, Konrád menekül az ismeretlenbe, ő számol be viszonylag részletesen tapasztalatairól, sem az elbeszélő, sem a másik szereplő nem kommentálja. Konrád részben önmaga elől utazott egészen a trópusokig, aligha számolván avval, hogy mi várhat rá.

A trópusokra menekülés egy zűrzavaros viszonyból (amelynek részletei feltáratlanok maradnak) olyan utazás, amely egyben az európai időszámítás elhagyásával jár együtt, egy életformát egyetemes megszűnése előtt szüntet meg, a trópusokon az időnek nincs szerepe, a hagyományos (megtanult, elsajátított, képviselt) értékeket a szereplő maga mögött hagyta. Ezzel ellentétben Henrik másképpen lép ki az időből, megmarad a maga terében, egy lakályosabb kastélybelsőt egy kevésbé tágas házikóval vált föl, ő is lemond az eddig gyakorolt életformáról. Miközben a történelem végzi munkáját, szétesik az Osztrák-Magyar Monarchia, Konrád és Henrik a maga rejtett tereiben búvik meg, függetlenül attól, történik-e valami e tereken kívül. S amikor a trópusokba is betör a történelem (váratlanul és ugyancsak rejtélyesen), Konrád megőrzi kívülállását, legfeljebb annyit vesz tudomásul, amennyit majd a végső találkozáskor elmond. *A gyertyák csonkig égnek* nagyobb hányadát (tehát) Henrik és Konrád egymás mellett futó emlékezései teszik ki: beszédmódjuk egy régebbi retorikát idéz meg. A kortárs kritikusok, az irodalomtörténészek fölös pátoszt róttak föl az íróknak, megfélemlítve arról, hogy idős szereplők szólnak, akiknek megnyilatkozásaiban a múlt fordulatai köszönnek vissza, míg az elbeszélő kurta közbevetései többnyire a nem verbális kommunikáció köréből valók, mentesek mindenféle érzelmegnyilvánulástól, éppen tömörségükkel, részvétlenségükkel kontrasztjai a beszélők tirádáinak. A szobabelső, melyben Henrik fogadja Konrádot, szintén az ismétlődés hatalmát sugallja, a díszletezés pontosan olyan, mint a legutolsó találkozásuk alkalmával volt, s a megidézendő közös történet rekonstruálná: mi miért történt, hiszen a hogyanra megvan Henrik változata, mely nem kap cáfolatot, igaz, helyeslő gesztust sem. A régi helyszín valójában a jelen helyszíne, a régi szobaberendezés, a díszítések, szobrok elhelyezése szintén a jelené. Nehezen volna cáfolható, hogy az újrajátszás igénye vezérli Henrik vendéglátását, míg a felidézés és kiegyenlítődéskonrádét. Ekkorra felszámolódtott a nyugat és kelet szembesüléséből eredeztethető szellemi-anyagi különbözőség, a trópusok sem a kelet, sem a nyugat ismétlődései, nem emlékeztetnek arra a perifériára, ahonnan Konrád a centrumba, Bécsbe érkezett. Számára a trópus nem az elbizonytalanodás, hanem a minden eddigitől való távolodás helye, nem kétségei, hanem megszokott élete folytathatatlansága elől menekülve hagyja el Magyarországot, a kontinenst, és keres olyan színteret, amely sem a folytathatóságot, sem az újakezdést nem ösztönzi. Miközben nosztalgikus érzéssel fordul vissza az Osztrák-Magyar Monarchia otthonosságához; a Monarchia, amelynek jelentősége számára elsősorban zenei hasonlaltal válik megfogalmazhatóvá, másképpen kap alakot, mint Henrik gondolataiban, aki a hagyományos erkölcsi világréndben érzi és tudja életét biztonságban. Azaz olyan fogalomtár kínálta föl az (ön)értelmezés lehetőségeit, amelyet az apai örökségből vonatkoztatott el a maga számára. Ezen a ponton érzékelhető a kétféle visszaemlékezés között a törés. Míg Konrád érzékenységében a Monarchia nyelvbölcseleti és személyiségelméleti válságtudata munkál, ekként kerülhet szóba a Hofmannsthal és Rilke által diagnosztizált részekre szétesés (mely megszűnteti a keletről érkezés, nyugathoz tartozás dilemmáit). Henrik elvonulása, elzárkózása, tagadása ugyan a jelennek szól, amelynek elkülönítő jellemzőit nem akarja tudomásul venni, valójában a magára maradt-ság ad absurdum kijátszása, védekező gesztus, amely olyképpen állásfoglalás, hogy

mellőzi a szavakat, a számonkérést, a meglepő helyzet elemzését. Ezenközben az írásbeli tanúbizonyság, Krisztina naplója (halála után) hozzáférhetővé válik, de Henrik nem nyitja ki, nem lapoz bele, hiszen nem kért és kapott erre engedélyt, nincs már kitől engedélyt kérnie. Az apa becsület- és illemkódexét Henrik töretlenül érvényesnek fogadja el, a világháború előtti világ a maga köreiben nem változott, az idő haladása számára elhanyagolható tényező. Az egykorvolt rekonstrukciójával megvárja a több évtizedes szünet után hozzá betoppanó Konrádot, hogy együtt idézzék föl újra (nem az időt, hanem) azokat a tereket, amelyek színhelyei voltak életüknek. Mintegy újra felelevenítik a közös cselekvések színhelyeit, annak tudatában, hogy a zene által kettőjük közé ékelődő eltérő világlátás, befogadás ezúttal már nem lesz akadálya a közös múltjárásnak, amelyből végül megszülethet a kiegyenlítődség.

A gyertyák csonkig égnek egyrészt ugyanúgy Monarchia-történet, mint Joseph Roth *Radetzky-marsch*-a, illetőleg Stefan Zweig önéletrajza. Másrészt nem kis mértékben eltér az osztrák írók Monarchia- és regényfelfogásától. Míg az osztrák irodalomban nagyobb hangsúlyhoz jut a nosztalgikus (noha kritikától nem mentes) megközelítés, s ezt erősítendő a XIX. századból örökölt, némileg korszerűsített regényalakzatokban fogalmazódik meg az az időbeliség, mely a nem kevés problémát fölvető, mégis a történelem által fölkinált, ésszerűség jegyében folytatott életvitelt biztosította a saját történetük idejével szembesülő személyiségeknek, *A gyertyák csonkig égnek* sokáig idillikusnak tetsző felszíne alatt készülődik Európa, a Monarchia, a regényszereplők tragédiája. Márai regényének szerkezete ennek jegyében áll, az idilli mozzanatok elbeszélői szólama másképpen hangzik, mint a két főszereplőé, a zene nem a szereplőket közösséggé összekapcsoló tényező, hanem ambivalens jellegénél fogva a szétválást, a többféleképpen értelmezhetőséget, a hozzáférés exkluzivitását jelzi. Roth és Zweig generációk egymásutánjában képezi le a történelmi időt, Márai regényében a történetek ugyan időben játszódhatnak le, de hangsúlyozottan az előtérbe kerülő tereken, amelyek „díszletezésé”-ben jól érzékelhetően buknak ki a keleti meg a nyugati (és nem a centrumra és perifériára) tagoló jellegzetességek. A terek nem állandó meghatározók, fölcserélődnek, jórészt anélkül, hogy a meghatározott területekről előlépő szereplők alapvetően változnának.

Márai (naplóiban, újságcikkeiben) több ízben nyilvánította ki odatarozását az osztrák irodalmi modernség szemléletéhez. Ugyanakkor azt sem titkolta, hogy e modernség nyelv- és szubjektumszemlélete nála konfrontálódik az idő és tér újraértelmezését végző európai regényírókkal és regényalakokkal (például Proustéval és Joyce-éval). A regényformát keresve alakította ki azt a köztes műfajt, amely mindkét irányban nyitottnak mutatkozott, így az osztrák modernség és az európai regény egyiként szerephez jut *A gyertyák csonkig égnek* című alkotásban.