

felé forduló hangvétele miatt belesimul az 1911-es versfüzérbe, de az átalakulást talán Babits maga sem tarthatta megfelelőnek, ezért hagyhatta ki a füzér darabjai közül csak ezt az egyet a *Recitativ* kötetből. Az életmű szempontjából végül azért is fontos végigkísérni a változtatások folyamatát, mert véleményem szerint levonható a következtetés, hogy a beillesztett új strófával, az új címmel, az újonnan kialakított, ciklust utánzó textuális térben³¹ elhelyezve az *Esti imádság* a *Pro mortuis ignotishoz* képest oly mértékben alkotja újra önmagát, hogy nem egyszerű variánsnak, hanem már önálló műnek tekinthető.

Elbeszélői távlatváltások Márai Sándor novelláiban

„Az író addig él, amíg ír.”¹ Az írás viszont se nem kezdődik, se nem zárul a művek lejegyzésével: korábban mondottak és tapasztaltak nyomdokain halad, s hatásának visszhangjában él tovább. A filológiaiilag – többek között naplók, levelek, értekezések és újságírói munkák, fordítások révén – kimutatható hatás éppúgy bizonyulhat történetileg érvényesnek, mint némának, ha nem több tényszerűen adatolható kapcsolattal. A szövegeket óhatatlanul egymás mellé rendelő olvasás ugyanakkor nem csupán filológiaiilag levezethető összefüggésekből építkezik. A hatás ekként olyan történeti viszonyban is megmutatkozhat, amely a párhuzamok és egybecsengések mellett éppannyira magában hordozza az ellentéteket, pontosabban különbségeket is. A következőkben ezért elsősorban nem a hatásösszefüggések filológiai aspektusára összpontosítok, mikor két – egyaránt a *Mágia* kötetben olvasható – Márai-novellának az elbeszélés módját a megelőző nemzedék két alkotójának írásművészetével vetem össze.²

A négy számozott részből álló *A tévedés* egy házasság elhidegüléséről, illetve ennek tudatosulásáról szól.³ A kissé áttetsző című *A távolság* történetéhez hasonlóan *A tévedés* is a hitvesi kapcsolat válságba jutásának okait, bizonyos mértékig e kapcsolat eredendő rejtélyét firtatja. Jóllehet, a kívülálló elbeszélő zömében tartózkodik az eseményeknek a saját, külső nézőpontját vagy értékítéletét érvényre juttató kommentálásától, a történet homályossá, kihagyásossá legföljebb csak annyiban válik, amennyiben a cselekmény kifejlését vezérlő összefüggések kezdetben pusztán sejtethők. A novella előrehaladtával ez a sejtés egyre erősödik, mígnem a szereplők maguk jutnak el helyzetük reflektáló leírásáig, fölismeréséig. Az elbeszélő tehát nem rejti el az olvasó gyanakvását éltető jeleket, miközben azt a folyamatot követi, ahogy a szereplők számára körvonalazódnak érzéseik és tapasztalataik, vagyis – immár múltban megtörtént eseményként – tudatossá válik bennük az a változás, amelyen kapcsolatuk átesett. A történet végső soron áttetsző voltáért tehát a szereplőket jellemző tudatosulás-folyamat felelős.

¹ MÁRAI Sándor, *Mágia*, Helikon, h. n., 2001, 240. Az idézet a címadó elbeszélésből származik. A továbbiakban a zárójelbe tett oldalszámok mindenütt erre a kötetre utalnak.

² A Márai-rövidpróza elbeszélésalakítását Tóth Csilla monográfiájának egy fejezete a *Mágiánál* korábbi *Bolhapiac* írásainak képiségét középpontba állítva vizsgálja (TÓTH Csilla, *Küzdelem a polgári identitásért. Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2019, 191–213.).

³ A novella önállóan a Pesti Hírlap 1938. évi Nagy Naptárában jelent meg. (Csak utalok arra, hogy Kosztolányi hamarosan említendő két novelláját pedig a Pesti Hírlap Vasárnapja közölte: az *Öreg barackfa* 1926 kora őszén, a *Verőfény* 1930 karácsonyára jelent meg.)

³¹ Lásd erről JOSEPH GRIGELY, *Textuális tér*, ford. MEZEI Gábor, = *Metafilológia* 1., szerk. DÉRI Balázs et al., Ráció, Budapest, 2011, 118–161, 131.

A *tévedés*ben a történetmondó látóköre a házaspár távlatához igazodik. Belső nézőpontú elbeszélést olvasunk tehát, de nem magánbeszédet – sőt nem is két párhuzamos monológot, hisz oly értelemben nem teljesen azonos folyamatokról tanúsodik a novella, hogy férj és feleség tapasztalata – elhidegülésükből is következően – nem vég maradéktalanul egybe. A tudatelbeszélés és a közvetlenül idézett párbeszéd mellett ekként a szabad függő beszéd határozza meg a narrációt. A *tévedés* elbeszélsmódjának szerepkörét még inkább megvilágítandó Márai novelláját Kosztolányi Dezső két történetével hasonlítom össze. Márai írásművészetére idősebb kartársának életműve egyébként is erős hatást gyakorolt, melyről Szegedy-Maszák Mihály – aki kismonográfiájában önálló fejezetet is szentelt a kérdésnek – mintegy összefoglalóan azt írja: „Rövid értekező vagy elbeszélő írásai közül általában azok a legsikerültebbek, amelyekben elődje nyomában jár.”⁴

Az *Öreg barackfa* és a *Verőfény* című Kosztolányi-történetek azt helyezik előtérbe, ahogy egy idősödő házaspár megtapasztalja fiatalságának elmúlását.⁵ Máraihoz képest ezért Kosztolányinál kevésbé a házasság válsága válik meghatározóvá, mint inkább az öregedés – egyébiránt Máraínál sem mellékes – fölismerése. Mind a három írásban közös továbbá, hogy a belső változás a külső tér módosulásához, az élet terének valamiféle átalakulásához kötődik, kontrasztba állítva a külső életkörülmények javulását a lelki vagy érzelmi állapot ellentett irányú változásával. Mindemellett mindhárom írásban kitüntetett szerepet játszik a fény motívuma, világosság (avagy megvilágosodás) és sötétség szembeállítás.

Máraínál a házaspár sötét, nyirkos, huzatos, málladozó otthonából egy újonnan épült és korszerű, számos kényelmi szolgáltatással felszerelt lakásba költözik. A *tévedés*ben – a három közül a leghosszabb novellában – kezdettől megjelennek azonban a modern hajlék hátulütői is. A hűtő, fűtő és egyéb hálózatok „gépies élvezeteket” (59) kínálnak,⁶ és a kényelmi rendszerek olyan szűkös helyet hagynak csak a beköltöző házaspárnak, hogy régi, családi hagyatékként megörökölt bútoraik sem férnek igazán el a modern lakásban:

Az első év végén észrevették, hogy az új lakás – nem nagyon, de mégis, kissé – szűk. A bútorok végül is elfértek; csak ők nem fértek el a falak és a bútorok között. A férfi többször kiszámította, hogy a levegő teljesen elégséges az új lakásban, néhány – talán három-négy – légköbméterrel bőségesebb is, mint feltétlenül szükséges a lélegzéshez és az élethez. E számítások eredményeiben aztán megnyugodtak. De a férfi éjjel néha észrevette, hogy felébred és levegő után tátog. Ez a tünet természetesen csak ideges beképzeltetés következménye lehetett. (62)

⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1991, 38. Szintén számos esetben hivatkozik Kosztolányi hatására Fried István Márairól írott több könyvében. (Lásd például 2007-es pályaképének átdolgozott kiadását: FRIED István, *Márai Sándor. A huszadik század koronatanúja*, Athenaeum, Budapest, 2018.)

⁵ A két Kosztolányi-novellát egymással összekapcsolva vizsgálja ТНОМКА Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Újvidék, 1986, 115–117.

⁶ Vö. az új lakásban „minden szoba hasonlított a másikhoz” (60).

Ráadásul a gépiesített lakhatás kényelmét biztosító különféle rendszerek igencsak ki vannak téve a meghibásodás veszélyének:

A negyedik évben a férfi egyszer, délben, megállt az új ház előtt, s csodálkozva vette észre, milyen ócska és mocskos. Mintha százéves lenne, gondolta. A ház, mint az új kor gyermekei és alkotásai általában, hamar elkopott, megöregedett. Vakolata hullott, az ajtók repedeztek, s a korszerű találmányok, így különösen a légfűtés és a felvonó, néha egyáltalán nem, s gyakran csak tökéletlenül működtek. (63)

Túl e részletek gunyoros, jószerevével szarkasztikus humorán, illetve az elbeszélői és a szereplői szövegek távolságának jól megfigyelhető változásán, az utóbbi idézet a novella történetét régi és új kor valamelyest közhelyes ellentétével is összekapcsolja.

A novella utolsó számozott szakaszában, immár a felismerés részeként a férj feleségéhez intézett, közvetlenül idézett szavai egyértelműen utalnak a házaspár korára, amely gátját állja megújulásuknak, annak, hogy önfeledten föloldódjanak az új világ kínálta örömeiben: „Miben reménykedtünk? Az ember nem tehet semmit önmaga ellen. Mi, ne haragudj, nem vagyunk már mai emberek. Más századból valók vagyunk. Nem fiatalok már, nem öregek még. Két világ között élünk” (65). A „két világ” motívuma több síkon is értelmezhető. Utal természetesen az idősek és ifjak nemzedékeire, a két világ közötti korszakhatárra, vagy akár konkrétan a 19. és 20. századra. Vonatkoztatható azonban az asszonyra és férjére is, akik talán már túlzottan is egymáshoz csiszolódtak ahhoz, hogy rutinná lett közös életük közepette valóban figyeljenek egymásra. Egyszermind a két világ, különösen pedig a világok közöttiség párhuzamba állítható az elbeszélés – és vele az olvasói tapasztalat – fókuszának köztes helyzetével, amely folyvást a narrátor és a szereplők között mozog.

A *tévedés* – címét is igazoló – zárata körkörös szerkezetet hoz létre. Ahogy az első, úgy az utolsó rész ismét a régi lakásban játszódik. A házaspár ugyanis a kezdeti bizakodás és a minden kritikának ellenálló öröm szakasza után, az egyre szaporodó nehézségek közepette felismeri, hogy az új lakás jelképezte kísérlete kudarcba fulladt, s végül némi erőfeszítés és szerencse árán visszaköltözik régi otthonába.⁷

⁷ A körkörös, az adott keretek közül való kitérés lehetetlenségét sugalló szerkesztést erősíti, hogy a házaspárnak a zárlatban, lefekvés után elhangzó (fentebb részben már idézett) párbeszédét a férj első részben megismert gondolatai is megelőlegezik: „Az asszonyra nézett, s megértette, hogy az idő rémuralmától megdöbbenő nő nem nyugszik bele a változtathatatlanba, harcol, remél még valamit az élettől, ellenáll” (58). Jóllehet, a változtathatatlan fenyegető hatalma – amelyről itt nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy a férj meggyőződését vagy inkább az elbeszélő értékelését tanúsítja – előrevetíti a leendő végkifejletet, a költözés megvalósuló lehetősége rövid időre mégis nyitva hagyja a kérdést, hogy az asszony ellenállását kísérheti-e – mégoly csekély – siker a házaspár életében. Hogy ettől a lehetőségtől a férj sem marad teljesen érintetlen, jellemző módon fejezi ki a berendezkedés lelkesültsége, amelynek – jelképes érvénnyel – majdnem a szülőktől örökölt „kettős hitvesi ágy” is áldozatul esik: „Valóságos láz tört ki rajtuk, szabadulni a múlttól, megújodni, magukra aggatni az élet új kellekeit és jelmezeit. De a férfi végül is észbe kapott. A régi ágyakat nem adták el, csak beraktározták egy ismerős szállítóhoz” (59). Majd nem sokkal később, a régi lakásból kiköltözvén – igaz, ambivalens módon – újfent a változás szükségéről olvasunk: „A férfi is úgy érezte, hogy nem tanácsos túlságosan értelmesen viselkedni; az élet változik, s aki nem változik benne, elmarad, előregszik” (60).

Kosztolányi két novellájának eseménysora, jellemző módon, igen röviden összefoglalható. A szintén négy számozott részből álló, de *A tévedés*nél lényegesen rövidebb *Öreg barackfá*ban a címben említett fa kivágása áll a középpontban, hogy így több fény juthasson a lakásba. A következmények ambivalensek. A *Verőfény* Márai novellájához hasonlóan egy idősödő házaspár költözéséről számol be a régi, rossz, sötét lakásból egy új, világos otthonba. A váratlan fényár azonban leginkább csak arra ad alkalmat, hogy a szereplők – főként az asszony – rádöbbenjenek, eljárt fölöttük az idő. Mintegy megfelelő a szóba jöhető toposzok kívánalmának, a három közül egyik történetben sem esik szó arról, hogy a házaspárnak lenne gyermeke. És bár Márainál az öregedés nyomatékosan az egymás iránti szeretetkapcsolat érezhető lazulásával jár együtt – persze azért Kosztolányinál sem lobognak ifjonti szerelmi hevületben a hősök, inkább egyfajta belenyugvó elfogadás jellemzi őket –, a házassági kötelék tényleges fölbomlása *A tévedés*ben is csak fölrémli, legrosszabb kimenetelnek érzett lehetőségként van jelen, amelyet a visszaköltözéssel – még ha az okokat ez nem is orvosolja – sikerül elkerülni.

A motivikus és történetbeli hasonlóságok a három írás elbeszélés módját jellemző különbségek fényében válnak igazán érdekessé. Az *Öreg barackfa* alig tartalmaz elbeszélői megszólalást, a szöveg döntő része férj és feleség feleletváltásaiból épül föl. Azáltal, hogy a szereplői szövegek közvetlen idézetként jelennek meg, az írást erős dramatisztikus, a jelenet határozott dominanciája jellemzi. Így nem is az elbeszélő, hanem a férj az, aki – néhol ugyan csak hiányos mondatokban, de – maga ad allegorikus értelmezést a fa kivágásának. A férfi a már öregedő, de még élő, virágzó és termő, igaz, már ehetetlen barackokat hozó fát önmagával azonosítja, a fa kivágását pedig saját teste látomászerű megcsónkításaként éli meg: „Szóval – mondta gondolkozva –, ez pont olyan, mintha engem. [...] Én most negyvenéves vagyok. Előbb a fejemet, aztán a karjaimat, a combjaimat.”⁸

A negyedik, utolsó rész rövid párbeszéde az asszony szinte átlátszó önmeggyőzési kísérletét tanúsítja, úgy ismételve – részint utalásosan – a világosság motívumát, hogy a bizonygatott tény mindinkább elveszti hitelét. „– Mondd – szólalt meg újra az asszony –, nincs világosabb? / – Föltétlenül – válaszolt a férfi –, sokkal világosabb van.” – olvasható a párbeszéd zárása.⁹ Ez készíti elő a zárlatot, amely azonban – Kosztolányira egyébként jellemző módon – az elbeszélés mód megváltozását hozza magával: a párbeszédes közlést, a narrátori szöveg alig érezhetővé zsugorítását, a külső elbeszélői nézőpont illúzióját¹⁰ hangsúlyosan belső nézőpontú tudatbeszélés váltja föl. A férj és feleség párbeszédére rögvest következő rövid bekezdés még föntartani látszik a külső nézőpontot, mintegy némi paradoxitástól sem mentesen adva hangot az elhallgatás egyszerre diegetikus és poétikai mozzanatának: „Aztán nem beszéltek többet.” Az utolsó mondatban (és nem melleleg bekezdésben) azonban

⁸ Kosztolányi Dezső, *Hét kövér esztendő*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 30.

⁹ *Uo.*, 31.

¹⁰ Kosztolányinál a jelenetek, a rövid-pattogós szereplői párbeszédok időlegesen ugyan teljesen magukra vonhatják az olvasói figyelmet, ám végül is nem vezetnek ahhoz, hogy a narrátori szöveg alárendeltté váljon.

az elbeszélő átveszi az irányítást: „Mind a ketten úgy érezték, hogy sokkal-sokkal sötétebb van.”¹¹ A zárlat három szinten is csattanóként értelmezhető: motivikusan a sötétség érzésével ellentétezi a világosság akarását; a barackfa és a férj allegorikus azonosítását kibillentve más síkra helyezi a novella értelmezését; végül – ha nem is túl föltűnően, de – módosítja az elbeszélés módját a korábbi jelenetek révén körvonalazódó képet.

Az utolsó mondat és az abban foglalt nézőpontváltás olyan támpontot szolgáltat az értelmezés számára, amelynek hiányában a történet olvasója mintegy magára maradna az egyik szereplő által kijelölt allegorikus értelmezésirányokkal. A *Verőfény* azért is érdekes ebben az összefüggésben, mert – szemben az *Öreg barackfa* dramatizált párbeszédességével – egy asszony föltehetően barátnőjéhez intézett panaszos magánbeszédét foglalja magába, minden (a nő szövegétől különböző) elbeszélői közlés nélkül. A feleség a történet vége felé hasonlóan fogalmazza meg férje és saját maga helyzetét, mint Márai hősei:

Itt se igen nézegetem majd magam. Nem lesz hozzá kedvem. Túlságosan világos van. Túlságosan ragyog a tükör. Próbáltam áttenni, ebbe-abba a sarokba. De az se használt. Csupa ránc a szemem alja. Megöregedtem. Te, akkor délben úgy elszomorodtam. Visszavágyakoztam a régi lakásba. Lásd, milyen az ember. Még a szerencséjének se tud egészen örülni.¹²

Márai *A tévedés*ének elbeszélés módja Kosztolányi egyik történetével sem rokon. Az én-elbeszélőt fölléptető *Verőfénytől* megkülönbözteti, hogy a szereplői szövegek önállósága korlátozott, s magánbeszéd helyett olyan történetmondást olvasunk, amely mindvégig alárendelt marad az elbeszélő szövegének. Az *Öreg barackfával* szemben viszont a Márai-novellában nem a szereplői párbeszéd, hanem a belső nézőpontú elbeszélés van túlsúlyban.

A *tévedés* számos szöveghelye a szabad függő beszéd jellegzetességeit mutatja. Így például – a főntebb már kontextusával együtt idézett – „az új lakás – nem nagyon, de mégis, kissé – szűk” (62) részletben a „nem nagyon, de mégis, kissé” betoldás jószerevével idézet benyomását kelti azzal, ahogy pongyolán ható pontosítás és ellentétezés csap benne egymásra. A férj légszomjára adott „Ez a tünet természetesen csak ideges beképzeltetés következtében lehetett” (62) magyarázat szintén a szereplő önmagát nyugtató önmegegyezésének tűnik föl. Ezzel az olvasás során olyan sajátos feszültséget hozva létre, amely a fizikai tünetek elhessegetése, terhének feloldása helyett éppen azt sugallja, arra ösztökéli az értelmezőt, hogy az „ideges beképzeltetés” mögött mélyebb, további okokat keressen.

Márai novellája persze aligha lehet érdekes pusztán azért, mert szabad függő beszéddel él – mint ahogy számos más írás is ebben a korban vagy még korábban. A novella elbeszélés módjában ugyanakkor két jól kivehető, egymásra következő

¹¹ *Uo.*

¹² *Uo.*, 226.

elmozdulás is történik az utolsó részben, ami pont akkor gyorsítja föl a narráció ritmusát, amikor a kezdő állapot körforgásszerű visszatérése folytán a történet inkább lelassulni látszik. Először is a novella záró szakaszában a párbeszéd válik a meghatározó megnyilatkozásmóddá. Egyenes szereplői idézetek természetesen korábban is előfordultak (például „– Jó – mondta. – Keress lakást.” [58] vagy „– Talán még nem késő. Keress lakást.” [64]), ám ezek leginkább magukban álló megszólalások voltak, vagy éppen nagyon rövid, gyorsan megszakadó párbeszédzárványokat alkottak a történetmondásban. Az elbeszélő ugyan a negyedik részben sem vonul teljesen háttérbe, és nem szakad meg a belső nézőpont érvényesülése által teremtett folytonosság, az eddigiekhez képest azonban világosan átfordul a narrátori és szereplői szólamok aránya.

Az elbeszélés mód megváltozását értelemszerűen indokolhatja, hogy a szereplőkben immár tudatosodott az, amit – részint a férj, de különösképp – az olvasó kezdetől fogva sejtett: öregedésük, az előttük álló lehetőségek bezárulása, két világ közé rekedtségük, sőt házasságuk valamelyes elhidegülése. Reményeik hiábavalósága végső soron éppúgy jelenti annak a hitnek az elvesztését, hogy még képesek kapcsolatukat újra elevenné és szenvedélyessé tenni, miként azt is, hogy már másutt vagy mással sincs értelme keresni elmúlóban lévő fiatalosságuk izzását. Míg a házaspár korábban nem igazán értette vágyait és azok ellentmondásosságát, a novella végére – a költözés kiterőjének-késleltetésének mégiscsak előre vivő, mert megvilágító eseménySORA révén – férj és feleség immár nem kevésbé számot tud adni a velük történetekről.¹³ Valljuk meg, nem kevés didaxissal ezt meg is teszik.

A Márai-novella – jóllehet ettől nem mondanám remekműnek – mégsem a szereplői fölismerések kimondásával ér véget: a távlat még egyszer, kevésbé csattanószerűen, mint az *Öreg barackfa*-ban, de talán hatásosabban megváltozik. Míg azonban a Kosztolányi-történetben a külső nézőpontot váltotta fel belső, Márainál fordítva, a belső nézőpont helyébe lép külső.¹⁴ A párbeszéd előtérbe kerülése folytán kevésbé észrevehető, finom, jól előkészített, de mégiscsak váltást jelentő elmozdulásról van szó. Az elbeszélőnek egy hosszabb párbeszédet követő, utolsó előtti hosszabb megnyilatkozása továbbra is belső nézőpontot érvényesít: „Nézték a sötét mennyezetet és elhallgattak. [...] Mindez olyan ismerős volt, olyan reménytelenül ismerős, nem jó és nem rossz. A férfi kereste a szót. Aztán eszébe jutott valami s bátortalanul kimondta” (65). Az olvasó tehát a szereplők érzéseiről, tudati folyamatairól értesül, majd közvetlenül az idézett részlet után ismét egy (igen rövid) párbeszédet következik, mielőtt az elbeszélő a záró bekezdésben tulajdonképpen felhagy a tudatelbeszéléssel: „Eloltotta a villanyt, s mint gyermekkorában megszokta, a kisgyermek és a halottak mozdulatával, mellén, szíve fölött, keresztbe rakta karjait. Még sokáig feküdtek így, álmatlanul és szótlanul” (65). Arról persze továbbra sincs szó, hogy a narrátor

¹³ A terjedelmét és cselekményét tekintve egyaránt sokkal rövidebb *Öreg barackfa* majd hogyanem ott indul, ahol *A tévedés* zárul. Kosztolányi a szerepek kettéválasztásával kerüli el azt, hogy az emberi reakciókban tükröződő élethelyzet túl gyorsan tudatosává váljék: az asszony cselekszik, míg a hazatérő férj kezdetől értelmező helyzetet foglal el.

¹⁴ Természetesen, ha igazán pontosan akarok fogalmazni, akkor mindkét esetben külső nézőpont helyett külsőnek tetsző, időlegesen külsőnek is vélhető nézőpontot kell említenem.

föladná értékelési pozícióját: a kisgyermek és halottak analógiája – igaz, kommentárszerű kifejtést már nem nyer – az elbeszélői értékviszony megnyilvánulásaként értelmezhető. Ugyanakkor a záró bekezdésben a történet befogadója annak ellenére is kizárólag a házaspár fizikailag érzékelhető cselekvéseiről, illetve az alvás és a beszéd hiányáról értesül, hogy a megszokásra tett utalás elsöre akár a múlthoz fűződő lélektani viszony föltárásának gyanúját is fölkeltheti.

Márai novellájának zárlata tehát ellentett irányú fordulatot hajt végre, mint az *Öreg barackfa*. A szereplőknek a közhelyesség határát súroló önmagyarázó kísérletét ugyan alapjában nem vonja vissza, ám új összefüggésbe helyezi a hősök tudatának belső nézőpontú föltárását. A cselekvő döntéstől, a történések tudatos és tudattalan földolgozásától, a beszéd lehetőségétől való megfosztottság állapota a szereplők önértelmező tevékenységét olyan – jószerével nem-emberi távlatot nyitó¹⁵ – csöndbe ágyazza, amely kétségessé teszi minden öntanúsító beszéd végső érvényét.

A hiány hasonlóan fontos viszonylagosító szerepet játszik Márai hat számozott részből álló *A találka* című novellájában, amely a második világháború kirobbanását követően, 1939 karácsonyán jelent meg a Pesti Hírlapban. A Márai-írás mellé Karinthy Frigyes *Vaszilij* című, szintén hat számozott részre osztott – habár az utolsó részben önmagában is töredezett elbeszélésmóddal jellemezhető – novelláját állítom. Karinthy első világháborúhoz kapcsolódó történetét a Pesti Napló 1917 nyarán közölte. Az orosz prózahagyományt is megidéző novellák olyan hős katoná alakját állítják középpontba, aki csodás módon sérthetetlennek bizonyul, míg – különösen Karinthy-nál – áldozatul nem esik a női lélek állhatatlanságának. Ehhez kapcsolódóan mindkét írás keretes szerkezetbe rendeződik: a hős kettős átalakulása fogja abroncsba az elbeszélést. Karinthy-nál persze ezek az átváltozások kisarkítottabbak és jóval groteszkebbek, mint Márainál. Abban ugyanis különbözik a két szöveg, hogy miből fakad a főszereplő csodásan ható sérthetlensége és hősiessége.

Karinthy hőse gyöngelméjű, aki a berukkoltatásra is alkalmatlan lenne, s csak adminisztratív hiba és némi családi gondatlanság folytán kerül a seregbe. Félelem nélkül megy a csatába, hisz nem fogja föl, mi történik körülötte. Amikor azonban egy lövészárokbá becsapódó gránát – szó szerint és jelképesen is – összerázza elméjét, Vaszilij nem esztét veszti, hanem hirtelenjében szellemileg is a világra születik. Minthogy pedig a háború közepette felnőtt katonaként nyeri el ép elméjét, ez lesz természetes életközegévé. Katonaként így gyors karriert fut be, kitüntetésekkel halmozzák el, többször előléptetik. A gondok akkor kezdődnek, amikor egy sebesülés következtében szabadságra küldik. Mint a novella groteszk logikája alapján várható, Vaszilij nem találja helyét a békében, pontosabban a harcoktól távoli hátorszáiban:

¹⁵ A művészet mibenlétére, élethez fűződő viszonyára is rákérdező *A hasbeszélő*-ben a korábbi, orfeumi mesterségével fölhagyó címszereplőt éppenséggel régi, életre kelt bábu keresik föl, akik szerint a változó világban az emberek lettek hasbeszélő módján megszólaló bábukká. A Pinokkió történetét és Hoffmann elbeszéléseit megidéző (Kleistre inkább csak távolabbról emlékeztető) novella mind tematikus-motivikus, mind prózapoétikai síkon összevethető lenne a két Cholnoky írásaival. A cirkuszban induló *A mutatvány* pedig mintha a mozgóképes trükkökkel előszeretettel élő némafilmeknek (például Hans Richter 1928-ban bemutatott *Délelőtti rémálomjának*) nézői tapasztalatát is fölidéznék: „Olyan volt ez, mintha a tárgyak, az élők világának a hűség és lelketlen szolgálói, hirtelen fellázdadtak volna” (246).

„valami homályos, távoli kép alakult ki benne holmi ismeretlen világról, amit képeken látott, szavakból állított össze: furcsa világról, ahol különös, természetellenes törvények uralkodnak, falak és házak közt – ahol minden másképpen és fordítva van, mint a valóságban”.¹⁶ Viszont megtetszik neki Andrej főhadnagy barátnője, és nem értvén, hogy aki vele egy oldalon harcol, azonos egyenruhát visel, a szerelemben mégis szembekerülhet vele, csúfot úzhat belőle, Vaszilij ismét eszét veszti, avagy visszatér régi, gyöngélméjű állapotába.

Márai novellájának történetváza annyiban egyezik ezzel, hogy a főhős sorsát itt is szerelme szabja meg. *A találka*ban azonban ez nem zárlatbeli fejlemény, hanem a kiinduló helyzet: az első rész Feri és Anna elválását írja le, mikor is végül – szerelmekhez mérten furcsa, jelentőségteljes módon – hat héttel későbbre beszélnek meg találkát. Minthogy éppen kitör a háború, ez idő alatt Feri bevonul s kitünteti magát a harcokban. Nem egyszerűen bátor, hanem egyenesen vakmerő, mert szentül hiszi, hat hét múlva minden körülmények között meg kell jelennie a megbeszélte időben a megbeszélte helyen, ezért baj nem érheti. Szégyenlősen fogadja mások elismeréseit, hisz tudja, katonatársai nincsenek tisztában észszerűtlennek tetsző bátorsága okaival. Jóllehet karácsonyra szabadságot is kapna, neki már tizennegyediken meg kell jelennie a találkán, így végül engedély nélkül hagyja el a táborát. Am ekkor egy ellenséges golyó – legnagyobb megdöbbenésére – eltalálja és megöli. A haldokló hős pedig szerelme hűtlenségének tudja be balsorsát. Az utolsó rész – immár Feri halálát követően – ismét a ködös városban játszódik. Anna ugyan kocsiiban odahajtat a találkozóra megbeszélte színhelyére, ám feltett szándéka, hogy ha el is jön Feri, nem találkozik vele. A ködben és vastag hóesésben – megidézve a romantikus kísértettörténetek hagyományát – egy pillanatra mintha valóban föltűnne egy katona alakja, amely aztán gyorsan a semmibe vész.

Karinthy novellájának elbeszélés módja abban a vonatkozásban hasonló Máraiéhoz, hogy a javarészt mindentudónak tetsző, a cselekmény világán kívül álló narrátor történetmondását az utolsó részben főként párbeszédtöredékek váltják föl. *A Vaszilij* utolsó bekezdése azonban az elbeszélő váratlan én-formára váltó kommentárját adja. H. G. Wells egy regényének földidézését követően így, bár ironikusan, mégiscsak egyfajta tanulság megfogalmazásával ér véget a novella: „Vaszilij nem tudta meg soha, hogy agyát, mely agyuk bömböléséhez idomult, az első, ártatlan hazugság pattantotta meg, amivel életében találkozott.”¹⁷

A találka váratlan fölütése rokonítható Karinthy novellájának nyitányával: mindkét írás szereplői megszólalással kezdődik, amelynek értelmét a rákövetkező bekezdések adják meg. Márai szövege ugyanakkor az erősen belső nézőpontú elbeszélésben – már csak a hős eltérő karaktere folytán is – tág teret enged a tudatbeszélésnek, illetve a szabad függő beszédnek,¹⁸ még Feri halálának jelenetében is. A novella

¹⁶ KARINTHY Frigyes, *Jelbeszéd*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 491. (Egyébként a *Mágiában A találkát* éppen megelőző *A francia yacht* című novellában kétszer is szerepel, hogy „minden másképp van” [186], illetve „minden másképpen van” [188].)

¹⁷ Uo., 495.

¹⁸ A szabad függő beszéd és az idézett belső beszéd alakítása révén *A tenger* több szempontból is a Karinthy-novellák jellemző elbeszélés módjának rokona: a novella szigorú értelemben szinte cselekménytelen,

utolsó részében újfent a dialógusforma jut túlsúlyba: Anna és a kocsi rövid, bizonytalan, egymást és önmagukat cáfoló megszólalásai. Márai szövege viszont a záró sorokban sem fordul át kommentárba, hanem egy távlatváltás révén a férfi halálát követően immár az asszony látószögéből tekint az eseményekre.¹⁹

Szemben *A tévedésben* látott elbeszélői magatartással, *A találka* tehát a belső nézőpont következetes fönntartásával kerüli el valamiféle példázatos tanulság kísértését. Ebből a szempontból nem is annyira a közhelyszerűbb utolsó sorok az érdekesek („e pillanatban már nem tudta egészen pontosan, hová menjen. Öt óra múlt. És egyszerre félni kezdett.” [195]), hanem az a pár sorral korábbi rész, amely jelölten, idézőjelek között az asszony belső magánbeszédét, gondolatait, zavarodott tétovázását közli: „Mindenesetre elmegyek arra» – gondolta. – »Ha ott van, legfeljebb sebesen odébbhajtok. Ha nincs ott, ha késett, ha egyetlen percet késett, akkor este felhívom és megmondom neki, hogy nem volt pontos, és nagyon sajnálom, különben is vége mindennek»” (195).

Az a folyamat tehát, amely *A találka* elbeszélésében lejátszódik, nem fölismerés-ként vagy tudatosulásként írható le, hanem éppen hogy a bizonyos elhatározás megindulásaként, a biztos tudás kétségessé válásaként. Miközben a távlatváltások döntő módon járulnak hozzá az olvasói jelentésképzés folyamatához, allegorikus-példázatos azonosításba átforduló párhuzamaikkal könnyen rövidre is zárhatják azt. Márainál a narratív megoldások összekapcsolása – a változhatatlanság légkörét megteremtő hangnemi nyomaték ellenére – úgy idézi föl a magyar elbeszélői hagyományt, hogy nem annak múltbeliségére vagy szétbonthatóságára, hanem feleleveníthetőségére irányítja a figyelmet.

a jelenet jószerevével a szituáció leírásába fordul át, a történetmondás pedig az esszé felé közelít, miközben a főhőst számára megfoghatatlan honvágy mozgatja. Könny és tenger ismétlődő megfeleltethetősége Márai *Tenger* című, többes szám első személyben írott tárcájának végén is szinte szó szerint megjelenik. Utóbbi írásban azonban a nyugodt, harmonikus tenger leírása és a boldogság tapasztalatának megfogalmazása inkább Kosztolányi *Boldogság* című Esti Kornél-történetére emlékeztet: „Ilyenkor legokosabb leülni a parton, ingujjban, fedetlen fővel, térdünkre könyökölni s nézni a vizet, nagyon sokáig. Később, sokkal később tudjuk meg, hogy ez volt a boldogság. Mindig csak annyi a boldogság: egy óra, mikor nem történik semmi, csak ülünk a tenger partján, egy sziklán, ingujjban és tenisz nadrágban, a napsütésben, s hallgatunk. Minden más, ami közben, előtte és utána történik, már cselekmény, tehát gyanús. A boldogság soha nem cselekmény.” (MÁRAI Sándor, *Régi szerető. Kötetben meg nem jelent elbeszélések III. 1938–1947*, Helikon, h. n., 2005, 72.)

¹⁹ Fontos megemlíteni, hogy Feri és Anna tudása egyaránt korlátozott: míg a férfi nem érzékeli az asszony vonakodásának jeleit, illetve sérthetlenségébe vetett hitének csalfaságát, addig az asszony nem tud a férfi sorsának alakulásáról, alig valamivel korábban bekövetkező haláláról.

KRITIKA

IMRE LÁSZLÓ

Bényei Péter: *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában*

Nincs könnyű helyzetben manapság, aki Jókairól ír monográfiát, hisz két-három évtizede nemcsak kiemelkedő kvalitású, hanem friss, eleven szemléletű ifjú (Hermann Zoltán, Szilasi László, Hansági Ágnes, Hites Sándor), kevésbé fiatal (Eisemann György, Szajbély Mihály, Nyilasy Balázs) és javakorabeli (Fried István) irodalomtörténészek nyomában haladva illik legalább az ő módjukon újszerű, ám mégis szaktudományosan megbízható szempontokkal állni elő. És történet-történet ez azokban az évtizedekben, amikor komolyan (bár nem minden esetben szavahihetően) tettékeszik kétségessé Jókai iskolai taníthatóságát ahelyett, hogy keresnék-megtalálnák olvashatóvá tételének módozatait. (Ha nem is feltétlenül a Shakespeare iskolai feldolgozását segítő, angol nyelvterületi szójegyzékek, kommentárok, segédanyagok módszerét követve, de legalább a könnyen kezelhető, s az általános műveltséget is szolgáló jegyzeteléssel próbálkozva.) A bevezető fejezetben Bényei Péter nemcsak a legújabb publikációkat tekinti át, hanem a maga céljait is előrebocsátja: két (nem feltétlenül összefüggő, inkább egymást kiegészítő) témát tűz maga elé: az emlékalakzatok, illetve a pszichológiai reprezentáció eddig másképpen érintett problémáját taglalva tud lényegeset is, újat is adni, módszerben és tudománytörténeti súlyát tekintve is fontos és maradandó érvényű észrevételekkel járulva hozzá a „Jókai értés”-hez.

Jókairól szólva (Gyulaitól egészen a 20. század végéig) szinte mindenki (nagyjából) egységesnek tekintette az életművet, tehát egyazon sémát érvényesített a pálya különböző szakaszain született és alkatban is eltérő alkotásokra. Holott már csak azért is célravezető a differenciált kommentálás, mert hozzáigazítható volna domináns inspiráló szerzők hatásához. (Dumas vagy Dickens követése lényegében végig érvényesül, akikkel szemben E. T. A. Hoffmanné vagy Zoláé, s pláne Jules Verne-é éppenséggel nem.) Ebből a szempontból sajátos a fejlődéstörténeti szerepe azoknak a műveknek, amelyeknek világirodalmi mintakövetése korántsem egyértelmű, speciálisan hazai költődésű viszont keletkezésük korélménye. A *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* műfaji vegyessége (legenda, ballada, jeremiád, gótikus regény stb.) alighanem egyedi képződmény, amennyiben a zsolttár mint közösségi panaszima vagy az anekdota mint

a heroikus eposzsiság hétköznapi ellensúlya részben az általánosítás, részben a konkretizálás irányába hatva egyszerre tradíciómozgósító és újszerű. (Többféle szövegre utalva a megelőző neoklasszicizmus s a kései jövőből a posztmodern eljárásait idézi mai olvasata.) Bényei Péter mindezt azáltal „nyitja ki” a 21. századi olvasás irodalmi reprezentációja felé, hogy a kollektív trauma elméleti kereteivel hozza összefüggésbe. Az *Erdély aranykorában* a „képesség” és a „meseiség” a történelmet az esetlegesség színjátékának mutatja (mondja Bényei Péter), ami ’48–’49 összefüggéseiben azt sugalmazza, hogy „[...] nincs gondoskodó Isten, vagy nagy személyiség, nincs rossz sors fátuma, vagy nagy emberek rossz napja... a végrehajtott cselekedetek és azok egymásra hatásai teljességgel kiszámíthatatlanok...” (96). A *köszívű ember fiai* remek elemzése ugyan kitart amellett, hogy „ez a regény nemzeti-közösségi identitásunk, önazonosságunk erősítésének megkérdőjelezhetetlen forrása” (156), ugyanakkor a szokásosnál nagyobb hangsúlyt helyez a nemzeti reprezentáció diszsonáns felhangjaira.

A biedermeier szemlélet az otthonosság, a család, az idill biztonságérzetével „a megírás jelenének afirmációja”, s ezt sikeresen készíti elő Tallérossy Zebulon „túl-szerepeltetése”, ami az egész szabadságharcot bagatellizálja” (30–31). A pontos és kiemelkedően sok szempontú interpretáció a korábbi elemzésektől eltérő értékeléshez vezet: 1848 mítoszi megörökítése mellett (helyett?) a távolító emlékezetbe helyezés a biztonság, az otthonosság, a megmaradás revelációját szolgálja (153). (Mintha Bényei Borbála borítón látható Jókai-portréja valami ilyesmit – is – kifejezne: a hősiesség és bátorság élménye mellett a bölcs belenyugvás fáradt tárgyilagosságát, már-már a csalódással való megbékélést is.) Sajátos egyébként, hogy az ilyesfajta interpretációt esetleg igazoló, a Tisza család belső nemzedéki ellentétének párhuzamára vonatkozó asszociációs mezőt szerzőnk nem érinti.

A *Rab Ráby* elemzése a monográfia egyetlen, némileg vitatható gondolatmenete. Bényei Péter példás pontossággal és ambícióval igyekszik kimutatni a regényből a paródia szövegszerkesztő stratégiáját, bizonyítva, hogy Jókai követi az irányregény műfaji alakzatait, de egyúttal parodizálja is azokat. Annyi valóban bizonyítható, hogy az író hitelt ad Ráby önéletírásának, annak kirívó ellentmondásait (tehát Ráby hamis kitalációit) időnként megkérdőjelezve, időnként teljes komolysággal művébe építve. S itt nem pusztán arról van szó, hogy Jókai nem kezelte kellő kritikával forrásait (más esetekben sem!), hanem arról is (s ezt Bényei meggyőző érveléssel támasztja alá), hogy maga az író is hajlik a „világmegváltó eszmék” és „bajnokok” ironikus kezelésére. A regény elidegenítően komikus beállításai Bényei Péter koncepciója mellett szólnak még akkor is, ha a paródikus szándék következetes végigvitele aligha bizonyítható. Például azért, mert az írói végiggondolatlanságból eredő következetlenségek a paródikus mozzanatok rendszerbe szerveződése esetén is zavaróak. Szerzőnk látja ennek az „önreflexív diskurzus”-nak (163) a problematikuságát, de mégis indokoltnak érzi (s joggal érez így!), hogy egy adott (történelmi vagy olvasói) pillanatban ennek megkövetés kár lenne mellőzni.

A kötet logikája szerint a lélektani reprezentáció módozataival foglalkoznak az ezt követő tanulmányok, ámde nem a szokásos szempontok szerint, hanem néhány kiemelt mű és azok sajátos tematikája alapján. Adott lelki jelenségek (bizonyos esetekben