

# A PASTICHE MINT INTERPRETÁCIÓ

MÁRAI SÁNDOR: SZINDBÁD HAZAMEGY

Mi a *pastiche*? A leggyakoribb értelmezés szerint alacsonyabb rendű műfaj, amelyet csak azok a művészek gyakorolnak, akik markáns, eredeti személyiség híján azzal hívják fel magukra a figyelmet, hogy kölcsönveszik más, jelentékenyebb alkotók stílusát. Ami a szó etimológiáját illeti: a XVII. századtól bukkan fel festészeti tárgyú írásokban, s mint tudjuk, Itáliából származik. A *pasticcio* a mai olasz nyelvben elsősorban egyfajta pástétomot, illetve téztafélét jelent, s csak második jelentése alkalmazható művészi produkciókra, amennyiben „fércmunka, kontármunka, zagyvalék” értendő alatta. Jelent azután még a mindennapi életben előforduló kínos, zűrzavaros, kibogozhatatlan szituációt, elhibázott vállalkozást. Így hát joggal tételezzük fel, hogy a szónak átvitt értelmű, esztétikai vonatkozású előfordulásai esetén is pejoratív jelentése van, amelynek kiküszöbölése (már ha ki akarjuk küszöbölni, mint jelen esetben) külön erőfeszítést igényel.

Ma is érdemes felidézni a francia Enciklopédia meghatározását: „A *pastiche*-ok, olaszul *pastici*, olyan festmények, amelyeket sem *eredetieknek*, sem *másolatoknak* nem nevezhetünk, s amelyek egy másik festő ízlésének jegyében készültek olyan ügyességgel, hogy néha még a legjártsabbakat is megtévesztik.” A fogalom történetírója kifejthetné itt, miként vált az egyszerű iskolai gyakorlattípusból fontos esztétikai és ezzel együtt morális probléma. Hiszen már az Enciklopédia is megjegyzi, hogy a nagy emberek zsenijét lehetetlen utánozni, s a *pastiche* számára egyedül kínálkozó terepként a hibákat, fogyatékosságokat, rutinszerűen ismétlődő vonásokat jelöli meg: *ezek* lemásolhatók.

Ugorjunk át néhány évtizedet. A *pastiche*-ról szólván a XVIII. és a XIX. században is általában megkülönbözteti a szakirodalom az „igazi”, vagyis empátián, beleélésen alapuló utánezást az egyszerű majmolástól, amely csak a külsőségek átvételét jelenti. Magát a műfajt azonban nagy egyön-

tetéséggel továbbra is „genre mineur”-nek, vagyis másodrendűnek tartják. A XX. század elejének leghíresebb ilyen jellegű műve, Proust *Pastiches et mélanges* című, 1909-ben, illetve 1919-ben kiadott kötete látszólag nem módosítja ezt a definíciót. Amint egy méltatója megállapítja: Proustnál a pastiche nem annyira az írói, mint az olvasói gyakorlat része. Emlékszünk, ez a Proust-mű hasonló indíttatású, mint Karinthy *Így írtok ti*-je. Egy állandó alaptörténetet, az úgynevezett „Lemoine-ügyet” mondja el újra és újra Balzac, Flaubert, a Goncourt-ok, Renan, Sainte-Beuve tollával (az utóbbi már többszörös áttélt jelent, hiszen itt egy Flaubert-pastiche-ről írott Sainte-Beuve-kritika imitációjáról van szó). A jól sikerült pastiche eszerint nem azt bizonyítaná, hogy szerzője nagy író, hanem azt, hogy különlegesen érzékeny olvasó. Proust egy levelében (1908) „critique littéraire en action”-nak, gyakorlati irodalomkritikának nevezi ezeket a próbálkozásait, amelyeket egyáltalán nem tekint imitációnak. Mi viszont jól tudhatjuk Karinthy példájából, hogy mennyire túlléphet az ilyen írásmű jelentősége az irodalomkritikáén és a paródiáén, amelyek természetesen rokonának tekinthetők.

A lexikonok általában a rokonfogalmak között említik a plágiumot, a kópiát, a paródiát, az idézetet, amelyekről a pastiche elhatárolható. De ahogyan közeledünk a XX. századhoz, az elhatárolás egyre nehezebbé válik. Az idegen szövegek, stíluselemek, motívumok stb. tudatos átvétele egyre gyakoribbá válik, s ezzel párhuzamosan az irodalomesztétikai koncepciók is fellazulnak. Ma már úgy látjuk, hogy bármely típusú szöveg tekinthető pastiche-variánsnak, és történetek is kísérletek a fogalom parttalanítására. Erre van is elvi lehetőség: gondoljunk csak arra, hogy egy író számára saját életműve is lehet – tudatos vagy öntudatlan – pastiche tárgya. Cocteau mondása, mely szerint „Victor Hugo egy elmebeteg, aki Victor Hugonak képzeleli magát”, azért szellemes, mert magában rejti az igazság magvát, s így jellemzőerővel bír.

De komolyra fordítva a szót: az utóbbi évtized egyik legvitatottabb szövegelméleti problémája, az *intertextualitás* kérdése szoros összefüggésben áll a pastiche műfajelméleti és műfajtörténeti vonatkozásaival. Ez a műfaj rendkívül alkalmas a strukturális megközelítésre, hiszen kommuniká-

cióelméleti szempontból jól elkülöníthető rétegekből áll. A pastiche esetében legalább kétféle kód összjátékáról van szó. Általánosságban fogalmazva, az ilyen szöveg nem egy elbeszélő alanyra utal elsősorban, hanem egy másik szövegre. (A hangsúly az „elsősorban” megszorításon van, hiszen nincs a világon olyan szöveg, amely ne utalna más szövegekre.) G. Genette nyilatkozott úgy 1983-as könyvében, hogy számára minden elbeszélés első személyben íródik, akár kifejezésre jut ez grammatikai formában, akár nem, mivel a narrátor bármelyik pillanatban jelölheti önmagát ezzel a névmással. A heterodiegetikus elbeszélés esetében, tehát amikor a narrátor elválik a hőstől, noha láthatóan magáról beszél a szerző, szerinte kétféle alapvariánst enged meg: vagy úgy beszél a szerző magáról, mintha valaki másról beszélne, vagy úgy tesz, mintha valaki más beszélne róla. Ezzel Genette elutasítja a narrátor nélküli, önmagát mesélő elbeszélés elméleti konstrukcióját, és leteszi a voksát a régi igazság mellett, hogy az elbeszélésben mindig valaki szól valakihez. A pastiche látszólag a szerzői szubjektum problémakörének ellentétes felfogására utal, mivel a szöveg voltaképpen referense a közlés alanyának helyét foglalja el. Ez az írásmód megfosztja a szerzőt hagyományos privilégiumaitól, mivel két referenst teremt. A Márai-szöveg esetében például az elbeszélés látszólagos referense Szindbád, illetve a hős utolsó napja. A második, az igazi referens viszont a szerző, akiről a pastiche készült, vagyis Krúdy Gyula. Az első számú kód tehát a Szindbád-novellák nyelvi világa, ezt veszi át módosítva-transzformálva Márai, s hozza létre ezzel a második számú kódot, saját Krúdy-interpretációját. A helyzetet bonyolítja, hogy Márai nem egyszerűen a Krúdy-stílust vagy a Szindbád-stílust választja az elbeszélés közegéül, hanem azonosítja Krúdyt, az íróat Szindbáddal, a regényhőssel. (Ennek módszerére és esztétikai-ideológiai folyományaira még visszatérek.) Magyarán a pastiche elbizonytalanítja a közlés alanyának státusát, és mindenképpen szembenézésre kényszerít azzal a kérdéssel, hogy *ki* is voltaképpen a szerző? Azonosítható-e valamiképpen? Elválasztható a *szöveg alapján*, a szöveg belső sajátosságai révén attól a szerzőtől, aki a közlés látszólagos alanya és egyben tárgya is? Elvileg egyáltalán nem bizonyos, hogy igennel

válaszolhatunk ezekre a kérdésekre. A *Szindbád hazamegy* esetében talán sikerül végrehajtani ezt az elvlasztást.

Proust álláspontját továbbgondolva mindenesetre igen aktuális irodalomfelfogáshoz jutunk, amelynek lényege, hogy megszűnik az írás és az olvasás közötti hierarchia. Az írást ugyanis tekinthetjük úgy, mint az olvasott szövegek transzformatív átvételét, az olvasást meg mint az olvasott szöveg újraírását. Ekkor viszont a pastiche, amely a művellet mindkét oldalát aktivizálja és magában foglalja, az intertextualitás néven emlegetett összefüggérendszer kellős közepébe vezet. Márpedig néhány éve még divat volt az intertextualitásban látni az irodalom lényegét, miután kifutlaldtak a tiszta irodalmiság megragadására irányuló törekvések. Az intertextualitás legszélsőségesebben kitágított fogalma tehát nem más, mint a generalizált pastiche. Az írói személyiség ha nem is tűnik el teljesen, az alkalmazott és egymásra vetített kódoknak a szöveg funkcionálásához szükséges egyik elemévé válik. A stíluselemek (esetünkben Krúdy stílusának elemei) elveszítik primer kifejezőértéküket és egy új szemantikai értékkel telítődnek: egy írói névre, vagyis Krúdy Gyulára utalnak újra meg újra. Ez nyilvánvaló elszegényedést jelent. A pastiche műfaja tehát elvileg a szövegek összjátékából születő anonim irodalom eszméjét tolja előtérbe. Csak *espace littéraire* lenne így, vagyis az irodalom működés- és mozgástere, amelynek megvan a maga belső mechanizmusai és törvényei, amelyben a szerzői szubjektum, ha egyáltalán azonosítható, alárendelt, jelentéktelen szerepet játszik.

Ez persze csak gondolati játék, szélsőségesen sarkított absztrakció, amelynek gyakorlati irodalmi érvényessége nincs és nem is lehet. De mint elvont lehetőség igenis felmerül, és egyáltalán nem véletlen, hogy a hetvenes években zajlott róla a legélénkebb vita; s mint elvont lehetőség, visszahat az irodalom gyakorlatára is. Magát az intertextualitás fogalmát Bahtyin művei juttatták be az irodalmi viták középpontjába, noha az orosz tudós elmélkedései az idegen szó problémájáról és a beszédérintkezés láncolatában összekapcsolódó szövegekről még csírájában sem utaltak effajta szélsőséges elképzelésekre. Riffaterre mondta, hogy a hetvenes évek végére az intertextualitás problémája lett az az alma, amelyből hirtelen mindenki harapni akart. Aztán

bebizonyosodott, hogy parttalanított változatában még nagyobb konfúzióhoz vezet, mint a tradicionális hatás-teória, amelynek felváltására szánták, egyébként joggal. Körültekintően alkalmazva viszont jelentős eredményekhez vezethet (és vezetett is) az összehasonlító irodalomkutatás, a nyelvtörténet vagy az antropológia területén. A lényeg, mint Greimas mondja, az, hogy nem szabad intertextualitásról beszélnünk minden esetben, amikor voltaképpen egy bizonyos beszéd-(diskurzus-)típusba tartozó szemantikai, szintaktikai struktúra-azonosságról van szó. Az intertextualitás fogalmát a különféle diskurzustípusok közötti kapcsolatok vonatkozásában helyénvaló csak tárgyalni.

A pastiche elméleti problémakörét természetesen azért vázoltam fel ilyen sietősen, hogy Márai regényét a fenti szempontok alapján, de főleg a szerzői szubjektum státuszának mérlegelésével elhelyezhessem az intertextualitás lehetőségeinek skáláján. A *Szindbád hazamegy* 1940-ben íródott. Márai az egyik legsikeresebb magyar írónak számít és ehhez mérhető írói öntudattal is rendelkezik. Alighanem kizárhatjuk hát azt a lehetőséget, hogy azért folyamodott volna a pastiche műfajához, mert saját személyiségét mintegy el akarta volna rejteni egy idegen írói világ kulisszái mögött, és így, rejtőzködve, saját írói énjét többé-kevésbé feloldva akart volna megfogalmazni valamilyen bonyolult, nehezen megfejthető üzenetet. Mi vonzotta tehát Krúdyhoz, helyesebben mit látott ebben az íróban?

Már a mottó sokat elárul: Márai azoknak ajánlja könyvét, akik ismerték és szerették Krúdyt és „gyászolják a világot, mely utánahalt”. Ez a világ egyrészt kétségkívül a Krúdy teremtette mű-világ, másrészt viszont – és itt lép be Márai, az interpretátor – ez a mű-világ a jelképe valaminek: annak, amit az író az igazi Magyarországnak tart, s amellyel felfogása szerint Krúdy valamiképpen egylényegű volt. Az első mondat a következőképpen hangzik: „Szindbád, a hajós, író és úriember – fiatalabb éveiben szeretett ez álnév alatt rejtőzködni – egy májusi reggel korán indult el Óbudáról, mert estére hatvan pengőt kellett szerezni.” A rétegek, vagy mint korábban mondtam, a „kódok” világosan elkülönülnek ebben a mondatban, és ez rávilágít arra is, hogy mi-féle pastiche-ról van itt szó. Márai világosan jelzi, hogy Krúdy hőse nevében fog beszélni („Szindbád, a hajós”), de utá-

na rögtön azt is, hogy Szindbádot Krúdy Gyulával, az íróval azonosítja, illetőleg a Krúdy-legendából vagy Krúdy-mítoszról vett elemekkel gyúrja össze a Szindbád-reakvizitumokat. Az „úriember” jelző lehetne szintén egyszerű átvétel Krúdytól, valójában viszont, mint később látni fogjuk, erősen interpretatív elem. Óbuda már elsősorban az öreg Krúdy életének színtere és csak másodsorban tartozik Szindbád világához, a megszerzendő hatvan pengő említése pedig egyértelműen az író utolsó éveinek közismert anyagi gondjaira, illetve általa a „magyar frósors” névvel megjelölhető közhelyre utal.

Tehát az első mondatról kezdve világos, hogy Márai regényének három fő összetevője lesz: Krúdy Gyuláról, az íróról a köztudatban elterjedt anekdotikus-közhelyes történetek, a Krúdy-írásokból, főként a novellákból átvett és imitált stíluselemek, amelyek a krúdys, illetve a szindbádos hangulatot hivatottak megteremteni, továbbá az az ideológikus-világnézeti jellegű üzenet, amelyet ezekkel az eszközökkel Márai közölni óhajtott, s amelyet Krúdy-interpretációnak vagy még inkább az „igazi Krúdy” megragadásának állít.

Hosszadalmas stíluselemzésre itt nincs mód, ezért hadd szögezzem le: Márai helyenként egészen lenyűgöző stílusbravúrt hajtott végre, és ha regénye a mai és más szemléletű olvasót irritálja némileg, az nem a jól sikerült pastiche-hoz szükséges stílusimitáló készség hiányából adódik. Egy ilyen mondat, mint például: „Szánkócsilingelés hallatszott valahol, a nők céklát főztek, s hosszú regényeket olvastak, melyeknek végén a hős ismeretlen célból külföldre utazott” – bármelyik Szindbád-novellába beilleszthető lenne. Teljes mértékben sikerül felidéznie azt, amit Krúdyról szóló esszéjében Krúdy „zenéjének” nevezett, és ez a zene Krúdynál valóban lényegi vonás. Miért érezzük hát, hogy Márai regényében mindez megmarad jól sikerült imitációnak, hogy a *Szindbád hazamegy* csak Krúdy világának felületét érinti meg, valójában azonban erőszakosan és erőteljesen deformálja azt egy meghatározott ideológiai cél érdekében?

Erre a kérdésre ismét a rétegek túlzott egyértelműséggel történő elválasztásában kereshetjük a magyarázatot. Az empátias-belehelyezkedő Krúdy stílusát pusztán minél hívebben felidézni kívánó mondatok valójában kisebbségben

vannak Márai regényében. A szöveg nagyobbik részét az olyan fordulatok teszik ki, amelyek leplezetlenül és egyértelműen interpretálják, magyarázzák Krúdyt, mégpedig elsősorban világnézeti, morális, ideológiai és csak kisebb részben esztétikai szempontból. Vegyük először az esztétikai oldalt. Krúdy-esszéjében Márai kettőséget fedez fel a Szindbád írójának attitűdjében. „Ez a költő úgy menekült a vaskos valóságba, mint a világtól megriadt gyermek a szülői ház bizalmasságába.” Fontos paradoxon ez: ezzel magyarázza Márai a részletek túláradó bőségét Krúdynál, illetve másfelől a másik, sokak által regisztrált vonást a *menekülés* állandóan jelenlévő motívumáról, amely a minden illúziótól mentes otthonkereséssel függ össze. De Krúdy szerinte mást is tett. Az aprólékosan és mindenki másnál részletesebben ismert valóságot áttemelte egy általa megteremtett és csak műveiben létező tündéri színekben pompázó univerzumba. S tette ezt oly módon, hogy közben tagadta „a valóság törvényeinek érvényét az élet mélyebb térfogatai, az emlék, a vágy és a képzelet birodalma között”. Ez az ember, aki „mindent tudott a magyarok szokásairól Árpádtól napjainkig”, állítja Márai, nem volt népszerű: csak az írók szektája becsülte s néhány olvasó.

Érdekes, hogy Krúdyról halála után egy másik „polgári” író, Hevesi András is rendkívül hasonlóan, bár a Márai-féle rikítóan túlzó megfogalmazások nélkül nyilatkozott. „Jellemző, többször ismétlődő gesztusa a szökés – írta 1934-ben –, amellyel kíméletlenül, szinte brutálisan kiszakítja magát minden állandó vonzalom, minden emberi kapcsolat öleléséből.” Két évvel később már egyenesen azt állítja, hogy „a társadalmi békét, a nemzet egységét a pártokra és fajokra töredezett Magyarországon az utóbbi években már egyedül Krúdy Gyula képviselte, aki egyforma örömmel írt zsidó, liberális, katolikus és fajvédő lapba, anélkül, hogy bármelyiknek a szelleméhez alkalmazkodott volna”. A jellemzésben persze van irónia és együttérzés is, de ugyanakkor leplezetlen csodálatot tükröz. És tükrözi azt is, miként látta a két író Krúdyt és egyben saját korát. Az időből kiszakadt, anakronisztikus, az irodalmi élet peremén vegetáló lénynek látták a Szindbád íróját, s ezért kissé el is túlozzák népszerűtlenségét. A hibát viszont saját korukban látják, és némi irigységgel szemlélik ezt az embert, aki sem-

milyen módon nem óhajt bekapcsolódni ebbe a korba, még úgy sem, hogy tiltakozik ellene. Krúdy a magyarság lényegéhez tartozik, Krúdy ugyanakkor népszerűtlen: Márai szerint ez azt jelenti, hogy a magyarság tért le a helyes útról, ezért került Krúdy „kisebbségbe”, a perifériára. Ez már mítosz, az igazi író hivatásának polgári-humanista mítosza, hiszen az igazi író az, aki az örök dolgokra függeszti tekintetét. És ez a mítosz a lényegbeli különbségek ellenére elta- karja a valóságos Krúdyt mind Márai, mind Hevesi elől, lehetetlenné teszi számukra, hogy észrevegyék írói világának fejlődését, Szindbád arcának változásait. De azt is megakadályozza, hogy észrevegyék azt a humorba és öniróniába oldott, de mégiscsak már a tízes évek közepétől jelenlévő, keserű abszurditást, amely Szindbád világához olyannyira hozzátartozik. Nem veszik észre, hogy Szindbád azért szeret mindent, ami hazugság, illúzió, elképzelés, regény, mert csak a formákban, a mindennapi élet apró rítusaiban hisz, azokban is csak annyira, hogy segítsenek elviselni a bölcsőtől a koporsóig kitöltendő időt, mert másra, mint a formákhoz való ragaszkodásra nem lát lehetőséget.

Márai regényében viszont úgy látjuk Szindbádot, vagyis Krúdyt, mint valamely egyedül általa álmodott álom, látomás birtokosát a „régii országról”, a nemzet lényegéről, s amely – ez is régi közhely Krúdyról – égi gordonkahang gyanánt szólal meg lelkében, mikor jó az ihlet perce. Márai „komoly embert”, túlfeszült lényeglátót csinál Krúdyból, hogy Bibó kifejezésével éljünk. Így például szellemesen és találóan ragadja meg Krúdy írásmódjának azt a jellemző sajátosságát, hogy a kimondott dolgok tulajdonképpen a kimondhatatlan, mert csak patetikusan dagályos módon megjeleníthető érzelmek *helyett* hangzanak el, s közvetítik mintegy tompított formában ezeket az érzelmeket. „Nézte az asszonyt a hajós, és gyöngédség áradt el szívében azzal a rejtélyes áradással, ahogy a tavaszi vadvíz ömlik el a komor, fagyott földeken. (...) De hangosan, szigorúan azt mondta: – A fontos az, hogy egészen apró legyen a töltelék a káposztában.” A narrátor egészen közvetlenül, állító formában alakítja a Szindbád-Krúdy mítoszt. Nála az író „a süket világ hegedúse”, aki a világot „minden reggel olyan érzésekkel kereste fel, mint a császár a dobra került birtokot, melyre nem vigyáz már senki, csak az Isten és Szindbád, a hajós”.

Márai ösztönös, ihletett írónak tartja Krúdyt, de ez a véleménye önmagát is zavarja kissé. Ezért nevezi az idézett esszéiben „megdöbbenően tudatos írónak”, s ezért szentel a regényben egy hosszabb fejtegetést Krúdy „érthetetlen, önmaga számára is megmagyarázhatatlan értesültségéről”, amelyet az író nem iskolában tanult volt. Szindbád utolsó napjának helyszínei az otthontalan, menekülő hős koncepciójának megfelelő otthonpótlékok: a gőzfürdő, a kávéház és a vendéglő. Megannyi alkalom az apró részletmegfigyelések pazar halmozására. A több mint ötven oldalas, gondolatritmusra épülő betét, amely Márai könyvének pontosan a közepét, súlyponti részét foglalja el, s amelynek egyedüli célja annak megvilágítása, hogy miért írt, mit írt és hogyan írt Szindbád, miben állott írásművészetének lényege, szintén a legnehezebb írói feladatok egyikének bravúros megvalósítása.

Az „Írt, mert...” kezdetű mondatok *mindegyike* az említett Krúdy-mítoszt igyekszik alátámasztani, szintén részlet-clemek interpretációján keresztül. Számunkra azonban ennél is tanulságosabb, hogy e hosszú, szenvedélyes tiráda után félreérthetetlenül az „eredeti” narrátor szólal meg, vagyis az az elbeszélő, akit egyértelműen elválaszthatunk a szorosabb értelemben vett pastiche elbeszélőjétől. *Külső szemmel* láthatjuk hirtelen az addig érzelmes lelkesültséggel bemutatott írásművészet eredményét. „(Így írt Szindbád, a hajós. Miről írt? Mindenről, amit elmondtunk, s arról is, amit nem lehet szavakkal elmondani. De a nyomdász, amikor felvitte a 'Magyar Szabadság' szerkesztőjének a püncösdi tárcá nedves kefelevonatát, ijedten kérdezte: – Kiadjuk ezt a tárcát, szerkesztő úr?... Tudniillik négy hasábon át nem történik benne semmi, csak az, hogy egy ember megcszik egy halat!...)” Ez a rész közvetve azt is megmagyarázza, miért nem értik az emberek Krúdy-Szindbádot: mert csak jelentéktelen és szándékoltan hétköznapi részletek halmozását látják ott, ahol voltaképpen egy egész írói univerzumot kellene érzékelniük. Nem értik, hogy miként lehet egy írásmű tárgya egy hal elfogyasztása, hiányolják a „történetet”, nem képesek befogadni e közvetett módon feltárulkozó írói világ gazdagságát. Így látja Márai Krúdy írói nagyságát és tragédiáját.

Mielőtt rátérnénk Márai sajátos világgképére és ideológiájára, amelynek kifejezésére voltaképpen eszközül használja Krúdyt, említést kell tennünk regényének talán leggyengébb, esztétikailag legvitathatóbb szintjéről, a moralizáló-anekdotikus megoldásokról. Ezek egyáltalán nem elhanyagolható összefüggésekben bukkannak fel, ugyanakkor a mai olvasó talán éppen ezeket érzi a legdiszónásabbban hamisnak. Olyasmikre gondolok, amikor például Szindbád közli, hogy az ősi magyar bánat eredete nem más, mint az a havi 450 korona, amely mindig, minden magyar ember zsebéből hiányzott. Vagy amikor jelentőségteljesen felteszi a kérdést: „Milyen lehet négy deci bor?”. Ezek pontosan ama prózaírói manfrók közé tartoznak, amelyeket Erich Auerbach, a *Miméxis* című világhírű mű szerzője szellemes, de legtöbbször mértéktelenül túláltalánosított részletmegfigyelésnek, illetve röviden „link dumának” nevez.

Nos, az az ideológia, amelyet Márai Krúdy alakjával összegyúr, az *úriemberség* kategóriájából érthető meg legjobban. Megtévesztő szó ez, mert ténylegesen szerepet játszik Krúdynál is, de feltehetőleg egészen más gondolati tartalommal, mint ahogyan azt Márai sugallja. Szindbád tragédiája Márai szerint az, hogy „úrnak és frónak született egy világban, amelynek nem volt többé szüksége sem igazi urakra, sem igazi frókra, mert a kettő, Szindbád szerint, egy és ugyanaz”. Mielőtt elkezdenénk gyanakodni, hogy ez az egész az „úr ír” formuláról jutott eszébe Márainak, ne feledjük, hogy maga is magyarázatra szorulónak érzi ezt az állítást. Úrak voltak szerinte Vörösmarty, Berzsenyi, Arany és Petőfi egyaránt. Elégge elképesztő együttes, de Márai tovább magyaráz: „Nem a rang és mód jelentette a hajós számára az urat, hanem a nagylelkűség és az igaz indulat, amellyel valaki vállalja sorsát és szerepét a világban.” Az író sorsa és szerepe a nemzet nevelése és a végső dolgok, az örök értékek szem előtt tartása.

Itt érkezünk el Márai 1942-ben írott pamfletjének eszmeköréhez, melynek címe: *Röpirat a nemzetnevelés ügyében*. Ebben a gyakorta rokonszenves hevületű és jó meglátásokat tartalmazó, de egészében véve mégis hajmeresztően irreálisnak tűnő okfejtésben Márai kissé zavaros elitizmusa jut kifejezésre. Minden gyűlölete és támadókedve a „tömegember” ellen irányul. Ortega után szabadon, az eltöme-

gesedésben látja minden rossz forrását, jószerivel még a világháború kitörését is ezzel magyarázza. Joggal hangsúlyozza, hogy a világkatasztrófaért mindenki felelős, de a kiutat megint csak abban látja, hogy a tömeg ismét rátalál hivatott vezetőire, akik tehetségük révén lettek azzá. „A magyar nemzeti eszme mindig a minőség küzdelmének jegyében állott...” – mondja, meglehetősen furcsa történelemszemléletről téve tanúbizonyságot. Az Ortega-elitizmust, a Németh László-i minőségeszményt és a *szent istváni gondolat* ideológiáját ötvözi egybe, hogy koncepciót alkosson a magyarság hivatásáról a térségben, vagyis Dél-Kelet-Európában. „Egységes magyar faji képletet sohasem tudunk teremteni – jegyzi meg rokonszenves és félreérthetetlen állásfoglalással a fajelmélet ellen –, de egységes, osztályfeletti és minden osztály öntudatát mély árammal átható magyar műveltséget teremthetünk.” Ennek a hagyományokban gyökerező egységes szellemi igényérzetnek a megteremtői, a szent ügy papjai az erre méltó magyar írók, így például Krúdy-Szindbád. Krúdynál a „tömeg” problémája a Márai jelezte értelemben fel sem merül. Szindbád úriember volt ugyan, de minden rendű-rangú ember vonzotta érdeklődését. (Az élet apró részletei iránti érdeklődése éppen egyfajta sajátos *demokratizmus* jele volt nála.) Arra sem érezte magát alkalmasnak soha, hogy eltévelyedett nemzetének megmutassa a helyes utat. A Márai-féle pastiche árulkodóbb Máraira, mint Krúdyra nézvést. Pastiche ez, de első-sorban *interpretáció* – *pastiche* formájában, amely a műfajban rejlő elvi (és napjainkban különösen izgalmas) lehetőségeket legfeljebb távoli visszhangként jelzi.

(1986)