

ETO: 894.511-312.6 MÁRAI

CONFERENCE PAPER

A PASTICHE MINT INTERPRETÁCIÓ - MÁRAI SÁNDOR: SZINDBÁD HAZAMEGY

Angyalosi Gergely

Az MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest

Közlésre elfogadva: 1986. december 11.

Mi a *pastiche*? A leggyakoribb értelmezés szerint alacsonyabbrendű 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, ill. tésztafélét 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 tétélezzük 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 legjáratasabbakat is megtévesztik." A fogalom történetírója kifejthetné itt, miként vált az egyszerű, iskolai gyakorlatitípusból fontos esztétikai és ezzel együtt morális probléma. Hiszem már az Enciklopédia is megjegyzi, hogy a nagy emberek zsenijét lehetetlen utánozni, s a *pastiche* számára egyedül kínálkozó terepként a hibákat, fogyatékosságokat, rutineszerűen ismétlődő vonásokat jelöli meg: ezek lemásolhatók.

Ugorjunk át néhány évtizedet. A *pastiche*-ről 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 egyöntetűséggel továbbra is "genre mineur"-nek, vagyis másodrendűnek tartják. A XX. század elejének leghíresebb ilyen jellegű műve, Proust *Pastiche 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 tíje*. Egy állandó alaptörténet, az ún. "Lemoine-ügyet" mondja el újra és újra Balzac, Flaubert, a Goncourt-ok, Renan, Saint-Beuve tollával (az utóbbi már többszörös áttételt jelent, hiszen itt egy Flaubert-pastiche-ről írott Saint-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 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, amelyekből a pastiche elhatárolandó. De ahogyan közeledünk a XX. századhoz, az elhatárolás egyre nehezebbé válik. Az idegen szövegek, stíluselemek, motívumok stb. tudatos átvétele egyre gyakoribb lesz, s ezzel párhuzamosan az irodalomesztetikai 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 akár saját életműve is lehet – tudatos vagy öntudatlan – pastiche tárgya. Cocteau mondása, mely szerint "Victor Hugo egy elmebeteg, aki Victor Hugónak képzeletét magát", azért szellemes, mert magában rejti az igazság egy részét, 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 műfaj történeti vonatkozásaival. Ez a műfaj rendkívül alkalmas a strukturális megközelítésre, hiszen kommunikációelméleti 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 a grammatikai formában, akár nem, mivel a narrátor bármelyik pillanatban jelölheti magát 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 voltaképpeni referense a közlés alanyának helyét foglalja el. Ez az írásmód megfosztja a szerzőt hagyományos privilégiumaitól, mivel két referenst teremt. A Márai-szöveg esetében pl. az elbeszélés ltszólagos referense Szindbád, ill. 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 választja az elbeszélés közegéül, hanem azonosítja Krúdyt, az író-t Szindbáddal, a regényhőssel. (Ennek módszerére és esztétikai-ideológiai folyamányaira 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 valamiképp? Elválasztható-e 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 elválasztást.

Proust álláponjtát továbbgondolva mindenesetre igen aktuális irodalom-felfogáshoz 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 művelet mindkét oldalát aktivizálja és magában foglalja, az intertextualitás néven emlegetett összefüggérendszer kellős közepébe vezet. Mégpedig néhány éve még divat volt az intertextualitásban látni az irodalom lényegét, miután kifulladtak 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 stíuselemek (esetünkben Krúdy stílusának elemei) elveszítik primér 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* létezne így, vagyis az irodalom működés- és mozgástera, amelynek megvannak 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 érvényesége 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 mondotta, 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 leszögezi, az, hogy nem szabad intertextualitásról beszélünk minden esében, amikor voltaképpen egy bizonyos beszéd (diskurzus)-típusba tartozó szemantikai, szintaktikai struktúra-azonosságról van szó. Az intertextualitás fogalmát a különféle diskurzus-típusok 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 ekkor már 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 az íróban?

Már a mottó is 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 miféle *pastiche*-ről van itt szó. Márai világosan jelzi, hogy Krúdy hőse nevében fog beszélni (Szindbád, a hajós"), de utána rögtön azt is, hogy Szindbádot Krúdy Gyulával, az íróval azonosítja, illetőleg a Krúdy-legendából vagy Krúdy-mítoszból vett elemekkel gyúrja össze a Szindbád-rekvizitumokat. 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 másodosorban tartozik Szindbád világához; a megszerzendő hatvan pengő említése pedig egyértelműen az író utolsó éveinek közismert anyagi gondjaira, illetve általa a "magyar írórsors" névvel jelölt közhelyre utal.

Tehát az első mondatától 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", ill. "szindbádos" hangulatot hivatottak megteremteni, továbbá az az ideologikus 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 szögezsem le: Márai helyenként egészen lenyűgöző stílusbravúrt hajt 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 pl.: "Szánkócsilingelés hallatszott valahol, a nők céklát főztek, s hosszú regényeket olvastak, melyeknek végén a hős ismeretlen célból külföldre utazott" – bármelyik Szindbád-novellába beleilleszthető lenne. Teljes mértékben sikerült 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 világnának felületét érinti meg, valójában azonban erőteljesen, sőt erőszakosan deformálja azt egy meghatározott ideológiai cél érdekében?

Erre a kérdésre ismét a rétegek túlzott egyértelműséggel történő elválasztásában kereshetjük a magyarázatot. Az empátiás-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 kettősséget fedez fel Szindbád írójának attitűdjében. "Ez a költő úgy menekült a vaskos valóságba, mint a világtól megriadt gyermek a szülői ház bizalmasságába." Fontos paradoxon ez: ez elmagyarázza Márai a *részletek* túláradó bőségét Krúdynál, illetve másfelől a másik, sokak által regisztrált vonást a *menekülés* állandóan jelen lévő motívumáról, amely a minden illúziótól mentes *othonkereséssel* 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 szokés" – 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 a fajokra töredezett Magyarországon az utóbbi években már egyedül Krúdy Gyula képviselte, aki egyforma örömmel írt zsidó, liberális, katolikus és fajvédő lapba, anélkül persze, hogy bármelyiknek a szelleméhez alkalmazkodott volna." A jellemzésben persze van ironia és némi szánalom 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 Szindbád íróját, s ezért kissé el is túlozzák népszerűtlenségét. A hibát viszont saját korukban látják, és némi irigységgel szemlélik ezt az embert, aki semmilyen módon nem éhajt 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 eltakarja a valóságos Krúdyt mind Márai, mind Hevesi elől, lehetlenné teszi számukra, hogy észrevegyék írói világának fejlődését, Szindbád arcának változásait. De azt is megakadályozza, hogy észrevegyék azt a humorba és önironiába oldott, de mégiscsak már a 10-es évek közepétől jelen lévő, 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 "régi országról", a nemzet lényegéről, s amely – ez is elég régi közhely Krúdynál – égi gondokahang gyanánt szólal meg lelkében, amikor jó az ihlet perce. Márai "komoly embert", "túlfeszült lényeglátót" csinál Krádyból, 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 patetikus 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 hegedűse", 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 esszében "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 otthon-talan, 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 és hogyan írt Szindbád, miben állott írásművészetének lényege a legnehezebb írói feladatok egyikének bravúros megvalósítása.

Az "Írt, mert..." kezdetű mondatok *mindegyike* az említett Krúdy-mítoszt igyekszik alátámasztani, szintén részlet-elemek 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 *pas-tiche* 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 pünkösdi tárcá nedves kefelevonatát, ijedten kérdezte: – 'Kiadjuk ezt a tárcát, szerkesztő úr?... Tudniillik négy hasábon át nem történik benne semmi, csak az, hogy egy ember megeszik 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, hiányolja a "történetet", nem képesek befogadni e közvetett módon feltárulkozó írói világ gazdagságát. Így látja Márai Krúdy írói nagyságát és tragédiáját.

Mielőtt rátérnénk Márai sajátos világképére és ideológiájára, amelynek kifejezésére voltaképpen eszközül használja Krúdyt, említést kell tennünk regényének talán gyengébb, esztétikailag legvitathatóbb szintjéről, a moralizáló-anekdotikus megoldásokról. Ezek egyáltalán nem elhanyagolható összefüggésekben bukkannak fel, ugyanakkor a mai olvasó talán éppen ezeket érzi a legdiszónásabban hamisnak. Olyasmikre gondolok, amikor pl. Szindbád közli, hogy az ősi magyar bánat eredete nem más, mint az a havi 450 korona, amely mindíg, minden magyar ember zsebéből hiányzott. Vagy amikor jelentőségteljesen felteszi a kérdést: "Milyen lehet négy deci bor?". Ezek pontosan ama prózaíró manírok közé tartoznak, amelyeket Erich Auerbach, a *Mimézis* 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 írónak született egy világban, amelynek nem volt többé szüksége sem igazi urakra, sem igazi írókra, 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. Urak 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 negylelkűség 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 eltömegesedésben látja minden rossz forrását, jösszerűvel még a világháború kitörését is ezzel magyarázza. Joggal hangsúlyozza, hogy a világháború kiterjedt mindenki felelős, de a kiutat ismét csak abban látja, hogy a tömeg ismét rátalál hivatott vezetőire, akik tehetségük révén lettek azzá. "A magyar nemzeti eszme mindig a minőség küzdelmeinek jegyében állott..." – mondja, meglehetősen fura történetnézőségeivel téve tanúbizonyságot. Az Ortega-elitizmust, a Németh László-i minőségesszmeint és a *szentistváni gondolat* ideológiáját ötvözi egybe, hogy koncepciót alkosson a magyarság hivatásáról a térségben, vagyis Délkelet-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 pl. *Krúdy-Szindbád*.

Krúdynál viszont 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 elsősorban interpretáció pastiche formájában, amely a műfajban rejlő elvi (és napjainkban különösen izgalmas) lehetőségeket legfeljebb távoli visszhangként jelzi.