

Zendülőkről – többféleképpen Cocteau- és Márai-szövegek párbeszéde

Cocteau és Márai sohasem folytattak párbeszédet egymással, szövegeik azonban – akarva-akaratlanul – dialógusba kezdtek. Erre az általánosabb, nem a közvetlen érintkezésen alapuló párhuzamra már a kortársak közül fölfigyeltek néhányan. A *Hétköznapok és csodákat* író Szerb Antal a *Vásott kölykökben* (1929) és a *Zendülőkből* (1930) a racionális lélektan elleni lázadást vette észre: „Jean Cocteau legjobb regénye... olyan világot rajzol, ahol csak a lélek uralkodik, a külső világtól, az ész- és célszerűség világától függetlenül. Valaha mindnyájan ilyen világban éltünk és minden cselekedetünk action gratuite volt: gyermekkorunkban. Cocteau regényének hősei véget érni nem akaró, és ezért tragikus gyermekkorban élnek. Lázadásuk az, hogy nem akarnak felnőni, nem akarják alávetni magukat a felnőttvilág racionális lélektanának. A regény alapelgondolása közeli rokona Márai Sándor *Zendülők-jének*, amely a legjobb magyar regények egyike.”¹ A pontos megfogalmazásból is kitűnik, Szerb Antal nem tekintette a *Zendülők* közvetlen okának Cocteau regényét; sokkal bölcsebb volt annál, mint hogy ilyen kauzalitást föltételezzen.

A két mű egymásra vonatkoztatva is értelmezhető, s ez a kölcsönösség mindkét regény jelentését árnyalja – függetlenül attól, hogy még csak nem is ugyanazon nyelvhez és kultúrához tartoznak. A *Zendülőket* azonban évtizedekig (már amennyire beszélni lehetett róla egyáltalán) csupán a korábbi szövegre vezették vissza, s konkrét hatásra utaló megfeleléseket kerestek benne. 1946-os naplójegyzetében Márai maga is szükségesnek tartotta kijelenteni: „Mikor a »Zendülőket« írtam, Cocteau még neki se látott az »Enfants terribles«-nek! S később a francia kritika kissé gúnyosan hangoztatta a két könyv hasonlóságát? S nem állhattam oda, aktákkal bizonyítani, hogy nem is tudtam Cocteau könyvéről! Sötétben botorkálunk, s örökké egymásba ütközünk, mint a vakok. Már igazán csak szaglásunk tájékoztat...”² Egyáltalán nincs szándékomban megkérdőjelezni e mondatok őszinteségét. Mindössze arra emlékeztetünk, hogy az *Enfants terribles* igen zajos sikert aratott, s bizonyos motívumok, történetelemek (ezekre később kitérünk) kísértetiesen azonosak. Azt sem zárhatjuk ki, hogy Márai nem pontosan emlékezett vissza. Amikor 1946-ban újraolvassa Gide *Pénzhamisítóját*, sietve följegyzi:

„Most már értem, miért szerette Gide a »Zendülők«-et, s örülök, hogy esztendőkkel előbb jelent meg könyvem franciául, mintsem Gide megírta regényét...”³ A *Zendülők* (*Les révoltés*, ford. Gara László) már 1931-ben valóban megjelent franciául, a Gide-regény viszont 1925-ben. A dolog lényegén azonban mindez vajmi keveset változtat. Az is lehet, hogy Márai pusztán a plágium gondolatát akarta elhárítani, anakronisztikusnak ítélte egyúttal azt a fölfogást, hogy csupán az önmagába zárt műalkotás tanulmányozható. Márai – Ottlikhoz hasonlóan – már meglévő szövegek, történetek átalakíthatóságában, variálhatóságában hitt. Nem föltétlenül új történetek kitalálásában, hanem újrafogalmazásában lelte kedvét. Hiszen a mesék száma – Szini Gyula emlékezetes Nyugat-beli esszéjére utalva (1908) – amúgyis véges, elmondásuk, ha kell, kifordításuk hogyanja viszont végtelen. (Azokra a Márai-regényekre gondoljunk, amelyek – Odüsszeusztól Júdáson át Casanováig – az európai kultúra alaptörténeteinek átírását jelentik.)

Míg a komparatistikát korábban csaknem kizárólagosan meghatározó hátkutatás a szerző szintjére korlátozódott, az újabban oly gyakran emlegetett szövegek közöttiség az olvasóról sem feledkezik meg, akinek tudatában a mű mindig valamely kontextusnak, több szöveg által alkotott kapcsolatszövevénynek is része. A reciprok intertextualitás nemcsak előre-, hanem visszautalást is föltételez. A befogadó maga választja meg, hogy az adott művet milyen más alkotással hozza összefüggésbe. Így a befogadó szintjén a későbbi mű is befolyásolhatja a korábbi jelentését. „Minden egyes új szöveg – írja Kulcsár Szabó Ernő – csakis intertextuális úton, azaz csak más szövegek vizsgálatában határozható meg egyáltalán. Ebben az esetben a (már) meglévő szövegekkel kialakuló (mert elkerülhetetlen) dialógusviszony kérdése a szöveg-ontológia kérdésévé válik: új entitás keletkezése csak akkor lehetséges, ha a keletkező a már fennálló és létező másik révén, azon keresztül definiálja önmagát.”⁴ Tanulmányunk többféle módszerrel próbálja a két művet megközelíteni. A nyilvánvaló hasonlóságok miatt a tényszerűen kimutatható összefüggéseket sem kerülhetjük meg, de tudnunk kell, hogy a Cocteau- és Márai-regény közötti lényegi egyezés (és különbség) a hagyományos „hatásológiai” megfelfejtetlen. A közös „alapelgondolás” (Szerb Antal) csak a létértelmezés felől közelítve (szemléleti-alkati rokonság, bölcséleti háttér) és poétikai aspektusból világítható meg.

A nyilvánvaló párhuzamok elsősorban a tematikai közelséggel és bizonyos motívumok azonosságával magyarázhatók. Közülük Szegedy-Maszák Mihály is említ néhányat:⁵ öntörvényű kisvilágok magánmitológiája, céltalan lopások, játék (színházat játszanak), a szülők hiánya vagy távolléte. A hasonlóságok egyáltalán nem érnek véget ezzel. A játék, a hasznavehetetlen

tárgyak gyűjtése mindkét regény hősei számára csak úgy érdekes, ha az akció veszélyes. Gyermekek- és felnőttkor határán még a halált is el akarják játszani. Cocteau regényében Élisabeth hipnotizálja, altatja öccsét, s Paul „mohó vágyai lehullottak, könnyítettek a súlyán s megkötött kézzel és lábbal engedték a holtak vizére”.⁶ Végül mindketten öngyilkosok lesznek. A *Zendülők*, mint tudjuk, az áruló Ernő halálával ér véget. Látványosabb példaként említhető Szerb Antal regénye, az *Utazás és holdvilág* halál-motívuma: az Ulpiusok halál utáni vágya, Mihály beszélgetése Waldheimmel az etruszkokról, a meghalásról mint erotikus aktusról stb. A *Vásott kölykökben* Paul Dargelos, a *Zendülőkben* Ábel Tibor iránti rajongása az a leplezetlenül konfesszionális elem, amelynek jelzése az *Egy polgár vallomásaiban* (1934) oly kihívóan őszinte. Ábel azt szeretné, ha Tibor fölött hatalmat nyerne. Paul ugyanerről ábrándozik Dargelossal kapcsolatban. Valójában Paul is, Ábel is a csonkaságukat érzik – Thomas Mann Tonio Krögerének Hans Hansen iránti csodálatára emlékeztetően. Ahogy Hans Hansent nem érdekli a *Don Carlos*, úgy tolja félre Tibor is a könyveket. Némelyik motívum ezek közül már-már irodalmi idézetnek is tetszhet: a lopás és szökés Rousseau *Vallomásaiból*, a plátói szerelem *A varázshegy*ből, az erotikus játék Musil *Törlesséből* ismerős. Mindkét regényben szerepel egy-egy olyan figura (a gazdag amerikai fiú, Michaël, illetve Volpaj Amadé, a színész), aki a külvilágot képviseli, s akit a gyermekek valósággal istenítenek.

A színpadiasság, a színházi életet idéző mozzanatok következetesen végigvitt láncolata, a regények egészét behálózó képzet-sora talán minden más egyezésnél hangsúlyosabb. A mesterségesen kialakított, a szerepjátszásra alkalmat adó „üvegbura alatti” létet érzékeltetik. Ezek a „nagy komédiások” (Cocteau szavai) „egy másik világ magatartása mögé” rejtőznek így. Dargelos a Racine-hősnő, Athalie jelmezében látható egy fényképen: „meglepően hasonlít az 1889 körüli nagy tragikákhoz.” Élisabeth „otthagytta őket, színész mozdulattal simítva végig a haján s tetteve, mintha lépés közben uszályt vonszolna maga után”. A lomtárnak látszó szoba ágyai színpadhoz hasonlatosak: „Már a színpad is oly prológust vezetett be, mely mindjárt megindította a drámát.” „A színház a szobában este tizenegy órakor kezdődött. Vasárnapot kivéve, sosem volt délutáni előadás.” Az 1920-as, 30-as évek prózájában oly gyakori tendenciára vall a gyermek- és ifjúkor mitizálása: „...e színpad szereplői közül egyik sem tudta, hogy szerepet játszik, még az sem, aki néző volt. A darab épp ennek az ősi öntudatlanságnak köszönhetette, hogy örökké ifjú maradt. Anélkül, hogy sejtették volna, a darab (vagy ha tetszik a szoba) mindig a mítosz partján ringatózott.”⁷ Cocteau regényében a piros pamutronggyal letakart lámpa vöröses homályba borítja a szobát,

s úgy vetíti előre a végzetet, mint Kosztolányi *Édes Annájában* a csillár vilnyangömbjeire dobott csipke („színpadi fényt szórtak az új tapétákra”). „Tudjuk – írja erről a jelenetről Bori Imre –, a nagy tragédiákhoz méltó végjelenet következett be.”⁸ Az amerikai fiú szobájában „jókora reflektoros-lámpa” áll: „a külső világítás alulról jött, mint egy színpadi rivaldából s az egész termet sajátos színházi holdfényben fürösztötte”. A tragikus racine-i cselekmény megállíthatatlanul rohan végkifejlete felé, résztvevői „éppoly kevésbé fontolták meg cselekedetük közvetlen és közvetett következményeit, éppoly kevésbé elmélkedtek önmaguk belső életén, ahogy a színpadi remekmű sem törődik a cselekménnyel vagy a megoldás közeledtével”. A már-már beteges testvéri szeretet jellemzője, hogy Élisabeth még akkor sem engedi el zsákmányát, amikor Paul már haldoklik: „Már elhagyják az Átridák poklát, magas koturnusokon, mint a görög színészek.” Az életének revolverrel véget vető Élisabethre ráborul a spanyolfal, „föltárta maga mögött a behavazott ablakok halvány fényét, oly nyílást ütve a zárt szobán, mint egy bombázott városon, s a titkos szobát nyílt színházzá változtatta, nézőtérrel”. A nézők mintha kinn, a havas ablakok mögött ülnének.

Márai hősei is tudják, hogy a banda játécai mögött ott van egy másik világ. Ez a furcsa társaság „ennek a másik világnak szilánkjaiból szeretne építeni valamit, az ég alá egy kisebb üvegburát, amely alatt el tudnak rejtőzködni, s az üvegen át keserves fintorral bámulni a másik világra”.¹⁰ De ott, az üvegbura alatt sincs menekvés, őket is nézi, meglesi valaki. Sőt, játékukat valójában kívülről rendezik meg („valakinek érdeke volt ez a játék”), ők csak azt hiszik, hogy maguknak játszanak. Bár a gyanakvás („valaki csalt”) kezdettől bennük van. (Gondoljunk az *Emlépróba* és *Zene* című jelenet részeg játékára. Ők a színpadon, reflektorfényben, mialatt valaki figyelni őket az egyik páholy sötétjéből.) Márai zendülői is fölfedezik, hogy színészi tehetségek, jelmezekbe öltöznek, szerepeket játszanak, s úgy kapaszkodnak ebbe, mint az elveszett világért való „egyetlen kárpótlásba”. Ám leginkább azt akarják megérteni, miért vannak együtt, miért játszanak, miért élnek. Cocteau árvagyerekeiben ezek a kérdések meg sem fogalmazódnak. Eszükbe sem jut, „hogy ők csak dugárúként léteznek, hogy a sors csak megtűri őket, mintegy szemet huny előttük”.¹¹ Ezen a ponton azonban a regények színházi képzet-sorainak vizsgálata mélyebb (világképi, személyiségfelfogásbeli) összefüggések területére vezet.

A regények lehatárolt színpadképei, szobákba zárt különvilágai a menekülés terepei. Tudjuk, ennek az exodusnak tekintélyes irodalma van az európai kultúrában. Amikor a múlt század második felében – Poszler György találó megfigyelésére emlékeztetve – kiderül, hogy se igazán drámai, se

igazán epikus mozzanat nincs, az irodalom vagy megkapaszkodik a realitásban (naturalizmus) vagy az irrealitásba vonul vissza. A folyamat talán Baudelaire „mesterséges mennyországával” (*Les paradis artificiels*) kezdődik, folytatódik a kincses és rejtelmes szigetek kalandjaival, s aztán eljut „a legközelebb-legtávolibb zártságba, a psziché mikrokozmoszába”.¹² 1913-ban megjelenik századunk egyik legkülönösebb regénye, Alain-Fournier *A titokzatos birtok* című műve. Álomvilág van itt is – lampionos kerttel, elpattant húrú hangszerekkel. Cocteau és Márai regényében végzetesen elromlik a játék. „...nagydiákok erotikus-halálos játékközössége. Későkamasz forrongás a felnőttkor küszöbén – írja Poszler. – Kényes váltás. Ifjúból férfi lesz, erotikumból szexualitás. Jó esetben a férfi őrzi az ifjút, a szexualitás felszívja az erotikumot. Rossz esetben a férfi legyőzi az ifjút, a szexualitás megsemmisíti az erotikumot. Itt az utóbbi. Erotikus-halálos játékból kirobban a szexuális aberráció. Az ifjúkor romantikus végjátékából a férfikor rossz szájízű prózaisága. Atmoszférikus sejtetés helyett praktikus valóság.”¹³ Az 1920-as, 30-as évek fordulóján olyannyira beborul a világ, hogy a játékból induló lázadás a kultúrával való minden kapcsolatot elveszíti. Lehet belőle az antik tragédiák dermesztő hidegét árasztó önpusztítás, mint Cocteau regényében, lehet – a gyermeki tisztaságot már alig őrző – romlékony álomvilág, mint Márai *Zendülőkjében*, és lehet olyan elvaduló erőszak és barbárság, mint Golding művében, *A legyek urában* (1954). Ha az energia nem hasznosul, ha nem lehet levezetni, akkor a játék öncélúvá, befelé fordulóvá és romboló erővé válik. A modern regényben egyébként – nem függetlenül Freud nézeteitől – sorra születtek meg a gyerekhős, a gyermek-motívum archetipikus jellegén, a gyermek toposzán alapuló művek.

Az értelmes közösség nem adatik meg, s e gyerekhősök eljátsszák, átélik, ami képzeletükben megjelenik. Felfoghatatlan, de részleteiben világos történeteket mesélnek, játszanak egymásnak. Itt mindent lehet, aminek nincs célja. Fölrúgják azt az értékrendet, amely szerint a környezetük él, így próbálják legyőzni az unalmat, a csömört, az élet ürességét. Cocteau és Márai kivételes érzékenységgel vetítenek előre olyan felismeréseket, amelyeket a filozófia is csak később tudatosított. Ha arra gondolunk, hogy az álomvilágba menekülés ideje e regényekben többnyire az éjszaka (a vásott kölykök előadásai rendszerint hajnali négyig tartanak), akkor a nappalít tagadó éjszakai megnyilvánulás érzékletes megfogalmazását Karl Jaspers 1932-ben megjelent *Filozófiájában* is megtalálhatjuk. Az „Éjszaka Szenvedélye” semmibe veszi az emberi valóságot rendező, annak értelmet, világosságot, célelvűséget adó „Nappal Normáját”: „Kifürkészhetetlen vágyainak engedve, melyek révén sosem keres önigazolást, az Éjszaka Szenvedélye hitetlen lesz és hűtlen a

nappalhoz. Nála sem kötelességek, sem célok nem számítanak; az Éjszaka Szenvedélye voltaképp beleszédülés a vágyba, hogy elpusztítsa magát a világban, hogy minden világ megsemmisítésének mélységében kiteljesedhesen.”¹⁴ A felnőttek világa, nappali normája azonban Márai regényében végül is közbelép. Megérkezik Tibor apja, s föltehetőleg le is zárul hőseink retardált gyermekkora. A zendülők előbb rebellisek: láznak az apák ellen; aztán konzervatívok: igazodnak az apákhoz. (Miként erre Márai önéletrajzi esszéregényétől Hevesi András *Párisi esőjéig* oly sok példa akad.) Márai nem titkolja, mindaz, ami a Furcsa nevű hegyi vendéglő szobájában lejátszódik, valamiképpen a felnőttek világának tükörképe. „Ők háborúban élnek, a maguk külön háborújában, mely független a felnőttek háborújától...”¹⁵ Független, mert erkölce, szerkezete, törvényei élesen különböznek a felnőttekétől. Játékuk elválaszthatatlan Volpay Amadé clown-figurájától. A színész ezernyi apró trükkel szinte hipnotizálja a fiúkat. Ambivalens személyiségében szüntelenül érezhető az üres modorosság, a manír, de tud valamit, s ezzel a többlettudással feledteti az apák minden bölcsességét – beleértve Zakarka úr, a tót cipész zavaros messianizmusát is. Jellemző, hogy a regény egyik legsúlyosabb mondata is az övé: „Amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, mikor kiállsz a körből és nézed.”¹⁶

Cocteau regényében a felnőttvilág még így, kontrasztként sem jelenik meg, a szerelmi négyszög tagjain kívül egyetlen jelentősebb figurát sem emelhetünk ki. Élisabeth és Paul, Agathe és Gérard ösztönösen játsszák el szerepeiket, s az elbeszélő többször is fölhívja a figyelmet arra, hogy létükben „az értelemnek úgyszólván semmi hely se jutott”. Márai, aki – például az *Egy polgár vallomásaiban* – oly szépen írt a ráció tiszteletéről, a neurózis, a szorongás, a félelmi állapot legyőzhetőségéről, „a tudatalattiból felgőzölő mocsárláz” elutasításáról, Cocteau ösztönlényeinek végzetes útját nem követhette.¹⁷ A *Zendülők* elbeszélője szerint ezek a fiatalok könnyen egyezséget kötnének apáikkal, ennek azonban az őszinte és egyenes beszéd a feltétele. Hőseink ezt az alkut később – e feltétel teljesülése nélkül is – megkötik. Ábel és Ernő beszélgetése is erre utal a regényben: „Mi is felnőttek leszünk – mondta komolyan Ernő. – Talán. De addig védekezem. Ennyi az egész.”¹⁸ (Máshol meg arról olvashatunk, hogy máris „alacsonyrangú felnőttek” zuhantak vissza.) Akad olyan is (Tibor), akinek a lázadás eme gyerekes formája egyáltalán nincs ínyére. A *Zendülők* apák és fiúk, elvek és ösztönök, én és természet, szocializáció és korlátok nélküliség feszültségét úgy sűríti regénybe, hogy ennek az ellentétnek az időlegességét, átmenetiségét is érzékelteti. Az adott egzisztenciális kérdést jól-rosszul tudatosított életproblémaként élék meg. Talán Kosztolányi *Aranysárkányának* diákjainál is tudatosabban. Igaz,

ott meg az „ami vitális, az antiracionális, ami racionális, az antivitális” unamunói kettőssége körvonalazódik élesebben. (Az *Aranysárkány* azt az időszakot is fölillantja, amikor a hajdani diákok már hozzászürkülnek a felnőttek világához.)

Ottlik Gézáról írt könyvében Szegedy-Maszák Mihály mutat rá arra, hogy a felnőtté válás mint értékcsökkenés a romantika és örököseinek hagyománya az európai irodalomban.¹⁹ Az *Iskola a határon* a sok hasonló témájú regénytől abban is eltér, hogy az átalakulás gyarapodást és nem kényszerű hanyatlást jelent. Cocteau és Márai regénye annyiban mindenképpen rokon, hogy hőseik a gyermekkor bensősége és biztonsága után a „létbe vetettség” állapotával szembesülnek. A *Zendülő*kben azonban ez a váltás megvalósítható személyiségértékeket fenyeget, s ily módon sodorja veszélybe a személyiség integritását. A *Vásott kölyök*ben nincsenek ilyen értékek, az én legbensőbb lényege végérvényesen megbomlott. A *Zendülő*kben ilyen figura a színész: személyiségének már nincs magja. Ő maga sem tudja, hogy sok arca közül melyik a végső.

Az a meglepő, hogy az irodalmi, képzőművészeti, zenei stb. avantgardedal oly intenzív kapcsolatot tartó Cocteau mondhatni „klasszikus” és „hagyományos” regényt írt. Első elbeszélő művei még játékos ötletek halmazai, valahol a dadaizmus és a szürrealizmus között. A *Vásott kölyök*ben azonnal szembetűnik, hogy mindvégig olyan elbeszélő közli velünk a külső és belső történéseket, aki éppoly magabiztosan, fölülnézetből festi meg a Cité Monthier behavazott kis palotáinak látványát, mint a hősök lelkivilágának legapróbb rezdüléseit. Cocteau minden fölöslegestől megszabadítja az elbeszélést, modell-helyzetet teremt. Minden bizonnyal a dráma, a film formanyelve is a prózai kifejezés lehetőségévé transzponálódik. Az olyan komplex tartalmú helyzetnek, mint amilyen a *Vásott kölyök* cselekménye előtt létrejön, az összes részletét elképzelhetetlen egy kisregényben összesűriteni. Mindezt csak jelezni lehet abban a néhány ember között kialakuló szituációban, melyben a kapcsolatrendszer elemzése nem térül el más, mellékes irányba. Kitérők, elágazások nélküli linearitás – mondhatnánk –, ha nem éreznénk az egyenletesen távolságtartó közlés és az ábrázolt folyamat ellentmondásossága közötti feszültséget. Mert egyfelől tagadhatatlan, hogy az egyébként gyér események a hógolyózás nyitó jelenetétől az egyre végletesebbé váló szenvedélyek miatt akadály nélkül jutnak el a kettős öngyilkosságig. A történések menete viszont egyre inkább a befelé mélyülő és szűkülő spirálra emlékeztet. Helyzetük egyre kilátástalanabb, miközben azt hiszik, hogy önmegvalósításuk egyedül helyes útját járják.

Márai „fejlődéstörténetileg nem igazán huszadik századnak” minősített regényformája (Szegedy-Maszák Mihály) valójában annak az ábrázolási eljárásnak a módosítása, amely eredetileg tágasabb tér- és időviszonyokkal próbálta a fikcióvilág szociológiai alapozottságú teljességét adni. Márainak – ember- és létértelmezése következtében – erre a megjelenítésre nem volt szüksége: ez a mű is a központi alakok felől rendezi be a regényvilágot, s csak annyi tárgyiságot integrál, amennyi a hősök sorsát okvetlenül befolyásolja. Mellékcselekményre, a tárgytól való elkalandozásra nem találunk példát. A kronológiát ugyan meg-megszakítják a gyakori visszautalások (például a regény elején Ábel emlékképei). A narráció harmadik személyből észrevétlenül elsőbe vagy önmegszólító másodikba vált át – az elbeszélő és Ábel szólamát azonosítva. Márai a kauzális kapcsolatok föllazításával, kimondás és elhallgatás finom játékának lehetőségeivel is él. Teheti, minthogy a szöveg jelentős részében action gratuite-eket kell leírnia. Mindez azonban a regény poétikai struktúrájában különösebb fölfordulást nem okoz.

Azt ugyan nem állíthatjuk, hogy a két műben egyértelműen a korábbi korszakok prózaírói gyakorlata él tovább. Ám mindkét regény szemléletében, világképében jóval merészebb, mint az elbeszélés új formáinak kialakításában. Ha arra gondolunk, hogy a század epikájában a döntő változások a történetnek az elbeszéléshez való viszonyában figyelhetők meg, akkor Cocteau és Márai regényében a tradíció bevált, kiművelt alakzataihoz, illetve azok részleges megújításához kapcsolódik a cselekmény megformálása. Modernségüket azonban aligha kérdőjelezhetjük meg, s talán azt is megkockáztathatjuk, hogy a modernségnek nem föltétlenül sajátossága a cselekményalakítás módjának radikális változtatása – miként azt Thomas Mann, Ernest Hemingway, Alfred Döblin vagy Scott Fitzgerald műveiben is látjuk. Sok jel mutat arra, hogy Márai regényírását leghelyesebb az esztéta és a másodmodernség között elképzelni. A *Zendülő*kben is történetet mond el „jól fogalmazott mondatokban”. A narratív dominancián belül olyan jellegzetes másodmodern sajátosságot vehetünk észre, amelyben valójában a beszélgetés az epikus igazi közege: Ábel és Zakarka úr, Volpay és a fiúk beszélgetése stb. A diszkurzív nyelvhasználat²⁰ is lehetővé teszi a személyiség kérdéssé válására utaló tudattartalmak közlését, de mindez nem jelenti az egyéniség mibenléte, megalkothatósága iránti teljes bizonytalanságot.

Olvasta-e Márai Sándor a *Vásott kölyköket*? A tárgyválasztástól egészen apró mozzanatokig sok-sok hasonlóság alapján mondhatjuk: minden bizonynyal igen. Ha nem az adatszerűen kimutatható érintkezésekre figyelünk, s nem célzatosan megválasztott idézetekkel manipulálunk, akkor jóval izgalmasabb kérdések sora nyílik meg. Hogyan teremtette meg a *Zendülő*k a maga

előtörténetét? A hagyományból vagy a kortársi jelenből milyen művekre utal, milyen bölceleti és poétikai kérdésekre reagál és ezeket hogyan értelmezi? Ebből az aspektusból az „olvasta-e” kérdése akár bagatellizálható. Miként azt – jó érzéssel – Márai Sándor is tette.

- 1 SZERB Antal, *Hétköznapi és csodák* = Sz. A., *Gondolatok a könyvtárban*, Bp., 1971, 493.
- 2 MÁRAI Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto, 1991, 140.
- 3 MÁRAI Sándor, *i. m.*, 152.
- 4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez*, It, 1993, 661. – A reciprok intertextualitás kérdéséhez: HIMA Gabriella, *Szövegek párbeszéde*, Bp., 1994, 5–14, 155–158.
- 5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., 1991, 152.
- 6 COCTEAU, Jean, *Vásott kölykök*, Bp., 1994, 91, ford. GYERGYAI Albert.
- 7 COCTEAU, *i. m.*, 53, 55, 80, 82 és 84.
- 8 BORI Imre, *Az Édes Anna egy lehetséges nézőpontjáról*, Literatura, 1986, 58.
- 9 COCTEAU, *i. m.*, 127, 178–179 és 180.
- 10 MÁRAI Sándor, *Zendülők* = M. S., *A Garrenek műve*, I–II, Toronto, 1988, I. 81.
- 11 COCTEAU, *i. m.*, 96.
- 12 POSZLER György, *A regény válaszútjai. Műfaji változatok a XIX. század második felében*, Bp., 1980, 254.
- 13 POSZLER György, *Magyar város – európai kultúra. Márai Sándor és Kassa mítosza* = P. Gy., *Vonzások és tasztítások*, Bp., 1994, 180.
- 14 Idézi RÓNAY László, *A gólyakalifa. Babits, Bergson, Freud*, It, 1984, 671–672.
- 15 MÁRAI, *i. m.*, 84.
- 16 MÁRAI Sándor, *Zendülők*, *i. m.*, 142.
- 17 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., 1990, 283.
- 18 MÁRAI Sándor, *Zendülők*, *i. m.*, 77.
- 19 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Bp., 1994, 137.
- 20 A diszkurzív nyelvhasználatról részletesebben: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között*, Literatura, 1992, 252–253.