

Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

1. Az elbeszélhetőség határai

A harmincas években föllépett nemzedék egyik legjelentősebb tagja, ki 1929-ben egyik szerzője volt a még készülő *Finnegan's Wake*-ről írott első munkának, 1931-ben pedig rövid könyvben foglalta össze véleményét Proustról, 1937-ben a következőképpen fogalmazta meg a prózáíró időszerű feladatát: „A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögötte fekvő dologhoz (vagy semmihez). Nyelvtan és stílus. Olyan érvénytelenné (*hinfaellig*) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetetlensége. Afféle álarccá (*Eine Larve*). Reméljük, eljön az idő – hál'istennek némely körökben már be is következett –, amikor a nyelvet azáltal használják a legjobban, hogy a legderekasabban élnek vissza vele. Mivel egycsapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalább semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírnévbe keverjük. Addig fúrjunk lyukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi (*sei es etwas oder nichts*) át nem kezd szüremkedni. Nem tudok ennél magasabb célt elképzelni a mai író számára.”¹

1 Samuel BECKETT: *Levél Axel Kaunhoz*, 1937. nov. 9. In: *Disjecta*. New York, Grove Press, 1984. 52.

A továbbiakban Beckett a zenére és a festészetre hivatkozik, amelyek szerint már előbbre jutottak. Beethoven VII. szimfóniájának szüneteit hozza fel példának, és élesen bírálja azokat, akik nagyothallanak és ezért nem becsülik az elhallgatást. A jelentés megszüntetéséért száll síkra. „Denn im Walde der Symbole, die keine sind, schweigen die Vögel der Deutung, die keine ist, nie.”² Ideiglenesen a szó kigúnyolását javasolja. Megjegyzi, Joyce legújabb tevékenysége – nyilvánvalóan a *Finnegans Wake*-re gondol – éppen az ellenkező irányba mutat, hiszen megdicsőíti, felmagasztosítja a nyelvet. Gertrude Stein írásmódját közelebb érzi az általa elképzelt célhoz. A két-féle felfogás viszonyát a realisták és nominalisták szembenállásához hasonlítja. „Tegyük úgy, mint az esztét vesztett (?) számtanos, aki a művelet minden egyes szakaszában új mérési elvet követett.”³

Csönd és végtelenségig bonyolított, egyszersmind önmagát szüntelenül megkérdőjelező nyelv. Ez a két eszmény irányította a két háború közötti időszak regényíróit Nyugat-Európában és Amerikában. A két cél sokszor közelebb állt egymáshoz, mint gondolni lehet. 1927-ben Virginia Woolf a következő ajánlással küld egy könyvet egy író társának: „Véleményem szerint ez a legjobb regény, amelyet írtam.” A címzettet kissé meglepi a szerénységtelenség. Amikor kinyitja a kötetet, látja, hogy csupa üres oldalból áll.⁴ Négy évvel ezután jelenik meg *A hullámok*, melyben Woolf arra tesz kísérletet, hogy a regényben ugyanúgy a másodlagos jelentések irányítsák a szöveg előrehaladását, mint a lírai versben. Faulkner az 1929-ben megjelent *Hang és tébolyban* a lánytestvérébe szerelmes Quentin tudatfolyamát megemelt, lírához közelített írásmóddal fejezte ki, a szellemileg fogyatékos Benjy nézőpontját

2 Uo. 53.

3 Uo. 54.

4 Quentin BELL: *Virginia Woolf: A Biography*. New York, Harcourt Brace Jovanovich. 1972 Volume II. 127.

viszont szigorú korlátok közé szorított, lecsupaszított, csökkentett értékű nyelv segítségével juttatta érvényre.

A szavak mögötti szavak keresése közben Joyce és Stein megfosztja a nyelvtantól a nyelvet. Stein kései műve, az 1941-ben megjelent *Ida* annak a tevékenységének végeredménye, melynek során az amerikai születésű író fokozatosan lecsupaszította írásmódját, kiiktatván a történetet, a jelenetet, a jellemet és a leírást. 1934-ben egy előadásában azt állította: mivel a korai időszakokban a szó, a 18. században a mondat, a 19.-ben a kifejezés volt a szöveg szervezőegysége, a 20. századi írónak a bekezdésre kell összpontosítania figyelmét.⁵ A későbbiekben azután még ezzel a célkitűzéssel sem érte be. Tűrhetetlennek tartván, hogy a könyvlap önkényes egység, azt is megtervezte, mi kerüljön egy-egy oldalra.

Stein felfogása jellemző arra a korszakra, amelyben a prózaíró összefüggést tételez föl a nyelv szerepkörének és a könyv megjelenési módjának megváltozása között. Két előfeltevésből indult ki. Egyrészt úgy vélte, hogy a nyelv lehetőségei fokozatosan kimerülnek, másfelől új feladatkört keresett régi mondattani sajátosságokhoz. Egyszerre törekedett az elcsépelet kiiktatására és újszerű felhasználására. A hangnem megteremtésére használta az ismétlést. Ez teszi érthetővé kijelentését, mely szerint „nem létezik ismétlés”.⁶

A műveire jellemző ismétlések közül megkülönböztetett figyelmet érdemel az „és” szó rendkívül gyakori szerepeltetése. Stein határozói szerepkörrel ruhazza föl, „és így”, „végül”, „azaz” helyett használja e kötőszót.⁷ Nyelve ebben a vonatkozásban élesen különbözik Henry James írásmódjától, akit Stein a legtöbbször becsült az övét megelőző korszak prózaírói közül. James az alárendelést részesítette előnyben, mert a tettek indítékai foglalkoztatták. A legsemlegesebb

5 Gertrude STEIN: *What Is English Literature?* In: *Lectures in America*. Boston, Beacon Press. 1967. 49.

6 Gertrude STEIN: *Portraits and Repetition*. In: *Lectures in America*. 166.

7 Vö. William H. GASS: *And*. In: *Habitations of the Word*. New York, Simon and Schuster. 1985. 160–184.

kapcsolatos kötőszó térhódítása elválaszthatatlan attól, hogy az elbeszélő prózaíró kétségbe vonja az oksági összefüggéseket. A lecsupaszított, korlátozott nyelv a történetmondás metonimikus szerkezetének szétbomlasztásával függ össze. Ez teszi érthetővé, hogy az *Ulysses*ben az „és” szó még a határozott névelőnél és a létigénél is gyakrabban fordul elő.⁸

1937-ben Stein így fogalmazta meg a történetmondás átalakulásának lényegét: „a múltban a legtöbb írás valami megtörténtnek a történetét elmondó valódi elbeszélés (*narrative*) volt, és most semmi nem az, a jelenben semmi egymás után történőnek nincs tudata, a mozgás minden irányú és a kezdés és befejezés nem igazán izgalmas”.⁹

„Amiből figyelemre méltó módon semmi nem következik.” *A tulajdonságok nélküli ember* első fejezetének címe a célelvű történetmondás lehetetlenségét jelenti be. A célelvűséget cáfoló Nietzsche Musil 1938-ban a tizenkilencedik század második felének legnagyobb moralistájaként emlegette – ugyanabban a mondatban, amelyben a náciizmust az erkölcs eddigi legnagyobb elhajlásának nevezte¹⁰ –, fő művének 1930-ban kiadott első könyvében pedig Ulrich önszemléletét abból a felismerésből vezette le, hogy élete fonala nem követhető, mivel végtelen, bonyolult szövésű felületként terül szét, s ennyiben nem elbeszélhető: „*öffentlich alles schon unerzählbar geworden ist und nicht einem »Faden« mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet*”.¹¹

Ez a megfogalmazás rokon azzal, ahogyan Stein a vonalszerű elbeszéléssel szemben a síkszerűen, minden irányban

8 Miles L. HANLEY: *Word Index to James Joyce's Ulysses*. Madison Wisconsin. Privately printed. 1937.

9 Gertrude STEIN: *Narration*. Chicago, The University of Chicago Press. 1969. 19.

10 Robert MUSIL: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hamburg, Rowohlt. 1955. 411. Vö. Ingo SEIDLER: *Das Nietzschebild Robert Musils*. In: *Nietzsche und die deutsche Literatur*. Hrsg. v. Bruno HILLEBRAND. Tübingen, Max Niemeyer. 1978. Band 11. 160–185.

11 Robert MUSIL: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. 1972. 650.

szétterülő szöveg eszményével hozza összefüggésbe az „és” szó gyakori használatát, azt sugalmazván, hogy az események abban a pillanatban történnek, amikor olvasunk „róluk”. A sehonnan sehová nem vezető történetmondás eszménye együtt járhat azzal, hogy az elbeszélő áthágja a harmadik kizárásának törvényét. A jellem nem azonos önmagával. Tim Finnegan, a zenés bohózat hőse, ki részegen leesik a létráról és látszólag szörnyethal, fölébredése után Prometheus, Osiris, Krisztus és Buddha alakjával válik azonossá. Queneau *Távol Rueiltől* című, 1944-ben megjelent regényének főszereplője, Jacques L'Aumône ökölvívónak, tábornoknak, püspöknek képzei magát, míg egy szép napon megpillant egy hollywoodi csillagot a vetítövásznon, aki ugyanott s ugyanakkor született, mint ő, és ugyancsak a Jacques L'Aumône névre hallgat. Eldönthetetlenné válik a kérdés, melyikük az igazi. Aki mással azonosul, megszünteti önmagát. Az 1928-ban írt *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél* is mintha ezt bizonyítaná. A jellem körvonalaival fölismerhetetlensége a jellem megszűnéséhez vezet. „Tűnődöm – mondja Jacques L'Aumône –, vajon képes vagyok-e semmivé válni. Egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy eljutok addig.”¹²

2. Beszélt nyelv és költészet

Beckett előtt már a dadaistákat, sőt a futuristákat is foglalkoztatta a nyelv széttörése. Azok az írók, akik hasonló feladatra vállalkoztak a húszas-harmincas években, kétféle utat választottak. Némelyek arra törekedtek, hogy a beszélt nyelv érvényre juttatásával rombolják az irodalmiságot, mások a költő s a regényíró nyelvhasználata közötti különbséget kívánták megszüntetni. Céline inkább az első, Joyce, Virginia Woolf, Nabokov és Flann O'Brien a második lehetőséget választotta. Olyanok is akadtak, akik a kétféle megoldás egyeztetésével kísérleteztek, mint például Gertrude Stein vagy Queneau. Beckettre is lehet itt hivatkozni, kinek

12 Raymond QUENEAU: *Loin de Rueil*. Paris, Gallimard. 1976. 144.

1930-ban megjelent *Whoroscope* című költeménye és 1936-ban kiadott verseskötete, az *Echo's Bones* ugyanannak a nyelvromboló kísérletezésnek a megnyilvánulásai, mint elbeszélés-gyűjteménye, a *More Pricks than Kicks* (1934) és regénye, a *Murphy* (1938).

A beszélt nyelv utánzása együtt járhat a mellérendelés kultuszával. Céline 1936-ban megjelent, *Mort à crédit* című regényében gyakran előfordulnak az egymástól három ponttal elválasztott beszédfoszlányokból álló részek. Az ily módon korlátozott mondattan ugyanúgy különös hangnemet teremt, mint Stein prózájában az ismétlés. Egyúttal a világ elbeszélhetőségét is kétségbe vonja.

Azok, akik a második utat járták, a költőiséggel szemben közömbösnek, sőt idegernek érezték az események oksági törvényszerűségeit és rendszerint valamilyen játék szabályai szerint alakították a cselekményt. Nabokov második, *Király, királynő, alsó* című, 1927-ben Berlinben oroszul megjelent regényében egy kártyajáték szabályai irányítják a történetet, a három évvel később ugyanott kiadott *Luzsin védelmében* pedig a hős sorsát egyetlen, általa kitalált sakkfogás határozza meg. 1937-ben, *A regény technikájáról* írt értekezésében Queneau így jellemezte négy évvel korábbi regényének fölépítését: „A bökkenő (Le Chiendent) 91 (7-szer 13) szakaszból áll, mivel a 91 az első tizenhárom szám összege [...]. Akkoriban azért láttam jótékony számot a 13-ban, mert tagadja a boldogságot, a 7-et pedig önmagam számszerű képének tekintettem, és most is így foghatom fel, hiszen családi s két előnevem is hét-hét betűből áll és 21-én születtem, e szám pedig 3-szor 7-tel egyenlő.”¹³ Negyedszázaddal később így egészítette ki ugyanennek a regényének jellemzését: „mindegyik fejezet olyan hét tagból (*paragraphes*) áll, amelyek mindegyike meghatározott alakú, más-más természetű nyelvezet vagy idő s

13 Raymond QUENEAU: *Batons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard. 1965. 29.

tér módosulása alapján. A szereplők bizonyos ütem szerint, bizonyos időpontokban s helyeken tűnnek föl. Mindezt a sakkjátszmához hasonló szabályossággal, táblázatokon készítettem elő.”¹⁴

Stein, Queneau vagy akár Borges törekvése rokon a dadaistákéval, amennyiben ők is a könyv megszokott alakjának érvénytelenítésén fáradoztak. Törekvésük újszerűsége különösen szembetűnik, ha a korszak maradi regényíróinak gyakorlatával vetjük össze. Jules Romains 1932 és 1947 között huszonhét kötetben adta közre a *Jóakarátú embereket*, Queneau viszont később tíz olyan szonettet jelentetett meg, melynek mindegyike azonos nyelvtani fölépítésű és a rímszerkezet is megegyezik, vagyis bármelyikük minden egyes sora kicserélhető valamely másik vers egy-egy sorával. A *Százezer milliárd költemény* (1961) a világ leghosszabb műve, s az egyetlen olyan írásmű, melyet még szerzője sem olvasott el. A vékonyka kötet a lehetséges irodalom műhelyében (*l'Ouvroir de Littérature Potentielle*) készült, melyhez Duchamp is csatlakozott. Az elolvashatóságot már a *Le Chiendent* is kétségessé tette, hiszen körkörös mű, akár a hét évvel később megjelent *Finnegan's Wake*.

Azok az írók, akik a két háború között folytatták a századelő kezdeményezéseit, a nyelvet érzékelési módnak tekintették, s a leírás helyett a már-már bölcseleti elvek irányította kitalálás és megszerkesztés jegyében alakították írásmódjukat. „Szerzőként semmiféle véleményt nem szabad kifejezni” – írta 1924-ben Ford Madox Ford,¹⁵ aki a századforduló újításait közvetítette az új nemzedék számára. Ezek az újítások a romantikától a szimbolizmusig vezető folyamatnak irányító gondolatára, arra a Nietzsche által erőteljesen megfogalmazott eszményre vezethetők vissza, mely szerint a teremtető Isten képzetét az alkotó művésze válthatja föl.

14 Raymond QUENEAU: *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris, Gallimard. 1962. 49.

15 Ford Madox FORD: *Joseph Conrad*. New York, The Ecco Press. 1989. 223.

Stephen Dedalus szavai ezt az örökséget foglalják össze az *Ifjúkori önarckép*ben: „A művész, akár a teremtő Isten, kezének munkáján belül, mögötte, azon túl vagy afölött marad, láthatatlanul, a létből kifinomultan (*refined out of existence*), közömbösen, körmeit vágva. [...] Nem fogom azt szolgálni, amiben már nem hiszek, akár otthonomnak, akár hazámnak, akár egyháznak is neveztetik, és a tőlem telhető legnagyobb szabadsággal és teljességgel próbálom majd kifejezni magam az életnek vagy a művészetnek valamilyen módján csakis a magam számára engedélyezett védekező fegyvert, a csöndet, a száműzetést és a furfangot használva.”¹⁶

Évtizedekkel később, *A tulajdonságok nélküli ember* második könyvének 1943-ban kiadott második részében Musil már szenvtelenebbül fogalmaz, mikor így jellemzi Ulrich viszonyát a politikához: „Mint minden ember, akinek tárgyi vagy személyi értelemben megvan a maga dolga (*die sachlich oder persönlich ihre eigene Aufgabe haben*), azt kívánta a politikától, hogy lehetőleg ne zavarja.”¹⁷

Ez az eszmény lehetővé tette a távolodást a nevelődési regénytől. Elvezetett annak a szerkesztési elvnek a megtagadásához, mely erősen rányomta bélyegét a regény tizenkilencedik századi alakulására, s melynek *A varázshegy* mellett éppen az *Ifjúkori önarckép* volt egyik utolsó megtestesítője. Gombrowicz 1937-ben Varsóban megjelent regénye, a *Ferdynurke* annak köszönheti töredezettségét, hogy nem a nevelődésben, de a folytonosság hiányában keresi a személyiség meghatározó sajátosságát. A harmincon túli elbeszélő gúnyt űz abból a süvölvényből, aki egyszer volt, a kamasz viszont az emberélet felén nagy, sötétlő erdőbe jutott későbbi énjén csúfolódik. Kettejük között nincs kapcsolat.

Az új célkitűzés hívei tagadták, hogy az elbeszélő próza nyelve különböznék a lírai versétől és a metonímia helyett a

16 James JOYCE: *The Portrait of the Artist as a Young Man*. London, Heinemann. 1964. 199, 229.

17 Robert MUSIL: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1343–1344.

metaforát fogadták el a szöveg szervező elveként. Kizárták a nevelő célzatot, de nem mondtak le a gondolati igényről. Gertrude Stein – aki közismerten William Jamesnél tanult – *The Geographical History of America* című, 1936-ban megjelent könyvében ebből a föltevésből kiindulva tett különbséget emberi természet és elme között, az egyéniséget az emberi természet, viszont a nagy műveket az elme megnyilvánulásainak tekintvén.

„Semmi nem oly nehéz a szépirodalomban, mint gondolkodó embert ábrázolni (*wiederzugeben*)” – olvassuk Musilnál.¹⁸ A húszas-harmincas évek kezdeményező erejű prózaírói bölcsélet és költészet kölcsönhatásának a szellemében alkottak. Nemcsak a legjelentősebbek. Az amerikai születésű Djuna Barnes például *Éjszaka-erdő* címmel 1936-ban kiadott regényében metafora és hangnem bonyolításával tudta erőteljesen megfogalmazni azt, az értéktagadásnak és elkárhozottságnak miféle tudata kerítette hatalmába Közép-Európát az első háború után. „Olyan jó regény, hogy csak a költészeten nevelődött érzékenység tudja egészen értékelni” – írta róla T. S. Eliot.¹⁹

3. Értéktörzés és teremtés

Az eddig elmondottak alapján nagyon egyoldalú kép rajzolódik ki a két háború közötti regényről. Az első világháború utáni éveket nem csak a nyelv megújítása jellemezte. Egy időben a költői, festői s zenei újklasszicizmussal, sokan a regényírás tizenkilencedik századi hagyományaihoz tértek vissza. Martin du Gard 1922 és 1940 között megjelent Thibault- és Duhamel 1933 és 1945 között kiadott Pasquier-sorozata a családregegyt elevenítette föl, azt a műfajváltozatot, amelynek örökségét Thomas Mann már az 1901-ben megjelent *Buddenbrooksszal* lezárta a maga számára. Igaz, Faulkner

¹⁸ Uo. 111.

¹⁹ T. S. ELIOT: *Introduction*. In: Djuna BARNES: *Nightwood*. New York, New Directions. 1984. XII.

egyik legjelentősebb műve, az 1936-ban megjelent *Absalom, Absalom!* már nyomatékkaal tagadja a leszámazásnak mint a történetmondás lehetséges rendezőelvének érvényességét, ebben az időszakban azonban még nem az ő művészetét érte nemzetközi elismerés. 1930-ban és 1938-ban Sinclair Lewis, illetve Pearl S. Buck kapott Nobel-díjat, két olyan amerikai író, akinek nyelve szinte teljesen átlátszó. Szerb Antal, a nyugati regény leghatékonyabb magyar népszerűsítője, Aldous Huxleyt tekintette a kor legjelentősebb angol regényírójának, vagyis olyan szerzőt, aki saját pályatársainak megelevenítésekor Thomas Love Peacock tizenkilencedik század eleji kulcs-regényeit utánozta. A húszas-harmincas évek fordulóján induló angol nemzedék nemcsak Joyce és Woolf, de még James és Conrad újító törekvéseinek is hátat fordított. A századdal egyidős Richard Hughes 1929-ben nagy sikert aratott *Szélvihar Jamaicában* című első regényével. Az 1903-as évfjártú Evelyn Waugh első regénye 1928-ban jelent meg, a vele egyidős George Orwell előbb más műfajban alkotott, így csak 1935-ben adta ki első regényét. Az 1904-ben született Christopher Isherwood és Graham Greene 1928-ban, illetve 1929-ben, az 1905-ben született Anthony Powell és C. P. Snow 1931-ben, illetve 1932-ben mutatkozott be regényíróként.

Ernek a korosztálynak legjelentősebb tagja, Waugh, utóbb igen éles elmével fogalmazta meg nemzedékének szellemi korlátait. „Ízlése jórészt tagadólagos volt. Irtózott a műanyag-tól, Picassótól, a napozástól és a jazztől – ténylegesen mindentől, ami az ő életében történt.” Így jellemezte önmagát visszatekintve, 1957-ben kiadott önéletrajzi regényében.²⁰

Waugh kis művész, aki általában jól ismerte képességének korlátait. Más maradi írókkal ellentétben tudomást vett arról, hogy a századelő jelentős alkotói megnövelték és egyúttal kérdésessé tették a nyelv szerepét a regényben. A következő

20 Evelyn WAUGH: *The Ordeal of Gilbert Pinfold*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1962. 14.

részlet talán fogalmat ad arról, miként próbálta ezt az újabb eszményt összeegyeztetni a régibb regényszerkezettel:

„Csöngetett és várt. Semmi nem történt. Újra csöngetett. Abban a pillanatban kinyílt az ajtó.

– Ne csöngessen kétszer – mondta egy nagyon mérges öregember. – Mit akar?

– Itthon van Blount úr?

– Semmiféle Blount úr nem lakik itt. Ez Blount ezredes háza.

– Bocsánat... Úgy hiszem, az ezredes vár engem.

– Badarság. Én vagyok Blount ezredes – és becsukta az ajtót. A Ford közben eltávozott. Egyre ömlött az eső. Adam ismét csöngetett.

– Nem tudom, fölhívhatnám-e az állomást, hogy küldjenek egy bérkocsit.

– Távbeszélőn nem... Esik az eső. Miért nem jön be? Képtelenség ilyen időben az állomásra gyalogolni. A porszívó miatt jött?

– Nem.

– Furcsa. Egész reggel egy embert vártam, aki porszívót mutat meg nekem. Jöjjen csak be. Nem marad itt ebédre?

– Roppant szeretnék.

– Remek. Manapság alig van társaságom. Bocsásson meg, hogy magam nyitok ajtót. A komornyikom az ágyat nyomja. Borzasztóan szenved a lábával, amikor nedves az idő. Mindkét lakájom elesett a háborúban... Itt tegye le kalapját s a kabátját. Remélem, nem ázott át... Kár, hogy nem hozta el a porszívót... de nem tesz semmit. Hogy van? – szólt, s hirtelen kezét nyújtott.

Kezet ráztak és Blount ezredes elindult egy hosszú sárga márványtalapzaton álló márvány mellszobrokkal szegélyezett folyosón, mely bútorokkal zsúfolt szobába vezetett, ahol szép rokokó kandallóban lobogott a tűz. Az erkélyre nyíló ablak alatt bőrrel fedett nagy íróasztal állt. Blount ezredes táviratot vett föl és elolvasta azt.

– Teljesen elfeledtem – mondta némi zavarral. – Félek,

nagyon udvariatiannak fog tartani, de végül is lehetetlen ebédre marasztalnom. Vendégem jön nagyon bizalmas családi ügyben. Nyilván megérti... Az igazat megvallva, valami fiatal gazfickó feleségül akarja venni a lányomat. Négyszemközt meg akarom beszélni vele a rendeznivalókat.

– Nos, én is feleségül akarom venni a lányát – szólta Adam.

– Milyen rendkívüli egybeesés. Nem téved?

– Talán rólam szól az a távirat. Mi is áll benne?

– »Eljegyeztem magam Adam Symesszal. Várd ebédre. Nina.« Maga Adam Symes ?

– Igen.

– Drága fiam, miért nem mondta mindjárt, ahelyett hogy a porszívókkal foglalkozott volna? Hogy van? – Újból kezecskéztak.²¹

Az ebéd után az ezredes nyugovóra tér. A házvezetőnő teát szolgál fel a vendégnek a könyvtárszobában. Estefelé belép az ezredes.

„– Ki az ördög maga? – kérdezte a háziúr.

– Adam Symes – válaszolta Adam.

– Sosem hallottam magáról. Hogy jutott be ide? Ki adott magának teát? Mit akar?

– Ön hívott meg ebédre – szólta Adam. – Azért jöttem, hogy feleségül vegyem Ninát.

– Drága fiam, hát persze. Milyen képtelenség tőlem. Nagyon kevésbé emlékszem nevekre, mert alig találkozom emberekkel. Hogy van?

Újból kezecskéztak.²²

Az ezredes természetesen nem hibbant. Bolondját járatta a fiatalemberrel. Következetesen visszaél a nyelvvel. Azt mímeli, hogy semmire nem emlékszik abból, amit beszélgetőtársa korábban mondott, vagyis szüntelenül újakezdi a beszélgetést.

21 Evelyn WAUGH: *Vile Bodies*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books. 1961. 69–70.

22 Uo. 73–74.

Mindig más nyelvjátékot választ, mint beszélgetőtársa. A már létrejött jelentés kitörlődik, fölösleges megnyilatkozások hangzanak el, a kijelentéseknek nincs következménye, az elfogadott előföltevések semmissé válnak, az üresjáratok egymásra halmozódnak, a beszélgetés sehová nem vezet.

A korszak magyar regényeiben a nyelv éppúgy mérsékelten kitüntetett szerepet játszik, mint Waugh 1930-ban megjelent könyvében. Még a *Prae* esetében sem beszélhetünk többről. 1969-ben Szentkuthy a következőképp jellemezte saját felfogását: „Az én jelszavam: *Ration and passion*. Tiszta ész és szárnyaló szenvedély. A *Prae* egyik hőse is racionalista francia, a másik egy angol különc.”²³ Ez a megnyilatkozás a nyelv párbeszédszerű szemléletére engedne következtetni, ám a *Prae* írásmódja kifejezetten magánbeszéd jellegű.

Szentkuthy a szürrealistákhoz hasonlóan újra fölfedezi a hasonlatot, azáltal, hogy a hasonló és a hasonlított távolságát hangsúlyozza. Műve eredetiségének ez egyik forrása. A szokványos elemek azonban egyáltalán nem hiányoznak a regény nyelvéből. Példaként abból a leírásból idézek, mely az egyik főszereplő bevezetését hivatott szolgálni: „A Leatrice szemöldöke is egy távoli kis penge rafináltan elhelyezett árnyékának látszott: az orr táján hirtelen megvastagodott és tömötten bársonyossá lett, mint a barka – a halánték felé hosszan, szinte bűgva, elnyúlt, mint az egyiptomi szobrok szemöldökvonalai, de távolról sem a divatos éles-tapadó csíkban, hanem puhán és vágatlanul.”²⁴

A korszaknak egészen szokványos, egykor divatos, de ma már sokszor elfelejtett regényeiben is szerepelhetne ilyen mondat. Azt sejteti, hogy a *Prae* írásmódja semmiképpen nem tekinthető egyneműnek vagy akár egyenletesnek. A párhuzam a két háború közötti időszak legjelentősebb kezdeményezéseivel legföljebb részleges lehet.

23 *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomása. (Új gyűjtemény.)* Bp., 1971. 136.

24 SZENTKUTHY Miklós: *Prae*. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda (1934). 34.

Ugyanílyen következtetésre lehet jutni, ha más magyar műveket választunk az összehasonlításhoz. Ismeretes, hogy *A tulajdonságok nélküli ember* szerkezetének fontos alkotórésze az első könyv zárófejezete, mely a „Die Umkehrung” címet viseli. Ebben a részben arról olvashatunk, hogy Ulrich táviratot kap, melyben az áll, hogy meghalt az apja. Márai regénysorozatának második része, *A féltékenyek*, úgy kezdődik, hogy a főhős levelet kap nővérétől, aki apjuk haldoklásáról értesíti. Garren Péter hazautazik. *A féltékenyek* az apa halálával ér véget.

Musil regényének első könyve 1930-ban, *A féltékenyek* 1937-ben jelent meg. Nem lehet kizárni, hogy Márai már ekkor olvasta Musilt, de ez nem igazán befolyásolhatja az összevetést. Az osztrák írónál az apának vannak, Ulrichnak viszont már nincsenek tulajdonságai. A szülőt aggodalommal tölti el, hogy fiának nincs terve az életre. Az apa halála mindkét regényben vallásos mellékértelmű, a keresztyénségtől eltávolodást s a folytonosság megszakadását jelenti. Sőt, apa s fiú szembeállítás is hasonló, amennyiben az idősebb nemzedék világteremtő, az ifjabb világ nélküli. A döntő különbség abban rejlik, hogy Márai művében elégikus, Musilénál viszont ironikus az apa világának értelmezése. Márai a családregény nyelvét beszéli. Nincsenek szavai annak az állapotnak a kifejezésére, amely az apa halálát követi. Regénysorozatának első fele sokkal művészebb, mint a második. Fejlődéstörténeti értelemben nem igazán huszadik századi író – ahogyan Evelyn Waugh sem az.

Hasonlót mondhatunk Németh Lászlóról, aki pontosan tudta saját regényeinek fejlődéstörténeti helyét. A gyűjteményes kiadás számára a *Gyász* elé írtakban a következőképp határozta meg álláspontját: „a *Kritikai Napló*-ban felvonultatott gazdag galéria mint szépíró is a választás szélesebb, a mienktől elütő övébe vezetett, s ha magam meglehetősen konzervatívizmussal óvtam is a megírni méltót és érdemest a merészebb formai sugallatoktól, amikor a *Gyász* írásába fogtam, mégiscsak idegeimbe ivódott a nyugati igény, amely a 19. század-

tól inspirált társadalmi és lélektani regény után a nagyobb művészi koncentrációban, kényesebb ízlésben kereste e plebejus műfaj újdonságát”.²⁵

Ugyanitt Németh László azt is elismeri, hogy az *Égető Eszter* visszalépés ehhez az eszményhez képest. A mából visszatekintve s egy pillanatig sem gondolva, hogy többről van szó, mint egy olyan olvasónak 1992-ben megfogalmazott ítéletéről, akinek ízlésbeli korlátai jól körülírhatók, megállapítható, hogy Németh László ugyan nem gondolta, hogy David Garnett mulatságos kisregénye, az 1922-ben megjelent *Lady into Fox* vagy Huxley eszmeregényei képviselik az újszerűséget, de túlzottan is óvatosan közeledett a nyelv megújítóihoz. A harmincas években írt elbeszélő prózája általában az életkép, a példázat, a nevelődési s a lélektani regény, a leírás és a társadalmi utópia ötvözeteként olvasható. Visszatekintő író volt, akár Martin du Gard, akit 1932-ben a regényt a lírához közelítő „nem igazi regényírók”-kal szemben, „önkorlátozása” miatt nevezett nagy művésznek.²⁶

Korántsem tartom a metaforikus írásmódot az elbeszélő próza egyetlen megújulási lehetőségének. Csupán annyit mernék állítani: Németh László elbeszélő prózájában a metafora másodlagos, sőt olykor alkalmi szerepet játszik nemcsak Proust, Joyce vagy akár James, de talán Krúdy s Kosztolányi írásmódjához képest is. A csak 1935-ben megjelent, de négy évvel korábban írt *Gyász* ugyanúgy nem tér el a lélektani regény jellemképszerűségétől, mint azok a könyvek, amelyeket Mauriac a húszas években s a harmincasok elején írt. A kiragadott részlet mindig félrevezető, de be kell érnem egy-egy mondat idézésével:

„»Kiforrázzam a tejeslábst? Nem olvad meg a kaszliban a libazsír?« Már az ilyesféle kérdésektől sem kongott annyira a lélek páncélja.”

25 NÉMETH László: *Negyven év – Horodátné meghal – Gyász*. Bp., 1974. 548–549.

26 NÉMETH László: *Európai utas*. Bp., 1973. 482–485.

„Egy-egy levél a kaucióügyben azonban megint kilöttyentette szíve fedője alól a keserűséget, s az éjszakai kesergésekben az ő baja is ott botorkált a Zsófié mögött, mint régi drámák gyászoló királylánya mögött az öreg dajka siránkozása.”

„Hiába tette fel, hogy ma dicsekedni fog, a harmadik mondatnál már kilöttyent belőle bánata.”²⁷

Kosztolányi s Krúdy legjobb műveiben metaforikus kapcsolódásokkal kölcsönhatásban bontakozik ki a cselekmény. A *Halálfi*iban ezzel szemben a metaforák többsége inkább csak díszítő szerepű. A *Gyász* a kétféle lehetőség között helyezhető el. Metaforái általában a közvetlen szöveggörnyezetre vannak hatással, a hősnő lelkiállapotát hivatottak szemléltetni s értelmezni. Csak ritkán teremtenek összefüggést távolabbi szövegrészek között.

Azoknál az íróknál, akiket olykor a Nyugat harmadik nemzedékeként szokás emlegetni, már az egykorú bírálók irodalmiasságról, „az olvasmányok még le nem vetkezett hatásáról” értekeztek,²⁸ kifogásolván, hogy e szerzők mindegyike „egy szenvedélyes olvasó-kultúra gyermeke”, „nem is a saját álmába költözik, de a »megálmodott álmokba«”.²⁹ Bő fél évszázad távlatából úgy látszik, mintha a követett mintákat inkább az értékörző, mint a kezdeményező francia írók művei között kereshetnők. A *Fellegjárás* nyelve nem áll közelebb Céline-éhez, mint a *Gyász* írásmódja. A szürrealizmussal sem rokonítható. Álomleírások szerepelnek ugyan Sötér regényében, de csak rövid betétként. Még Konstantin magánbeszédének az a részlete sem több néhány mondatos közbeiktatásnál, mely a képzelet szabad működésének hatását hivatott keltetni: „– Látomásokkal viaskodtam egész éjjel. Barátomat felköltöttem, italt kértem tőle, s elaludtam ismét. A szobámba

27 NÉMETH László: *Gyász*. 597, 603, 613.

28 HALÁSZ Gábor: *A század gyermekei* (1939). In: *Válogatott írásai*. Bp., 1977. 794.

29 ÓRLEY István: *A templomrabló. Sötér István regénye* (1944). In: *A Flocsek bukása. Válogatott írások*. Bp., 1968. 360.

botorkáltam, alvajáróként, ledobtam ingem, és meztelenül feküdtem vissza. Dörgő robaj riasztott fel aléltságomból: szemben a pék hajnali háromkor nyitotta ki boltját, magához vett valamit, és ismét becsapta a súlyos vastáblákat. Az ég tele volt csillaggal, és legalul, valamint a világtájak felé sugárzó hullámok gyűrűztek, mint megbolygatott víz. Egy oroszlán úszott a tengerkéek égen, patái körül áramlott a mindenség, szájában zászlót hozott. Szemközt, az ég másik sarkából egy kéz nyúlt ki, és kergette a csillagokat, majd rózsát dobott, s elmerült nyomtalanul. Csodálatos szép angyalt láttam, óriás szemekkel, örökös bámulásban, tojásdad arcán réveteg mosollyal.³⁰

Noha ez a részlet egészen kivételes, nincs párja a *Fellegjárás* lapjain, mégsem különbözik attól, ahogyan némely tizenkilencedik századi írók – például De Quincey vagy akár a német romantika bizonyos képviselői – megjelenítik a látomást. A szürrealistáknál viszont az álom többnyire nem betét, amelyik egy időre fölfüggeszti a történetmondás törvényszerűségeit. Hiányzik az ébrenlétnek és álomnak, látványnak s látomásnak az a kettőssége, amely a *Fellegjárást* jellemzi. Henri Michaux *Voyage en Grande Garabagne* című, 1936-ban megjelent könyve, a szürrealista elbeszélésmód jellegzetes példája, elképzelt országokba vezet, ahol a nyelv részben kitalált, részben fölösleges. A számtalan neologizmus és a csönd kultusza tökéletesen megfelel a Beckett megfogalmazta eszménynek. „A nagy sértés mindig a csöndnek a megtörése volt” – olvassuk az évanglon nevű nép földjéről szóló részben,³¹ és a kitalált szavak sokasága minduntalan kitörli a jelentést. A *Fellegjárásban* nem látom nyomát e nyelvvel szembeni bizalmatlanságnak. Egymást váltja a példázat-, sőt eszmeregényszerűség és a vallomás, és az elbeszélő kiszólásai – „Ne nevéssünk rajtuk ezért [...] Ne higgyük,

30 SÓTÉR István: *Fellegjárás – Két iskola*. Bp., 1986. 72–73.

31 Henri MICHAUX: *Ailleurs*. Paris, Gallimard. 1962. 49.

hogy gazdagságra vágyott!”³² – már a regény elején éreztetik, hogy Sőtér első regényének ösztönzőit nem annyira a két háború közötti időszak újtóinál, mint inkább régebbi elbeszélőknél kereshetjük. Flórián és Sylvia rózsadombi sétáját a századforduló érzelmességének jegyében beszéli el a történetmondó. Talán néhány mondat is elég ennek szemléltetéséhez:

„A téren, a sportpályán aludt a fű, a homok: a holdfény úszott az árva mező felett. Flórián lehúzta a lány kesztyűjét, ujját ujjai köré fonta, arcához hajolt, hűvös bőrét tapintotta, melyre az est párái fagyos illatot leheltek, szempilláival megcsiklandozva kis fülét. [...]”

– Valaki jön az úton! – kiáltott fel a lány. Rémülten lestek a fasor felé, mely a kert mélyébe szállott alá. Fehér alak jött rajta, mind közelebb, közelebb, de feje nem volt. Flórián nevetett fel először: a holdsütötte út csapta be őket. Bejárták az egész kertet, megkaparták a fák meszelt kérgét, Sylvia megbotlott a veteményes ágyakban.

– Milyen jó lenne itt élni! – sóhajtották. – Foglaljuk el a kertet! – javasolta Flórián. Gyerekkori emlékek ébredtek benne, mesés hódítások és játékok.

Egy papírlapra felírta a hold fényénél:

– E telek Rezeda Kázmér tulajdona!

A cédulát a kertajtóra akasztották, rátolták a régi, rozsdás reteszt. Karonfogva mentek tovább, nevettek, be akartak surranni minden kertbe, végigjárni az alvó szobákat. Sylvia le szeretne volna vetni emberi formáját, mint kísértet vagy szellő járni be a várost, megpihenni a házak tetején, a tornyokon. Flórián nagy kulccsal próbálgatta a zárat: szülei házat nyitotta e kulcs, néha óráig keresett testvérzárát, melyet szintén nyisson. [...]

Mezőn vágtak át, és váratlanul a gerincre értek: két hegy könyökében, erdők közt égtek a végállomás ívlámpái, messze

a Duna csillogott. Tekintetüket egy dús fényű csillag babonázta meg, mely a hegy felett lengett, mintha lefelé ereszkednék.

– Olyan vagy, mint egy angyal! – suttogta Sylvia könnyekkel a szemében.³³

A tágabb szövegösszefüggés nélkül nyilván méltánytalan értelmezni az idézeteket. Annyit mégis megkockáztatnék, e rövid szövegrészlet is bizonyíthatja, a *Fellegjárás* írásmódját a metaforateremtés tétovasága jellemzi. A másodlagos jelentés csak egészen kivételes esetben teremt kapcsolatot különböző szövegrészek között. Az idézett jelenet ebből a szempontból egészen rendkívüli. A különféle záratokat egy kulccsal próbál-gató Flóriánról szóló mondat azt a sokkal későbbi fejezetet vetíti előre, mely arról ad számot, mint próbálják különféle kulcsokkal felnyitni a váratlanul meghalt Méliusz tanár úr lakását. A két jelenet egymásnak tükörképe. Mélyebb jelentést kap, ami esetlegesnek látszott. Összefüggés teremődik a fiatal látszólagos szabadsága s a halál megfellebezhetetlensége között.

Egymástól távoli szövegrészek efféle kapcsolódása azonban egészen ritka a *Fellegjárás*ban, egyáltalán nem jellemző e regény írásmódjára. Nemcsak Joyce szerkesztési módjától különbözik Sőtér nyelvhasználata, de Proustétól is, aki nyilvánvalóan sokkal közelebb állt a magyar szerző ízléséhez.

Azok az írók, akik vidékiesnek érezték a magyar regényt, olykor még a cselekményt is igyekeztek idegen földre helyezni. Nem törekedtek arra, hogy kapcsolódjanak a magyar elbeszélő hagyományhoz. Talán ezzel is összefügg sikerüknek viszonylagossága. Fontane nem a német örökség megkerülésével teremtett lélektani regényt. Sokat tanult Flaubert-től, de Hoffmann motivikus szerkesztésétől, sőt alighanem még Wieland idézőmódjától is merített ösztönzést.

Störr kapitány „életrajz”-nak nevezi történetmondását.³⁴ Az én-formájú elbeszélés mindig magában rejtheti az alaktalan-

33 Uo. 55–56.

34 FÜST Milán: *A felcségem története*. Bp., 1973. 19.

ság veszélyét. Ezt csak bizonyos mértékig ellensúlyozza a bolygó hollandi története, melyet az olvasónak ugyanúgy „az örök vonulást”³⁵ megadással elfogadó kapitány följegyzései mögé kell képzelnie, ahogyan az *Odüsszeia* ismerete segítheti az *Ulysses* megértését. Miss Borton ajánlja Störnek, hogy „a bolygó hollandus” szerepében jelenjék meg egy álarcosbálon.³⁶ Az eredeti kifordítása ad lehetőséget a beszédmód öniróniájára, mely Füst Milán könyvét a harmincas évek legtöbb magyar regényénél magasabbra emeli. A korábbi történet átértelmezése ezúttal az egész regényt fölemeli – ellentétben Márai *Vendégjáték Bolzanóban* címmel 1940-ben megjelent könyvével, amelyben csak Párma grófjának magánbeszédét lényegíti át a *Szentivánéji álom* földidézése.

A *Prae*, a *Gyász* s *A feleségem története* nyilvánvalóan jelentősebb műalkotás, mint azoknak a nyugati regényeknek túlnyomó többsége, amelyeket még a legválasztékosabb ízlésű irodalmárok is ünnepeltek a két háború közötti évtizedekben. Igaz, Szentkuthy, Németh, sőt még Füst sem olyan fölényes művésze a nyelvnek, mint Kosztolányi, Krúdy vagy akár Márai. „Léven továbbá, hogy mi csodáljuk a tökélyt, de hibáit már szeretjük is tudvalevő.”³⁷ Ilyen megnyilatkozást nemcsak Joyce nem írt le, aki olykor egész napot töltött el két mondatral, mert „a szavaknak mondatban elfoglalt tökéletes helyét” fürkészte,³⁸ de talán az *Aranysárkány*, a *Boldogult úrfikoromban*, sőt esetleg a *Szindbád hazamegy* szerzője sem.

Wyndham Lewis *Az idő s a nyugati ember* címmel 1927-ben kiadott könyvében a válogató, s ennyiben értékörző mester-ségbeli tudásban jelölte meg Joyce művészetének egyik erényét.³⁹ Ehhez hasonlót kevésbé lehet találni a *Prae*-ben. Míg

35 Uo. 377.

36 Uo. 263.

37 Uo. 271.

38 Frank BUDGEN: *James Joyce and the Making of Ulysses*. London, Grayson and Grayson. 1934. 20.

39 Wyndham LEWIS: *Time and Western Man*. Boston, Beacon Press. 1957. 75–113.

Joyce szerkesztő művész; nemcsak az *Ulysses*ben, de a *Finnegan's Wake*-ben is, addig Szentkuthynál ritkán érezni az önfelegymel. Ebből a szempontból is tanulságos az, ahogyan évtizedekkel később emlékezett vissza első regényének keletkezésére: „Eszem ágában sem volt szokatlan módon írni! Vagy éppen Proustot vagy Joyce-ot utánozni! Akkoriban sokat utaztam, országról országra, habzsoltam az életet, mohón öleltem magamba a világot. S mindjárt vallani is vágytam erről az ölelésről, oly izgalommal, mint akit sorsa eleve ágostoni konfesszióra rendelt. Így írtam meg a *Praet*. Ahogy jött. A forma már önként adódott. Észre sem vettem, hogy így írok.”⁴⁰

Az utánérzés vádja valóban nem érheti a *Praet*, a megszerkesztetlenségé viszont inkább. Hiányzik belőle a kibontakoztatás, a fokozás, minduntalan fenyeget az állóképszerűség. A nagyobb egységek szintjén a vallomás tagolatlansága kísért, a mondat síkján pedig az eredetiség nem mindig ellensúlyozza a hevenyészettséget. Az idegen kifejezések azért hatnak szervetlenül a magyar szövegben, mert a hangnem gyakran megtörik, mint a következő mondatokban is:

„Tüzes mohaként húzódik végig a lappangó, elkésett nap-sugár a hidegtől megzöldült izmokon: az ősz minden »lucrum camerae«-ja és a nemesség zengő gőgje vonul végig a pubertás bajor modelljén.”

„Az ember szeme nem tudott szabadulni ezektől az ambo-mutatóktól: hol a hellén kultúrát siratta, amint elsüllyedt hajójának utolsó árbocai itt reszkettek a napon, hol meg tornászni, úszni, nyújtón billenni szeretett volna, mert minden egyes oszlop egy-egy vesztális strand-görl é-húr izmait ábrázolta.”⁴¹

Szentkuthy korai regényének fejlődéstörténeti szerepe mindazonáltal nem lebecsülendő. A huszonhat éves író tagadhatatlanul merészebben kérdőjelezte meg a történet-

⁴⁰ *Látogatóban*. 136.

⁴¹ SZENTKUTHY Miklós: *Prae*. 34, 65.

mondás lehetőségét és jobban kapcsolódott az elbeszélő idő átalakításának huszadik századi irányához, mint bárki magyar kortársai közül. „Az élet belső és az »epika« külső perspektívája között nem lehet egymáshoz vezető skálát találni” – olvassuk a regényben.⁴² Az idő úgy jelenik meg, mint ami teljesen idegen a tudat valóságosnak tekintett világától, ezért maga a történetmondás is lehetetlennek bizonyul. „Vannak, akik ok és okozat viszonyát csak optikai csalódásnak nevezték – efféle a viszony valóságos élet és elbeszélés között: csak megszokott kapcsolat, minden reális összefüggés nélkül.”⁴³ A tudat semleges a tér s idő konvenciója szempontjából. Nincs időben előrehaladás és térbeli elmozdulás, színváltozás. Az idő az eszperantóhoz hasonló, nem tényleges nyelv. Idő s tér rendszerszerűségéhez képest a tudat világa zűrzavarként, útvesztőként jelenik meg, ez viszont nagyon közel áll a túlzott rendszerszerűséghez. „Abban a pillanatban, amikor az abszolút káosz eléri maximumát, éppen a maximum renddé köti, viszont a rend maximuma automatikusan káosszá szakad.”⁴⁴

A *Prae* „epikaszaggató” kísérlete annyiban újszerű a magyar irodalomban, hogy előrevetíti a dobozregény műfaját, amelyben az egyes részek tetszőleges sorrendben olvashatók. Szerzője azt a célt tűzte ki, hogy „a különböző eseményeket teljes időmentességgel, mint tiszta térelemeket helyezze el”. Ez a szándék kétségkívül mutat némi hasonlóságot Gertrude Stein, Queneau és mások törekvésével, amennyiben a könyv megjelenési formájának átalakítására irányul: „Az új epikában nincs semmiféle egymásután: ha véletlenül könyv alakban jelenik meg az epikum, az csak kényszer és tehetetlenség, igazában bármely részlet bárhol előfordulhat, bármikor átcsoportosítható az egész mű.”⁴⁵

42 Uo. 107.

43 Uo. 108.

44 Uo. 131.

45 Uo. 183–184.

Szentkuthy szószaporító szerző volt, Kosztolányi tudott csodálatosan gazdaságosan bánni a nyelvvel. A nyelv újrateremtésének és szétrombolásának vállalását, Joyce s Beckett merészségét nem találjuk meg a két háború közötti magyar irodalomban, de nemcsak Krúdy s Kosztolányi elbeszélő prózája, a kisebb és jórészt fiatalabb íróknak a harmincas években készült művei is elárulják, hogy a magyar irodalom nem maradt érzéketlen a regény nyelvének huszadik századi átalakulása iránt.

Végezetül az itt fölvetett szempont érvényének korlátaira emlékeztetnék. Csakis a regénnyel foglalkoztam. Ebben a műfajban a fiatalabb nemzedék nem tudott olyan jelentős művészi teljesítményt felmutatni, mint a *Napraforgó*, az *Arany-sárkány*, a *Boldogult úrfikoromban* s az *Esti Kornél-történetek*. A teljes igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy a harmincas évek számos jelentős művét nem lehet elhelyezni abban a keretben, amelyet itt vázoltam. Magyar s nem magyar regények összehasonlításakor nem szabad azt hinnünk, hogy létezik a huszadik századi elbeszélő prózának olyan kánonja, amelyhez a magyar műveket viszonyítani kell. A kortudat megfelelő megnyilvánulásait, az érvényes formateremtést nem lehet vonalszerű képződménynek tartani, hiszen időben változó, szüntelenül átértékelendő hagyományról van szó.

Az egyes nemzeti irodalmak értékei részben olyan kulturális örökségtől függenek, amelyek elválaszthatatlanok az egyes nyelvektől. Musil gondolati igénye például szorosan összefügg a német nyelv értekező, történetmondó, sőt bölcséleti s költői hagyományaival. A német metafizika távlatából nevezte az *Ulysses*t „szellemi naturalizmusnak”.⁴⁶ A modernség irányát sem lehet egyértelműen megállapítani. Wyndham Lewis az *Isten majmai* (*The Apes of God*) és a *Bosszú a szerelemért* (*The Revenge for Love*) című 1930-ban, illetve 1937-ben megjelent satirikus könyvében a szereplők tisztán

46 Robert MUSIL: *Tagebücher, Aphorismen und Reden*. 584.

külső megközelítésének nyelvét alakította ki, vagyis teljesen mellőzte a tudat ábrázolását és az idő bonyolítását. Mégsem nevezhető maradi alkotónak, hiszen a közhelymentes fogalmazás fölényes és eredeti művésze volt. Természetesnek kell tehát vennünk, hogy a magyar irodalomban is vannak jelentős elbeszélő művek, amelyeket nem lehet elhelyezni a nyelv újjáteremtésének és megszüntetésének kettős szempontja alapján. Az önéletrajzi történetmondásnak olyan művek által képviselt különböző módjai, mint a *Fekete kolostor*, a *Puszták népe*, az *Egy ember élete* vagy az *Egy polgár vallomásai* például nyilvánvalóan az itt vázolttól különböző szempontú összehasonlítást igényelnek.