

fogalmi felől közelítve – a tudományos paradigmák az irodalmi művekre is kihatással lehetnek, ezen keresztül is formálják a társadalmat.¹⁶⁴ Ez persze közismert folyamat.¹⁶⁵ Viszont az elfeledett tudományos paradigmák újrafelfedezése a művek újraértelmezését is segítheti. Indokolt volna ezért alaposabban feltárni az egyes természettudományos elméletek magyar irodalmi-művészeti recepciójának történetét. Nemcsak a darwinizmusét, és nemcsak abból a szempontból, mennyiben bizonyult előremutatónak. Jókainál számos olyan elmélet mutatható ki, amelyet később feledésre ítétek. A Jókainál olvasható leírások ugyanis jobbra elavultak, s az iskolai oktatásban kötelezővé tett darwinizmus felől egyáltalán nem értelmezhetőek, azaz a mai műveltséget szerzett olvasóközönség komoly kihívás előtt áll.¹⁶⁶ Mivel legalább annyira fikciós leírások ezek, mint amennyire tudománytörténeti szempontból érdekesek, fennáll a lehetőség, hogy a tudományos paradigma eltűnése maga után húzza a fikciót is a feledésbe. Ám ennek fordítottja is lejátszódhat: a fikció újraértelmezése maga után vonhatja a tudománytörténeti szempontból említést érdemlő paradigma újrafelfedezését. Filológiai körütekintéssel – amint azt a Jókai-művek kritikai kiadása megkezdte – e világnézeti tájékozódásra is utaló motívumok feltárhatók. E metódus veszélyeire azonban maga Jókai figyelmeztet. A *Fekete gyémántokban* Sámuel apát előadásra kéri fel Berend Ivánt, s a szereplő némi élccel mond igent: „Tudományt poézissal vegyest, fantazmákat és adatokat úgy összekeverve, hogy minden tudóst kétségbeejtek vele, míg szét tudja válogatni”.¹⁶⁷ Jókai alighanem saját maga kritikusaként szólalt meg *A jövő század regényében*: „Keverve a mesést az igazival, ami legveszedelmesebb neme a csalásnak.”¹⁶⁸ Csalásnak, azaz fikciónak. A kritikai kiadás megjelölte úton ennek feltárása a mai Jókai-olvasás (s vele a Madách-olvasás) feladata lehet. E feladatot nem árthat időről időre újra elvégezni annak figyelemben tartásával, hogy Jókainál, aki megkettőzte az elbeszélőt (*A magyar Faust; A három márványfej*), sőt saját magát is gúny tárgyává tette (az ichort a *Csalavér* című elbeszélésben),¹⁶⁹ nem feltétlen működik egy hatástörténeti mechanizmus önmagán túlra vonatkoztatása.

Tersánszky és az anekdotikus elbeszélésmód hagyománya*

Tersánszky Józsi Jenő életműve meglehetősen szembetűnő módon kötődik a magyar epika anekdotikus hagyományához. Bár prózájának tradíciókhoz kötődő karakterét gyakran szóba hozta a róla szóló recepció, az anekdotikus narrációhoz fűződő viszonyát nem tárta fel kellő módszerességgel az irodalomtörténet, sőt az anekdotikus-sághoz kapcsolható poétikai sajátosságok jelentőségét az értelmezők többsége kifejezetten csökkenteni igyekezett.¹ Annak a folytatás és átformálás kettős tendenciáját érvényesítő viszonynak a feltárását, mely Tersánszky műveit a 19. századi magyar próza Jókai és Mikszáth nevével jelölhető irányához fűzi, általában e kapcsolat jelentőségének változó mértékű kétségbe vonása helyettesítette. Úgy tűnik, az anekdotikus narrációt övező irodalomtörténeti tabuképzés mechanizmusa Tersánszky elbeszélésmódjának interpretációjában mutatkozik meg a leglátványosabban. A recepció egyik legelterjedtebb retorikai eljárása a mentegetésnek az a sajátos változata, amely az anekdotikus sajátosságokat látszatként, egy mögöttes, lényegibb struktúra megtévesztő felszínéként állítja be. Ennek az érvelési stratégiának a hátterében okkal tételhető fel az anekdota műfaját, illetve az anekdotikus narrációt leértékelő szemlélet. Nehéz másként értelmezni azt a furcsa helyzetet, amely úgy jellemezhető, hogy a recepció az anekdotizmus poétikai kellékeinek bőséges előfordulását regisztrálva éppen ezek lényegtelen voltát igyekszik bizonygatni. Kétségtelen, hogy Tersánszky műveinek anekdotikus narrációja nem értelmezhető a 19. századi anekdotikus elbeszélői modor változatlan megőrzéseként. A hang átalakulása azonban önmagában nem értékelhető az anekdotikus hagyománytól való eltávolodásként, még kevésbé az azzal való szakításként. A változás, az átalakulás az irodalmi műfajok és beszédmódok esetében nem a megszűnés, hanem éppen ellenkezőleg az elevenség jele. Az anekdotikus narrációnak és az anekdota műfajának a 19. századi magyar prózában kialakult változata időhöz kötött fejlemény, éppen ezért nem fogható fel rögzített, végérvényes műfaji normaként. Korábbi története során az anekdotának és az anekdotikus elbe-

* A szerző a tanulmány írásának idején a Nemzeti Kulturális Alap alkotói támogatásában részesült.

¹ Megkülönböztetem egymástól az anekdota és az anekdotikus narráció kategóriáját. Az anekdota fogalma alatt egy kisprózai műfajt értek, míg az anekdotikus narráció alatt olyan elbeszélésmódot, amelynek főbb jellemzői az élőbeszéd imitálása, az elbeszélőkedv által irányított előadásmód, az elbeszélő és a szereplő, illetve az elbeszélő és a befogadó között mutatkozó személyes, familiáris viszony, valamint a komikum valamilyen változatának (humor, gúny, irónia, szarkazmus) előtérbe kerülése és a szóalkotás hangsúlyozott igénye. Erről a kérdéstről bővebben lásd *Anekdota és anekdotikus narráció* című írásomat („Szépet, jót, igazat akarva”. *Tanulmányok N. Horváth Béla 60. születésnapjára*, szerk. FEKETE Richárd – KURUCZ Rózsa – NAGY Janka Teodóra – Pécsi Tudományegyetem – Illyés Gyula Főiskolai Kar, Szekszárd, 2013, 58–65.).

¹⁶⁴ Vö. BARTHA Lajos, *Jókai csillagászata. 175 éve született a XIX. század nagy prózaírója*, Meteor 2000/7–8., 105–110.; 2000/9., 48–55.; 2000/11., 50–56.

¹⁶⁵ Lásd Például Vörös Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Akadémiai, Budapest, 1991.

¹⁶⁶ *A jövő század regénye*, az *Egész az északi pólusig!*, az *Ahol a pénz nem Isten* című művek a tudományos-fantasztikus irodalommal kapcsolatban kaptak új olvasatot az 1970-es években. Science Fiction Tájékoztató 1972/5., (Jókai-émlékszám Zöldhelyi Zsuzsa, Fábíán Pál, Radó György, Kókay György, Szemző Piroska tanulmányaival.); NAGY Miklós, *I. m.*

¹⁶⁷ FGy, I., 192.

¹⁶⁸ JSzR, II., 123.

¹⁶⁹ JSzR, I., 637.

szélemódnak léteztek más változatai, s később is kialakultak újabb variációi. Éppen ezért a 19. századi anekdotikus előadásmódtól való eltérés önmagában még nem szolgáltat kellő alapot az anekdotikusság tagadására vagy jelentőségének bagatellizálására.

Az alábbiakban elsőként azt igyekszem bemutatni, hogyan bukkan fel a szakirodalomban az anekdotikus narráció szinte valamennyi meghatározó poétikai sajátosságának említése, illetve milyen megoldásokkal igyekszik eltávolítani az értelmezők többsége ezeket az eljárásokat az anekdotikus elbeszélés kontextusától. Miután reményeim szerint sikerül meggyőző érveket felhoznom az anekdotikus elbeszélés mód jelenléte mellett, szeretnék a problémakör másik lényeges elemére koncentrálni: válaszolni arra a kérdésre, hogy mennyiben jogosult Tersánszky prózáját a magyar modernség fejleményei között számon tartani. Ez a probléma azért vetődik fel különös élességgel, mert a hagyomány továbbélő elemeinek regisztrálása, valamint az a közismert tény, hogy Tersánszky poétikájában alig van nyoma számos olyan jelenségnek, amely a modern magyar próza – s általában a modern epika – jellegzetességei közé sorolható, azt sugallhatja, hogy nem megalapozott álláspont a hagyományt átforgató poétikai teljesítményt tulajdonítani Tersánszky prózájának. Melyek azok a sajátosságok, amelyek arra utalnak, hogy Tersánszky művei a 19. századi anekdotikus tradíciót a modernség szellemében alakították át? Annál is inkább sürgető ennek a kérdésnek a megválaszolása, mivel Tersánszky prózájának aligha tulajdonítható módszeres, tudatos innovatív törekvés. (Közismert, hogy a szerző nem egyszer fogalmazta meg a modern prózapoétikai eljárások jellegzetes megoldásaival szembeni fenntartásait.)

Az anekdotikus hagyomány jelentőségének alábecsülése részben abban nyilvánul meg a recepcióban, hogy e próza műfaji forrásai, alkotóelemei között jelentőségéhez mérten feltűnően ritkán említődik az anekdota, illetve az anekdotikus narráció. Ez különösen azokban az esetekben feltűnő, amikor az adott tanulmány szövege felsorolásszerű katalógusát nyújtja a felhasznált műfajoknak. Olasz Sándor *Regénypoétika – állattörténetben* című írásában például így foglalja össze a megidézett műfajok listáját: „Tersánszky munkáiban a modern regénynek azt a sajátosságát is tanulmányozhatjuk, hogy az író különféle műformákat kölcsönöz – nem ritkán a paródia szándékával. A mese, a legenda, a parabola, a pikareszk elemeivel ugyanúgy találkozhatunk, mint a nevelődési regény vagy a menipposzi szatíra némely vonásával.”² Dérczy Péter a műfaji hagyományok felsorolásakor szintén kihagyja az anekdotát, illetve az anekdotikus elbeszélés módot: „Valóban ősi forrásokhoz nyúl vissza, amikor a levélregény műfajához kanyarodik (*Viszontlátásra, drága...*), a napló, emlékirat formáját választja (*Két zöld ász, A vezérbika emlékiratai*) vagy ezek keverékét, mint az *Egy ceruza történetében*, ahol is összevegyül a napló, a levél és a pikareszk műfaja; valamint visszanyúl a kalandregény, a pikareszk műfaj jellegzetességeihez a *Kakuk Marciban*.”³ Igaz, Dérczy nem feledkezik meg teljesen az anekdotikusságról, később az ismétlődő cselekményelemeket tárgyalva beilleszt egy, az anekdota műfajára vonatkozó utalást:

² OLASZ Sándor, *Regénypoétika – állattörténetben*, Forrás 1997/2., 155–156.

³ DÉRCZY Péter, *Az elbeszélőhagyomány átalakítása*, Hungarológiai Közlemények 1990/1–2., 3–4.

„feltűnő viszont, hogy a zsúfolt események mennyire lazán kötődnek, sokszor csak éppen formálisan egymáshoz. Olykor anekdoták, máskor eseménytöredékek sorozatáról beszélhetünk ezen alkotásokban.”⁴ Talán nem tévedek, ha az anekdota narratív ösztönzésének finom háttérbe szorítását vélem felfedezni az utóbbi tanulmányban is, mivel a műfajok felsorolásakor a szerző megfélemedezni látszik az anekdota ösztönzéséről, s egy másik téma fejtegetése közben csupán mellékesen tesz említést róla. A *Kakuk Marci*-regényekről szóló cikkében Angyalosi Gergely sem említi az anekdotikus elbeszélő hagyományt, mint Tersánszky művének egyik fontos műfaji ösztönzőjét, igaz, Angyalosi írásában nem található olyan szakasz, amely összefoglaló igénnyel térne ki a Tersánszkyt ösztönző műfajokra, ezért akár kevésbé feltűnőnek is vélhetjük a hiányt. Másfelől azonban éppen a *Kakuk Marci*-sorozat egyes regényeiben jelenik meg legszembetűnőbb formában az anekdotikus elbeszélés mód hagyománya, ezért említésének elmaradása mégis joggal kifogásolható, annál is inkább mivel egy szöveghelyen negatív kontextusban, helytelenítő hangsúllyal idéződik fel a szakirodalomban előforduló anekdotikus jelző.⁵

Angyalosi Gergely egyébként kitűnő tanulmánya egy másik szempontból is figyelemre méltó tanulságokkal szolgálhat. A szerző úgy nevezi meg a pikareszk regényt és a naturalista epikát a *Kakuk Marci* fő epikai ösztönzőiként, hogy közben elismerésre méltó alaposággal emeli ki azokat a pontokat, amelyeken Tersánszky írásmódja eltér inspiráló forrásaitól.⁶ Mint látható Tersánszky regényciklusa a picaro szerepkörének, valamint a pikareszk regény elbeszélői modorának egy-egy meghatározó vonásában egyaránt határozottan elüt a pikareszk műfaji hagyományától. Ennek ellenére a szakirodalomban nincs nyoma annak, hogy bárki is megkérdőjelezné e műfaji

⁴ Uo.

⁵ „Kakuk Marci viszonya a nőkhöz jóval összetettebb, mint azt hagyományosan érzékeltetni szokták. Az értelmezők (s ebben maga Tersánszky is ludas) általában leszűkítik ezt a problematikát egyfajta irodalmias-anekdotikus »csapodárságra«, a csúfnév sugallta »kakukuságra.« ANGALOSI Gergely, *Kakuk Marci: a picaro és a buddhista* = Uő., *A kötő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 78.

⁶ „A *picaro* felnőtte érik kalandozásai közben, csak hogy nem idealista értelemben. A valóság fölényes ismeretét és más emberek saját érdekében való manipulálásának képességét sajátítja el, amíg révbe nem ér, vagyis bevezet a polgári tisztesség és képmutatás kikötőjébe. [...] már most leszögezhetjük, hogy Kakuk Marci figurájában ez a vonás alig-alig érvényesül. (Legfeljebb a *Kakuk Marci ifjúságának* egy részében. A pikareszk regény jellegzetes elbeszélő stílusjegye az eljátszott bűnbánat, az érvényesíthetetlen vagy folyamatosan megkerült erkölcsi elvekre való kegyes hivatkozás. Ez a hangnem eredetileg nyilván az egyházi cenzúra elleni védekezésékként alakult ki, csak azután lett belőle narratív hagyomány. Annál érdekesebb, hogy noha az eredeti funkció Tersánszky idejében sem veszítette el teljesen aktualitását, Kakuk Marci mégsem ezen a pseudo-bűnbánó nyelven beszél [...]” (Uo., 72–73.) Majd így összegzi vizsgálatai eredményét a szerző: „Összefoglalva azonban elmondhatjuk, hogy Kakuk Marci valóban pikareszk hős, és jellemvonásainak jelentős része valóban visszavezethető erre az irodalmi örökségre, ugyanúgy, mint a Kakuk-történetek egyes szerkesztés- és stílusbeli, valamint narratív sajátosságai. Természetesen nem kevésbé fontosak az eltérések sem ettől a hagyománytól.” (Uo., 73–74.) A naturalizmussal kapcsolatos megszorításokat csak jelzésszerűen idézem: „Kakuk Marci nem egyszerűen mulatságos figura, hanem alapvetően ellentmond a naturalista hősalkotás egyes megrögzöttségeinek” (Uo., 69.); „igazi naturalista hős nehezen képzelhető el családi kötelék nélkül, hiszen ezek a kötelékek jelentik számára az belső számú meghatározottságot. A család a kiszolgáltatottság alapfeltétele, s egyben a személyiség eltorzulásának legalkalmasabban ábrázolható terepe” (Uo., 70.); „Tersánszky [...] Kakuk Marci figurájában fogódzót talált a személyiség abszolút determináltságának ös-naturalista dogmája ellen. Marci nem az, akivé környezetének logikája szerint válnia kellene” (Uo., 72.).

tradíció jelenlétét. A 20. századi epika nem törekszik tiszta műfajok megvalósítására, a szövegek műfajiságát műfaji konvenciók találkozásaként, nem pedig egyetlen homogén kategóriaként érdemes elgondolnunk. Éppen ezért csak helyeselhető, hogy a pikareszk egyes alkotóelemeinek elmaradása, illetve átalakulása nem vonta maga után a Tersánszky-recepcióban a műfaji hagyomány jelenlétének, konstitutív szerepének megkérdőjelezését. Ezzel szemben annak konstatálása, hogy Tersánszky-nál nem lelhajjuk fel a 19. századi anekdotikus elbeszélismódot a maga változatlan formájában, a szakirodalomban együtt járt e hagyomány ösztönző szerepének, illetve jelenlétének megkérdőjelezésével vagy kifejezett tagadásával.

Az anekdota szerepének leértékelése során a kihagyás, az elhallgatás mellett alkalmazott másik jellemző retorikai megoldás a felszíni, látszólagos egyezés mögött meghúzódó lényegi különbség sejtetése. Azért használom a sejtetés szót, mert az esetek túlnyomó többségében nem kerül sor a különbségek módszeres bemutatására, csupán egy-egy rövid megjegyzés, utalás igyekszik eloszlatni az anekdotikusság árnyékát. Németh Andor például az *Egy ceruza történetéről* írt kritikájában az anekdotázás látszatáról beszél. Az anekdotikusságot a rögtönzéssel azonosítva tulajdonképpen a szerkesztetlenség vádja alól akarja felmenteni a szerzőt: „Tersánszky irigylésre méltó írástudással végig meg tudja tartani a fesztelen anekdotázás, a rögtönzés látszatát. Előadásának közvetlensége azonban ne tévessze meg az olvasót. Ez az igen okos, és igen nyílt fejű író tudja, mit akar kifejezni, és igen öntudatosan, igen következetesen konstruál.”⁷ Míg Németh Andor a poétikai megalkotottság koherenciáját szeretné az anekdotikus előadáshoz tapadó esetlegesség, igénytelen ötletszerűség gyanúja alól tisztázni, addig Kenyeres Imre tematikai vonatkozásban használja fel – ugyancsak apologetikus szándékkal – a felszín és a mélység ellentétpárjának retorikai toposzát. Bár nem tagadja a szövegek anekdotikus karakterét, mögöttes, mélyebb tartalmakra akarja irányítani az olvasó figyelmét, ezt hangsúlyozza írásának címe (*Új realizmus*) is: „Tersánszky anekdotázó, tréfára kihegyezett elbeszélései mögött teljes társadalmi kép húzódik. Ennek az értelmét csak az nem látja meg, aki az életet zavaraiiban és keresetlen igazságaiban nem fogja föl, hanem az irodalomtól a kicsipkézettséget, a redők, a problémák kisimítását, elirodalmosítását kéri, Tersánszky azonban könnyed formájával nem szépít. Realista színekkel és lélekkel realista.”⁸ Kenyeres Imre 1947-ben vélhetőleg a problémátlan világszemlélet és a békülékeny, megalkuvó kedélyesség hallgatólagos vádja alól igyekszik felmenteni Tersánszky elbeszélismódját. Abban igazat is adhatunk neki, hogy Tersánszky műveiben más nézőpontból közelítve jelennek meg a társadalmi viszonyok, mint az anekdotikus próza 19. századi változatában, de az irodalmi megalkotottságnak a feltételezett visszatükröző funkció alá rendelésében már alighanem a korszak társadalmi tablót váró, ideológiai tényezők által is befolyásolt realizmus kultuszának tett engedményt kell látnunk.

Bodnár György megfogalmazásában Tersánszky beszédmódja csak emlékeztet az anekdotikus narrációra: „Közbeszólásai az anekdotikus előadásmódra emlékeztetnek,

⁷ NÉMETH ANDOR, *Tersánszky Józsi Jenő: Egy ceruza története = Uő., A szélén behajtvva*, Magvető, Budapest, 1973, 361.

⁸ KENYERES IMRE, *Új realizmus*, Sorsunk 1947/9., 521.

de nem lekerekítik, hanem kinyitják a történetet.”⁹ Ez a fordulat megengedi valamilyen távoli kapcsolat feltételezését a két elbeszélő forma között, de a második és harmadik tagmondat alapvető különbséget sejtet. A kijelentés egyébként meglehetősen enigmatikus, mivel Bodnár nem fejti ki, hogy miért funkcionál éppen a megszokottal ellentétes módon ez a narratív technika. A kiemelt idézet közvetlen szövegtérzetéről a tapasztalatról számol be, hogy Tersánszky prózájából a fiatal olvasók hiányolják az újszerűséget. A cikk szerzője az életmű relatív korszerűsége mellett állást foglalva a zárt, illetve nyitott mű kategóriájának mozgósításával igyekszik álláspontját alátámasztani. Ennek jegyében a közbeszólás anekdotikus modorra jellemző megoldását egy érveket mellőző kijelentő mondat segítségével áttolja a nyitott műalkotás térére. Az anekdotikus forma tehát eltávolodott a lényegeként feltételezett zártágtól, tökéletes metamorfózison ment keresztül, amely valójában megszüntette összefüggését eredetével.

A Tersánszky-recepció egyik legkiemelkedőbb tanulmányában Kulcsár Szabó Ernő szintén az anekdotikusságtól igyekszik elhatárolni Tersánszky írásmódját: „a Tersánszky-féle Lust zum Fabulieren nem a romantikus mesélés és tablóképzés eszköze, ahogyan a mindig történetyszerűséghez kötött élőbeszéd sem a kitérni igyekvő, derűbékés feloldást célzó anekdotikusság megnyilvánulásának alkalma.”¹⁰ A megjegyzés ebben az esetben is az anekdotikusság egyik magától értetődőnek vélt jellegzetessége, a sekélyesnek tartott derűsen problémátlan szemléletmód hatálya alól igyekszik Tersánszky prózáját kivonni. (Később részletesebben is szó esik majd róla, hogy a kedélyes derű egyáltalán nem elengedhetetlen jellemzője az anekdota műfajának, illetve az anekdotikus elbeszélői modornak.) A számos tekintetben kezdeményező jelentőségű tanulmány ezen a ponton az anekdota leértékelésének egyik toposzát variálja.

A kiragadott példák alapján is jól látható, hogy a recepció – többnyire apologetikus szándéktól vezetve – igyekezett elvágni Tersánszky narratív nyelve és az anekdotikusság között mutatkozó kapcsolatot, vagy legalábbis az indokoltnál nagyobb távolságra helyezni egymástól a két elbeszélismódot. Jellemzőnek mondható az anekdotikusság statikus elgondolása, amely e beszédmód 19. századi hazai változatában kimondva vagy kimondatlanul annak szinte egyedül lehetséges, végleges formáját látta. Az anekdotára vonatkozó műfaji előfeltevések kevés kivétellel tehát osztozni látszanak az anekdota némiképp egyoldalú leértékelésében.

Az anekdotikusság Tersánszky életművében betöltött szerepének csökkentésére egy harmadik megoldás is megjelent a recepcióban. Míg az eddig említett esetekben vagy az anekdotikusság említésének mellőzésével vagy a kapcsolat megszűnéséhez vezető eltávolodás retorikai sémájával találkozhattunk, addig ezt a megközelítést az jellemzi, hogy az anekdotikussághoz kapcsolható narratív eljárásokat valamely más műfaji hagyományból kísérli meg levezetni. Rónay László kismonográfiájának megközelítismódjában is található ilyen vonatkozás, jóllehet Rónay viszonyulását az

⁹ BODNÁR György, *Az elbeszélés választóján. Tersánszky Józsi Jenő: A tiroli kocsmáros = Uő., Jövő múlt időben*, Balassi, Budapest, 1998, 216.

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A literarizált eszköztelenség = Uő., Beszédmód és horizont*, Argumentum, Budapest, 1996, 187.

anekdotikus beszédmóddhoz nem lehet egynemű képlettel leírni. Egyfelől az ő könyvében is jelentkezik az anekdotától való eltávolodás, a lényegi különbség tételezése.¹¹ Máskor azonban kifejezetten anekdotikus jelleget tulajdonít egyes műveknek, illetve jelzi az anekdota struktúraalkotó szerepét. A *Kakuk Marci a zendülők* közt kapcsán például ezt olvashatjuk: „Ez az epizód, akár Mikszáth Kálmán vitriolos tollán is születhetett volna. A kormánypárt a »csak dögönyözzük őket!« jelszavával félemlíti meg választóit, akiknek azonban a 48-as ellenzékiek sem tudnak többet nyújtani.”¹² A regény mikszáthos karakterét ugyanakkor Rónay az idézet tanúsága szerint nem annyira a beszédmódban, mint inkább a témaválasztásban látja. Az anekdotikusság jelenlétét másutt elsősorban a történetbe iktatott kitérőkben ismeri fel, sem a narratív nyelvben, sem a szöveg makroszerkezetében nem tulajdonít neki jelentős szerepet. Elgondolásában a művek élőbeszédszerű nyelve, s általában az elbeszélés nyelvi megformáltságának sajátosságai elsősorban a (nép)meséből eredeztethetők. Ebbe az alapvetően a mese műfaját idéző narratívába iktatódnak be az anekdoták, mint kitérők: „Az író gyakran él az élőbeszéd, a mesei előadásmód természetes fordulatával: »mondják«, »az a hír járja«, »azt beszéljük«. Egy-egy ilyen sztereotíp kifejezés után következnek az anekdoták, apró történetek, melyek megszakítják a cselekmény folytonosságát, s nagyszerűen alkalmasak arra, hogy szituációt teremtsenek, s jellemezzék magát Kakuk Marcit is.”¹³ Néhány bekezdéssel később ennek a gondolatsornak a variációját olvashatjuk: „Tersánszky elbeszélőmodorára jellemző, hogy az ilyen anekdotikus, szervesen kitérőket rendszerint kérdéssel indítja. Általában is nagyon sok kérdő mondaton él. Ezeket Kakuk Marci teszi föl, félig önmagának, félig az olvasó helyett, akivel így is intenzívebb kapcsolatot tud teremteni. Ezt a fordulatot mintha a mesék inspirálták volna az íróknak, a történet előadója időnként ott is kérdéssel fordul a hallgatóihoz, hogy fellobbantsa hunyó érdeklődésüket. A komótos előadás hagyományait éleszti Tersánszky azzal is, hogy lépten-nyomon anekdotákat fűz történetébe, se szeri, se száma ezeknek.”¹⁴

Mint látható, Rónay László az élőbeszédszerű nyelvi fordulatokat, melyek az anekdotikus előadásmód jellegzetes kellékei közé sorolhatók, egyértelműen a mese műfaji örökségéhez köti. Ezt a megközelítést több szempontból sem tartom meggyőzőnek. Jóllehet a mese műfajának Tersánszky több műve esetében joggal tulajdonítható ösztönző szerep, a *Kakuk Marci*-regényekben kevés nyoma van ennek a hatásnak. Másrészt a mese – különösen a Rónay által említett példák háttérben kirajzolódó magyar népmese – nyelvi fordulatai sokkal formalizáltabbak, mint a *Kakuk Marci* nyelvhasználata, melyet a szemléletesség mellett éppen a normasértés jellemez leginkább. Arról nem is beszélve, hogy egy nem-mesei hős szereplői elbeszélésében mesei hangnemet feltételezni kétséges elgondolás.¹⁵ Bár nem állítható, hogy Rónay

¹¹ Vö. RÓNAY László, *Tersánszky Józsi Jenő*, Gondolat, Budapest, 1983, 24., 60.

¹² *Uo.*, 105. (Az epizód kifejezés itt nem a regény egyik cselekménymozanatát jelöli, hanem a regényciklus adott darabját, tehát a mű teljes szövegét.)

¹³ *Uo.*, 130–131.

¹⁴ *Uo.*, 131–132.

¹⁵ Nem tartom meggyőzőnek Rónaynak azt a törekvését, mellyel Kakuk Marci alakját mesehőssé igyekszik stilizálni: „Mesébe illő az a mód is, ahogy Kakuk Marci és Soma elindulnak szétnézni a nagyvilágba.

egyértelműen osztozna az anekdota leértékelő megközelítésében,¹⁶ mint ahogy az sem, hogy elhallgatná a Tersánszky műveiben betöltött esztétikai funkcióját, a mese műfajának gyakran tapasztalható túlzott előtérbe helyezése részben mégis az anekdotikus narráció rovására történik. Az eddig citált szöveghelyeken túl még több alkalommal hangsúlyozza a mese műfajának hatását részben a cselekményszövés, részben az alakformálás terén.¹⁷ A mese műfaja lényegesen gyakrabban említődik az inspiráló hatások között, mint az anekdota, illetve az anekdotikus előadásmód hagyománya, s ez a megoldás feltűnő aránytalansághoz vezet. Az élőbeszédszerű nyelvi formáknak a mesei dikció hatására történő visszavezetése olyan művek esetében, amelyek mesei jelleget sem a cselekményszövés, sem az alakformálás terén nem mutatnak, nem tűnik megalapozott feltételezésnek. A kismonográfia a mese kevésbé kiterjedt befolyást gyakoroló műfaját az inspiráló hatás tekintetében az anekdotizmus elé helyezi, s ennyiben hozzájárul utóbbi jelentőségének leértékeléséhez.

Más javaslattal él az anekdotikus hagyomány helyettesítésére Thomka Beáta, aki a Tersánszky-szövegek élőbeszédszerű előadásmódjának a szkáz típusú narrációval hozza kapcsolataiba: „Tersánszky elbeszélő modora, hangneme több szempontból rokonítható az orosz szkáz-típusú narrációval.”¹⁸ A feltételezett összefüggésekre nem tér ki részletesen a szöveg, de úgy tűnik, hogy a szerző az élőbeszédet idéző narráció mellett a történetek elbeszélőinek mentalitásában felfedezett népi jelleget tekinti még párhuzamnak. A fenti idézet alapján vélelmezhető, hogy Thomka Beáta strukturális paralelizmust, s nem genetikus kapcsolatot tételez fel a két elbeszélő forma között. Bár ennek lehetőségét korántsem zárom ki, sőt a szkáz típusú elbeszélés mód és az anekdotikus narráció viszonyának értelmezését izgalmas kérdésnek tartom, mégis kissé túlhangsúlyozottnak vélem e részletesen ki nem fejtett hasonlóság su-

Szerencsét próbálnak, mint a mesék legkisebb királyfija, s ők is többnyire csak hamuba sült pogácsát visznek »motyójukban.«” A kalandor vagy a picaro alakját kétes hitélű vállalkozás mesehőssé szelídíteni. A legkisebb királyfi ugyanis nem „felemás egyén” – ahogy Tersánszky jellemzi alakját –, hanem tökéletes hős, jóra való fiú, aki öreg szülei örömeire visszatér hozzájuk a próbatételek után. A királyfiak általában nem küzdenek higiénias problémákkal, nem jellemző szokásuk a rendszeres alkoholfogyasztás és a hamiskártyázás, nem kell tartaniuk a rendőrségtől, és nem olyan ijedősek, mint Kakuk Marci. Nemcsak túlélni akarnak, hanem tulajdonképpen mindent: a királylányt és a fele királyságot is. Egy szívserelmük van, akivel az „ásó, kapa” kimondása után boldogan élnek, amíg meg nem halnak. Marci ezzel szemben számos hölgygel kerül intim szexuális viszonyba, akik ráadásul meglehetősen távol esnek a királylány kategóriájától.

¹⁶ Ilyen kifejezetten elismerő értékelést is olvashatunk a kismonográfia szövegében: „Részben ebben áll Tersánszky regényeinek olykor ellenállhatatlan humora. Ebben a fesztelen anekdotázásban.” *Uo.*, 251.

¹⁷ „Szóltunk már róla, hogy Tersánszky regényszövéseinek egyik legjellemzőbb eleme a mesei fordulatok visszatérő alkalmazása. Ennek is a *Kakuk Marci*-ban találjuk legjobb példát a meseszerűség abban is megnyilvánul, ahogy a különböző történetekben feltűnő szolgálólányokat jellemzi. Olyanok ők, mint a mesébéli elvarázsolt királykisasszony, aki most éppen inkognitóban van, de hamarosan levedli cseléd bőrét, s visszaváltozik eredeti mivoltába.” (*Uo.*, 135.) „Az emberek leírásában is gyakori a meseiség: a lányok olykor angyalokként jelennek meg, az ellenszenves férfiak pedig többnyire ördögökre, a sátánra emlékeztetik Kakuk Marcit.” (*Uo.*, 136.) Rónay nem említ példát, hogy melyik lány lenne ilyen mesei karakter. Megítélésem szerint a regényciklusban feltűnő nőalakok egyike sem felel meg ennek a jellemzésnek. „Nem a regény [*A céda és a szűz*] befejezése lehet igazán fontos az író számára, hiszen ebben van némi mesei íz is, mely jellemzője Tersánszky prózájának és szemléletének.” (*Uo.*, 168.)

¹⁸ THOMKA Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények 1990/1–2., 3.

galmazott jelentőségét. Különösen annak fényében, hogy a szerző meg sem említi az anekdotikus elbeszélés mód irodalmi hagyományát, amelyet pedig nem csupán a strukturális párhuzam, hanem a genetikus leszármazás is Tersánszky műveinek elbeszélés módjához kapcsol. A szkáz-analógia túlbecsülése különösen jól érzékelhető az alábbi kitételben: „A művészi forma elidegeníthetetlen mozzanata, a szkáz-moddelljét, az élőbeszéd-szerű előadásmódot idéző közlésforma, melyre a magyar prózában kevés példa akad.”¹⁹ Az élőbeszédet imitáló narráció az anekdotikus előadásmód egyik legjellegzetesebb sajátossága, éppen ezért az élőbeszéd-szerűség a magyar prózában igen kiterjedt szerepet játszó anekdotizmusnak köszönhetően kifejezetten gyakori eljárás.

A népi szemléletmód érvényesülése – amennyiben ez a kifejezés a fennálló viszonyok felszabadult, tiszteletlen kigúnyolására utal – szintén megfontolást érdemel. A szkáz és a népi szemlélet együttes említése mintha Bahtyin ihletésére utalna, bár az orosz irodalomtudós kifejezetten hangsúlyozza, hogy Borisz Eichenbaummal ellentétben a szkáz típusú elbeszélés kategóriáját nem csupán az élőbeszéd-szerű narrációra érti, hanem minden „idegen beszédre való beállítódás”-ra.²⁰ A népi szemléletmód kiemelése mögött Bahtyin karnevál-elméletének hatása sejtendő. A fentiek alapján talán nem tűnik elhamarkodottnak az a következtetés, hogy a szkáz párhuzam felvétele és ezzel párhuzamosan a magyar anekdotikus hagyomány teljes figyelmen kívül hagyása szimptomatikusan jelzi a hazai irodalomtörténet-írás viszonyát az anekdotához és az anekdotikus narrációhoz. Thomka Beáta cikke a némiképp lenézett elbeszélő formával való kapcsolat vizsgálata helyett egy joggal népszerű irodalomtudós kategóriarendszerét felhasználva keres rangosabb vonatkoztatási rendszert Tersánszky epikája számára, mint a korszerűtlennek tekintett anekdotikusság. Bár Thomka Beáta jelezte, hogy csak röviden veti fel a szkáz típusú narráció rokonságának lehetőségét, s ennek megfelelően nem is adta a probléma részletes elemzését, Olasz Sándor minden további vizsgálat nélkül vette át ezt a megközelítést, jóllehet jelentősen változtatott is rajta, amennyiben a szkáz „a monda és anekdota sajátos keverékével” azonosította.²¹ Az anekdota elkerülésének szándékától vezéreltetve a recepció végül visszaérkezett az anekdotához, igaz, nem annak alábecsült hazai, hanem rangosabbnak tetsző orosz változatához.

Az anekdotikus hagyomány fent bemutatott viszonylagos mellőzöttsége a Tersánszky poétikáját értelmező szakirodalomban azért is furcsa jelenség, mert szinte nincs is az anekdotikus narrációnak olyan jellegzetes sajátossága, amelyet a recepció ne említett volna. A gyakran pontosan leírt eljárások összefoglaló megnevezését azonban az esetek túlnyomó többségében kerülük az értelmezők. Az elbeszélők kedv által

¹⁹ Uo., 14.

²⁰ „A szkáz problémáját nálunk elsőként Borisz Eichenbaum vezette fel. Ő kizárólag úgy fogta fogja fel a szkáz, mint az elbeszélés orális formájára, az élőbeszédre és annak megfelelő nyelvi sajátosságokra való beállítódást (az élőbeszéd intonációja, szintaktikai felépítése, a megfelelő lexika stb.). Eichenbaum tökéletesen figyelmen kívül hagyja, hogy az esetek többségében a szkáz mindenekelőtt az idegen beszédre való beállítódás, és csupán ennek következménye az élőbeszéd.” Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikai problémái*, Gond-Cura–Osiris, Budapest, 2001, 237.

²¹ OLASZ, I. m., 76.

irányított elbeszélés, a szövegek hangnemét meghatározó humor, a narráció élőbeszéd-szerű közvetlensége, az epizódokból építkező cselekmény, a beékelt anekdoták alkalmazása mind-mind olyan meghatározó jegy, melyekről a recepció számos érdemi megállapítást tett. A humoros szemléletmód meghatározó voltát olyan egybehangzóan emeli ki a szakirodalom, hogy akár irodalomtörténeti közhelynek is nevezhetjük.²² Ezért el is tekintek attól, hogy részletesen bemutassam e szempont jelenlétét a recepcióban. A közvetlenség talán valamivel kevésbé kézenfekvő kategóriája kapcsán érdemes röviden elidőzni a szakirodalomnál. Czibor János 1948-ban írt cikkében elsősorban az elbeszélő és a hallgató viszonyára vonatkoztatva hozza szóba Tersánszky előadásmódjának ezt a sajátosságát.²³ Szalay Károly is hasonló megfigyelést tesz, de az esszészzerű nyelvi fordulatokat mellőzve egzaktabban írja le a jelenséget.²⁴ Az újabb szakirodalomban Csányi Erzsébetnek a *Margarétás dalt* értelmező munkája is említést tesz róla,²⁵ de legpontosabb leírását Thomka Beáta korábban idézett tanulmánya nyújtja, amely egy új szempont beemelésével bővíti a kérdéskör vizsgálatát, amikor a közvetlenséget nemcsak az elbeszélő és az olvasó, hanem az elbeszélő és az elbeszél világ vonatkozásában is tárgyalja.²⁶ A problémakör érdemi vizsgálatához Dérczy Péternek – szintén a Tersánszky-irodalom élvonalába sorolható – tanulmánya is hozzájárul az elbeszélői szituációk vizsgálatával. A perszonális narrációt választó Tersánszky-szövegeknek három típusát különbözteti meg a mesélő és a hallgatóság közötti viszony szempontjából. Az első megrajzolja az elbeszélői helyzetet a maga konkrét mivoltában,²⁷ a második a hallgatóságot nem határozza meg pontosan, de a narrációból kikövetkeztethető az „elhangzás” körülményei,²⁸ míg a harmadik nem is sejteti

²² Vö. például RÓNAY, I. m., 126; SZALAY Károly, *Tersánszky Józsi Jenő novelláiról*, It 1961/3., 333.

²³ „Ez a közvetlenség műveinek azonnal ható varázsa, mely néhány mondat után átjár bennünket. Pontosan tudja, mit akar mondani és pontosan tudja érzékeltetni a tökéletes rögtönzés hangulatát. Olyan, mintha az olvasóval együtt írná a történetet.” CZIBOR János, *Tersánszky J. Jenő*, Csillag 1948/10., 52.

²⁴ „A fentebb idézett példák már érzékeltették ennek az előadásmódnak szembeszökő sajátosságát, rendkívüli közvetlenségét. Rögtön az indítással igyekszik megteremteni az olvasó és az elbeszélő között a legközvetlenebb kapcsolatot. Stílusa ezért szándékosan egyszerű, köznapis stílus.” SZALAY, I. m., 331.

²⁵ „Két narrátor, két nézőpont váltogatja egymást, melyeknek közös sajátosságuk: az élőbeszéd-szerű közvetlenség és a feltételezett címmel való dialogizálás. Natasa Nagy Ferenchez beszél, az pedig az olvasóhoz.” CSÁNYI Erzsébet, *A regénypoétika és egy „regényes szívügy” találkozása*, Híd 1988/12., 2340.

²⁶ „E viszonyt rendszerint a közvetlenség, közelség vagy a közvetettség látszata ellenére is uralkodó bensőségesség alakítja. A közvetlen kifejezést két vonatkozásban alkalmazom: elsősorban a szerző elbeszélő formáinak egyik poétikai meghatározójaként, másfelől pedig a narrátornak az elbeszél világgal, a világot benépesítő alakokkal kiépített viszonyának, kapcsolatainak vonatkozásában. Az utóbbi alakformálásban, értékhangsúlyai kijelölésében, nyelvhasználatában stb. nyilvánul meg.” THOMKA, I. m., 11–12.

²⁷ „Az énformából következik, vagy legalább abból is, hogy a Tersánszky-regények leggyakoribb elbeszélői szituációja az igaz történet általános és tradicionális helyzete: az a fajta viszony, mely a mesélő és a hallgatósága között jön létre. Ez a szituáció a Tersánszky-művekben sokszor valóságos szituáció, mert az elbeszélés alaphelyzete, kiindulópontja is egy ilyen viszony feltételezése, illetve nyílt kifejezett érzékeltetése. Nyilvánvaló például a *Reköttes* című regényben, ahol is a főszereplő elmondja, elmeséli egy valóságos hallgatóságnak, az újoncnak, harctéri tapasztalatait, kalandjait. Ugyancsak nyilvánvaló a szituáció, amikor az elbeszélő a történet alapelbeszélőjének mondja el történetét, mint *A céda és a szűzben*, ahol is az elbeszélés indítása egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő valakinek, egy személynek beszél, noha ez a személy nincs bemutatva.” DÉRCZY, I. m., 4–5.

²⁸ „Az elbeszélő szituáció konkrétan nem jelölt változata a *Kakuk Marci*, ahol is bizonyos stílári fordulatokból, elbeszélésbeli fogásokból derül csak ki, hogy az elbeszélő főhős valószínűleg egy több személy-

a megszólítottak körét, így a jelenlét kvázi szituációját közvetlenül az elbeszélő és befogadó között teremti meg. Az elbeszélő és a hallgatók jelenlétének sugalmazása lehetőséget teremt a közvetlenség atmoszférájának megteremtésére. Dérczy megállapításainak jelentőségét növeli az a helytálló megfigyelése, mely szerint Tersánszky auktoriális elbeszélést választó műveiben is megjelennek a perszonális narráció sajátosságai: „Mintha a szerzői elbeszélés és a perszonális elbeszélés keveredne bennük, vegyülne egymással.”²⁹ Megítélésem szerint ennek az lesz a következménye, hogy az auktoriális elbeszélések esetében is lehetővé válik a közvetlenség harmadik típusú szituációjának bizonyos fokú sugalmazása.

Miután a közvetlenség példáján szemléltettem a szakirodalomnak azt a sajátosságát, hogy alkalmanként nagyon pontosan írja le egy-egy olyan poétikai jelenség érvényesülését a Tersánszky-szövegekben, melyek az anekdotikus hagyomány körébe utalhatók, a többi hasonló sajátosság esetében eltekintek a szakirodalom részletekbe menő felidézésétől.³⁰

A tanulmány hátralevő részében arra a kérdésre keresem a választ, hogy mennyiben kapcsolódik Tersánszky írásmódja a modernséghez, illetve mennyiben alakította át elbeszélői gyakorlata az anekdotikus elbeszélés módját 19. századi örökségét. A kérdés első felét az teszi különösen indokolttá, hogy Tersánszky életműve – ahogy ezt a recepció több vonatkozásban is jelezte – számos olyan vonást mutat, amely inkább elválasztja poétikáját a modernség narratív technikáitól, mintsem szorosban hozza kapcsolja. Joggal mutatott rá a szakirodalom, hogy alakjai többnyire statikus és áttetsző figurák, ami arra utal, hogy Tersánszky „gondolatvilágától [...] teljes mértékben hiányzott az individuálkrízisnek az a létszemléleti formája, mellyel kora európai, s részint magyar irodalma is szemben találta magát.”³¹ Az alakjai számára természetes

ből álló, akár kocsmai társaság számára mondja el különböző kalandjait. Az előbbi jelölt szituációkkal szemben azonban a *Kakuk Marci* elbeszélői helyzete valóban csak kikövetkeztethető, jelöletlen szituáció.” *Uo.*, 5.

²⁹ *Uo.*, 2.

³⁰ Csúpan néhány fontosabb szöveg hely megjelölésével szeretném korábbi állításomat alátámasztani. Élőbeszédszerűség és elbeszélőkedv: KÉRY László, *Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci, Vigilia*, 1942, 394–395.; TARJÁN Tamás, *Az egyes szám első személyű előadásmód Tersánszky Józsi Jenő regényeiben = Valóság és varázslat*, szerk. KABDEB Lóránt, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 205–213.; itt 207–208.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 186–187.; 189–196. (Kulcsár Szabó külön fejezetet szentel terjedelmes tanulmányában az élőbeszédszerű narráció irodalmi megalkotottsága problémájának.) Epizódok, illetve anekdoták beillesztése: NÉMETH László, *Tersánszky J. Jenő, A margarétás dal = Uő., Két nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 164.; TARJÁN, *I. m.*, 212; DÉRCZY, *I. m.*, 9–10.; RÓNAY, *I. m.*, 131–132. A két kategóriát itt most együtt kezelem, az értelmezők álláspontja ugyanis megoszlik abban a tekintetben, hogy azonosítják, egymáshoz hasonló szerepűnek vagy teljesen eltérő karakterűnek látják a két alkotóelemet. Tarján Tamás szerint az epizódok sohasem lesznek anekdoták, míg Dérczy mindkettő jelenlétét regisztrálja Tersánszky szövegeiben. Tarján álláspontját annyiban osztom, hogy az epizódok egy része nem fut ki poénra vagy csattanóra, így az előadásmód anekdotikus jellege mellett sem tekinthetők klasszikus beékelt anekdotáknak. Azt a kijelentést azonban túlzásnak vélem, hogy az epizód sohasem válik anekdotává. A *Kakuk Marci vadászkalandja* elején olvasható epizód a sárga bőröndről például egyértelműen beékelt anekdotának tekinthető. Abban a vonatkozásban tehát Dérczy megközelítését fogadom el, hogy epizód és beékelt anekdota strukturális szerepe nem különíthető el élesen egymástól.

³¹ KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 198.

lehetőségként adódik egyéni integritásuk megőrzése, változatlanlanságuk részben éppen abból eredeztethető, hogy ebben az állandóságban testesül meg a társadalmi környezettel szemben kivívott autonómiájuk. E belső mozdulatlanlanság alapja a természetre hivatkozó életszemléletben, egyfajta természetjogra támaszkodó gondolkodásmódban jelölhető meg. A természetnek tulajdonított szubsztancialitás, a természet mint végső alap tételezése nem esik egybe a modernség mesterséges, megalkotottat preferáló szemléletmódjával. (Más kérdés, hogy Tersánszky narratív nyelvének természeteségét – különösen, ha a *Kakuk Marci*-regényekre gondolunk – talán némiképp túlhangsúlyozta a recepció, s mint arra később még kitérek, korántsem elképzelhetlen, hogy e szövegek beszédmódjában a művi megalkotottság nyomai is felfedezhetők.) Az alakképzés mellett a történetelvűségnek a narratíva szerkezetében betöltött konstitutív szerepe sem jellemző a modernségre, bár megjegyezhető, hogy az előadásmódot hangsúlyozó narráció a cselekmény mellett az elbeszéltségre is ráirányítja a figyelmet, noha a narratíva ezzel egyidejűleg nem kap önreflexív karaktert. A lineáris időrend szintén a hagyományos megoldások közé tartozik, akárcsak a metonimikus szöveg-szerveződé.

Mi köti mégis Tersánszky prózáját a magyar modernség irodalmához? Azt a tényt, hogy a Nyugat befogadta, s nemcsak a folyóiratban jelentek meg írásai, hanem több regénye is a Nyugat kiadásában látott napvilágot, önmagában nem tekinthetjük kielégítő válasznak. Kétségtelen, hogy a korabeli hazai viszonyok között a hivatalos, kollektív értékrendtől való eltávolodás már önmagában egyfajta irodalmi ellenzéki-séget jelentett, ahogy a testi szükségletek kielégítésének elvét hirdető figurák is alkalmasak voltak arra, hogy kiváltsák a valláserkölcsei téziseket hangoztató konzervatív ízlés rosszállását. Magyar kontextusban a relativizmusnak az a távolról sem provokatív, a természetjogból levezethető értékeket meg nem kérdőjelező változata is relatíve újszerűnek mondható, amely a viszonylagosság elvét korántsem szubverzív módon fogta fel. Tersánszky-nak a véletlen világot szervező szerepére vonatkozó, főleg a regények elő- vagy utószavában fel-feltűnő fejtegetéseit is gyakran szokták idézni, mint szemléletmódja modernségének jelét. A nagy elvekkal, a patetikus morállal és rendszerező gondolkodással szembeni fenntartásai valóban emlékeztetnek Kosztolányi hasonló tárgyú eszmefuttatásaira, de a művek poétikáját mégsem hatja át igazán átütő módon, az olvasó számára folyamatos élményszerű tapasztalatot nyújtva ez a perspektíva. A laza szerkezetű cselekmény, a véletlen által is alakított kaland nem képes sem elevenen, sem elmélyülten megjeleníteni ezt a tapasztalatot, mert a kalandregény, a pikareszk és a ponyvairodalom maga is műfaji elvvé tette a véletlen cselekményszerző szerepét. Mivel Tersánszky poétikája nem dolgoz ki olyan eljárásokat, amelyek folytonosan ébren tartanák, elmélyítenék és rendre új perspektívából világítanak meg a véletlenszerűség érzését, az elbeszélés mód újszerűségéhez kevésbé járulnak hozzá ezek a gyakran inkább szervesen odaillesztett toldaléknak ható, semmint a szövegek struktúráját meghatározó fejtegetések.

Az alábbiakban az anekdotikus narráció hagyományának átalakulásán keresztül igyekszem bemutatni Tersánszky elbeszélés módjának modernség felől értelmezhető jellegzetességeit, mivel éppen e tradíció áthangolásában látom azokat a vonásokat,

melyek az életművet leginkább a magyar modernség irodalmához kapcsolják. Ennek a közelítésmódnak az az előnye, hogy egyszerre érvényesíti a poétikai és a történeti megközelítést. Egyfelől poétikai érveket igyekszik felvonultatni annak szemléltetésére, hogy Tersánszky bizonyos narratív eljárásai nem helyezhetők el a 19. századi anekdotikus hagyomány keretein belül. Ez az elkülönböződés a korszak modern magyar irodalmának önszemlélete számára elégséges alapot nyújtott ahhoz, hogy Tersánszky művészetét hozzá tartozóként ismerje fel. Másrészt e vonások egy része nemcsak a konkrét szituációban, illetve nemcsak a modernség sajátos korabeli magyar felfogásán belül, hanem attól elvonatkoztatva is modernnek tekinthető.

Az alább következő megállapításaim elsősorban az élőbeszédszerű nyelvhasználat sajátosságait érintik. Tersánszky műveinek szinte valamennyi értelmezője, aki egyáltalán kitért stílusának jellemzésére – különösen a *Kakuk Marci*-regények méltatói – egybehangzóan emelték ki nyelvének újszerűségét, egyéni karakterét. Ez a hangsúlyozott egyediség, melynek forrásai ugyan többé-kevésbé tisztázhatók, a Tersánszky által egyébként sokat kritizált individuális elvet juttatták érvényre művei stílusában. A 19. század anekdotikus narrációjában e beszédmód kollektív jellegének imitálása még meghatározó törekvés volt. Egy-egy változatának sajátosságai abban rejlett, hogy a közösségi beszédmód képzetét, illúzióját milyen egyedi változat kidolgozása révén idézte fel. Tersánszky nyelvhasználatában azonban nem a közösség hangjának egyéni variánsát igyekszik nyújtani, hanem egyéni fordulataival, kitalált nyelvvel olyan pozíciót vesz fel a kollektív nyelvhasználattal szemben, amelyet művei csavargó hősei a társadalommal szemben. A *Kakuk Marci*-regények a nyelvhasználatával kapcsolatban az egykorú kritika többször modorosságot, egyénieskedést emlegetett, holott ezek a megoldások sokkal inkább arra hivatottak, hogy a befogadók nyelvérzékét némiképp provokálva jelezzék e beszédmód reinitens, nem szabályszerű voltát. A narratív nyelv tehát alapvetően nem valamely kollektív nyelvváltozat egyedi variánsa, hanem olyan beszédmódot képvisel, amely saját különállását, eltávolodását a közösségi nyelvhasználatától, illetve az abban testet öltő szemléletmódtól önértelmezése meghatározó elemének tekinti. Ezért kevésbé meggyőzőek azok a rokonítási kísérletek, amelyek Tersánszky elbeszélő nyelvét Tamási Áron műveinek narrációjával állítják párhuzamba. *Kakuk Marci* és Ábel természetes gondolkodásmódjára, előadásmódjuk frappáns, humoros fordulataira, a nyelvi lelemény iránti fogékonyságukra ugyan joggal lehet közös vonásként hivatkozni, ugyanakkor nem szerencsés szem elől téveszteni az alapvető különbségeket, amelyek mind a hősök pozicionálásában, mind az általuk beszélt nyelv karakterében megmutatkoznak. Ábel figurája esetében nagy hangsúly esik arra, hogy egy közösség tulajdonságainak képviselője, a székely gondolkodásmód és nyelvhasználat megtestesítője, míg Tersánszky jellegzetes alakjai kívül állnak minden közösségen, csak lazán kapcsolódnak a társadalmi struktúrákhoz, s alapvetően jól érzik magukat ebben a marginális, kívülálló pozícióban.³² Míg

³² *Kakuk Marci* önidentitásának nincs köze a szociológiai értelemben vett néphez. Mind életformája, mind mentalitása tekintetében távol áll tőle a paraszti kultúra. A világlátott, élénk eszű csavargó gyakran jót mulat a parasztfiguráknak tulajdonított szűklátókörűségen és tájékozatlanságon, s írástudó létére az analfabetizmust sem tekinti dicsőségnak. A földhöz tapadó szerzésvágyat ugyanúgy lenézi, mint

Tamási beszédmódja egyfajta hangsúlyozott székely identitással rendelkezik, annak elemeiből építi föl a maga sok tekintetben virtuóz nyelvi teljesítményét, addig Tersánszky regényeiben nem jut ilyen meghatározó szerephez egyetlen közösségi nyelvváltozat sem. A *Kakuk Marci*-regények kapcsán ugyan több értelmező azonosította a szatmári dialektust, mint a megalkotott nyelv egyik összetevőjét, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ez a tájnyelv nem tölt be domináns szerepet ennek az egyedi nyelvváltozatnak a létrejöttében. Jelenléte korántsem olyan markáns, mint például az argóé, amit az is jelez, hogy a tájjellegű ejtés, a dialektusok egyik legszembevetőbb sajátossága alig érzékelhető benne. Inkább a rájszavak olykori felbukkanása teszi érzékelhetővé a tájnyelvi réteg jelenlétét. Tersánszky és Tamási beszédmódjának egymás közvetlen közelébe helyezése tehát elfedi a hagyományhoz való viszonyulásuk alapvető különbségét: Tamási művei folytatják azt a tradíciót, amely a kollektív nyelvhasználat tökéletesített, virtuóz kezeléséből építi fel a maga beszédmódját, míg Tersánszky éppen abban tér el a 19. századi magyar anekdotizmus örökségétől, hogy szakít a kollektív nyelvhasználat imitálásának gyakorlatával.

Többen rámutattak már, hogy Tersánszky elbeszélő nyelvének megteremtésében olyan, az irodalmi nyelv és a köznyelv szintje alatti rétegek is szerephez jutnak, mint az argó vagy a jassznyelv. Tersánszky feladja az élőbeszéd imitálásának azt a korábban tapasztalható stratégiáját, amely annak „megnemesítésével”, felemelésével kötötte össze a megidézés gesztusát. Az élőbeszéd imitálása ugyanis korábban olyan nyelvi sajátosságok követésére szorítkozott, amelyek nem veszélyeztették a mű nyelvhasználatának normát megtestesítő funkcióját. Az élőbeszéd töredékessége, grammatikai pongyolaságai és mondatainak szerkezeti lazasága nem tartozott azon eljárások közé, amelyeket az anekdotikus elbeszélői modor előszeretettel használt az élőbeszéd illúziójának megteremtése érdekében. Az imitációnak határt szabott az az elvárás, amely az irodalmi műalkotással szemben azt az igényt támasztotta, hogy testesítse meg a szabatos nyelvhasználatot, mintegy példát adva a nyelvi közösség számára, hogyan kell szépen és helyesen magyarul beszélni. (Pontosabban: írni, hiszen a megszerkesztettség és a szóhasználat tekintetében elsősorban az írott nyelvváltozat képviselte ezt a normát.) Az írott nyelv kiküszöbölte az élőbeszéd „hibáit”, szabálytalan mondat-

a bicskázásban megmutatkozó legénykedő virtuskodást: „– Akkor rossz rend van itt falun! – mondtam erre. – Ha a városban nálunk is mindjárt kacorra menne az ember, ahány kedvese van, akkor szombat este úgy nézne ki a város, mint a vágóhíd. / – Már pedig itt így megy! – szólta Gábor. – A fehérlép sem szereti az olyan legényt nálunk, amelyik nem veri be érte a másik fejét. Van, amelyik erre is uszít.” (TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Kakuk Marci*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1961, 183–184.) A műveltebb ember fölényérzete nyilatkozik meg többek között az ’ostoba’, ’bugris’ értelmű *buga* szó gyakori használatában, mint azt az alábbi önmegszólító mondat példája is jelzi: „Most városi létedre, egy falusi buga paraszttól kapsz leckét, Marci.” (Uo., 165.) A népi kultúra elismerő értékelésébe is az elválasztó távolság, az idegenség tudata vegyül: „Így, közöttük úgy ültem, mint a mafla. Se egy nótát, se egy táncot nem tudtam. Csak elvettem a kedvét annak is közülök, amelyik rám nézett, hogy bámulok, mint a rosszul savanyított ugorka. Hol tanultam volna? Hát a városban, a butikokban, kocsmákban, ahová én jártam, nem tudnak ilyen szépen mulatni, mint ezek a mokányok, mondhatom. Pedig némelyik a bércről jött le egyenesen, a havasi legelőkről, ahol hónapszám nem látott embert, csak fát meg sziklát meg farkast. Mégis különbül táncol, mint a városban egy szolgabíró.” (Uo., 180–181.)

szerkezeteit, a kevésbé formalizált beszédszituációból adódó lazaságait. Az élőbeszéd ilyen típusú imitálása a beszélt nyelvnek fontos jellegzetességeiről mondott le a normához emelés igényének szem előtt tartása miatt, azaz az irodalmi nyelvhasználat úgy utánozta az élőbeszédet, hogy nagyon határozottan korlátozta az imitálható jellegzetességek körét. Tersánszky nyelvhasználata azonban nem (vagy jóval szerényebb mértékben) vesz tudomást az élőbeszéd megnevelésének elvéről, így azokról a kimondatlan tilalmakról sem, amelyek meghatározzák a felhasználható sajátosságok körét. Ez olyan általános tendenciának tekinthető, amely az életmű egészében érvényesül, s nem korlátozódik az én-elbeszélést alkalmazó regényekre. Még az olyan művekben is megjelenik, ahol az elbeszélés szituációja, illetve a műforma nem követelné meg. Az *Egy ceruza története* című regény például részben napló és levélrészletekből épül fel, azaz írásbeli formákat imitál, mégis az élőbeszéd befolyását mutatja. Ennek valószínűleg az a magyarázata, hogy annak a társadalmon kívüli perspektívának a megteremtésében, amely annyira jellemző Tersánszky műveire, talán a legfontosabb szerep az élőbeszéd imitálására hárul. Az élőbeszéd a hivatalos társadalmi elvárások megtagadásaként értelmezhető, amennyiben a nyilvánosság színterein megnyilatkozó, formalizált nyelvhasználattal szemben a privát, a nem hivatalos, a belső használatra készült nyelvi formákat preferálja. A felszínen sértetlenül érvényesülni látszó hivatalos erkölcsi értékrendet képmutatásként értékelő Tersánszky-regényekben a szabályszerű, a nyelvi normát megtestesítő beszédmód a hipokrita magatartásmód nyelvi megfelelője. Míg a magán nyelvhasználat intimebb, elhallgatott rétegeinek, illetve a társadalom peremén élők csibésznyelvének megszólaltatása e képmutató szabályrendszer leleplezésének gesztusaként értelmezhető.

Tersánszky abban a tekintetben kétségtelenül túllép az anekdotikus elbeszélői hagyomány korábbi konvencióin, hogy módszeresen megsérti a nyelvi normát, s a narratív nyelv ilyen kezelésével újat hoz a magyar modernség történetébe is. Ebben az időszakban ugyanis még korántsem magától értetődő az a belátás, hogy az irodalmi nyelvhasználatnak ugyanolyan legitim eljárása a köznyelv szempontjából nyelvrontásnak minősülő beszédmód, mint bármely más poétikai eszköz. (Tersánszky nyelvi teljesítménye ezen a téren Füst Milán nagyregényének eredményeivel állítható párhuzamba.) A nyelvrontás a modernség időszakában az európai irodalomban sem számított még a bevett vagy közkeletű poétikai eljárások közé. Céline regényei többek között éppen azért keltettek feltűnést, s azzal hoztak új szintet a modern próza történetébe, hogy radikálisan és módszeresen fordultak szembe a normára tekintő nyelvhasználattal. Persze, túlértékelnék Tersánszky nyelvi innovációját, ha Céline teljesítményéhez mérnénk, már csak azért is, mert a nyelvi norma elutasításának korántsem képviseli olyan végletes és következetes változatát, amely Céline nyelvéhez mérhető lenne. Ennek egyik szembetűnő jele a trágár fordulatok mellőzése. Kakuk Marci elbeszélőként tartózkodik attól, hogy történetének szereplőit szó szerint idézze, ha azok a sikamlósnál durvább nyelvi fordulatokkal élnek. A *Kakuk Marci ifjúsága* című regényben például a szereplői elbeszélő így jelzi beavatkozását Soma szólamába, amikor az a feleségével folytatott intim kapcsolatra utal: „Ne fussatok, ne fussatok, mit futtok?! Azt hiszed, nem hallottam én, hogy evvel a majommal álltál össze? Felőlem csak

(csúnyán mondta, mint csináljunk egymással az asszonnyal) – és röhögött.”³³ Egyfajta nyelvi szemérmesség tehát Tersánszky egyébként szabad szájú elbeszélőit is jellemzi.³⁴ Ennek okai között az elbeszélői tradíció, az anekdotikus narráció konvencióinak visszafogó hatása mellett akár a jogi következmények fenyegetése is felvethető. Az 1924-ben *A céda és a szűz* című regény kapcsán szemérem elleni vétség címén indított ügyési eljárás aligha hatott bátorítóan a nyelvi tabuk megtörésének kísérletére.³⁵

A nyelvi normát elutasító elbeszélői gesztusok határainak érzékelése azonban nem homályosítja el azt a felismerést, hogy Tersánszky prózájának a magyar próza kontextusában kezdeményező szerep tulajdonítható a nyelvrontás poétikai eljárásának emancipálása terén, s műveit jelentős hely illeti meg ennek a kortárs prózáig ívelő, mindinkább kiteljesedő történetében. Ebből a nézőpontból tekintve a Tersánszky-művek nyelvhelyességét firtató megjegyzések inadekvát horizontból közelítenek az életmű nyelvi teljesítményéhez. Az ismert nyelvművelő, Lőrincze Lajos külön cikket szentelt a Tersánszky-művek nyelvhasználatában előforduló nyelvhelyességi hibáknak. Bár írása nem zárul egyértelmű elmarasztalással, kérdései egy részében mégis jól érzékelhető a helytelenítő viszonyulás.³⁶ Az a bizonyos mértékű tanácsstalanság,

³³ Uo., 134.

³⁴ Ezt a határt csak olyan ponyvának szánt műveiben lépi át, mint a *Majomször párna*.

³⁵ A *Kakuk Marci ifjúsága* kiadásának idején, 1921-ban ez a szempont talán nem merült még fel ilyen élesen, de az 1933-ban publikált *Amerikai örökség* írásakor az 1927-es elmarasztaló ítélet már belejátszott a szemérmes nyelvi forma választásába. Az alábbi részletben például Marci tartózkodik attól, hogy a Hertye-epizódot előadó kocsis szavait finomítás nélkül adja vissza, amikor az vélhetőleg a női nemi szerv közkeletű megnevezését használja annak a völgynek a megjelölésére, ahol Hertyt a haladók medve magához ölelte: „Van ott egy hely a havasokon, olyan, ha asszonynép előtt kimondod, hát vagy kacag, és akkor még jó, de lehet, hogy pofonvág, és leköp érte, és elszalad. Pista persze kimondta ezt előttem.” (TERSÁNSZKY, *Kakuk Marci*, 194.) Céline elbeszélőjét nem fogja vissza nyelvi szemérmesség, amikor például arról beszél, hogy nem kötötték le „a puncsi örömeit”. (*Utazás az éjszaka mélyére*)

³⁶ A kérdések egy része mintha alkotói gondatlanságot és hanyag kéziratkezelést vélelmezne: „Kíváncsi volnék például, hogyan lett a Tersánszky-kéziratokból kiadvány. Volt-e és milyen szerepe volt ebben a lektornak, szerkesztőnek?” (LŐRINCZE Lajos, *Rejtély = Uő., Emberközpontú nyelvművelés*, Magvető, Budapest, 1980, 175.) Ezeket a mondatokat nehéz másként olvasni, mint annak vélelmezéseként, hogy Tersánszky sajátos nyelvi fordulatainak egy része egyszerűen tollhiba vagy sajtóhiba. A bekezdés utolsó kérdő mondata szintén meglehetősen számon kérőre sikerült: „S a leglényegesebb: mi a kapcsolata az idézett (és nem idézett) stílári jelenségek és Tersánszky népszerűsége, írói értéke, rangja között? Másként fogalmazva: ezért (is) vagy ennek ellenére (is) nagy író Tersánszky J. Jenő.” (Uo., 175–176.) A meglehetősen körmönfont s talán feleslegesen túlbonyolított mondat mintha nem játszana nyílt kártyákkal, s még az is felmerül az olvasóban, hogy bonyolultsága talán éppen arra hivatott, hogy egyértelmű állásfoglalás helyett gyanúba keverje Tersánszky prózájának nyelvi kvalitásait. Az első kétes retorikai művelet, amelyet a szöveg végrehajt a népszerű író és a nagy író kategóriáinak összemossa. Az ezért kérdéső ebben a kontextusban akár úgy is érthető, hogy a nyelvi kevés művelt nagyközönség előtt talán éppen azért olyan népszerű a szerző prózája, mert annak pongyolóságai között otthon érzi magát? (Az a verzió az előzmények ismeretében kevésbé valószínű, hogy a mondat komolyan mérlegelné annak lehetőségét, hogy éppen ebben a szabálytalanságban van írói nagysága. Mint az az eddigiekből kitűnt, az én álláspontom szerint valóban leginkább ebben jelölhető meg írói értéke.) A kérdés második fele („vagy ennek ellenére (is) nagy író” valójában költői kérdésnek, azaz állításnak hangzik. Valahogy így: „Számos nyelvhelyességi hibája, pongyolóságára ellenére, azért nagy író.” A mondaszerkesztés azért ravasz, mert az ellentétes válaszlehetőségekként beállított opciók valójában nem ellentétesek, hanem egymás variációi. Az én – meglehet, nem túlságosan jóindulatú – olvasatomban: „Bár a nagyközönség előtt éppen nyelvi pongyolóságai tették népszerűvé, az értők szűkebb köre előtt világos, hogy nyelvi pongyolóságai ellenére nagy író.”

amely Lőrincze soraiból kitetszik szimptomatikusnak mondható. A cikk keletkezésének idején a hazai nyelvvelés a helytelen nyelvi formák kigyomlálását tekintette elsődleges feladatának, amit valahogy úgy gondolt el, hogy avatott szakemberek egy viszonylag szűk csoportja ellenőrzést gyakorol a beszélő közösség nyelvhasználata felett, s a szabályok betartására inti a helytelen formák használóit. Mintegy a nyelvi normát megtestesítve levagdossa a nyelvhasználat vadhajtságait. Mai ízlésünk szerint talán kissé tekintélyelvű ez az önértelmezés, amely a nyelvet beszélő közösséget némiképp a tanár és a tanítvány szerepkörére emlékeztető módon osztotta két részre, s a nyelvhasználók széles körét a hibát ejtő nebulók pozíciójába helyezte. Az egykori ismert rádióműsor – *Beszélni nehéz* – még címével is az elsajátítandó szabályrendszerre emlékeztetett, míg a Tersánszkyra jellemző elbeszélőkedv lényege leginkább a „beszélni öröm” vagy a „beszélni felszabadultság” formulában ragadható meg. A normára figyelmeztető intés ebben az esetben éppen a norma érvényességét megkérdőjelező nyelvi produkcióval szembesül, ami nem ígérkezik termékeny találkozásnak.

A Tersánszky narratív nyelvét kritizáló értelmezők egy része a szerző nyelvhasználatának – különösen a *Kakuk Marci*-regények némelyikében érződő – nyelvi modorosságait, túlzásait teszi szóvá. Ugyan magam is úgy vélem, hogy a ciklus különböző darabjai nem képviselnek azonos esztétikai színvonalat, s a *Kakuk Marci vadászkalandja* és a *Kakuk Marci kortesúton* nyelve már korántsem olyan eleven, mint a sorozat legsikerültebb darabjaié (*Az amerikai örökség; Kakuk Marci a zendülők közt*), a túlzásba vitt egyénieskedés és a modorosság minősítésével mégis érdemes óvatosan bánni. A természetesség elvének gyakori szerzői hangoztatása, valamint ennek az elvnek a poétikai következményeit bemutató szakirodalom befolyása ugyanis könnyen arra ösztönözheti az olvasót, hogy a természetességben az életmű univerzális princípiumát lássa. Érdemes azonban emlékeztetni rá, hogy a mesterséges megalkotottság érvényesülését ez a természetes életszemléletre hivatkozó gondolkodásmód a gyakorlatban mégsem zárja ki. Ezt az elbeszélőkedvről tanúskodó beszédmódot ugyanis gördülékeny volta, lendülete és belső konzisztenciája mutatja „természetesnek”, miközben korántsem természetes képződmény. Nem valamely közösségi nyelvváltozat egyéni variánsa, hanem egy korábban nem létező, mesterségesen megalkotott idiolektus.

Kakuk Marcit, akárcsak Tersánszky más szereplő-narrátorait nem szerencsés olyan a naiv elbeszélőként azonosítani, aki minden önreflexió nélkül beszél, ahogy Isten adta neki mondani. A *Kakuk Marci*-regények gyakran jelzik ugyanis, hogy szereplői elbeszélőjük éber figyelemmel kíséri előadásának hallgatóságra gyakorolt hatását, s arra is találunk példát, hogy jelzi, e hatás fokozása érdekében tudatosan alakítja elbeszélőmódját. Az egykori kalandjaira visszatekintő szereplői elbeszélő gyakran idézi fel egy-egy olyan elbeszélését, amelyet annak idején (szereplőként) adott elő. E beékelte elbeszélésekben önmaga jelenbeli narrációján belül másodlagos elbeszélői pozícióban jelenik meg, ami alkalmat ad arra, hogy elsődleges elbeszélői szerepében megemlékezzen róla, milyen hatást ért el egykori előadásával. Ezek a részletek rendre azt könyvelik el sikerként, ha a történetben megjelenített közönség minél harsányab-

ban nevet.³⁷ Kakuk Marci a regények szereplői elbeszélőjeként tehát visszaigazolja a *Bevezetés*ben olvasható jellemzését: „talán azért vált mesterévé a szavaknak, hogy mulatságos fickónak tartásák.”³⁸ A „szavak mesterévé válni” szókapcsolat nem éppen naiv elbeszélőként jellemzi Marcit, hiszen egyrészt alakulást, fejlődést sejtet, másrészt a szó művészetének magas fokú gyakorlását tulajdonítja neki. Talán nem interpretálok túl ezt a rövid idézetet, ha úgy vélem, hogy tudatos önfejlesztést sejtet, egy szándék beteljesítésére utal. A Kakuk Marcit bemutató szavaknál azonban fontosabb, hogy a *Bevezetés* után maga a regény „törzsszövege” is visszaigazolja ezt a jellemzést. Marci nemcsak folyamatosan érzékeli az elbeszélése által kiváltott hatást, hanem azt is jelzi, hogy a befogadói reakciók nyomán a siker fokozása érdekében – akár a jó színész –, a helyzetnek megfelelően alakít is elbeszélőmódját: „Én meg, hogy láttam, hogy ilyen nagy emberük lettem, hát lódtítottam itt-ott a sulykon.”³⁹ Marci tehát a beékelte elbeszélések narrátoraként olyan elbeszélőnek mutatkozik, aki tudatosan minél nagyobb hatást igyekszik kiváltani hallgatóiból, s ennek érdekében mozgósítja a rendelkezésére álló elbeszélői fogásokat. Mivel az elbeszélés nem teremt távolságot Marci narrátori és szereplői személyisége között, jogosan feltételezhetjük, hogy a narrátor-főhős az elsődleges és a másodlagos elbeszélő szerepében ugyanazt az elbeszélői stratégiát követi. Ahogy nincs különbség a beékelte elbeszélések előadásmódja és az elsődleges elbeszélő narrációja között, ugyanúgy változatlanok tételezhetjük az elbeszélő önértelmezését és elbeszélői stratégiáját is. Marci nemcsak a múltban, hanem aktuálisan elhangzó elbeszélése idején is a minél zajosabb tetszés elérését, a minél hangosabb derűtséget célozza meg. Mivel a *Kakuk Marci*-regények konkrét elbeszélői szituációt teremtenek, a szóbeli előadás fikciójának következményeként a szereplői narrátor nem nyilatkozhat a hatás érdekében alkalmazott elbeszélői technikáiról. Nem a hatás folyamatának és a felhasznált stratégiának az elbeszélése, hanem performatív megvalósítása kerül előtérbe. A hallgatóság reakcióihoz kapcsolódó, illetve azokat provokáló, befolyásoló kiszólások lesznek ennek a hatásmechanizmusnak a legfontosabb eszközei.

³⁷ „Én is szívesen beszéltem neki [Ninike kisasszonynak] a sok nyomorúságról meg bolondságról, amiken keresztülmentem, és ő meg jókat kacagott rajta.” (TERSÁNSZKY, *Kakuk Marci*, I., 151.) A részletben külön figyelmet érdemel, hogy a történetek kétféle típusa (nyomorúság, bolondság) egyféle hatást vált ki, a kacagást. Semmi nyomát nem látjuk annak, hogy Marci ezt inadekvát reakciónak tartaná vagy tartotta volna egykori elbeszélése idején. Mindez arra enged következtetni, hogy Marci ambícióinak nagyon is megfelel, hogy a nyomorúság történetei derűtséget váltanak ki közönségéből. A néhány sorral lejjebb olvasható szakaszban Marci szinte dicsekvően számol be egykori elbeszélői sikereiről: „Sokszor estefelé egész vásárt csináltak ott körülöttem a tornác grádicsán a cselédek. A nagysága is ortmaradt egyszer-egyszer velük. Még egyszer az úr is megállott, és hallgatta, mikor elbeszéltem a diákokat a toronyban, meg hogy ölte meg Kukuj a kotrót a kis lotyóért. (Uo., 152.) *Az amerikai örökség* szövegében olvasható olyan részlet is, amelyben Marci elbeszéléseinek sikerét ecseteli: „Akkor volt az őszi búcsú a faluban. A Kasosék háza úgy tele volt vendéggel, hogy a kutyatányért is azoknak mosták a konyhán, hogy teríthessenek nekik. / De ha a harmadik faluból érkeztek is, már az amerikai örökségen és Jánoskán kezdtek. Persze, kivált engem nyaggattak, faggattak. / Nem kell persze engem felteni, hogy eluntam a sok firtatást. Kasoséknak, a lányaiknak és vőlegényeiknek a vékonyuk fájt meg a kacagástól, ha rám hagyták, hogy a vendégeknek én beszéljek Jánoskáról, és exercirozassam nekik.” (Uo., 321.) Néhány oldallal később így beszél el Marci egyik ugratásának hatását: „Na Kasosné és a leányai az asztalkendőt tömték a szájukba, úgy pukkadoztak és kékültek. (Uo., 323.)

³⁸ Uo., 43.

³⁹ Uo., 280.

A kacagást, a nevetést mint intencionált hatást részben az anekdotikus elbeszélői hagyományból eredeztethetjük. Ugyanakkor a reakció intenzitása, harsánysága további megfontolást érdemel. Ez az elbeszélésmód mintha feszegetné az epika határait, amennyiben folytonos odafordulásai kifejezetten kiemelik, hogy a hallgatóságot jelenlétükre tételezi. Olyan fiktív helyzetet teremt maga köré az elbeszélés, mintha egy szokatlanul hosszúra nyúlt *stand up comedy* előadás hangfelvételt hallanánk. Kétségtelenül regénnyel van dolgunk, de olyan regénnyel, amely a jelenbeli elhangzás illúziójával a színházat idézi. A *Kakuk Marci*-regények jelenbeli előadás sugalló formájukkal, a jelenlét hallgatók eleven reakcióit sejtető kiszólásaival és a hatás, a zajos siker igénye által irányított előadói stratégia jelzésével színpadra emlékeztető szituációt teremtenek maguk köré. Ennek a helyzetnek a következménye az előadásmód teatralitása, az a beszédmód, amely szokatlan töménységben alkalmazza a sajátos nyelvi fordulatokat.

A *félbolond* című regény segítségével az előadásmód teatralitásának másik összetevőjére is szeretnék rámutatni. A szöveg cselekményszerkezete – kissé talán monoton módon – arra az ismétlődő mozzanatra épül, hogy Báró Béla, a középszerű kezdő festő feltűnősködésével és tudálékosságával igyekszik kitűnni a nagybányai festőtelep fiatal alkotói közül. A szereplő-elbeszélőt kifejezetten irritálja az a gyámkodó, fölényeskedő tónus, ahogy alkalom szülte barátja kezeli. A regény cselekménye azoknak a szituációknak a sorozata, amelyek során Báró Béla nagyképű handabandázása rendre kínos és nevetséges felsüléshez vezet. A búcsúest műsorának megszervezése során azonban hirtelen megtalálja azt a szerepet, amelyben otthon érzi magát, s amely osztatlan elismerést hoz számára. Olyan színpadi produkcióval lép fel, amely egyesíti magában a cirkusz és a kabaré jellegzetességeit. A barátai által csak Bimnek nevezett Báró Béla hitelen átalakulását így értelmezi az egyik szereplő: „A kísérleti ember az örök szükséglet a teremtésben. Ő a félbolond, ha nincs helyén vagy a lángelme, ha a helyére kerül. Íme, kicsiben megfigyelhető Bim esetében, hogy lehet valaki közepes festőnek, közepesnél alábbvaló szellemiségnek és verhetetlen komédiásnak.”⁴⁰ A félbolond Báró Béla a bohóc figurájában találta meg azt a művészszeretetet, amelyben tehetsége kibontakozhat. A bohóc szerepben felismerte a kívülállásnak, a társadalmi hierarchia kigúnyolásának, a sehová sem tartozásnak azt a felszabadító magatartását, amely annyi Tersánszky-alakot jellemez. Nem állítom, hogy valamennyi jellegzetes Tersánszky-figura karakterében ugyanolyan jelentőségre tesz szert a bohócként való önmeghatározás, de valamilyen mértékben szinte valamennyiben felfedezhető ez a személyiségjeggyé váló szerep. A teatralitás, a cirkusz, a harsány komikum Tersánszky életművében betöltött jelentőségét az olyan vállalkozások is kiemelik, mint a Képeskönyv Kabaré vagy a zenebohóci karrierről szőtt visszatérő álmok. A bohóckodó harsányságot tehát érdemes figyelembe vennünk a Tersánszky-művek beszédmódjának értelmezése során, így a *Kakuk Marci*-regények esetében is. A narrációt ugyanis kétséges elgondolás kizárólag a természetesség elvárása felől megközelíteni, amikor a bohóckodó harsányság mesterkéltége is alakítja a szereplői elbeszélés modalitását.

⁴⁰ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *A félbolond*, Magyar Könyvklub, Budapest, 1994, 266.

Mint fent említettem, a bohócszerepben a kívülállás pozíciója ölt testet. A bohóc az, aki tréfát űz mindazzal, amit a hivatalos társadalmi értékrend komolyan vesz. A Tersánszky-életmű bohócos vonásai arra utalnak, hogy a művek nem csupán a képmutató társadalmi erkölccsel szemben foglalják el ezt a pozíciót, hanem az intézményesült irodalommal szemben is. Az élőbeszédet idéző előadásmód az orális és az írásbeli forma feszültségének segítségével a maga kívülálló voltát hangsúlyozza. Az irodalomnak olyan változatát képviseli, amely magát a szóbeliség területéhez közelítve az irodalom, illetve az írói szerepek komolykodónak tekintett felfogását is elutasítja, amely a szóbeliség és az írott literatura között elterülő senkiföldjét tekinti saját terepének. A szóbeliség imitációjának ez a mozzanata minden bizonnyal szintén új fejlemény a 19. századi anekdotikus tradícióhoz képest.

A Tersánszky-művek kapcsán a szakirodalom gyakran hangsúlyozta annak a derűnek a jelentőségét, amely a szereplői elbeszélők magatartását és beszédmódját jellemzi. Angyalosi Gergely *Az amerikai örökség* egyik jelenetét értelmezve meggyőzően mutatta be, hogy ez az attitűd és előadásmód a pusztá létezés fölött érzett öröme vezethető vissza: Kakuk Marci emberi tartása végül is abból a soha ki nem mondott meggyőződésből következik, hogy minden élőlénynek, főként pedig minden embernek pusztán attól boldognak kellene lennie, hogy részesült az élet csodájából.⁴¹ Az anekdotikus narráció hagyományára jellemző kedélyesség minden bizonnyal e hangűtés előzményeként, ösztönző forrásaként vehető számba. Ugyanakkor a derűnek ebben az életszemléletben való megalapozása elvontabb, általánosabb, sőt akár bölcséletinek is nevezhető árnyalatot kölcsönöz az anekdotikus elbeszélői hagyomány humorra alapozott hanghordozásának.

Az anekdota fogalmához a műfaj hazai értelmezéstörténetében elválaszthatatlanul hozzátapadt az elnéző, jovialis humor perspektívája. A műfaj problémátlan szemléletmódjának felszínességét vagy éppen bornírt voltát emlegető álláspontok jórészt erre a sokak által elengedhetetlennek tekintett műfaji jellegzetességre vezethetők vissza. Ennek az irodalomtörténeti értékelésnek az egyoldalúságát már a műfaj kereteinek szűkre szabása is jelzi. Az említett meghatározás ugyanis nem vesz tudomást az anekdota alapvető műfaji variációiról, amikor annak egyik változatát magával az anekdotával azonosítja. Lionel Gossman a műfaj történetének rövid áttekintése során meggyőzően mutatja be, hogy az anekdota szónak a 17. század közepe táján a terminus szó szerinti jelentése („kiadatlan művek”) mellett egy másik értelme is kialakult, amelyet a „titkos történet” kategóriájával illet.⁴² Az anekdotának ezt a válto-

⁴¹ ANGYALOSI, I. m., 81–82.

⁴² 1623-ban egy vatikáni könyvtáros felfedezett egy művet, amelyet egy középkori enciklopédikus gyűjtemény *Anekdotaként* említ. „Procopius művével való összekapcsolódása révén az »anekdota« szónak egy újabb, egy másik jelentése lett a modern európai nyelvekben. Az *Anekdota* – Procopiusnak *Storia arcana*-ja (*Titkos történet*) – a despotikus hatalom legbrutálisabb megnyilvánulásának példái, valamint az udvari és családi intrikák aljas történeteit is tartalmazza, ami teljes ellentétben áll Procopius hivatalos *Történelmének* emelkedett hangú elbeszélésével. [...] Vagyis az »anekdota« kifejezés a modern európai nyelvekben kezdettől fogva szorosan a történelemre, még inkább egyfajta ellentörténelemre vonatkozott.” LIONEL GOSMANN, *Anekdota és történelem*, ford. HORVÁTH Imre = *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Kijárat, Budapest, 2009, 228.

zatát a hivatalos történelemszemlélet elutasítása jellemzi, azaz nem megerősíti a közkeletű és intézményesen rögzített szemléletmódot, hanem vele szemben egy alternatív, rivális narratívát teremt. A műfajnak erről a leleplező változatról az anekdota fogalmát érintő hazai irodalomtörténet-írás általában megfélekedezik.⁴³ Márpedig ennek a műfaji variánsnak a fényében aligha tartható az a vélekedés, hogy az anekdota *sui generis* a problémátlan elfogadás igénytelen és némiképp megalkuvó műfaja. Tersánszky életművében több olyan regényt találhatunk, amelyek a történelem emelkedett elbeszélését egy alternatív, alulnézeti perspektívából előadott történettel váltják fel. A szerző háborús témájú regényeinek szinte mindegyikében feltűnik ez a látószög, de legmarkánsabban talán az *Egy ceruza történetében* érvényesül a hatása. A könyv cselekménye az utolsó K. u. K. offenzíva idején játszódik az olasz fronton. A gáztámadásokat, ágyútűzet, sebesült testeket és roncsolt tetemeket is megjelenítő szöveg hangneme a téma ellenére a groteszkbe hajló komikum határozza meg, s az élőbeszéd-szerű előadásmód is jelentékeny befolyást gyakorol nyelvére. A cselekmény szerkezete epizodikus, sőt a szöveg egyes szakaszai klasszikus anekdotának tekinthetők. (Így például a félénk katona és a kikapós parasztlány története, vagy az offenzíva hírének élete kockáztatásával megvinni szándékozó fiú esete, aki az olasz hadsereghez érkezve arról értesül, az osztrák támadás titkos haditerve olyannyira kiszivárgott, hogy már az olasz napiparancsban is megjelent.) Az anekdota műfajának egyik variációjában olyan fontos szerepet betöltő *bon mot* segítségével így foglalja össze a nagyszabású offenzíva történetét a regény egyik szereplői elbeszélője, Kabarczik főhadnagy: „Egyet meg kell hagyni. Ez a vállalkozás egy százszázalékosan osztrák–magyar haditény. A támadás szó szerint kudarcba fúlhatott. De a visszavonulás fényesen sikerült.”⁴⁴

Gossman az anekdotának egy másik „negatív” szemléletű, kritikus változatát is megkülönbözteti: „az úgynevezett »Kleopátra orra anekdota« célja is a történelem nagy, egyetemes vitás kérdéseinek leleplezése azáltal, hogy a jelentős történelmi változások okát egy kis anekdota [...] sorai közt keresi meg.”⁴⁵ Erre a műfaji variációra is bőséges példát szolgáltat a regény. A Kabarczik feljegyzéseiben csak per „öreg” emlegetett hadtestparancsnok így világítja meg az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó nagy katonai erőfeszítésének okát, amikor az egyik őrnagy végső győzelemre vonatkozó fejtegetéseire válaszol: „Igen, igen, igen, úgy van, úgy van, úgy van! De az offenzívát mégsem ezért csináljuk, hanem! – kacag, kacag az öreg a csöndbe, a várakozásba. Végre kiböki: – Hanem a cérnáért! Nincs cérnánk! Ez a cérnaoffenzíva.”⁴⁶ A fontos eseményt jelentéktelen okra visszavezető anekdotikus szerkesztés másik jellegzetes példája a négy katona halálát elbeszélő epizód. Az olasz tüzéség érthetetlen okokból, hónapok óta ugyanazt a romos tanyaépületet lövi nap mint nap pontosan dél felé. Ezt mindenki tudja, aki nem a frontvonalban, hanem a parancsnokság környékén teljesít szolgálatot. Soha senki nem lelte halálát az ágyútűzben, de egy nap négy ha-

lottról szól a jelentés. A frontról érkezett katonák szabadságos papírját Abrakovszky lovag véletlenül elfelejtette aláírni, mert egy legyet üldözött, amelyik folyton rászállt a kezére. A katonákat másnapra rendelték vissza, ezért nem hazafelé indultak, hanem vissza a frontra. Mivel nem ismerték az olasz tüzéségi menetrendet, elestek az ágyútűzben:

Abrakovszky lovag megdermedt. Arra gondolt: most négy embernek az életét, akik szabadságra, örömök, pihenés elé indultak, egy légy oltotta ki, amely az elébb rászállt a kezére.

Abrakovszkynak egyszerre mintha a szél fújta volna ki a fejéből minden gondolatát a kis olasz lányról és Tinka grófnéról. A vezetői állásban lévő egyének borzalmas felelőssége foglalkoztatta agyát, egyre kegyetlenebb vádakkal miközben az íróasztalhoz ült vissza.

Abrakovszky lovag a rendkívüli klimatikus intézkedések számlájára egy vagon légyapírt rendeltetett a hadosztály számára.⁴⁷

Rónay László kismonográfiájában jó érzékkel mutat rá Tersánszky háborús regényei és a *Švejk* szemléletmódja között mutatkozó rokonságára,⁴⁸ különösen az *Egy ceruza története* kapcsán tér ki a párhuzamok tárgyalására.⁴⁹ Megállapításait azzal a megjegyzéssel egészíteném ki, hogy a tematikus hasonlóságok háttérben az anekdotikus narráció közös hagyománya sejtethető. A *Švejk* és Tersánszky háborús regényei egyaránt az anekdotikus elbeszélésmódnak abba a vonulatába illeszkednek, amelynek karakterét a hivatalos történelemszemlélet helyett a „titkos történet” negatív perspektívája formálja. Ez az alulnézetből történő megközelítés kevésbé látványos módon ugyan, de szinte valamennyi Tersánszky-műnek sajátja, így az anekdotikus narrációnak ez a kívülálló pozícióval történő összekapcsolása a „negatív” anekdota alakulástörténete egyik fejezeteként is felfogható. A Tersánszky prózájára jellemző *outsider* nézőpont, a csendes anarchista perspektívája az anekdota műfaji hagyományában korábban is jelen lévő alulnézeti perspektívát nagymértékben felerősítette, és szarkasztikussá élesítette, ezzel nyitva újfejezetet a „negatív” anekdota hazai történetében.

⁴³ A kevés kivétel között említhető TARJÁNYI Eszter, *Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla anekdotakincse*, Literatura 2010/1., 15–38.

⁴⁴ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Három történet*, Magvető, Budapest, 1975, 220.

⁴⁵ GOSSMAN, I. m., 240.

⁴⁶ TERSÁNSZKY, *Három történet*, 97.

⁴⁷ Uo., 42

⁴⁸ RÓNAY, I. m., 39., 205.

⁴⁹ Uo., 245.