

fogyatékoságként érzékelt – tényéről is említést kell tennem. Az egyik a magyar filozófia sokat emlegetett hiánya, a másik a magyar történelmi regény jóval ritkábban szóvá tett (és alig elemzett) elsikkadása. Nem hiszem, hogy magukról a tényekről itt és most bármi lényegeset mondhatnék. Két kérdést szeretnék fölvetni csupán. A magyar szellemi életben sokan úgy gondolják, hogy a bölcelet szerepét nem kis részben a próza veheti át, illetve a prózának kell(ene) átvennie, illetve a próza az a műfaj, amely – mellesleg az esszét is magába olvasztva – a bölcelet hiányosságait bölceleti eszközökkel föltárhatja. E kijelentések természetesen abszurdak (még akkor is, ha nem imperativusként fogalmazódnak meg, hanem az egyes életművekre külön-külön, visszamenőleg rávetítve); másrészt azonban a magyar kultúra azonosságtudatának egyik fontos eleme az a feltételezés (illetve tapasztalat), hogy a kultúrát kitevő észjárások abszurdítások halmazára vezethetők vissza. Kérdésem (Rugási meggyőző elemzése nyomán): vajon az ezoterikus író pozíciójából nem sikkad-e el a vázolt szituáció *tragikum*a? (Ide kapcsolódó, mellékes kérdés: vajon egy magyar író életművének bölceleti feszültsége származhat-e másból, mint a szituáció átélt és megszenvedett tragikumából? Még egy ide kapcsolódó, egyáltalán nem mellékes kérdés: vajon a próza bölceleti jellege nem elsődlegesen a megformáltságból fakad-e? Az az életmű, amelynek szinte egyetlen programja a formátlanságban való tobzódás, minden erudíció ellenére nem a bölceletről való lemondást testesíti-e meg? Ebből a szempontból igen tanulságos a könyvben olvasható kitekintés Határ Győzőre és Hamvas Bélára.) Másik fő kérdésem: mi lehet az oka annak, hogy a történelem mint az ábrázolás közege és formáló principiuma teljesen kimaradt a magyar próza utóbbi húsz évben végbement megújulásából, sőt e megújulás irodalmi előzményeiből is? Az időtlen tekintet, az állandó rejtőzés, a „maszkfátum”, amelyet Rugási beépít az írói portréba, vajon csak Szentkuthyra jellemző-e; vajon nem működik (és működött) a neorophikus erudíció nélkül is? Úgy sejttem, hogy az írói szerep gyors megmerevedése és a sorsról mint drámai tétől való lemondás mélyen összefügg a magyar irodalomban; s amennyire elkerülhetetlen válasz a minden-

kori politikai szituációk kihívásaira, hosszú távon oly nagy teherként jelent. Nem tartom kizártnak, hogy Szent Orpheus maszkja akkor szűnik meg halotti maszk lenni, az életmű pedig akkor lesz szerves része (nem pedig gigantikus zárványa) az irodalmi hagyománynak, ha az irodalom ettől a teherkéntől – megőrizve a sors ignorálásának emancipatorikus eredményeit! – fokozatosan meg tud szabadulni. Rugási Gyula – Szentkuthy vonatkozásában – ezt próbálta előmozdítani; s mellesleg a Szentkuthy-recepció biográfiai, illetve filológiai rendezését is előkészítette.

Itt állunk tehát, hölgyeim és uraim. Egyik kezünkben Darvasi László, másik kezünkben Rugási Gyula könyve; előttünk csillogó kirakatüveg és májusi verőfény, mögöttünk nádfonatú székek süppednek az október végi szürkéségbé. Emitt egy költő, aki szaván fogja – és ezáltal magától értetődő nagyvonalúsággal maga mögött hagyja – a poétikai nominalizmust; aki az irónia halálos mérgeit gyógyírrá, virágillattá, angyalürülékké akarja (s talán tudja is) alakítani. Amott a filológiai *Renovatio Imperii*, az európai művelődés színes festékrétegeinek folyamatos lekaparása, a szöveg typographico-szenzualista felstilizálása, rokokó rokokója, textológiai Schwundstufe: mindez egy regényszerűen formált, múzeumként áttekinthető esszékötetben. Jobb kézben az egyik, bal kézben a másik, és megfordítva; az egyik szöveg átszól a másikhoz, és viszont.

Köszönöm figyelmüket.

Márton László

ÚJ SZEMSZÖGBŐL A MINDIG ÚJ ARANYRÓL

Dávidházi Péter: Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége Argumentum, 1993. 418 oldal, 320 Ft

Előző nagyobb munkájában, az ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJÉ-ben a magyar Shakespeare-kultusz „természetrajzát” dolgozta föl Dávidházi Péter; most egy ellentétes jelenséget vizsgál,

azt, hogy hazai értékeink közül azzal sem sáfarkodunk méltón, amire pedig a legégetőbb szükségünk lenne; jelesen Arany János kritikai örökségének elherdálása a példa. Kortárs hívei sejtették, hogy Arany a tanulmányírásban és a műbírálatban is fölülmúlta akár a „szakma” legkiválóbbjait is, de ez nagyrészt a rajongók kifejtetlen kinyilatkoztatása maradt, amelyet ráadásul homályba borított a *költő* nimbusza. Babits már tudta, hogy hunyt mestere „nagykritikus” volt, de figyelemfölvívó szava visszhangtalan maradt. Csak kiragadott példa, hogy Komlós Aladár műfajmonográfiájában (GYULAITÓL A MARXISTA KRITIKÁIG) Arany a kritika tárgyaként és nem alkotó, megújító géniuszaként szerepel. Németh G. Béla sürgetése és a kritikai kiadás előrehaladása nyomán végre alapos, szakszerű és rendkívül eredeti földolgozást olvashatunk az életműnek erről a korábban pazarló nagyvonalúsággal elhanyagolt szeletéről. Mivel a következőkben természetesen főként a kritikáról, kritikátörténetről és Arany idetartozó hagyatékáról lesz szó, illik előrebocsátani, hogy Dávidházitól mi sem áll távolabb, mint egy nagy oeuvre szűkkeblű parcellázgatója. Speciális tárgya szempontjából a „teljes” Aranyra figyel, műve több, mint kritikátörténeti szaktanulmány. Nem nehéz megjósolni, hogy a más irányú Arany-kutatás is alapműként fogja értékelni.

A monográfiát sok más értékén kívül módszertani átgondoltsága és nemzetközi érvényű kritikátörténeti szempontrendszerre teszi emlékezetesen eredetivé. Már a kultusz-kutatásról szóló könyvből kiderült, hogy a szerző nálunk alig járt útra merészkedik, nem elsősorban azzal, hogy elsajátítja és alkalmazza a befogadásesztétika és a hermeneutika korszerű eredményeit, hanem hogy képes távolabbra is kitekinteni a sok szöveg, a hatalmas könyvhalmaz mögül, érzékelve és érzékeltetve, hogy az a tágabb (kedvelt szavával: antropológiai) kontextus is érdeklődésünk tárgya lehet, amelyben a szellem, a szellemi termék nyilvánosságra jut, eszményítő vagy bálványromboló legendákat kelt, zarándokokat vonz, különféle mentális indulatokat, érzelmeket, cselekedeteket vált ki az emberekből. A filológiai bezárkózástól való megszabadulás vágya ezúttal a kritika funkciójának újfajta megközelítésére és a kritikátörté-

net-írás kevéssé hagyományos megalapozására sarkallja Dávidházit. Mesterével, a szakma „nagy úttörőjével”, René Wellekkel is vitába száll. Nem válik hűtlenné, de elhatárolódik doktrínájától: „*el kell szakadnunk a welleki módszertől*”. Szerinte Wellek szcientista fölfogása túlságosan szűkíti „*a kritikátörténet-írás tárgyát*”, nem tudott lemondani „*a folytonosság és összemérhetőség tételéről*”, ezért őt „*a kritikusok érvelése elsősorban mint állítások sorozata érdekelte*”.

Dávidházi posztmodern szellemben fogant ellenjavaslat: ne tárgyakról szóló állításokként fogjuk föl és mérleljük a kritikai kijelentéseket, tanácsosabb lenne „*egy mentalitás kifejeződéseinek tekinteni*” őket, és „*egy átmeneti módszerül vállalt agnoszticizmus jegyében*” tekintsünk el akár „*a kritikai ítéletek konkrét irodalmi tárgyaitól is*”. I. A. Richards nyomán azt javasolja, hogy a dokumentumokat ne csak állításokként, hanem kifejezésként is olvassuk, s akkor nemcsak irodalmi és esztétikai, hanem „*mentalitástörténeti és kulturális antropológiai következtetéseket*” is levonhatunk. A kritikátörténetész igazi témája „*mégis a kritika mint értékelő normaképzés*”. Ezzel Dávidházi emancipálja a kritikát: ne legyen csak az irodalom szolgálóleánya, hanem „*világkép és önmeghatározás*”, mert a szolgálóleány-metaphora fordítva is igaz: az irodalmi művek „*a kritikai világgépteremtéshez*” az anyagot nyújtják, a kritika ebben az értelemben „*teljes jogú és szuverén*”.

Amikor a szabadságharc bukása és a kiegyezés közötti kritika lételményét, alaphangulatát „*szorongás és határkeresés*” kettősségben határozza meg, Dávidházi finom különbségtételt tesz Arany és kritikustársai között. Arany nem szereti a véges határokat, inkább azért fogadja el őket, hogy „*ő kerekedhessék fölül az életen, ne pedig fordítva*”. Voltak „*agnosztikus pillanatai*”, sőt démonikusak is. A kortársaktól való efféle megkülönböztetések végigvonulnak következetesen a kötetben, ezért a „*határkijelölő normaképzésről*” mondtak tiszteltudó ellenvéleményként is fölfoghatók Ady, hát még Móricz olykor pamfletszerűvé torzuló vádjával szemben Arany „*irói bátorságának*” dolgában.

Az eposzkritikai normákról szóló fejezet sem csak azt a tagadhatatlan bizonytalanságot, folyamatos kételkedést emeli ki, amelyet

e műfaj XIX. századi korszerűtlenségét bizonyosra vevő vagy az epikai hitelhez való ragaszkodást a költő kitaláló fantáziájának gyöngegéből származtató elméletek oly szívesen emlegetnek. Dávidházi helyesen teszi föl a kérdést. Ha ennyi töprengést, kételyt okozott Aranynak az eposz problémája (költőként és kritikusként egyaránt), miért, milyen belső szükségletből birkózott vele egész életében? Itt az eposzi hősről szóló elmélet taglalása és az eposzi hőssel való belső azonosulás részben lélektani eredetetése látszik a legbravúrosabbnak: ez a hőstípus Arany számára „önarckép és vágyalom” egyszerre. Az eleve elrendelés meg a végzetszerűség, a predestináció meg a fátum eszméjének összefonódása (másfelől az epikai és a drámai hős markáns megkülönböztetése) a költő filozófiai, etikai nézeteinek és személyes lelki életének ritkán megpillantható mélységeit érzékelteti.

A lírakitikai fejezet kulcsszava az „*idomteljesség*”. Az Arany számon kérte normák meghatározása mikropoétikai részletességű és pontosságú összefoglalással épül. A már említett összehasonlítás a kortársak szemléletével, az azonoságok és különbségek analízise különösen tanulságosnak bizonyul A „KIENGESZTELŐDÉS” POÉTIKÁJA: VILÁGNÉZETI NORMÁK című fejezetben. Részben történelmi okokból, részben a hagyományok, az ízlés, a világirodalmi tájékozódás sajátosságai miatt, számtalan árnyalatnyi felfogásbéli különbség ellenére, a kor kritikusai elvárták, hogy a konfliktusokat, konvulziókat ábrázoló mű is adjon feloldást, kiengesztelést, „*művészi kibékülést*”. Arany „mássága”, vitákat is vállaló küzdelme „*a közmegegyezés finomításáért*” olyan ellenvetéseiből is kiviláglik, mint A NAGYIDAI CIGÁNYOK bírálataira adott válaszai, Erdélyi Jánosnak a kisebb költemények kritikájára felelő híres levele, amelyben sértődött önérettel védi meg a fejlődéselvet képviselő hegeliánus kritikussal szemben a költői szubjektum jogát, hogy ne ragaszkodják feltétlenül az engesztelődéshez, ha a költő akár bizonyos „*epocha*” lelki hatása, akár magánéleti tragédia miatt nem tud megbékülni. Fölsmeri, hogy az engesztelődés normája felüggeszthető, Dávidházi megfogalmazásában: „*az irodalmi értéknek nem mindig szükséges kritériuma*”. Hasonló eretnokséget követ el Arany AZ

EMBER TRAGÉDIÁJA állítólagos pesszimizmusa védelmében, és az ismert Tompa-bírálatban is arra utal, hogy ha a költő „*csak akar, de nem tud megnyugodni*” Isten akaratjában s a maga fájdmájában, műve azért még teljes értékű alkotás maradhat. E néhány esetben Arany megtagadott közös világnézeti normákat, máskor alkalmazkodott hozzájuk. De alkalmazkodása sem simulékony konzervativizmus. Nagyon találó Dávidházi analógiának szánt Pilinszky-idézete a „*mozdulatlannal elkötelezettségről*”: „*magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon elmentmondásainak terhébe*”.

Kirajzolódik a kötetben „*a modern kritikus ismerős arcéle*”, „*a visszatéknítő nézőpont egyenjóságúsítása révén*”. Dávidházi a magyar strukturalizmus atyjának nevezi Aranyt. Kiemeli, hogy a kompozícióra, a részek és a műegész összhangjára koncentrálja figyelmét, valamint hogy az intuitív benyomás tárgyiasítására, a kifejezhetetlennel birkózó tárgyyszerű reflektálásra törekszik. Más kapcsolatokat is fölfedez Arany és a legmodernebb irodalomkutatói módszerek között. Ez az eljárás akkor vezetne zavaró anakronizmushoz, ha nem előzményről, genealógiai metaforáról, hanem egyszerűsítő azonosításról lenne szó. Dávidházi tipológiai párhuzamokat talál, kimutatja a hasonlóságot Arany műszemlélete és a XX. századi strukturalizmusé között. A különbségeket is föltárja, és ezek nemritkán Arany javára ütnek ki. Merész egybevetésekkel találkozunk az Új Kritika egyik képviselőjének, Ransomnak a művet struktúrára és textúrára bontó elméletével (e fogalmaknak Aranynál kompozíció és „*kelme*” elkülönítése felel meg). Míg Ransom szerint a kettő közül a textúra (a stílus) a fontosabb a költőiség meghatározásakor, Arany a kompozíciót alkotó részletek ökonómijára ügyel mindenekelőtt. A szerkezeti „*helyénvalóság*” dolgában Cleanth Brooks *dramatic propriety* (drámai helyénvalóság) fogalmához kerül közel Dávidházi szerint Arany. A tárgykritika és az ábrázoláskritika kettős követelménye Roland Barthes száz évvel későbbi elméletét előlegezi Arany nézetrendszerében (a kritika a mű immanens vizsgálatán kívül kitérhet az ábrázolt világ és a kinti, valóságos világ összehasonlítására is). Természetesen csak jelezni tudjuk itt – egy kritikátörténeti módszer jellemzésé-

re – ezeket a szembesítéseket, melyek segítségével Dávidházi kézzelfogható példákkal igazolja Arany modernségét, előfutárszerelét a kritikátörténetben.

Kiegészítésül, egyben új szempontokat ajánlva csatlakozik a leíró fejezetekhez az a kísérlet, amely EGY KRITIKUSI LÁTÁSMÓD ANTROPOLÓGIÁJÁ-hoz gyűjt adalékokat. A megvalósult művek mögött vagy alatt megbújik egy rejtettebb réteg, amelyhez a talán már nem is tudatos vágyak, nosztalgiák tartoznak, mindaz, „ami vágy maradt, s nem sikerült megvalósítanunk”. Az ilyen szférák rekonstrukciójára való törekvést Dávidházi a „visszatisztítás” nosztalgiájának nevezi, és három fő típusát emeli ki. A klasszicizáló irodalmi hagyományt Arany korában sokan korszerűtlennek tartják, holott bebizonyosul: e nosztalgia később T. S. Eliotban és Babitsban is újraéled. A gondolat, a racionalitás elsőbbségének eszméjét és normáját (az önmagát nem rendező érzéki valósággal szemben, melyhez az esztétikai értékelés tükrében a metaforikus ékesszólástól, sőt „a női szépség öncélú gyönyörökre csábító erejétől” való idegenkedés is hozzátartozik), a logocentrikus szemléletet Dávidházi és a szakirodalom Platónról eredezteti, és gazdag filológiai összefoglalást ad a költő Platón-olvasmányairól. A visszatisztítás nosztalgiájának harmadik összetevője „a református ikonszemléleti hagyomány”. Aranyt kálvinista indíttatása a „faragott vagy kőbéli” képek ellen hangolja, de nem osztozik az ikonofóbia dogmatikus túlzásaiban, bár kétségtelen, hogy „a bensől és szellemül védi a külsőnek és anyaginak ráburjánzásától”. A három hagyomány végül is konvergál: abban a „nostalgie maitresse”-ben és összefoglaló követelményben találkozunk, hogy a költészet ne a pusztá „való”, hanem „annak égi mássa” legyen.

Dávidházi munkáját hézagatlan tárgyismeret és fölülnyes erudíció jellemzi. Ezen nemcsak és nem elsősorban az alaposság, a cédulázó szorgalom (1078 jegyzet!) értendő, hanem az „anyag” birtokbavételére épülő beleérző, a tárggyal azonosuló tudás. A magyar irodalom történetébe való beágyazáson túl világirodalmi távlatokban szemléli Arany kritikusi munkásságát. Ehhez jártasnak kell lennie a klasszicizmus, a romantika, a pozitivizmus és más irányzatok irodalomszemléletében; az egyetemes filozófia-, etika-, vallástör-

ténetnek Arany szellemi horizontján megjelenő kérdéseiben (és mi nem jelent meg ezen a horizonton?), retorikában, poétikában, stilisztikában, verstanban; az abszolutizmus korának történelmében és így tovább.

Gondolatait szakszerűen bizonyítja, és érveit logikusan, áttekinthetően csoportosítja Dávidházi. Aranytól átvett és láthatóan kedvelt kifejezésével élve, ő is „üveg tisztán kifejezve” adja elő közlendőjét, ami egyaránt jelent fogalmi pontosságot és szerkezeti kiegyensúlyozottságot. Így a hermeneutika sok tényezőt szem előtt tartó, mégis egységes rendszerré válik a műben, jelentős lépésként „egy-fajta alkalmazott kritikátörténet felé”.

A radikális, mégsem türelmetlen újraértelmezés igénye magyarázza a HUNYI MESTERÜNK polemikus és apologetikus jellegét. Arany kritikusi működését „kallódó örökségnek” minősíti: „konnyelmién sáfárokadtunk” vele. Ez az általános kritika, mely máris magába foglalja az örökség értékességének feltételezését, a bizonyításon kívül a vitát is szükségessé teszi másfajta – főleg Arany modernségét megkérdőjelező, klasszicizmusát elmarasztaló – megközelítésekkel. Dávidházi vitastilusa mintaszerűen higgadt, érvelő, tárgyilagos. Az övétől eltérő véleményeket és motivációjukat is gondosan mérlegeli, mert tudja: a kultúrában „senki sem önállót: együtt jutunk valamire”.

Bíráló megjegyzéseket, szakmai ellenvetéseket tenni egy ilyen impozáns művel szemben már csak azért sem lenne tanácsos, mert a szöveg előre „kivédi” őket. A tárgy megválasztásával járó korlátozásokról, „a fénykör tággabbra vagy szűkebbre állításáról”, a „fókuszról” a tudatos szerző maga nyilatkozik, és megfontolja, mit hagy ki, miről mond le a kutatás vagy a megírás során. Sőt bevallja: „Minden ilyen döntés, a legnagyobb kritikátörténetészé is, a valamit valamiért jegyében hozatik meg, és fájdalommal jár, de ennek tudatában is vállalni kell, mert különben nincs mód átlépni a tudományosság kuszáiból.” Bármilyen kritikai célzat vagy hiányoló gesztus nélkül említék csak egy-két olyan vonást, amelyik a „teljes” Arany-portréhoz tartozik, de talán kritikusi vagy legalább poétikai gondolkodásával is kapcsolatban áll. Az egyik a humora, amelynek fájdalmas, keserű meg a „tréfa üz komolyt” jelgőjű változatán kívül játékos és csúfondá-

ros aspektusa is van, s talán épp ez utóbbi kapcsolódik leginkább kritikusai gyakorlatához: a paródiák, a hibákat kipellengérező tanköltemények. A másikat a zeneiségnek (főleg a vers fogantatásában fontos) elve, miszerint a dallamból fejlődik mintegy a gondolat; Kodály nyomán Szabolcsi Bence megkockáztatja azt a föltevést, hogy „*Arany a jambusversek nagy részét nem jambusnak, hanem magyaros formának rímizálta*”; ez kiegészítő szempont lehet a tagolt idomtéljesség normája egyik szintjének vizsgálatakor. Ideál és reál viszonyának kérdésével kapcsolatban megjegyezhető, hogy az ideál elsőbbségét kiemelve Arany a reált nemcsak a költészet nélkülözhetetlen elemének tartja, amelynek révén „*megszabadul az egyoldalúságtól*”, hanem szereti a kontrasztot a minél „*anyagibb és testibb dolog*” és a benne „*nyilatkozó eszme*” közt; innen költészetének kivételes szenzualizmusa és durvább, alacsonyabb valóságsszférákat is befogadó tágassága A NAGYIDAI CIGÁNYOK-tól A LACIKONYHA nem csak ironikusan értelmezendő ars poeticájáig, amelyik így kezdődik: „*El mnét, finnyás orrú satnya nép!*”

Irodalomtörténet-írásunk mostanában szűkölködik nagyszabású, összefoglaló művekben; a csoportos munkában készült szintézisek eleve heterogén szemléletűek és változó színvonalúak. Előtérbe került az esszé, a részlettanulmány, a műelemzés, s bár készültek műfaj történeti összefoglalások a magyar regényről, emlékirat-irodalomról, a vers- és a drámatörténet különböző korszakairól, a szerzői monográfia lett vagy maradt a tudományág fő műfaja. Dávidházi Péter munkája alig túlbecsülhető kivétel ebben (és nem csak ebben) a mezőnyben. A látszólag szűk témát egyetemesíti, a nemzeti irodalom- és kritikatörténet egy fejezetéből általános érvényű modellt alkot; új szemléletmódot kínál, és új terminológiát dolgoz ki; példát ad tudományos módszerességéből és igényességéből, a múltat a jelen érdekében újraértelmező felelősségből. Az ő monográfiájára is áll, hogy „*közvetve egész világképét: a lételeményre adott teljes választát*” magába foglalja. S akkor sem szerénytelen, amikor „*hunyt mesterünk*” szellemi hagyatékának földolgozása után a tőle akár elszakadó függetlenedés perspektívájára és föladataira utal: „*Vállalnunk kell őt, hogy előbb lázadozhassunk ellene, majd megtérhessünk hozzá,*

s végül a tőle kapott útravalóval a magunk csapásán haladjunk tovább. Akkor majd, egyszer, nekünk is az lehet, ami a századelő ifjú költője számára volt: élő mesterünk.” Bárcsak a proféta szólna belőle.

Csűrös Miklós

KRITIKAPÁLYÁZAT

AZ ÉLET NEM JESIVA

Isaac Bashevis Singer: The Family Moskat
Translated from the Yiddish by A. H. Gross
Penguin Books, 1981. 635 oldal

Érdemes-e 1992-ben egy 1950-ben keletkezett klasszikus családregényről írni, amikor mindenki a posztmodern lázában ég? Be lehet-e bizonyítani, hogy életünk nem teljes Isaac Bashevis Singer THE FAMILY MOSKAT című művének olvasása nélkül?

Többféle válasz lehetséges. Az 1978-ban irodalmi Nobel-díjat nyert szerzőtől eddig három regényt (A SÁTÁN GORAJBAN, 1935, magyarul megjelent 1979; A LUBLINI MÁGUS, 1960, magyarul megjelent 1985; A RABSZOLGA, 1962, magyarul megjelent 1986), két novelláskötetet (HÉT KICSI SUSZTER, 1984, RÖVID PÉNTEK, 1991) és egy önéletrajzot (SZERELEM ÉS SZÁMŰZETÉS, 1991) olvashattunk.

Kinek sok, kinek kevés. Volt kritikus, aki a HÉT KICSI SUSZTER megjelenésekor megjegyezte, hogy neki nem hiányzott a mű. Mások (köztük a szerző) izgatottan kutattak a könyvesboltok polcain egy új Singer-kötet után.

Ezzel a néhány sorral lelepleződünk. Azok közé tartozunk, akik nem tudják kivonni magukat az időközben az örökkévalóságba lépett Mágus bűvköréből. Akiknek eláll a lélegzetük, hogyan képes egy novellába sűríteni az élet teljességét. Akik harmadszori olvasáskor is találnak alkalmat a meghökkenésre, sirásra és tűnődésre A MOSKAT CSALÁD olvasásakor. S minél többször teszük, annál inkább.