

## Az elbeszélésíró Márairól

1.

Márai Sándornak négy olyan kötetét adták ki Magyarországon a harmincas években, amely kis terjedelmű prózai műveket tartalmazott.

Ezek közül kettő (a *Músorton kívüül* és a *Bolhapiac*), napilapokban megjelent tárcáinak válogatott gyűjteménye. A továbbiakban e két kötettel nem kívánunk foglalkozni, mivel műfaji szempontból eltérnek a másik két könyvtől. Ez utóbbiak elbeszéléseket tartalmaznak, címük: *Kabala* és *Mágia*. Az első 1936-ban, a második 1941-ben jelent meg először. A két kötetet címük is rokonítja. Az elsőnél a címadó mű, a *Kabala* a kötet nyitódarabja; végig kurzívval van szedve, így tipográfiája is elkülöníti a többi írástól. Egyetlen nagy szerzői monológként is felfogható. Olyasmit közöl, ami az egész kötet-re érvényes, meghatározva az alkotói szemléletet, s felkészítve erre a befogadót is. „Csak az egészen buta embereknek nincs kabalájuk. Azoknak, akik olyan rettenetesen buták, hogy nem ismerik szívükben az alázatot. Akik nem tudják, hogy *Jegyek és Házak állanak az égen, s a Jegyek állandóan üzennek nekünk. Akik nem tudják, mi a fájdalom, mert olyan buták, hogy érezni sem tudnak. [...]* Jó kabala félni.”<sup>1</sup>

A *Mágia*, a másik kötet címadó elbeszélésének középpontjában maga az írás mint mágikus megidéző aktus áll, ez határozza meg végzetesen a novella író-szereplőinek sorsát is. (Erről a műről és a kötetről a dolgozat második részében szólunk.)

Első pillanatra megtévesztő lehet az, amit e két elbeszélés sugall Márairól. A köteteket olvasva azonban előtűnik a *Kabala* prózaibb volta és a *Mágia* metaforikussága, jelképszerűsége. Valamiképp persze sajátos költőiségként is felfogható mindez, és nem véletlen, hogy Szerb Antal a következőket írta Márairól az előbbi kötet kapcsán: „Márai metafizikai költő – kissé röghöz kötött, magyar józanságú irodalmunkban egyike a nagyon keveseknek, akiknek metafizikai tematikájuk van. Akármilyen trivialitásból indul ki, előbb-utóbb a nagy titkokat súrolja: a család és vele a születés, származás misztériumát, az egyéniség hegeli paralogizmusát, szerelem és halál összhangzatát és a csillagok magányosságát. Ez az igazán nagy benne.”<sup>2</sup>

A jelek, melyekről a *Kabalában* szó esik, nem mások, mint jelképes tárgyak, viszonyok, történések, melyek realiztikusságukban az elbeszélés alakjai számára egy pillanatra felvillantanak valamit a jelenségek mögötti világból. „A hétköznapok kis történései magukban hordozzák a rajtuk kívül álló jelentésrendet. A jelentéktelenségnek látszó, csip-csup botlásokban feltárul, megmutatkozik az ember. [...] Minden jelenetnek van mélyebb tartalma, – ha tesszik – etikai értéke. Márai a titkosan elrejtett más értelmet emeli ki a látszat csapóajtaja mögül. Görög értelemben az a filozófus, aki lát. Márai lát és látat, s ezzel tulajdonképpen filozófiát csinál.”<sup>3</sup>

A *Nyári öngyilkos* című darab figurája is a jelenségek mögött keres valamit, de hiába őrzi magában a világ benyomásait, arra a rejtélyes mögöttesre csak akkor bukkanhat rá, ha az életével fizet. Ahogy ő mondja majd az ügyben nyomozó vizsgálóbírónak: „A nyár jelenségei mögött engem a gyanús érettség izgatott, tehát a halál. De Nagyságod, tisztelettel ismétlem, ezt nem értheti, igen, a köz szempontjából és joggal, erkölcstelennek is tarthatja ezt az izgalmat.”<sup>4</sup>

## 2.

Elmondható a kötetről az is, hogy az itt olvasható elbeszélésekben megjelenő, a jelenségvilág titkait feltárni vágyó ember az alkotó művész létében jut csak közel a titokhoz, de ehhez előbb nyugodt lélekkel végig kell lajstromozni a világot, legapróbb használati tárgyaitól kezdve akár az időbeli keretét adó évszakokig. A kötet egyes darabjaiban ez utóbbiak is fontos szerephez jutnak. A nyári kánikula közepén beköszöntő esős nap különös változást hoz az élet ritmusába a *Hűvös közjátékban*. Néhány ilyen nap visszatérésre kényszerít a megszokott hétköznapokba, a „civilizációba”. Ilyenkor derül ki, hogy a szabadabbnak vélt nyári életvitel valójában csupa veszély és kellemetlenség a megszokottal, a biztonságot nyújtó városi mindennapokkal szemben. „S mindenestül boldogok vagyunk, hogy e mesterkéltségek és erőszakos ősállapotból, a nyárból, egy napra visszatérhetünk az ismerős éghajlat, a bevált civilizáció rejtettségébe. Ez a mi világunk: tizenhét fok celsius, felhők az égen, ruha és cipő, könyv és idegesség, s négy fal, melynek ablakain át időnként vágyódva kipillantunk az édes, elmulasztott édenbe, a félvad természetbe.”<sup>5</sup>

Ember és világ kapcsolatának időbeli megváltozása áll a *Hóviszonyok* középpontjában is. A régi, az emlékekben őrzött tél kerül összevetésre a „modern” téllal, s történik mindez a szagok, illatok megidézése által. Meghitt gyermekkori emlékek halvány árnya tűnik elő, „a télire eltett gyapjúholmik édeskés naftalin és részegítő-csípős kámfor-szaga; az orr-olaj menthol-szaga; a kocsonya-kedvelő férfirokonok diszkrét, téli hagyma-szaga; a reggelihez pirított kenyérszeletek odaégett szén-szaga; a téli szerelem szaga, melyben van egy kis arc- és orrkrém illat is, vörösség ellen; farsangra felrándult, vidé-

ki rokonok keveset használt, ünneplő ruhadarabjainak szemérmes almárium-szaga”,<sup>6</sup> sok más egyéb illat és szag között. De mindez már eltűnt a világból, éppúgy, mint „egy különös és a háztartásokból időközben nyom és pára nélkül kiveszett fűszer, a koriander szaga.”<sup>7</sup> A mindezt megörökítő személyiség őrzi e szagok emlékét, s az általuk megnevezhetővé vált régi világot. A jelenbeli modern tél egészen más. „A szagok, melyek jellemzik, kevésbé vonzóak: [...] a villamosban, a sízésből hazatérő nemzedék zúzottjainak, horzsoltságainak jodoform és xeroform-szaga... Ennyi maradt a nagy, a dús téli szagrepertoárból.”<sup>8</sup>

És ezzel nemcsak a meghittség, az otthonosság érzete tűnt el, hanem e hiány egyetemesebbnek szánt érvénye is felsejlik: a novella kezdetén az elbeszélő Brueghel téli tájképének világára emlékezik. Ez a festmény felidéz és bizonyít, egy olyan világot, amely méltó volt arra, hogy a festő ecsetje megörökítse, megőrizze. Így bizonyítéka volt annak: az a kor még lehetőséget nyújtott a művészi teremtésre, mivel a jelenségek világa mögött ott volt valami lényegszerűbb. A jelenbe érve – még a szagok is ezt bizonyítják – a mindennapoknak ez a mögötte végre elrejtőzött. Ahogy ez az írás sugallja, ezzel a művészi teremtés lehetősége válik kérdésessé. Egyúttal valamifajta otthontalanság-élmény is felsejlik, bár a hangnem, a szövegalakítás jellege kissé mintha tompítaná, ironikussá tenné az egész problémát. Azt sem lehet persze kizárni, hogy mindez csak a hat évtizeddel későbbi olvasat nyomán rajzolódik ki, kissé pózolóan látván a narrátort.

A *Tavaszi eső* cselekményében ezzel a – rejtőzködő, de létét illetően kétségsébe nem vont – lényegiséggel való kapcsolat lehetősége akkor jelenik meg, amikor ennek a megvalósítása már lehetetlen. Egy haldokló áll az elbeszélés középpontjában, akinek a számára lassan megszűnik a külső idő, a külső világ, csak az ő egyéni ideje – csak az ő belső világa – létezik. Az orvos és az ápolónő figyelni, ahogy kezd kilépni a valóság keretei közül. De egyszerre elkezd odakinn zuhogni az idő haladását jelző első tavaszi záporosó, s a haldokló szinte őrjöngve gondol vissza azokra az órákra, amikor arcát fűroszt-hette volna a friss vízsugarban. „Valamit szeretnék még! – kiáltja a nővérnek. – Esőköpenyben szeretnék sétálni az esőben! Csak egy negyedórát! Mindig is szerettem volna, s valahogy soha nem értem reá...”<sup>9</sup>

Bár lassan elszakad tőle, mégis újból megérzi a valóságos tér és idő vonzását: ez nem engedi végérvényesen leszakadni, utánanyúl, s a lét csodálatos titkára figyelmezteti – melyben soha nem lesz már része.

### 3.

A novellák szerint a lényegiséggel való kapcsolat lehetősége talán még nem teljesen vesztett ki a világból, de hogy a jelenségek mögé hatolhassunk, közel kell engedni magunkhoz a világ dolgait. Máshogy kell viszonyulni a tárgyakhoz is, így többet árulnak el pusztán önmaguknál. Az *Ujjgyakorlat* című

sorozat első darabjában az író megkapja könyve tiszteletpéldányait, s ez hosszú monológra indítja könyve sorsáról, arról, hogy mit visz magával alkotója életéből: „Állandóan bizonyít valamit, akkor is, ha már nem leszek, s ő sem lesz már, ha elenyésztem a sírban, s ő kifakult a kirakatokból, ha negyven év múlva felszántják a temetőt, ahol pihenek, s őt kiselejtezik a világ összes könyvtárából.”<sup>10</sup>

A könyv itt kifejezetten metonimikus szerepben jelenik meg, mint alkotója lényének őrzője. Hasonló szerepet tölt be az időmérő szerkezet *Az ütő-óra* című elbeszélésben. A szerkezet valamikor régen elromlott, és tulajdonosa épp ezért becsüli. „Az ütő-órában az volt a szép, hogy nem ütött, s némán őrizte azt a nehéz és fájdalmas titkot, ami az idő.”<sup>11</sup> Amikor egy „becsvágyó mesterember” megjavítja, és ütő-óra lévén, pontosan jelzi a negyedórákra beosztott időt, egyszerre elviselhetetlenné válik. Az egyéni életidő és a külső idő – mely mindig közelebb visz a halálhoz – kerül itt ellentétbe egymással, s a konfliktus hasonlóképpen feloldhatatlan, mint a *Tavaszi esőben*. A tulajdonos hiába rontja el az órát, a mesterember újra eljön, megjavítja, és a titkot, amit a szerkezet régen némán őrzött, most tulajdonosa fülébe ordítja.

Az elmúlás, a halál a nagy rejtély, és a *Szaküzlet*, amely a temetkezési vállalaté, a középkori allegóriák mintájára afféle memento moriként emlékezteti a mű elbeszélőjét az elkerülhetetlenre. Tökéletes allegória a szaküzlet, hiszen a belépőt fogadó kép minden részlete megfelel az ember sorsát lezáró esemény egyes mozzanatainak. Teljes temetési eszköztár található itt, s az elbeszélő önkínzó gyönyörűséggel tér be ide nap mint nap. És a feloldás sem lehet más ebben az esetben, mint a beletörődés és önirónia sajátos keveréke, mely a felismerés nyomán születik. „Az ember nem akkor öregszik meg, s nem akkor kezd készülni a halálra, amikor az élethez szükséges kellékei szemlátomást elkopnak és kiapadnak; hanem az ilyen pillanatokban, mikor még nem egyezett bele, még nem fogta fel, de már nem érzi egészen lehetetlennek, hogy egyszer személy szerint is kuncaft lehet a szaküzletben.”<sup>12</sup>

Minden ember szembekerül egyszer a mulandósággal, és megpróbál lényéből valamit megmenteni. Ennek legegyszerűbb módja a fénykép, mely mindenki számára elérhető. A *Gyorsfénykép* című elbeszélés adja ennek sajátos, romantikus változatát a vásári fényképészek tevékenységében. Ők még őriznek külsejükben valamit a régi vándor-művészekből. Eszközük is régi-módi, szándékoltan festői és homályos képet készít. Paradox módon ezáltal „a lelket, mely a kósza és mulandó anyagban, a testben keresi a kifejezést, mintegy iistökön ragadja a gyorsfényképész. [...] Ami az arcokban közös, százéves, időtlen, az a zavar. Valamit nem értenek egész pontosan; az egyéniség zavara ez, a megrögzített mulandóság rosszszisztemű feszengeése. A gép számon tart valamit, ami egy pillanattal elébb még nem volt, s egy pillanat múlva már nem lesz ilyen.”<sup>13</sup>

Egy másik műben (*Mellkép kerettel*) az elbeszélő, fényképe szemlélése révén épp valami állandóhoz jut közel. A pillanatnyiségében megragadott arc a figyelmes tekintetnek elárulja múltját, a családi örökséget, hogy kitől mit kapott, a szem, az áll, az orr egy-egy régi családtag emléke. „A családon túl felsejlenek a fajta vonásai, s ezen túl valami kezdeti állapot: Akkor még nem volt fajta és család, s a Művész egyedül volt óriási műtermében, s kedvére pepecselt; s talán a tenger volt tükre, mikor megalkotta az első vázlatot, a végtelen tenger fölél hajolt s a Maga arcának hasonlóságából is beleadott abba az első tervezetbe valamit.”<sup>14</sup>

A végtelen kezdet sejlik fel tehát az önmaga arcképébe merülő művész előtt, s e sajátos, modern meditáció is csak sejtet, és fokozza a kínzó megismerésvágyat, amely azonban beteljesületlen marad.

#### 4.

A novellák világképe szerint az ember létének a lényege titokszerű. Ezért természetes, hogy az emberi kapcsolatokban is akad olyan rejtély, melyet legfeljebb csak tudomásul venni lehet, megérteni, feloldani nem. A *Családi titok* című elbeszélés egy ilyen rejtélyt örökít meg, amelyről – úgy tűnik – a családban nem tud senki. Csak Lajos, aki háromévi távollét után érkezett haza egy messzi országból, sejtí ezt a titkot, „nemcsak agyával és idegeivel, hanem lábával és kezével is érezte, hogy valamit nem tud, ki van rekesztve valamiből”.<sup>15</sup> Hiába próbálja különböző módokon ezt a titkot kiszedni a család egyes tagjaiból, nem tud meg semmit, habár minden azt sugallja, hogy a többieket összetartja valami, amit ő, Lajos, nem tudhat. „Néha már úgy érezte, a titok megoldása ott viszket a nyelve hegyén, csak ki kell mondani... talán a szeretet a titok, gondolta, talán a vér, talán a gyűlölet. De érezte, hogy ezek csak szavak.”<sup>16</sup>

Nem egyszerű, hétköznapi rejtélyről van itt szó, hanem a világ felszíne mögötti, azon túli titok ez. A *természetin túli*, azaz *metafizikai* rejtély, amely behatol a mindennapokba, valahogy jelen van, de nem elérhető. Az ember lényege is valahol itt, ilyen módon rejtőzik, megfoghatatlanul. Aki mégis megpróbálja elérni ezt, az szinte reménytelen küzdelemre kárkoztatott.

A *Gyanú* című elbeszélés szereplőire is ez a sors vár, hiszen megpróbálnak egy ember titkához hatolni. (Erről a darabról most Rónay László tömör, pontos elemzését idézzük.) „A *Gyanú*ban a féltékeny férj és a magánnyomozó párbeszédében egyszer sem kerül elő a gyanúsított neve, személye. Mindketten az »igazságot« keresik, de az igazság ebben a hétköznapiságban nem megragadható, ahhoz előbb meg kell ismerni egy ember titkát, a tetteit éppúgy, mint a rejtett gondolatait. Akkor talán a valóság fölötti térben is megragadható, amit látszólag egyenes tetteivel palástol, azonos lehet a valóság és a fikció. De mindketten tudják, ez tulajdonképpen lehetetlen: az embert sohasem lehet teljesen megismerni, legfeljebb azt kereshetjük benne, amit a másik ember rávetít, elképzeli róla.”<sup>17</sup>

Ha a hétköznapi beszéd nem tud a jelenségek mögé hatolni, az emberek között valódi párbeszéd sem jöhet létre, legalábbis a mindennapi nyelvhasználatban nem. „Mégis, üzenet áramlik a testeken és a tárgyakon át, a zenéből is. Mindenki mondani szeretne valamit, kínlódva keresik a szót, talán függőleges, talán vízszintes, összesen nyolc vagy tíz betű, magánhangzóval kezdődik, mássalhangzóval végződik, csak be kell illeszteni a megfelelő kockába, adott pillanatban, s akkor rögtön értelme lesz az egésznek.”<sup>18</sup>

E fenti idézet nyomán is egyértelmű azonban, hogy Márai számára nem a nyelvhasználat egésze válik kérdésessé, hiszen az *artisztikus szövegalkotás* (és benne a mindennapi beszéd elégtelenségéről szóló művészi – meta- – nyelv), ennek ismerője, a novellákban fel-feltűnő író alakja számára teremtő aktus marad, a kifejezés problematikussá válásának oka pedig a külvilágban keresendő. Talán ez is az oka, hogy a novellaszövegek egy részében (például: *Hűvös közjáték*, *Hóviszonyok*, *Családi titok*) bizonyos szituációk, problémák megjelenítésében kivehető egyfajta pózolás, manír, amely részben lehet a kételymentesen szemlélt művész és művészi nyelv már jelzett felfogásának következménye.

5.

A *Kabala* című kötetben tehát egy olyan létszemlélet az uralkodó, melynek alapparadoxona a lényegit megismerni törekvés (mint emberi, antropológiai adottság) és ennek lehetetlensége. A szubsztancialitás tehát az író szerint nem tűnt el a világból, legfeljebb elrejtőzni látszik, ahogy ezt a szereplők küzdelmének eredménytelensége mutatja. Maga a személyiségről alkotott kép is ezt a felfogást követi. Az emberi szubjektum szubsztanciális mivolta nem válik kérdésessé, legfeljebb megközelíthetetlené. E feltárhatatlanság bemutatása azonban egyfajta eleve kész, rögzített tételként vonul végig a kötetben, s ennek megfelelően a személyiség-rajzok is statikusak, zártak lesznek, a szereplők nem mutatnak valódi interperszonális törekvéseket, amelyek megjelenése mozgalmasabbá tehetné a kötetet.

A műveket narrációs szempontból vizsgálva is azt láthatjuk, hogy az esetek többségében csupán egyetlen pozíció, egyetlen nézőpont határozza meg az írásokat: az elbeszélőé. Ahol dialógusból áll a mű (*Gyanú*), ott az csak lát-szólagos, valójában egyetlen hatalmas monológ áll a középpontban, s a párbeszéd csak ennek indítószituációja. A *Csillag* című alkotásban a három szereplő egymás után, de a másiktól teljesen függetlenül mondja el monológiáját, „kívánságát” a történet keretét adó csillaghullás láttán. Holott a művön belül azonos térben-időben vannak, semmilyen kommunikatív kapcsolat nem fűzi őket egymáshoz. Az *Ólomöntésben* az ártalmatlan újévi jóslás is csak hosszadalmas előkészítője a családfő hosszú magánbeszédének. Mindezek arra utalnak, hogy e narrációs megoldás csak egy változata annak az elbeszélésmódnak, mely narrátor közbeiktatása nélkül, közvetlen elbeszélői

situációt hoz létre. Ennek jó példája a kötetnyitó *Kabala* mint szerzői monológ. Úgy véljük, ez a megoldás annak a felfogásnak a következménye tehát, amely szerint igazán mély kapcsolat, így valódi párbeszéd sem jöhet létre az emberek között. Ezért egyetlen hiteles módja marad a megszólalásnak: a monológ, közvetlen elbeszélői szólammak, vagy ettől csak némileg eltérő narrációnak a formájában.

6.

Az alkotói felfogás módosulását követhetjük nyomon a *Mágia* című kötetben. Gazdagabb, sokrétűbb a művek struktúrája, s a szemléletmód is változik. Ezek az írások egy időben születnek Márai legjelentősebb regényeivel, talán nem túlzás azt állítani, hogy művészte ebben az időszakban teljesedik ki.

Örley István, aki a harmincas–negyvenes évek fordulóján érzékeny figyelője volt Márai művészetének, ezt írja a kötetről: „Márai a hagyományos, sőt klasszikus vonalú novella területére lépett vele. Leginkább megvilágítja ezt annak az író elődnek a főlemlítése, aki a *Mágia* fölött szembetűnően, mint példakép lebeg: Kosztolányi.”<sup>19</sup>

A két író összevetése külön tanulmány tárgyát képezhetné, részletesebben *Szegedy-Maszák Mihály* foglalkozott vele Márairól írott monográfiájában.<sup>20</sup> Célunk itt elsősorban az, hogy Márai novellisztikáját önmagában próbáljuk megérteni, a világmépi összetevőket kapcsolatba hozni az írói megoldásokkal. Visszatérve az Örley-idézethez, ennek első része azt állítja, hogy Márai novellái hagyományosnak mondhatók. Ha a hagyományost a szóképek és szóalakzatok esetében értelmezzük, azt látjuk, hogy a prózai szöveg alapvető szervezője, a *metonímia* mellett felbukkannak a szövegben *metaforikus alakzatok* is. A *távolság* című novellában a repülőgép a metaforája a pilóta és a felesége közötti viszonynak, amely a mű középponti eleme, így az írás egy metafora köré szerveződik. Ugyanilyen szerepet tölt be *A francia yacht* című novellában a luxusyacht, hiszen metaforája a főhősnő lényegi élményének. A művek egy részén szimbólumok vonulnak végig: a *hang*, a *kötés*, a *könyv* (ezek egyúttal műcímek is). Lényegük, hogy megnevezetlen valami helyett állnak, azonban az első két példától eltérően, itt az, aminek megfelelnek, még csak körül sem írható. A metafora a költészet alapvető szóképe, s jelenléte a prózában többnyire lirizált, oldottabb beszédmódra enged következtetni. Ez a költőiség Márai novelláiban azonban csak annyiban van jelen, amennyiben a közölhetetlennek vélt emberi lényeg, központi élettartalom szóképpel való kifejezése az adott mű szerkezetéből, belső törvényszerűségeiből következik. Más novellákban (*Ilonka*, *A válasz*, *A megfejtés*) a lényeges kifejezhetetlensége, az ennek tudatára való ébredés kerül a középpontba, mint *esemény*, s ekkor a prózára hagyományosan jellemző alakzatok strukturálják a szöveget.

7.

A művek időbeliségét vizsgálva természetes tényként állapítható meg, hogy a novella ideje *lényegi idő, kifejelet*, amely az előzmények időbeli lezajlását már nem tartalmazza, de ezek következményét magába foglalja. A kötet nagyobb részére tehát az a fajta időközeg jellemző, amelyben valami lényeges történik: az orvos diagnosztizálja hitvesén a halálos betegséget (*Rendelés előtt*), a középosztálybeli agglegény feleségre talál (*Halálos sebesülés*), a családfőt váratlan hazatérése családjához való viszonyának újragondolására készíti (*A hazatérés*). Jelentős történelmi alakok életük határhelyzetében jelennek meg: Napóleon a waterlooi vereség után vet számot sorsával (*A fürdő*), Danton a kivégzése előtti órákban szembesül önmagával (*A megfejtés*), Fülöp, spanyol király haldoklása közben eszmél rá arra, mi a múltó, s mi a marandó (*A hagyaték*). A történelmi novellák megalkotásánál vélhetőleg az a szempont is vezérelhette Márait, hogy „gazdaságos kifejezésre törekedett, s ilyen esetben számíthatott az olvasó ismereteire. Nem részletezte, amit eleve tudottnak tételezett föl.”<sup>21</sup>

A művek másik csoportjánál az elbeszélések ideje éveket fog át. Szerkezetük eltér az eddig említettekétől, amennyiben terjedelmében is hosszabb és számozott egységekre osztott. Az egyes részekben belül zajlik le valami lényeges, mintegy csomópontként emelkedve ki az évek sorából. *A tévedés* című elbeszélés egységei egy-egy lényegi döntés, felismerés köré szövődnek. Egy házaspár elhatározza, hogy a kopott bérházból új lakásba költözik. A kényelmes, modern helyiségeket azonban nem érzik otthonuknak, bár mindent megpróbálnak, hogy elfogadjassák magukkal az új életformát. Csak akkor nyugszanak meg, amikor újra döntenek, s visszaköltöznek régi lakásukba. Az emlékek, a leélt élet helyszínei kötik őket, s ezek miatt még a régi ház kényelmetlenségeit is el lehet viselni. Valójában a gyökértelen modernség az, ami nyomasztóvá válik számukra, ezt kell felismerniük, de ez hosszabb idő eredménye lesz. Hasonló szerkezeti felépítés, időbeliség jellemző a *Három hattyú* című elbeszélésre, azzal a különbséggel, hogy itt nem történik meg a felismerés, az egységek a sors egy-egy érthetetlen fordulata köré szerveződnek. Károly, az idős főpincér megveszi nehezen összegyűjtött vagyonából a jól menő, híres vendéglőt, a Három hattyút. De hiába adja bele összes vendéglátóipari tapasztalatát a munkájába, senki sem tudja miért, de mindenki elkerüli vendéglőjét. Károly végül csődbe jut, s az új, lelkiismeretlen tulajdonos alatt ismét felvirágozik a Három hattyú. Ezen az egykori főpincér már nem is próbál gondolkodni, csak dolgozik csendesen volt tulajdonában.

Idősíkváltásra is lehet példát hozni a kötetből. Az egyik szereplő egyben a történet narrátora is a *Hőfűvás* és a *Dráma Voloscában* című elbeszélésekben. Narrátori mivoltukban egy, az ő pozíciójukhoz képest múlt idejű esemény-sort adnak elő, amelynek ők is részesei vagy szemlélői voltak. A művön



belüli idősíkváltás – mely a lényegi történetet foglalja magába – az elbeszélőtől különvált narrátort tesz szükségessé és ez azonos lesz az egyik novellafigurával.

8.

Átérve a narráció kérdéskörére, megállapítható, hogy Márai elbeszélésmódjának sajátossága az említett kötetekben abban rejlik, hogy lemond arról, hogy elmondhatónak tételezze az általa teremtett világ bizonyos lényegi tartalmait. A *Mágia* című kötetben ez úgy módosul, hogy a szereplők fiktív tudatának határait követve a számukra kifejezhetetlenek a közlésére az elbeszélő, illetve a narrátor sem képes. Ennek nyilvánvaló esetét láthatjuk a *Három hattyú* mellett a *Földrengés* című írásban. Itt az elbeszélő végig a főszereplő kisfiú nézőpontját követve mutatja be a mű világát, azaz a fikción belül választ egy pozíciót, amivel azonban ő csak részben azonosul, hiszen mint elbeszélő, valahol kívül áll a történéseken, helyzete nem határozható meg pontosan. A mű végére érve jelentésbeli hézagok maradnak, tehát elliptikus szerkezet jön létre. Valószínűleg a család anyagi összeomlása következett be, s a szokatlan reggeli szituáció – a rendetlenség, a kemény hangú idegenek – sajátos magyarázatra készítetik a kisfiút. Ez metaforikusan pontosnak is tekinthető, hiszen ő földrengésnek nevezi azt, ami történt, s ami ebből a nézőpontból másképp nem is fogalmazható meg. Abban a műben, amelynek címe: *Az árva*, az egyik szereplő a narrátor, aki egy különös kapcsolatról számol be. Idősebb nőrokona örökbefogadási szándékára egy furcsa öregasszony jelentkezik, aki valóban árva, hiszen szülei régen meghaltak már. Minden várakozás ellenére bensőséges kapcsolat jön létre a két ember között, s erre a narrátor – aki a mű világának részese – sem tud magyarázatot adni. A szeretetről beszél, amely váratlanul kiárad, de végül egyértelmű választ sem ő, sem a többi rokon nem tud adni, „mert láttak valamilyen emberfeletti illetlenséget, valamilyen nyers, torz kalandot, az életet”.<sup>22</sup>

Itt már mintha visszaszorulna az életvilággal szembeni – a korábbi kötetben még meglévő – írói fölény, átadva helyét egy megértőbbnek tűnő beszédmódnak, amely épp a magabiztos megértés hiányát ismeri be, s ez az értelmzési bizonytalanság lassan kiterjed az addig meglehetősen kételymentesen szemlélt személyiségre.

9.

A megértés hiánya tehát vonatkozhat az önmegértésre is, amelynek legsúlyosabb következményei a feloldhatatlan erkölcsi konfliktusok. Márainál leggyakrabban magánélet és hivatás ilyen típusú összeütközésére találhatunk példát, ez a központi rétege a *Válás Budán* (1935) című regénynek, és a *Kaland* (1940) című színműnek, mely utóbbinak előképére ismerhetünk a *Rendelés előtt* című novellában.<sup>23</sup> Itt a konfliktus oka az orvos számára az a halálos

betegség, melyet feleségén diagnosztizál. Az orvosi tény többszörös konfliktust takar. Elsőként a hozzá legközelebb álló, szeretett személy végzetes fenyegetettségét, mely hivatása gyakorlása közben jut tudomására. Az is nyilvánvaló lesz, hogy e veszély elhárítására már képtelen, holott erre mint orvosnak, lehetősége lett volna, ha idejében megvizsgálja feleségét. Hivatása mond itt csődöt: habár házastársáról azért feledkezett meg korábban, hogy hivatásának szentelje magát, végül tragédiájuk válik e cél elérésének akadályává.

Az alapvető dilemma az, hogy az orvos a kétféle erkölcsi „kell” közül a hivatás imperatívuszának engedelmességet, és ezzel vétséget követett el egy másik „kell”-el szemben. A Márai műveiben meghatározó szerepet játszó etikai vétséget a legjobban talán a kortárs, tragikus sorsú gróf Révay József fejtette ki teoretikus szinten *Az erkölcs dialektikájában*: „Az erkölcsi kell különböző, sőt egymással ellenkező tartalmi egymás mellett helyezkednek el az erkölcsi tudat síkján, mint égbolton a csillagok. [...] Az erkölcsi alanyt a kell ellentétes áramai járják keresztül és marcangolják szerteszét. [...] Az erkölcsnek megfelelni nem lehet. Nemcsak az túl kevés, amit megvalósíthatunk, de szükségképpen túl kevés az is, amire törekedhetünk: ellentétes célokat egyidejűleg nem lehet kitűzni.”<sup>24</sup>

10.

A feloldhatatlan konfliktusok másik csoportját azok a művek képviselik, amelyekben az alkotó ember áll a középpontban. A problémák itt ontológiai és ismeretelméleti kérdéseket érintenek, tehát valamilyen értelemben át/tülpélnak az erkölcs világán. Nem véletlenül kerül első helyre itt az írói hivatás, hiszen „Márai [...] vonzódott az öntükröző elbeszéléshez.”<sup>25</sup> A hivatás itt is összekapcsolódik a személyes egzisztenciával, s ez áll *A tenger* című novella centrumában is, ehhez képest értelmezi rész és egész, a művész által teremtett és a külvilág szerepét. A főhős, Walter, elzárkózik a külső világtól, hogy megalkossa nagy művét. Végül részek maradnak a nagy tervből, és részeket, „cserepeket” lát a külvilágból is. A honvágy azonban egyre erősebb benne, „ez a gyanús, tisztátalan honvágy, a sírás vagy a tenger után, a végtelen fájdalom vagy a végtelen közöny után, ami, így hitte, egyremegy”.<sup>26</sup> Mivel képtelen már sírni, a tenger, amelynek „egyetlen cseppjében pontosan olyan mértékkel vegyülnek a só és a víz, mint az emberi könnycseppben”,<sup>27</sup> tehát a tenger, az ősi elem az utolsó lehetőség, hogy megtapasztalja a könny ízét, amit nem tudott lombikban előállítani. Éjjel érkezik a tengerhez, és a feszült várakozásban, félelmében sírni kezd. Ahogy megizleli az első könnycseppet, nincs már mire várnia. A részlet, ha arányaiban tartalmazza az Egészet, és önnön emberi lényé mélyéről tör elő, teljességérzetet adhat. Mert mint a könnycsepp, tökéletesen megformált. E példázatjellegű írásnál érdekesebb a kötet címadó novellája. *Mágia* ugyanis egy ontológiai paradoxonra épül: a

képzelet alakjai visszahatnak alkotójukra. Ezek szerint a képzelet teremtényeinek is van önálló létük, vagyis fantázia és valóság határai elmosódnak. Ha köztünk és képzeletünk világa között nincs minőségi különbség, a kétféle létmód kölcsönösen hathat egymásra, azaz a képzelet alakjai, a *művészi képzeleté*, a műalkotásé, visszahatnak alkotójukra. Ily módon viszont az írás mágikus-megidéző aktussá válik. Ez a gondolat foglalkoztatja a novella egyik író-hősét. Barátját, Valért egy nagyregény írása közben érte a halál; aki miután fiókjában megtalálta a *regényében szereplő* pisztolyt, s a különös esetet elmondta a másik írónak, a pisztollyal főbe lőtte magát. Ugyanis amikor Valér megtalálta, a fegyverből hiányzott egy golyó. „Ez a hiányzó golyó kioltott egyszer egy emberéletet, s ennek a halottnak az emléke árnyalja be a regény hőseinek az életét.”<sup>28</sup> És okozza alkotójuk, az író tragédiáját, aki „régimódi belga pisztollyal lőtte főbe magát, s a rendőri bizottság megállapította, hogy a hat lövedék közül kettő hiányzik [...] s megírták, hogy a híres író egyetlen lövéssel ölte meg magát”<sup>29</sup>

„Lehet, hogy a regényhős egyszer visszanéz az íróra, aki felkeltette körülötte a mágikus létezés árnyait, s visszahat sorsával az alkotó sorsára? [...] Mi az írás? Mi az élet? Mi az ébrenlét és mi az álom? Mi a világ és mi a képzelet?”<sup>30</sup> – Teszi fel a kérdéseket Valér barátja. És a huszadik század végi olvasónak ezek a kérdések talán még annyira sem tűnnek kimódoltnak, mint a fél évszázaddal korábbi olvasó számára.

1 MÁRFAI Sándor, *Kabala* = M. S., *Kabala*, Révai, Bp., 1936, 4.

2 SZERB Antal, *Márai Sándor: Kabala*, Válasz, 1936, 711.

3 KENYERES Imre, *Márai Sándor: Kabala*, Diárium, 1937, 14.

4 MÁRFAI, *A nyári öngyilkos* = *Kabala*, 16.

5 MÁRFAI, *Hűvös közjáték* = *Kabala*, 39.

6 MÁRFAI, *Hóviszonyok* = *Kabala*, 46–47.

7 Uo.

8 I. m., 48.

9 MÁRFAI, *Tavaszi eső* = *Kabala*

10 MÁRFAI, *Ujjgyakorlat* = *Kabala*, 9.

11 MÁRFAI, *Az üttő-óra* = *Kabala*, 88.

12 MÁRFAI, *A szaküzlet* = *Kabala*, 104.

13 MÁRFAI, *A gyorsfénykép* = *Kabala*, 79.

14 MÁRFAI, *Mellkép, kerettel* = *Kabala*, 125.

15 MÁRFAI, *Családi titok* = *Kabala*, 143.

16 I. m.

17 RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., 1990, 205.

18 MÁRFAI, *Rejtvény, lóugrással* = *Kabala*, 74.

19 ÖRLEY István, *A Márai-mű új állomásai* = Ö. I., *A Flocsek bukása*, Magvető, Bp., 1988, 381.

20 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Bp., 1991, 35–45.

21 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 41.

22 MÁRFAI, *Az árva* = M. S., *Mágia*, Révai, Bp., 1941, 211.

23 RÓNAY László, *i. m.*, 254.

24 GRÓF RÉVAY József, *Az erkölcs dialektikája*, Bp., 1940, 173.

25 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 42.

26 MÁRFAI, *A tenger* = *Mágia*, 170.

27 MÁRFAI, *A tenger* = *Mágia*, 169.

28 MÁRFAI, *Mágia* = *Mágia*, 377.

29 Uo.

30 MÁRFAI, *Mágia* = *Mágia*, 378.