

AZ ÖNKRITIKUS MÁRAI SÁNDOR

A megélhetést biztosító és az
önkifejező írásmód esztétikája

„egyre mélyebben érzem, milyen hiba – igen, »több mint bűn, hiba« – volt, mikor az utolsó évek kísérleteiben engedményeket tettem a valóságnak. Az irodalom feladata nem a telekkönyvi vagy bűnügyi valóság ábrázolása. A látomást felidézni, a vízió ködképét rögzíteni: ez az irodalmi valóság.”¹

A hagyatékban maradt kéziratok tanulmányozása során derült fény arra a törekvésre, amely a vészkorszakot követően egyre inkább jellemezte Márai Sándor alkotásmódszerét. Jelen tanulmány a leginkább szövegredukcióval jellemezhető stílusváltást dokumentálja az író önkritikus bejegyzéseinek összegyűjtésével. A vonatkozó naplójegyzetek kronológiája azt mutatja, hogy Márai a folyamatos alkotás közel négy évtizedében rendszeresen ismételtette önmagának a *húzás* és a *pontosítás* varázsigéit – megközelítően a negyvenes évek végétől 1984-ig, felesége állapotának kritikussá válásáig.

A művészi hangváltás évtizedekig tartó folyamatának korai időszakát a megoldáskereső jellemezte leginkább, egészen az ötvenes évek második feléig. Ezt követően a hangjátékok irányába tett műfajváltás-kísérlet a poétikai változás egy fontos állomása volt, de a rádiódramák mellett folyamatosan születtek prózai alkotások is, amelyek kiadott változatai szintén magukon viselik az objektivitásra törekvő írói szándékot.²

E kutatás nem részletezi és nem elemzi a szerző által meggyűlölt stílus esztétikai jellemzőit; egyrészt ő ezt számos esetben megtette, másrészt a Márai-hang prózai dallamát vizsgáló-leíró tanulmányában Kulcsár Szabó Ernő már beszámolt arról a jellegzetes tonalitásról, amit Márai határozottan és egyre tudatosabban el kívánt hagyni.³

Márai alkotói stílusának változása kétségkívül a háborús élményének következménye, és ezzel mintegy leképezi az európai irodalomban végbe ment tendenciát. A szerző első gondolatai arról, hogy a háború után nem

lehet majd úgy írni, mint előtte, 1943-ból származnak egy a későbbi években is olvasásra érdemesnek tartott mű kapcsán: „A »Füves könyv« első példányai várnak otthon. Kézbe veszem s úgy érzem, ez a könyv utóhangja valaminek – most már jó lenne elhallgatnom.”⁴ Ebben az emlékeire alapozott lelkiismereti választásban (írói szabadságban) Roland Barthes egy tétéle ismerhető fel, miszerint „az írás a történelmi szolidaritás aktusa [...], viszony az alkotás és a társadalom között, a társadalmi rendeltetés által átalakított irodalmi nyelvezet, az emberi intenciójában megragadott forma, s mint ilyen, a Történelem nagy válságaihoz kapcsolódik.”⁵ Márai – saját bevallása szerint – élete első nagy hivatástudatbeli krízisét élte meg, a munkába vetett hit válságát.⁶ Megoldásként tudatosan törekedett arra, hogy ne írjon könnyen.⁷ Ez az önmagával szemben támasztott elvárás jelezte, hogy rálépett arra az útra, amelyen egyre kevésbé törekszik majd az olvasótábor tényleges és feltételezett igényeinek ki-
légtetésére.

1944-ben még a régi módszere szerint dolgozott a *A nővér* című regényén, de a német megszállás légköre egyre mélyebben érintette alkotói önképét, ami írói válságba sodorta: „Mintha március tizenkilencedikén eltört volna bennem valami. Nem hallom a hangom; mint mikor egy hangszer megsiketül”.⁸ A társadalmi sikert már gyanúsnak vélve készített ekkor számvetést legutóbbi öt évről, aminek konklúziója, hogy a továbbiakban az igazat szeretné írni, de teljesen más módon.⁹ Az ostromot követő társadalmi szemle során önkritikusan ítélte meg polgári életvitelének a valóságban is romos tartozékait: „S mennyi fölöslegeset írtam én írógép birtokában, azért, hogy legyen a két cselédhez való lakás és életforma! [...] Talán az egyetlen jó mind-
abban, ami történik, hogy az ember közelebb jut élete valóságához, munkájának és életének kellékektől független, meztelen értelméhez. Ha ugyan közelebb jut, mert az ember reménytelen.”¹⁰ A népszerű írósgátló való távolodásának első kézzelfogható jelei ezek a bejegyzések 1945 elején, amelyekből kiderül, hogy maga az író is tisztán látta a könyvpiacra elfoglalt státusza mulandóságát.

Az önmagával szemben támasztott növekvő igényét bizonyítja Horatius szavaira adott válasza: „Nonum prematur in annum?» Kevés. Negyven év kellene, hogy az ember megírjon egy könyvet – kettőt, legföllebb hármat.”¹¹ Nem sok hiányzott a *Harminc ezüstpénz* kiadásáig a negyvenből, *A Garrenek műve* munkafolyamata pedig meg is haladta ezt az időt – igaz, egyik könyv esetében sem az írón múltott elsősorban a késői megjelenés; ha tehette volna, kiadta volna mindkettőt már az ötvenes években, több nyelven. A pénzkereseti kényszer később is felülírta a művészi kivitelezés tökéletesítésének végtelenül folytatható lehetőségét. 1967 után jött el az időszak, amikor nem kellett

elsőrendűen a megélhetésért írnia, és ekkor már nem is szorgalmazta olyan intenzíven e kötetek kiadását. *A Garrenek műve* átdolgozása és a *Föld, föld!*... megformálása kapcsán írt hangváltásra vonatkozó naplójegyzetek művészi-technikai megkötetési a *törlés* és a *húzás*.¹² Az eddig elvégzett kutatások

80 során az e módszerrel való kísérletezésre a *Harminc ezüstpénz* és a *Keresztkérdés* kéziratai szolgáltak bizonyítékkal. A kéziratok dokumentálják azt az alkotási folyamatot, amelynek legjellemzőbb vonása a szöveg sűrítése, a legmegfelelőbb szó megtalálása, illetve a történet cselekményesítése: a monológok felszabdalása dialógusokká. Márai úgy érezte, hogy számára a tömörségre való törekvés a legfontosabb és legnehezebb feladat, ami csak a legtehetségesebb írók munkájában valósult meg igazán jól. A művészi módszer ilyen aprólékossága megköveteli az elemzőtől, a filológustól is a hasonló pontosságot és (élet)tapasztalati tudást. Tóth Réka a hazai genetikus szövegkiadás alapművének tekinthető könyvét is a húzás módszerének jelentőségével indította: „felülírási-átírási szándék, a lázadás, az újat kezdés-keresés kifejezése.”¹³ Megdöbbenő a hasonlóság a kutató és Márai szavai között e tárgykört illetően: „A pontos, minél pontosabb, legalább megközelítően pontos szó keresése.”¹⁴ Márai stílusváltása vonatkozásában „az áthúzás rámutat valamire, ami csak általa ragadható meg, az írás folyamatára”¹⁵ az élettapasztalat tükrében.

Márai *A nővér* befejezésekor (1945) lejegyzett, műfajváltásról szóló bejegyzése – „[n]em akarok többé »regényeket írni«”¹⁶ – egyelőre nem tartalmazott műfaji alternatívát, és az idézőjel is inkább arra vonatkozott, hogy nem kívánja ugyanabban a formában folytatni pályafutását. Az év végére már körvonalazódott némi konkrétum arra vonatkozóan, hogy miben fog eltérni az előző, kereskedelmi alapú írói pályától a jövő: „meg kell írni mindent, amit meg akarok írni, s nem törődni a személyes sorssal, sem írásaim sorsával.”¹⁷ Mint alapgondolat és kiindulópont ez a bejegyzés elsősorban a Jézus-téma kritikus feldolgozására vonatkozott. Kifejtésére pár hónappal később került sor: „soha többé nem vagyok hajlandó egyetlen sort sem írni azzal a gondolattal, hogy »sikere« lehet, vagy sem. Pontosabban: nem vagyok hajlandó azzal a gondolattal sem írni, hogy megjelenhet-e, előadják-e, kell tíz embernek, vagy ezernek. Még pontosabban: nem vagyok hajlandó írásaim tiszteltétől megélni. Ha eltartanak könyveim, annál jobb, de ez az ő dolguk, egyetlen betűt sem írok többé azért, hogy árucikk legyen [...], az nem lehetséges többé, hogy »divatos írók« legyenek”.¹⁸ Ezután szinte azonnal ismét kézbe vette *A nővér* kéziratát, hogy meghúzza a befejezést. „Három erős húzással – soha nem húztam még prózai könyvemből – tudok valamennyire segíteni ezen. Nem jelentékeny könyv, de nem is érdektelen: kimond valamit. De nem bírom a hangját, öklendezem tőle: ezt a dallamos Márai-hangot, amely a vége felé – két, három év előtt! – igazán kintornaszerű volt már, nyekergően

dallamos. Gyűlölöm ezt a hangot. S a műfajt, mely belőle következik... Ha lesz még valami, más lesz és másként.”¹⁹ „Csak nem folytatni életet és írást, a megismert törvény szerint! Ez van minden nyugtalanságom, kétségbeesésem alján.”²⁰ „Munkám nem elégít ki, nem hiszek többé benne.”²¹ „Sokkal igényesebb vagyok, mint a könyvek, melyeket írtam.”²² – zárta le az önostorozást azzal a gondolattal, hogy a *szellemi higiénia* jegyében a saját otthonában sem tűri majd meg addig írt könyveit. Ez utóbbi, minden bizonnyal színészi gesztus mond mégis a legtöbbet Márai művészi pályájának talán legmeghatározóbb döntéséről. A jól menő íróság helyett az új alkotásmódszertan *A prédikátor könyve* bölcsességeit megfogadva a „[s]zerénység, lemondás, fegyelem minden világi dologban. Összhang a világgal, figyelni a tüneményekre, hozzásimulni. Az emberekre is figyelni; nem tanítani őket, ebben több a hiúság, mint a haszon; csak kérdezni és hallgatni őket.”²³ Az irodalom didaktikus feladatáról mégsem tudott sem ekkor, sem később teljesen lemondani, és ez a hiábalónak látszó törekvés lökte rendszeresen depresszióba a későbbi években.

Már 1946-ban feltette a kérdést magának: „jogos-e a hallgatás, amelyben élek? Nem kötelesség-e szólni ehhez a vak, maradi, gyepesfejú, műveletlen társadalomhoz, hogy térjen észre, forduljon a jövő, egy nemesebb szocialista társadalom felé?...”²⁴ Az idézetben jellemzett társadalom az oka annak, hogy tartotta magát belső emigrációjához, és csak az anyanyelvet kívánta szolgálni, de nem volt szolidáris e nyelvet beszélő társadalommal,²⁵ talán csak annak eltűnő polgári osztályával.²⁶ A kritikus hang egy árnyalatnyit enyhült az 1946 1947 telén tett európai körút tapasztalata miatt, ami segített az írónak kontextusba helyezni a hazai viszonyokat a közel évtizede nem érzékelt külföldivel.

Az írói lét értelmét kutató közel tíz éves időszak alatt érzékelhetők elmentmondások Márai gondolkodásában, de egy útkeresés során ez nem meglepő. Társadalmi osztályának eltűnése egyben az olvasók eltűnedezését is jelentette; tehát azért sem maradhatott a régi stílusnál, mert véleménye szerint csak az a – megfelelő műveltségi háttérrel rendelkező – réteg érthette azt, amelynek addig írt. Az irodalmi konszenzus hiányának problémája a további évtizedekben is végigkísérte – külföldön még inkább, mint Magyarországon. Ő ezt cinkosságnak nevezte; az 1914-ben egyházi indexre került Henri Bergson egy csoporton belüli egyezségként²⁷ utalt erre, mint az irónia árnyalatait közvetíteni és érthetővé tenni képes kapocsra.²⁸ Ennek hiánya, tehát a háborút követő, szovjet mintára elkezdett társadalmi átalakítás következtében Magyarországon (majd az emigráció első évtizedeiben, leginkább az amerikai társadalomban) tapasztalt hazátlanságérzés okozott

művészi identitásvesztést Máraiban, és lett következménye hangváltásának, de nem művészetfelfogását változtatta meg, hanem a magasabb esztétikai értékek felé törni vágyásban határozta meg alakulófélben lévő ars poeticáját.

82 Bár tervei voltak a következő öt évre,²⁹ a kivitelezés mindinkább akadozott. Ez elsősorban a magyarországi irodalmi élet átrendeződésével magyarázható, ami nem adott módot számára megtalálni az új hangját. 1948 nyarának vége búcsúzással telt: „Fülledt, felhős, gőzös hőség. A »Művészet és szerelem« befejező oldalait olvasom. Mit akartam ezzel a könyvvel? Most különösen idegen minden sor, amit írtam. Aki elmegy, nem lehet azonos azzal, amit itthon hagyott.”³⁰

Az életformaváltás egyben stílusváltást is jelentett számára; nemzetközi ambíciói is voltak, a világhoz kívánt szólni, amit véleménye szerint nem tehetett meg ugyanazon a hangon, mint amit a hazai olvasóközönség felé használt.³¹ A pénzkereseti kényszer mégis folyamatosan felülírta a művészi kivitelezés tökéletesítésének végtelenül folytatható lehetőségét. Lassan döbönt rá arra, hogy keresletet alig talál a háború sújtotta Európa romjain túlélő próbáló nemzetközi kiadók között, akik a megélhetésre összpontosítva a középszerű ponyvát részesítették előnyben.³² A külföldi terjesztésre használhatónak vélt kötetei a *Füves könyv*, az *Ég és föld* és *A négy évszak*, illetve az *Egy polgár vallomásai* voltak. Ezek átdolgozásával le kívánta zárni a múltat úgy, hogy megtisztítja őket a felesleges elemektől.³³ A dél-olasz kirándulásokat mindennap beárnyékoló létbizonytalanság egyáltalán nem kedvezett az ihlettség elérésében, az 1949-es év inkább tekinthető az útkeresés olyan állomásának, amikor írói tehetségét a mind közül legterjedelmesebb naplókötetben bontakoztatta ki, képet adva a háború után éledező Nápolyról egy alapvetően magányos, meglehetősen kilátástalan léthelyzetben, a külföld által keresett „szakmák” ismeretének hiánya miatt a hazatoloncolás reális lehetőségével a feje felett. A Posillipo környéke természetesen sok ajándékot adott a háborús pusztítás után, és életének szép időszakaként könyvelte el később ezt a pár évet. 1949-től mégis e sorokkal búcsúzott: „Nem elég bírni. Nem elég ellenállni. Nem elég alkotni. Nem elég – mindörökre – elbúcsúzni minden hiú szereptől, rögeszmétől. (Már csak a magyar nyelv a rögeszmém; minden mást, a »magyarságot«, »európaiságot« gyanakvással és közönnyel nézem.) Nem elég leszokni mindenről, ami az életben többlet volt, s a legszükségesebbel érne be. Ez mind természetes. Ezen túl kell megmaradni alkotó, különböző, a maga útján járó, feltűnés nélkül ellenálló embernek.”³⁴ Még az 1950-es év sem hozta meg számára az elmélyült alkotás lehetőségét, viszont a világirodalom kontextusában értelmezett írói helyzetét egyre világosabban kezdte látni: „Ha most dolgozni kezdek, nem szabad többé hátra nézni, nem szabad arra gondolni, hogy »folytatok« egy életművet. Ez az »életmű«, ha ugyan az volt, összetört, porrá omlott, megsemmisült.”³⁵

„Lassan kezdem megérteni, milyen félreértés volt eddig számomra az irodalom.”³⁶ „Nagy hiba volt – nem csak az én hibám –, hogy »író« voltam, abban az értelemben, ahogy a korunkbeli ipar újrafogalmazta ezt a tüneményt.”³⁷ 1950-ben kezdett neki a *San Gennaro vére* című nápolyi történet írásának: „Ezt a könyvet már nem írom senkinek. Magamnak írom, tehát van e vállalkozásban valami az örületből. S aztán – ugyanígy, magamnak – két »poszthumusz« kis könyvet szeretnék megírni: A »Jób könyvé«-t és a »Nevem Jézus«-t. [...] Nem rossz, így írni, a semmibe. Nem veszélytelen, nem is könnyű, de nem rossz. Talán az volt a nagy hiba, hogy első pillanattól, amikor írni kezdettem, nem így csináltam. / *A gutgehende Schriftstellerei*-nek tehát vége. Ötvenegy éves vagyok. Nincs semmim. Most írni akarok.”³⁸

Az írói módszerre tett meghatározása is finomodott a *Béke Ithakában* (1952) befejezésének évében, ami egyúttal előrevetíti a történelmi témájú regényei autobiografikus jellegét: „Minden erővel közelebb menni magamhoz. Minden sorban, amit leírok, önmagamat keresni. Ez a feladat.”³⁹ „Most valami nagyon izgalmas, érdekes, fájdalmas, szorongó, titokzatos és érthetetlen foglalkozás vár még reám, életem hátralevő idejében: írni fogok. Valahogy úgy, ahogy soha nem írtam, de közben örökké tudtam; így kellene írni.”⁴⁰ A következő néhány év a prózai művek vonatkozásában egyrészt a *Harminc ezüstpérez* első komolyabb átdolgozásával, másrészt már Amerikában a *San Gennaro vére* német nyelvű kiadásának (1957) befejezésével telt. 1956 tavaszán tért vissza a levetkőzni kívánt írókép kritikájához, amikor ítéletet mondott a Magyarországon írott művei minőségéről: „Két könyvet írtam, melyek – talán – érdemesek arra, hogy későbbi időben magyar olvasó lapozza: a »Szindbád hazamegy« és a »Füves könyv« című könyveket. Mind a kettőt »én« írtam: tehát nem Márai úr, a tehetséges író, hanem én, személyesen.”⁴¹ E kettővel egyidőben értékelődik fel Márai számára a *Garrenek műve* regényciklus is,⁴² hogy a számos – terjedelmes kutatói munkát igénylő – átírás, fordítás után élete fő művének tartsa.

1957 és 1958 fordulója ugyancsak határvonalnak tekinthető, amelyhez közeledve készültek az egyes regényekből drámai átdolgozások (Márai szavával párbeszédes próza, „párdeszédes elbeszélés, amely meg tud szólalni színpadon is, rádióban is. Ez a műfaj – valami az elbeszélő prózai dialógus és a drámai cselekmény között”⁴³). Márai műfajt és egyben hangot váltott azzal, hogy az olyan regényekből, mint *A gyertyák csonkig égnek*,⁴⁴ *A nővér* és a *San Gennaro vére*, tetemes húzással hangjátékokat készített. „Volt egy hangszerem vagy valami hasonló... De ezek a vad emberek széttörték. A földre dobták, ráléptek, darabokra taposták. Ezek a vadak, itt és Európában. / Meg kell kísérlnem, egy darab fából és két húrból – mint a négerek – új hangszert csinálni,

két húron pöngetni el, egy ujjal, amit még mondani akarok. Ez a »párbeszéd«, ez a két húr” – így bizakodott az új műfaj lehetőségeiben.⁴⁵ 1958 januárjában úgy gondolta, hogy a rádiódramával be tud törni az amerikai és a nemzetközi könyvpiacra: „Azt hiszem, ez a rádiópárbeszéd a közeljövő műfaja.”⁴⁶

84 A megélhetés és az érvényesülés mellett a szépirodalmi művek írásának igénye is munkált benne: „Kezdem tudni, hogy csak a fióknak lehet igazán írni” – jegyezte fel ez év tavaszán.⁴⁷ Mit jelentett ez a fióknak írás? „Kosztolányi írta: »Írni annyi, mint törölni.« Évek óta ezt csinálom. Az írói munka utolsó és izgalmas feladata ez a »törölni«, kibontani az életmű hevenyészett nyersanyagából a Művet.”⁴⁸ Tehát két elkülöníthető módon alkalmazta a hűzás technikáját. A kereskedelmi forgalmazásra készült regényátdolgozások esetében, illetve az olyan fontosnak tartott és hagyatékbá szánt műveknél, mint a *Harminc ezüstpéNZ*, vagy *A Garrenek műve*.

Az életműre visszamenőleg hatni próbáló, választékosságra törekvése a hatvanas években sem hagyott alább. Szerette volna „megírni, még egyszer, másképp, az egészet”.⁴⁹ „Az életet nem siettem el, de a munkámat majd mindig elstettem” – írta 1960 áprilisában.⁵⁰ Egy évvel később a negyvenes évek végén már kész kritikáját ismételve adott hangot e cél gyakorlati megvalósításának módjáról, az elvetendőket kiegészítve az új írói módszer fogásaival: „Elővettem a régi köteteket, olvastam, s az érzésem olvasás közben: ez voltam »én«. De leküzdhetetlen ellenszenvet érzek a gondolatra, hogy még egyszer »én« legyek [...] Az önmutogatás, a stílus sajátossága, a személyes kiállítás, a fintor és a kacsintás – ez volt az »írás«, ahogy »engem« elképzelt az olvasó, és ahogy én elképzelttem magam. [...] Akarok még írni, de láthatatlanul – egyetlen »leírók« szóval, stílusbeli, modorbéli sajátossággal nem árulni el, hogy »én« írom azt, amit éppen írok. Tehát: dramatizált prózát, ahol a Szó mint Cselekedet jelentkezik – az író teljesen láthatatlan. Ez lehet öregség, szemérmesség – az öregség rejtőző. Lehet »fejlődés«. Lehet karak-
terválság. Bizonyos, hogy így van, és meglepő.”⁵¹

Egy 1962 nyarából származó bejegyzés ismét munkában mutatja Márait, aki regényírás közben próbálta elkerülni a Márai-hang beszivárgását a készülő szövegbe. Úgy vélte, hogy a párbeszédes részek adnak leginkább lehetőséget a régi irány elkerülésére.⁵² Ezek a párbeszédok mindig tükrözik Márai saját gondolatait, egyszer úgy, hogy érezhető, melyik szereplő oldalán állt (lásd *Erősítő*), máskor pedig a válaszkeresése sejlik ki a dialógusból (lásd *Harminc ezüstpéNZ*). Utóbbi áthallás oka valószínűleg az, hogy az eredeti monológot (például Máté és Júdás beszélgetése esetében) próbálta meg egy-egy közbeiktatott jelképes kérdéssel felszabdalni. A személytelen párbeszéd – ahogy ő nevezte –, vagyis az írói jelenlét elkerülése egyes hangjátékok esetében sikerült is. A *Keresztkérdés* ilyen objektív hatást kelt. A szerző megpróbált egy egész regénytörténetet rövid párbeszédes műfajba tömöríteni. Csak

a legfontosabb szavak megtalálásával kihagyásos, sűrített módszert kellett alkalmaznia, hogy megragadja a modern ember létének bonyolultságát.⁵³ Az életmű ismeretében kutatói szemmel nehéz megállapítani az objektivitás irodalmi formáit, a részletes szövegelemzés mégis azt látszik bizonyítani,⁵⁴ hogy Márainak a hangjátékban sikerült elhagynia erősen didaktikus stílusát és a csak rövid, argószerű megszólalásokra alkalmas párbeszédekben a dallamosságot is. A „[n]yafka, hidalgós, álromantikus, komikusan dandys írárok[ra]” jellemző, a közönségigényt kielégítő „márais” hangot.⁵⁵ A hatvanas évek közepén lett elege e kényszerű és talán saját maga által is érezhetően kudarcba fulladt próbálkozásból – mert a valóság *monoton tragédiáit* az író már nem tudja *túlkiabálni*. Önmaga megtagadását látszik mutatni az olyan bejegyzés, amelyben a regényforma adta kifejtés lehetőségét kívánta vissza – úgy érezte, a dráma nem ad lehetőséget arra, hogy kifejtse azt, amit igazán mondani szeretne. Tény, hogy kevésbé érzékelhető az íróra jellemző didaktikusság a hangjátékban, sőt „igen nagy követelményeket támaszt az olvasóval szemben”,⁵⁶ és széleskörű (tudományos) ismereteket igényel a mű felfejtése.⁵⁷

1965 telén, megírva a *Keresztkérdést*, visszatért a regénymű-fajhoz. Ennek leglátványosabb bizonyítéka a *San Gennaro vére* magyar nyelvű, saját kiadása (1965), ami két fejezettel bővebb a német nyelvű szövegváltozatnál. Ekkor már következetesen alkalmazta a húzás módszerét a prózában is: „»Írni«, mi az?... Nem lehet elég keveset írni. És nem elég sokat húzni abból, amit írunk. A dilettáns rögeszméje: írni, írni! Az író kényszercelekedete: húzni, húzni.”⁵⁸ „Ez nagyon nehéz, látni a lényegeset az anyagban.”⁵⁹ E munkafilozófia mentén telt az 1966-os év is: „A »sűrítés« [...] a legnehezebb a mesterségben: nem »húzni«, törölni, nem is »kivonatolni«, hanem »sűríteni«. Írni nem »nehéz«... [...] De a végén úgy kell dolgozni, mint ahogy a szobrász dolgozik, amikor a márványból lefaragja a »legszükségesebbet«, hogy megmaradjon a szobor. És a teljes sűrítés: a vers.”⁶⁰ Az *Ítélet Canudosban*, a *Rómában történt valami* és az *Erősítő* jelentették a következő évtized e szelvényben végzett munkájának eredményét. Mindhárom mű írását többéves felkészülés előzte meg. A brazil történet tisztázásakor szólt Márai ismét arról, hogy miben változott alkotói technikája az elmúlt húsz évben. Ez nem is az új módszer tekintetében érdemel figyelmet, sokkal inkább a régi vonatkozásában, ami szintén hozzájárul Tóth Csilla esztétikai szempontú értéktételeének alátámasztásához.⁶¹ „A kézirat végére pontot tettem: most aztán tisztába kell írni az egészet, mert a kézirat olyan, mint a hevenyészett agyagszobor, az első vázlat, amelyet aztán simítóval kell tökéletessé mintázni. »Azelőtt« ez is másként volt: ritkán javítottam a kéziratot, leírtam, ahogy jött, és nem törődtem többé vele. Olyan is volt; elszietett, elnagyolt a legtöbb regény, színdarab.”⁶²

Munkamódszerét leginkább a szobrász technikájához hasonlította, aki vízi-onálja az anyagba a művet, – „a nagy titok, minden remekmű titka a Húzás, ahogy a művész meglátja és könyörtelenül elhajtja a felesleget” – írta ismét 1973-ban egy firenzei kiállításon.⁶³ Még ez év végén került újra szóba

86 a máraiság, ami a szerző szerint – már nem az eddig tapasztalt elítélendő módon – a gyors képzettársítást és a meghökkentő kimondásának bátorságát jelentette: képes volt a köznapiban ábrázolni a varázslatosat és a groteszket. Nehéz egyetérteni az író bejegyzésével, mely szerint mindez már inkább idegen volt számára. Elképzelhető, hogy annyira természetessé vált mindennapjaiban a naplóírás, hogy nem érzekelte e stílus továbbélését a napi penzum lejegyzése során – egészen 1989-ig?

A hetvenes évek végére mintha meg is változott volna a véleménye arról, hogy el kell rejtenie saját stílusát annak érdekében, hogy csak a cselekményen legyen a hangsúly. Az orosz munkatáborokról szóló emlékirat-irodalomról a következő ítéletet fogalmazta meg: „Szolzszenyicintől le és fel nem ismerek Gulag-könyvet, amelynek »stílusa« lenne [...] Már csak kevesen vannak, akik tollat vesznek a kezükbe, és tudják, hogy a »stílus« eleven energia, amely a szavak médiumán át továbbít érzékiesen, lüktető érveléssel egy személyiséget. A többi csak ír, mert lehet.”⁶⁴

A háborúban szerzett személyes tapasztalata és az életveszélyes kiszolgáltatottság felejthetetlen érzése Máraiban kifejlesztett egy mélyebb történelmi tudatosságot, ami által képes volt az egyetemes (tömeg)kultúra hibáit az amerikai kontinens lakosainak többségéhez képest külső szemlélőként bírálni. A Márai-szakirodalom mindmáig számos ellentétes véleményt tükröző sokszínűségét gyarapítva azon az állásponton vagyok, hogy az író kései művei – például az *Erősítő* – sokkal kidolgozottabbak, legalábbis kontextuális-kulturális értelemben és a világirodalmi beágyazottságukat tekintve, mint a háború előtti írásai. A tömegek kultúrájának egyre határozottabb elvetése jól szemléltethető Márainak Picasso életművéről, de általában véve az absztrakt festészetről alkotott kritikus álláspontja mentén.⁶⁵ Márai giccsnek tartotta, és feltehetően Goethe véleménye⁶⁶ nyomán ítélte el a kései Picasso állandó megújulási kényszertől hajtott művészetfelfogásának termékeit.⁶⁷ Ezzel áttelesen a politikai hatalom ellen is felszólt, egyezően Clement Greenberg állásfoglalásával, mely szerint a „giccs propagálása egyszerűen egy olcsó módja annak, hogy a totalitárius rendszer elfogadtassa magát alattvalóival.”⁶⁸ Márai szemében a kapitalista nyugatot is totalitárius államberendezkedés jellemezte, akárcsak a keleti blokkot. A szerző Jézus-képének vizsgálatai azt az eredményt hozták,⁶⁹ hogy kései, érzékenyítő írásai a nyugati államok jólétet biztosító, így láthatatlannak vélt gazdasági-birodalmi törekvéseit hangsúlyozva hívják fel a figyelmet a társadalom magaskultúráért felelős, értékre-remtő szintjein végbement erőteljes színvonalcsökkenésre.⁷⁰

A műfajokhoz való viszonyának saját, szélsőséges kijelentéseivel jellemezhető változása alapján Márait nem érdemes azonosítani egy-egy véleményével – minden esetben körültekintően meg kell vizsgálni, hogy egy adott témakörben temporálisan milyen mértékben módosult szemléletbeli állásfoglalása. Általában érvényes a naplókra, hogy nem kell komolyan venni az írónak azokat a kijelentéseit, amelyek szerint befejezett egy műfajt, leszámolt a regénnyel vagy a drámával, verssel – ez mind csak időleges, és még magas kora ellenére sem volt érvényes, 1979-ben sem, amikor a Judit-ciklust befejezve a polgári civilizáció huszadik századi hanyatlásának megírását véglegesen lezártnak tekintette.⁷¹ Ezt követően még megjelent *A Garrenek műve* és a *Harminc ezüstpénz* is, sőt egy krimi is elkezdett 1983-ban.⁷² Az évtizedekig csiszolgotott két regény bizonyítja leginkább Márainak azt a vágyát és törekvését, hogy magas esztétikai értékű művet hagyjon hátra. Ezek az erkölcsi állásfoglalást tartalmazó, antiintellektualizmus ellen felszólaló, irodalmi és nyelvészeti ismereteket igénylő írások bizonyítják Márai hangváltását.

E tanulmány leginkább az író személyiségének változásához igazítani kívánt stílusmódosulást követte nyomon. Az önkép módosításának egy állomása volt személyiségének elidegenítési kísérlete a műtől. Hangsúlyos ebben a tekintetben a tárgyilagosságra és közönyre törekvése, ami csak ambíció maradt, személyiségét nem volt képes a műről leválasztani, a tartalom pedig minden esetben túl van az elkészült alkotás tárgyán, az ő szavaival *kimond valamit*; figyelemfelhívó, az író élettapasztalatai mentén a történelmi tanulságok levonására készletet.

¹ MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1943–1944*, szerk. MÉSZÁROS Tibor, Bp., Helikon, 2006, 293.

A tanulmány többségében Márai Sándor *A teljes napló* sorozatcímen kiadott naplókézirataira hivatkozik és számos olyan lábjegyzettel rendelkezik, amelyekben *A teljes naplók* kötetéből származó szöveghelyek egy adott témára vonatkozóan kronológiai sorrendben összegyűjtve szerepelnek. Az átláthatóság érdekében a továbbiakban *A teljes naplókra* a kötetcímeiket és a kötetcikkekben szereplő időintervallumokat elhagyva a TN rövidítés használatos. Ezt dőlt formátumú, az adott évre vonatkozó időmegjelölés, tehát a kiadások időintervallumot-jelölő címei helyett a konkrét évszám, azt pedig a normál formátumú oldalszám követi, mindhárom tag vesszővel elválasztva.

² TN, 1962, 276.

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A próza hangja. Kérdések a „Márai-dallam” körül: A nem szemantikai elemek hatásformái Márai prózaírásában = „maradj izzó parázs”: Tanulmányok Márai Sándor életművéről*, szerk. KOSZTOLÁNCZY Tibor, REICHERT Gábor, SZÁVAI János, Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2020 (MIT-konferenciák, 7), 29–49.

⁴ TN, 1943, 32.; Lásd még TN, 1943, 27–28, 51, 97.; TN, 1944, 245, 253, 293.; TN, 1945, 71, 119, 173.

⁵ ROLAND BARTHES, *A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*, ford. BABARCSY Eszter, KOVÁCS Sándor, MIHANCsik Zsófia, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 1996, 11–12.

⁶ TN, 1943, 51.

⁷ TN, 1943, 97.

⁸ TN, 1944, 245.; Lásd még TN, 1945, 345.

⁹ TN, 1944, 253.

¹⁰ TN, 1945, 71.

¹¹ TN, 1945, 117–118.

¹² Lásd (a Márai által nagyra tartott) Goethe időskori írásmódszeréről szóló gondolatait: **88** „Gyakorlott öreg rókának kell lenni ahhoz – tette hozzá nevetve –, hogy értsen az ember a törléshez.” Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós, [Bp.], Magyar Helikon, 1973, 472.

¹³ TÓTH Réka, *A szöveggenetika elmélete és gyakorlata*, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2012, 9.

¹⁴ Uo.; Vö. MÁRAI Sándor, *Erősítő*, Bp., Helikon, 2008, 209.

¹⁵ TÓTH Réka, *i. m.*, 10.

¹⁶ TN, 1945, 173.

¹⁷ TN, 1945, 353.

¹⁸ TN, 1946, 27. Lásd még TN, 1949, 260.; „Beleszülettem egy korrupt és halódó civilizációba, amely a Szellemet árucikknek tekintette.” TN, 1949, 240–241.

¹⁹ TN, 1946, 70.

²⁰ TN, 1946, 79.; Lásd még TN, 1946, 125.

²¹ TN, 1946, 106.

²² TN, 1946, 189.

²³ TN, 1946, 240.

²⁴ TN, 1946, 252.

²⁵ TN, 1946, 255.

²⁶ TN, 1946, 264.; TN, 1947, 71.

²⁷ Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Bp., Gondolat, 1986, 38.

²⁸ TN, 1947, 33, 50.; TN, 1951, 428.; TN, 1954, 90 91.

²⁹ TN, 1947, 118.

³⁰ TN, 1948, 247.

³¹ TN, 1949, 109.

³² TN, 1949, 283. Lásd még „Bezárva nyelvünkbe, süketen, bénán elmerülünk ebben a bestselleráradásban, amit keletről a politikai, nyugatról az üzleti irodalomgyártó áraszt a világra.” TN, 1949, 87.; TN, 1953, 198.

³³ TN, 1949, 244, 356.; TN, 1950, 71.

³⁴ TN, 1949, 379.

³⁵ TN, 1950, 100.

³⁶ TN, 1950, 168.

³⁷ TN, 1950, 164.

³⁸ TN, 1951, 362.

³⁹ TN, 1952, 33.

⁴⁰ TN, 1952, 179.

⁴¹ TN, 1956, 358.

⁴² TN, 1956, 364, 369, 378.

⁴³ TN, 1958, 115 116.

⁴⁴ „Húsz év alatt minden és mindenki megszűnt, amiről és akiről ez a könyv beszél. Az az »én« is megszűnt, aki ezt a könyvet írta.” TN, 1958, 214.

⁴⁵ TN, 1957, 73 74.

⁴⁶ TN, 1958, 116.

⁴⁷ TN, 1958, 154.

⁴⁸ TN, 1958, 154 155.

⁴⁹ TN, 1960, 289.

⁵⁰ TN, 1960, 289.

⁵¹ TN, 1961, 88 89.

⁵² TN, 1962, 276.

⁵³ Vö. Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. Réz Pál, Bp., Európa, 2008, 79.

- ⁵⁴ FODOR József Péter, *Márai Sándor Jézus-képének irodalmi és társadalomfilozófiai háttere*, Doktori (PhD) értekezés, Bp., Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2022, 163–195.
- ⁵⁵ TN, 1964, 63.
- ⁵⁶ ECKERMANN, *i. m.*, 225.
- ⁵⁷ TN, 1964, 34.
- ⁵⁸ TN, 1965, 279.
- ⁵⁹ TN, 1965, 284.; Lásd még TN, 1965, 200.; Vö. TN, 1973, 379.
- ⁶⁰ TN, 1966, 301.
- ⁶¹ TÓTH Csilla, *Küzdelem a polgári identitásért: Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935: Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés*, Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2019, 12.
- ⁶² TN, 1969, 282.
- ⁶³ TN, 1973, 427.
- ⁶⁴ TN, 1979, 135.
- ⁶⁵ TN, 1949, 15, 27, 119.; TN, 1950, 182, 186 187.; TN, 1958, 227 228.; TN, 1959, 34, 173, 198.; TN, 1961, 109, 113, 156, 182–183.; TN, 1964, 76, 84 85.; TN, 1965, 264.; TN, 1966, 313, 335, 390.; TN, 1967, 19, 90.; TN, 1968, 208.; TN, 1969, 303.; TN, 1973, 392, 394 395.; TN, 1973, 424–425.; TN, 1983, 104.
- ⁶⁶ „Ama fiatal tehetség, amely arra pályázik, hogy hasson és elismerjék, s nem elég nagy ahhoz, hogy a maga útját járja, kénytelen alkalmazkodni a napi ízléshez”. ECKERMANN, *i. m.*, 457.
- ⁶⁷ Vö. Greenberg véleményét a festőről. CLEMENT GREENBERG, *Picasso 75 évesen*, ford. SEREGI Tamás = C. G., *Művészet és kultúra*, Bp., Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 55.
- ⁶⁸ CLEMENT GREENBERG, *Avantgárd és gicc*s, ford. JÓZSA Péter, FALVAY Mihály = C. G., *Művészet és kultúra*, *i. m.*, 25.
- ⁶⁹ Vö. FODOR, *i. m.*
- ⁷⁰ Vö. CLEMENT GREENBERG, *Kultúránk állapota*, ford. BÁLINT Anna = C. G., *Művészet és kultúra*, *i. m.*, 30.
- ⁷¹ TN, 1979, 116
- ⁷² TN, 1983, 103 104.



