

kis állványra helyezett kettős kereszt.
Tiszta sor. Csak annyiban tér el az említett
Róbert Károly címerétől, hogy az Anjou-liliom
és a „pólyák” nem egymás mellett vannak.
Szép címer. Anno Nagy Lajos király
adakozó kedvéből hasonlót kapott Új-Pest,
Kassa, Telkibánya, Brezno- és Körmöcbánya is.
Deodát kinéz a lovagterem tóra néző ablakán.
Örül, hogy megbízatása csak ide, a vizek városába szól.
Olyan érzés fogja el, mintha már járt volna itt valamikor.

Lőrinczy Huba

Ismétlődésbe oltott különbözős
avagy
„...van egy másik világtörténelem is...”

Márai Sándor: *Sirály*

(*Botka Ferencnek*)

Ez a legelső regény, amelynek készültéről följegyzéseket, kommentárokat találhatunk a szerző 1943-ban kezdett (s mindhalálg vezetett) diáriumában. A *Napló* hírt ad a *Sirály* fogantatásáról és megszületéséről csakúgy, mint a „kihordás” gyötrelmeiről és örömeiről, az alkotói műhely gondjairól. Kétségek és bizonyosságok, csüggedések és reménykedések közt hányódva írta ezt a könyvét Márai Sándor, és inkább volt vele elégtelen, mintsem elégedett. Híven beszámol minderről a diárium.

A regénnyel kapcsolatos első bejegyzés a megvilágosodás ujjongó pillanatát rögzíti: „Csodálatos nap, amikor a »Sirály« témája váratlanul teljes formát és alaprajzot kap – mindaz, ami a témában önálló elem volt, a »hasonlóság«, a »titkos társaság«, a háború légköre, egyszerre összeáll kerek és szerves képletbe, mint a kaleidoszkópban a kristályok. Ki segített ebben? Tegnap még köd és zűrzavar volt az egész, ma szerves egész – »csak meg kell írni«. S valóban, most már csak meg kell írni... az elemek érthetetlen és csodálatos összefüggése, magyarázhatatlan kohézió tartja össze az egészet.

Minden művészi alkotás folyamatában van egy pillanat – s ez a döntő, végzetes pillanat! –, mikor a művész csak végrehajtja a parancsot, mintegy kivitelemzi a tervrajzot, melyet egy égi kéz elébe helyez.” – Hihetnők: ily lelkesült vallomás után a lendület nem vész el egyhamar, ám már a következő – néhány oldallal későbbi – feljegyzés az ellenkezőjéről, megtorpanásról, kétegyesről, keserves küszködésről tanúskodik. „A »Sirály« nem akar, nem tud felrepülni: valamilyen súlyos, sáros földi anyag tapad szárnyaihoz. // Kínlódva és halál fáradtan írom, apró részekre bontom, s a részeket megmunkálva, dadogva haladok valahogyan, centiméterenként, a részletek értelmé felé. Úgy érzem, az egész nem jelentős, aztán nem őszinte, s a legnagyobb baj és átok, hogy nincs zenéje, nem lebeg... Ez a Sirály a földön totyog, mint egy túzok vagy liba. // Ugyanez az ellenállás, mindenben, amit írok, az újságcikkekben, e naplójegyzetekben is. S egy szándék és akarat, mely erősebb, mint minden gyöngeségem és csüggedésem: nem engedni, odakötözni magam e viharba jutott hajó árbocához, utolsó pillanatig vezetni ezt a különös ütközetet, mely életem első nagy válsága, a hitetlenségnek, a munkámba vetett hitnek válsága. Csak nem engedni a kísértésnek, egy pillanatra sem. Inkább ott dögölni meg, két rossz, süket mondat között.” – A krízistudat, a letargia azonban mulékony állapot volt, s tűntével fölöröpent a *Sirály* is. Két naplórészlet bizonyítja ezt. „Nem akarom és nem merem megcsalni magam, de az elmúlt héten – mikor azzal a tudattal élek, hogy kizártam életemből mindenfajta újságírást – könnyebben írom a »Sirályt«, felszabadultabban, s azt hiszem, nem is rossz, amit e héten írtam. Mintha visszakaptam volna hangomat”, illetőleg: „Úgy írni, hogy mindig a teljes élet és a teljes látomás sugározzék minden részletből, délibábszerű remegéssel, akkor is, amikor egy tárgyról, vagy egy alak külsejéről beszélsz. Mindig az egész világról és a teljes életről írni.” – A műre vonatkozó újabb bejegyzések elméleti szempontból is fölöttébb érdekesekek és fontosak. Kiderül belőlük, hogy – Babitscsal mondva – „Nem az énekes szüli a dalt: // a dal szüli énekesét”, kiderül, hogy a téma és az anyag (az „égi kéz” átnyújtotta „tervrajz”) a saját törvényeit követi, s fölébe kerekedik az alkotói szándéknak – más szóval: nem a szerző írja a könyvet valójában, hanem inkább a regény írja önmagát. „Soha nem tudjuk, mit akar mondani rajtunk át az Isten! A »Sirály« most, mikor a végét írom, átalakult a személyiség különbözőségének problémájává – ez volt a téma egyetlen értelme, ide kellett eljutnom a »történet«-en át, logikusan és kérlelhetetlenül. Ezt terveztem? Nem, ezt tervezte velem az Isten, mikor rámparancsolt, hogy írjam meg ezt a regényt”, s nyilvánvaló, hogy e gondolatot lombosítja tovább egy későbbi, terjedelmes eszme-futtatás: „Mifajta kaland egy regény! – ha tudnák a jám-

bor olvasók s azoknál is jámborabb írók, kik ártatlan biztonsággal haladnak az előre megrajzolt »cselekmény« keskeny ösvényein... Mifajta kaland, mikor a regény élni és terjeszkedni kezd, akarattunktól és tervüinktől függetlenül, a téma eredeti keretein túlárad, önkényes burjánzással, mintha egy gondosan kicirkalmazott, szép és nyájas kertben hirtelen trópusi virágzásba kezdene minden fa és növény! Egy pillanatban veszélyes lesz a regény, a kertből őserdő lesz, titokzatos, vijjogó hangokkal, surranó tüneményekkel, árnyékkal és fénnel, viharral és szárazsággal, melyet nem is gyanítottunk elébb... Boldog mesélők, akik a regény tájain át egy vicinális sínjein haladnak! Néha térdrebukom (sic!) a dzsungelben, mely elhatalmasodott a téma körül, s négykézláb kúszva haladok tovább.” – Az 1943-as *Napló*ban még két följegyzésre bukkanhatunk a *Sirály*ról. Mindkettő a regény elkészültét, illetőleg a megírásával vállalt kockázatot adja hírül, s szűkszavúsága okán mindkettő (kivált az elsőként citált részlet) többé-kevésbé enigmatikus. „A »Sirály« valahogyan elrepült velem a ködbe... nem bánom, hogy így történt, de nem vállalnám mégegyszer (így!) ezt a felelősséget”, illetve: „Befejeztem a »Sirály«-t – afféle *salto mortale* lett számomra írás közben ez a könyv. Gyakran nem mernék vállalkozni ilyen halállengésekre; egyszer talán sikerül, de aki gyakran vállal ilyest, végül is nyakát szegi.” – Utolszor az 1944-es diárium emlegeti a *Sirály*t, s nem épp hízelgően nyilatkozik róla. Az immár *A nővér* szövegén dolgozó Márai hirtelenül odaveti: „...szeretném megírni ezt a regényt, melyhez őszinte kedvvel fogtam, – nem úgy, mint tavaly ilyenkor a »Sirály«-hoz.”¹

Kitetszik az eddigiekből: az író maga ambivalens viszonyban állott tulajdon művével. Nyaktörő mutatóvánná, „halálugrássá” vált számára ez a könyv (vajon miért?), izgalmas és tanulságos is volt neki a *Sirály*al vívott küzdelem, de kelleetlenül teljesített feladat is, érzékelt a regény organikus voltát és bizonyos (meg nem nevezett) értékeit, ám vélte jelentéktelennek, nehézkesnek, zeneietlennek úgyszintén, és kétszer is az „őszinteség” hiánya miatt marasztalta el (nem ártana tudnunk, mit értett ez utóbbin, lévén az alkotó és az alkotás „őszintesége” avagy „őszintétlensége” teljességgel talányos fogalom). Egy bizonyos: ha tán sokat küszködött is vele, elkészültét követően a *Sirály* tüstént érdektelen lett Márainak, és – bizonyítja az 1944-es naplórészlet – nem csupán azért, mert már újabb témák, újabb művek kötötték le figyelmét. Ez a felemás viszony, ez a végső elhárítás befolyásolhatná, sőt, eleve meghatározhatná akár a mi véleményünket is, ám a befogadói értékítélet nem függvénye szükségszerűen az alkotóénak, kivált, hogy tudjuk: bármely mű szerzői értékelése (hasonlatosan a szerzői értelmezéshez) egy csupán a lehetséges értékelések közül. Márai (ön)ítélete nem merevülhet előítéletté mibennünk.

Hasznos, ha megőrizzük elfogulatlanságunkat, mérlegelő tárgyilagosságunkat az egykorú kritikák (többnyire inkább csak recenziók), illetőleg a későbbi, irodalomtörténészek adta interpretációk és minősítések olvastán is. Hasznos, mert végletes, egymást kizáró állásfoglalásokkal szembesülünk. Akadnak, kik szerint a *Sirály* makulátlan remeklés, s akadnak, kik szerint kevés híján fércmű. Elragadtatás és elmarasztalás egyként kijutott e regénynek, s meggondolkodtató: az utóbbi véleményt rendre jóval súlyosabb szavú ítések és irodalmárok képviselték, az előbbit pedig mára elfeledett avagy megfakult nevű bírálók. Kínálkoznék hát, hogy a tekintélyelvhez igazodjunk, ám ha ezt tennők, vizsgálódásainkat s értékelésünket újfent csak egy előítéletnek rendelnők alá. Az a prejudícium működnék bennünk eleve, hogy a *Sirály* rossz, elhibázott alkotás, s valójában nem a regénnyel lépnénk kapcsolatba, hanem korábbi, elmarasztaló interpretációival, nem annyira a művet látnók, mint inkább a reá tapadt becsmérlő minősítéseket. Ahhoz, hogy magával a szöveggel találkozzunk, félre kell(ene) tolnunk a róla szerzett előzetes ismereteket, ahhoz, hogy magát a szöveget értelmezhesük és értékelhesük, külön kell(ene) választanunk tőle a korábbi elemzéseket. Persze, bármely mű „megtisztítása” az idők során reá rakódott ítéletektől és előítéletektől jószerével reménytelen és illuzórikus vállalkozás, hiszen az alkotás szinte bonthatatlanul összeszövődik azokkal az interpretációkkal, kijelentésekkel, amelyek vele kapcsolatban elhangzanak. Csakis egy módon őrizhetjük meg (relatív) elfogulatlanságunkat és tárgyilagosságunkat a *Sirály* olvasása és értelmezése közben: ha nem vétjük ab ovo szem elől azt az elvet, amelyet Hans-Georg Gadamer „a tökéletesség előlegezésének” nevez.² A tudatos rosszhiszeműség kizárja az objektivitást, s amíg az ellenkezője be nem bizonyosodik, minden könyvet megillet az „ártatlanság” vélelme – a Máraiét is.

„A tökéletesség előlegezése” a regényre vonatkozik. Nem jelenti, nem jelentheti azt, hogy máris és végleg a *Sirály* dicsőítőinek táborához csatlakozunk, teljességgel elhatárolódván bírálótól. Annyit jelent, annyit jelenthet csupán, hogy egyelőre – a mű vizsgálata előtt – sem a magasztaló, sem az elmarasztaló véleményeket nem tekint(het)jük érvényesnek. Részrehajlás, igazságtartalmuk latolgatása nélkül ismertetjük őket.

A kortársi kritikák közt összesen egy akad, amely szinte minden értéket elvitat a *Sirály*tól: a hajdani Márai-rajongó Örley Istváné³ – a többi recenzió kritikai észrevétel nélkül hódol a mester új regényének.⁴ Utóbbiak közös jellemzője a kurtaságból fakadó szűkszavúság (az egyetlen terjedelmesebb írás a tragikus sorsú Gönczy Gáboré, a *Nobody Nemo* szerzőjéé), s az elemzést – kényszerűen is – helyettesítő kinyilatkoztatás. A recenzensek összefoglalják a mű fabuláját, és magasztalják Márai modernségét, a könyv kom-

pozícióját, lélekábrázolását, „mágikus” mivoltát, drámaiságát, párbeszédeit, stílusának pompáját – ki ezt, ki azt, ki többfélét is. Nem így Örley István. Ő vitriolba mártja tollát, s gyilkos – csalódottságtól fűtött – szarkazmusa a *Sirályt* megelőző művek zömét sem kíméli. Örley vádjai számosak és igen súlyosak. A szerinte is ragyogó tehetségű, noha „...nem különösképpen (sic!) tudatos...” s az „idegen” hatásokat mindig is túl nagy készséggel és bőséggel befogadó Márai utat tévesztett, hűtelenné vált önnön alkatahoz és pályakezdése értékeihez. Egyik legfőbb erénye, „...önkínzó őszintesége” nyomtalanul elveszett (emlékezzünk: a *Napló* úgyszintén az őszinteség hiányát panaszolta...), s mert „...valójában feminin, könnyen befolyásolható művész”, az őt korántsem önzetlenül tömjénező kritika és a sznobok feltétlen hódolata rengeteget ártott neki. Szólamosságba, gyanús termékenységbe csábulva „...példátlan gyorsasággal lökte ki műveit...” A hanyatlás a *Féltékenyekkel* kezdődött, s bár – részleteikben avagy egészükben – értékes művek azóta is születtek, „...bizonyos (...), hogy az író pályájának ez a szakasza egészében süllyedő jellegű. A válság mélypontját pedig az utolsó Márai-regények jelentik. A kórkép a *Sirályban* még szembetűnőbb és ijedelmesebb, mint az ugyancsak zavarbaejtő (így!) a *Gyertyák csonkig égnekben*.” Lesújtó, könyörtelen ítélet, s Örley nem marad adós az indoklással. A *Sirály* abszolút mélypontja az – addigi – életműnek, mert meséje együgyű és hamis, mert a benne szereplő alakok pusztán „Árnyképek, fantomok. Az író lírai áradásának csatornái”, mert a mű a Márai-regények szokványos képletét ismétli („...rövid nyitány után egy hosszú éjszakai beszélgetés...”), mert minden bölcselkedő eszme-futtatása „zavaros és kusza”, oly „...szóáradat (...), mely iránytalan hömpölyög erre-arra”, mert a könyv „végzet-misztiká”-ja hazug, „...merő kód, gomolygás, zavar”, ráadásként „kínosan szellemes”, afféle „zurnaliszta-miszticizmus”, „beoltva” Wassermann, Werfel és Kästner „híg, kacér miszticizmusával” (az említett szerzők hatását mindennemű bizonyítás híján tételezi a kritika), mert a szerző – korábban joggal csodált – nyelv-művészete felhígult, talmi lett, szólamos, modoros, önismétlő, „...szerencsétlenül ironikus (sic!) és költői”, mintha „a saját stílusparódiáját” adná, mert... – szükséges az apróbb kifogások felsorolása is? „...a válság a lehető leghevesebb...” – zárja bírálatát az ítéző – az írón „...csak a legkegyetlenebb számvetés...” és önvizsgálat segíthet.

Két évtizednek kellett eltelnie, hogy a *Sirály* ismét szóba kerüljön. A magát marxistának tituláló (s Márai iránti rokonszenvvel a legkevésbé sem vádolható) irodalomtörténet-író Örley István ítéletéhez csatlakozott. B. Nagy László úgyszintén a *Féltékenyek*től számítja Márai hanyatlását, majd, miután a *Színbád hazamegy* és a *Vendégjáték Bolzanóban* című regényen is alaposan elverte a port, ekként folytatja: „A mélypont az 1944-ben (1943-ban...: L.H.) megjelent *Si-*

rály. A mese rossz kalandregény, rosszabb, mint a *Mészáros* – s e sommás ítélet alátámasztásául Örley citálja tanúságba.⁵

Újabb két évtized múltán kezdődött meg Márainak és oeuvre-jének átértékelése, ám ha a szerző és az életmű „rehabilitáltatott” is, e regény a rossz alkotások listáján maradt. A „mélypont” minősítés ugyan már csak elvélve bukkan elő⁶, a kedvezőtlen megítélés azonban nem vesztette érvényét. Rónay László – noha nem osztja mindenben Örley vélekedését, s nagy tapintattal beszél e könyvről – abban látja a *Sirály*, valamint *Az igazí és A gyertyák csonkig égnek* legfőbb hibáját, hogy Márai a maga létkérdéseit a három regényben „...nem tudta egységes, elhithető, szilárd kompozícióvá gyúrni.”⁷ A másik monográfus, Szegedy-Maszák Mihály részletezőbb és szigorúbb kritikát mond ennél. Elutasítja bár Örley hanyatlás-konceptcióját, rámutatván: minden termékeny író életműve – ekként a Máraié is – szükségképp hullámzó színvonalú, e könyv számára viszont ő sem talál mentséget. Szerinte a *Sirály*ban „...az elbeszélés lassú üteme már rossz értelemben vett retorikával, fölösleggel párosul”, ez a regény „...valóban gyenge mű”, s „Nem a cselekménytelenség, de a műfaj eldöntetlensége okolható a művészi kudarcért. Az elbeszélés hol színpadi utasításhoz, hol értekezéshez hasonlít, s közülük egyik sem kapcsolódik szervesen a belső nézőpontú történetmondáshoz. A regény össze nem illesztett töredékek halmazára emlékeztet.” Márai a nagyepikai alkotásaiban „...olykor engedett a színpadiasság kísértésének.”⁸

Nincs mit szépíteni rajta: olybá tetszhet, hogy mivel a mű védelmét „el látó” írások meglehetősen érviányosak és sokkalta erőtlenebbek a vádbeszédeknél, a *Sirály* sorsa egyszer s mindenkorra megpecsételtetett; épelméjű olvasó és kutató nem a tökéletesség, hanem csakis a tökéletlenség előlegezésével közeledhet hozzá. Nekünk azonban úgy tűnik föl: lehetséges, sőt kívánatos a perújrafelvétel, részint azért, mert az elmarasztaló vélemények sem mindig bizonyítják kellőképpen a maguk igazát (inkább kihirdetnek, mintsem argumentálnak), részint meg azért, mert a recenziók és a nagyobb igényű elemzések egyike sem tanúsítja a regény valóban mély megértését. „...másképp értünk, amikor egyáltalán megértünk” – rögzítette a modern hermeneutika egyik alaptételét Gadamer.⁹ A *Sirály* interpretálóit azonban gyakorta nem a „másképp értés”, hanem a részleges avagy a hiányos értés, némelykor egyenesen a félreértés jellemzi, s ennek egyik (ha ugyan nem a legfőbb) oka – kiderül többük szövegéből –: a vizsgált mű felületes ismerete. Számunkra – eufemisztikusan mondva – kétes hitelű minden értékítélet (lett legyen magasztaló vagy ledorongoló), amely nem a másképp értő megértésből következik. Úgy gondoljuk hát, semmiképp sem fölösleges ismét eltöprengeni a *Sirály*on, a korábbiaknál tán mélyebb megértés s a szélsősé-

geket tán elkerülő újraminősítés reményében. Kísérletünk során mindvégig a tökéletesség előlegezésének gondolata vezérel – másként aligha vehetnők észre a regény esetleges értékeit és érdemeit. Magával a *művel* szándékozunk foglalkozni, nem tartjuk így feladatunknak a már ismertetett vélekedések rendszeres és tételes igazolását avagy cáfolását. Okfejtésünkben – olykor közvetlen, olykor közvetett módon – úgyis kiderül, mit fogadunk és mit vetünk el az eddigi megállapítások közül.

A *Sirály* – nem különbözvén a harmincas-egyvenes években fogant Márai-művek zömétől – tipikus *krízisregény*. Kettős, egymással összepántoló válsághelyzet adja magvát a történetnek, oly kritikus szituáció, amelyben mind a nemzeti, mind az egyéni sors a végzet közelébe sodródik. Az eseménytelen cselekmény időtartama ezúttal is felőtlen rövid, néhány óra csupán: egy téli nap kora délutánján indul a história, s messze még a pirkadat, amidőn már véget is ér. Kurta regényidő, mindössze két szereplő, kevés számú helyszín: egy – meg nem nevezett – minisztérium hivatali szobája, az egyik Duna-híd, egy eszpresszó, az Operaház és (kétszer is) a szintűgy anonim férfi lakása. S mert a Márai-féle krízisregény tán legállandóbb tartozéka a zárt térben lezajló éjféλι szópárbaj (lásd: *Zendülők, Válás Budán, Vendéjáték Bolzanóban, A gyertyák csonkig égnek*), ez utóbbi enteriőr a díszlete a két protagonista hosszú – a könyv összterjedelmének több mint a felét kitevő –, éjszakai diskurzusának. A férfi és a nő eszmecekeréje azonban – szokás szerint – inkább csak formálisan párbeszéd; csupán kevés részlete tartja fönn a dialógus látszatát, igazából egymást követő s egymással alig érintkező hatalmas monológokat olvashatunk. – Nincs kétség: a *Sirály* mint modell, mint struktúra, nem egyedi, öntörvényű képződmény, hiszen régebbi, immár többször is kipróbált szerkezetet, fogásokat, megoldásokat ismétel. Ámde nem kétséges az sem: a műbe zárt világ, a szövegben megjelenülő problematika egészen más, mint volt a korábbi krízisregényeké. Az alapképlet, a jellegadó sajátosságok majdnem teljes azonossága nem fedheti el a *Sirály* kérdéssorának, gondolati anyagának egyedi voltát, az ismétlődés a különbözést. Írásunk címének első fele erre az összefüggésre is vonatkozik.

Mivel a regény 1943-ban látott először (s mindmáig utoljára) napvilágot, nem szükségtelen tán kivonatolnunk a benne történetek lényegét. Nem haszontalan e művelet továbbá azért sem, mert ennek híján elemzésünk „légüres térben” mozogna, s rébuszokban kényszerülnénk beszélni.

A *Sirály* névtelen hőiséhez, a negyvenöt esztendőös miniszteri tanácsoshoz épp akkor érkezik hívatlan vendég, amidőn a férfi befejezte egy szigorúan bizalmas, az ország szempontjából sorsfordító irat (minden bizonnyal a hadüzenet) megszövegezését, s tettének gyászos következményein és tulajdon

életkilátásain mereng. A nem várt látogató, egy fiatal finn nő a lelke mélyéig fölkavarja a tanácsost, hiszen külsejében hasonmása évekkkel előbb öngyilkossá lett kedvesének, elannyira, hogy percekig képtelen szabadulni a kényszerképzettől: maga Ilona kelt ki sírjából, s tért vissza hozzá. A szép, ifjú leány – Aino Laine, vagyis *Egyetlen Hullám* a neve – vízumhoz, tartózkodási engedélyhez, illetőleg álláshoz szeretne jutni a férfi segédelmével, az pedig, lassanként fölocsúdván a döbbenetből, meghívja estére az Operába. Együtt távoznak a minisztériumból, majd, miután szemügyre vették s a maguk módján kommentálták az északról jött sirályok éhes tülekedését a befagyott folyó fölött, elválnak útjaik. A fejét fájlaló férfi egy tömegemberektől zsbongó eszpresszóba tér be, hogy kávézás közben felidézze elhalt kedves rejtélyes históriáját. Ilona – csak az öngyilkossága után derült ki – kettős kötődésben élt: miközben az ő szeretője volt, tanára, egy híres vegyészprofesszor démoni vonzásában vergődött. Kihez tartozott voltaképp a lány? Miért dobta el magától az életet? Tán anyjától, nagybátyjától örökölte az önpusztítás hajlamát? – nem tudhatni; a titok vele szállt a sírba, miként az is csupán sejthető, hogy a vegyész különös hatalmát szuggesztív lényének, a megszállottságából sugárzó erőnek köszönheti. Lakására érvén, a tanácsos tovább töprenkedik a küszöbön álló háborúról, Ilonáról és hasonmásáról, arról, hogy a teremtés műhelye mindig ugyanazokat az ősmintákat ismétli gépiesen, testünkben nem, csak a lelkünkben lehetünk egyediek, s arról, hogy az alakmás, a „másodpéldány” feltűnése neki, az öregedő férfinak ismét a szerelem hívását jelentheti. – A minisztériumban töltött újabb órákra nem kíséri el a regényszöveg a főhóst, az Operaházba annál inkább, ahol is – a mű belső összefüggéseit s egyik kulcsszavát illetően korántsem véletlenül – épp Verdi *Alacosháját* adják. A dalszínházi este – az utalások szerint – előbb étteremben, majd a férfi lakásán folytatódik, s ez utóbbi helyen hangzik el a már említett, hatalmas „párbeszéd”. Durván egyszerűsítve: a nő elmondja, mily baljós előjelek után bombázták le szülőházát Helsinkiben, mint kelt ő útra ezt követően, sokféle bolyongva Európában, s mint élte meg a béke utolsó csodapillanatát a mit sem sejtő Párizsban s egy pazar, empire kastélyban egy öreg, magas rangú francia politikus oldalán, ki tudta már, hogy két nap múlva megindul a német hadsereg, s az együtt töltött éjszaka után meg is osztotta ezt a titkot a lánnyal. (A franciaországi história legfőbb elemei – a béke végóráinak ragyogása, a gyanútlanul, mégis szorongva élvezkedő Párizs, az operaházi este, a vacsora, a közös éjszaka a közelgő háború titkát őrző, majd eláruló államhivatalnokkal stb. – oly kísértetiesen hasonlítanak a Budapesten történetekhez, hogy bizvást állíthatjuk: a rész az egészre, az egész a részre mutat, egyik a másikában ismétlődik, verődik vissza, s ekként a *Sirály* öntükröző regénynek tekinthető – mint például Novalistól a *Heinrich von Ofterdingen* Hessétől *A pusztai farkas*,

Ottlik Gézától a *Hajnali háztetők* avagy az *Iskola a határon* stb. –, az eseménysor és a problematika vonatkozásában is.¹⁰ A férfi másról beszél. Előbb azt a rögeszméjét akarná bizonyítani és elfogadtatni, hogy Aino Laine másvalakivel (Ilonával) azonos – eközben meg is csókolja a leányt –, utóbb felhőmpölygő „áriája” pedig arról szól, hogy az események, helyzetek, személyek örökös ismétlődését mindig átszínezi a különbözős, s épp az eltérést, az árnyalatot keressük és szeretjük egymásban, hogy kettejük (újra)találkozását a végzet, valamely titkos törvény parancsolta, s hogy egy férfi akkor lesz éretté a szerelemre, amidőn elhagyja a nyugtalan ifjúság, s megtelik Istennel és a halállal. Áradó magánbeszédét telefoncsörgés szakítja félbe. Valaki – föltehetően előjárója, a miniszter – valami mulhatatlanul fontosat közöl vele éjnek évadján – minden bizonnyal azt, hogy a hadüzenet érvénytelen, s az ország haladékot kapott a sorstól. A nő, kinek számos elejtett szava, utalása sejtette már jóval korábban, hogy titkos küldetésben jár a tanácsosnál (hírszerző, ügynök? kalandor? – nem tudjuk meg), félig-meddig kitalálja, miről tudósított a kései telefon, s a férfi, félig-meddig virágnyelven, meg is erősíti föltevését. Ezt követően a házigazda a szomszédos szobába megy, hogy kávéfőzön hirtelen ráérőssé vált vendégének, s éppen eldönti, hogy mégis vállalja az újabb, immáron valódi szerelmet Ilona „árnyalatával”, vállalja a világháború árnyékában a másik harcot, a nemek háborúját, amikor meghökkenően észleli: a finn lány, a számára is egy kissé kétes tünemény valamely – neki teljességgel ismeretlen – nyelven telefonál valakinek. E váratlan fejlemény lehűti, kijózanítja a férfit, ám hiába tér vissza számonkérésre készen. A nő, ki közben fölfedezte az íróasztalon Ilona fotóját, csak azt vallja be, hogy látta már e fényképet – a démonikus vegyésznel, hogy épp a „vetélytárs”, a tanár küldte sátáni ötlettel a tanácsoshoz segítséget kérni, s hogy a történetek után már elhiszi: vannak emberen túli, kifürkészhetetlen törvények, vannak végzetesen elrendelt találkozások, vannak csodák – kilétét, igazi küldetésének titkát azonban nem hajlandó elárulni. Sőt, tovább maradni sem hajlandó, mert megértvén a csodát s kettejük összetartozását, a maga gyanús személyével s rejtélyes missziójával nem akar a férfi ártalmára lenni. Elmegy hát, mert azokhoz is tartozik, akik a még nagyobb csodát: – a szó nem hangzik el – a békét akarják. A „Sirály” eltűnik a sötét éjszakában, s a tanácsos, miután megfürdette arcát a ködös párában és a nedves hópihékből – ezek a regény utolsó mondatai –: „...úgy érzi, soha nem volt még ilyen egyedül. De ugyanakkor érzi, hogy egy Kéz, mely a sirályok röptét és az emberek lépteit igazítja, vállán nyugszik. Végigmegy a sötét szobában, mint a vak – s mintha mégis vezetné valaki” (222.).¹¹

Ím, körülbelül ez volna a *Sirályban* történetek summázata. Fűzzük még az eddigiekhez: a regény az egyértelmű közlések szerint a szovjet- finn háború,

illetőleg Franciaország német lerohanása után, valamikor 1940–1941 telén játszódik, s férőhőse – szemben Rónay László állításával¹² – a legkevésbé sem él „időtlenségben”, s számára aligha „megszűntethető” „a valóságos történelmi idő (...)” Nagyon is benne él a tanácsos a történelmi idő zajlásában, nagyon is kötődik ez idő konkrétumaihoz – más kérdés, hogy (hasonlatosan a leányhoz) bármikor képes elmerülni a belső, szubjektív időben. – Sajátossága a *Sirály*nak, hogy nem tagolódik fejezetekre. A kisebb-nagyobb – cím nélküli – szegmentumokat egy tipográfiai megoldás, a helykihagyás választja el egymástól, tér-, idő-, nézőpont-, beszédmód-, helyzetváltozást jelezvén. – S fontos megjegyeznünk: a regény a különféle szólalmok állandó és hirtelen cseréjére, nemegyszer keveredésére épül. A szerzői narráció gyakorta vált át, illetőleg olvad bele énfőrmájú belső monológba, ez utóbbiban többször is feltűnik a válságszituációkra oly jellemző önmegszólítás,¹³ a dialógusokban jelen van és kommentál is az elbeszélő, hogy a hatalmas magánbeszédekből szinte teljesen kivonuljon. Legtöbbször a férőhős szólama önállósul, illetve vegyül össze a történetmondóéval, ám akad példa az ellenkezőjére is (17–19. stb.); a szólamcsere – magától értetődően – mindenkor a perspektíva cseréjével is együtt jár, s a külső nézőpont csupán kevészer dominál a regényben.

A *Sirály* – ha pusztán az alaptörténet, az ösztövére fabula felől tekintjük – merőben kitalált, a személyes vonatkozásokat nélkülöző alkotás, oly fikció, amely semminémű közvetlen avagy közvetett kapcsolatot nem tart szerzője élettényeivel. Másként kell vélekednünk, ha a benne fölhalmozott gondolati anyag, a szövegen végighúzódó kérdéssor felől pillantunk reá. Ez utóbbi esetben a *Sirály* személyes vonatkozásokkal teli, erősen szubjektív érdekű regénynek mutatkozik, oly könyvnek, amely alig-alig leplezi a maga vallomásos karakterét. A főhős töprenkedései, vívódásai, dilemmái egyben az író töprenkedései, vívódásai, dilemmái is, elannyira, hogy a mű – némi túlzással – a Márait akkortájt nyugtalanító kérdések foglalataként is értelmezhető. S magánvilág és regényvilág, teremtő és teremtmény igen szoros kapcsolatát nem csupán a rokon vagy azonos gondolatok, tűnődések, következtetések sokaságában, hanem még apró, felületi összefüggésekben is szemlélhetjük. A negyvennegyedik évébe lépő Márai kevés híján egyidős a tanácsossal (a *Vendégjáték Bolzanóban* Casanovájának életkora megegyezett a szerzőével), mindketten könyvek garmadáját őrzik polcaikon, mindkettejük létét beárnyékolja a háború, mindketten a békére, messze utazásokra, a tenger partjára vágyanak, s ha a *Sirály* főalakja ekként mélézik: „...beérném azzal a sétatúttal, Abbázia és Lovrana között, a babérfák alatt” (72), rímel erre az író 1970-es vallomása: „...az Adria számomra, nyaralási vonatkozásban mindig Lovranánál végződött.”¹⁴ De ne folytassuk az efféle bizonyítékok szemlélését.

sét, végtére teremtő és teremtmény rokon voltát leginkább a kettejük foglalkoztató problematika egybehangzásai igazolhatják.

Amaz kérdések zöme, amelyekkel a regény férőháza viaskodik, sorrendre előbukkan Márai 1943-ban írott *Naplójában* is, mi több: e kérdések egy része már a *Füves könyvben* benne rejtezett. A hasonlóságok, az átfedések oly nagy számúak és meglepőek, hogy akár azon is medíthathatnánk: vajon a *Füves könyvből* és a diáriumból nőtt-e ki a *Sirály* problematikája, avagy épp fordítva: a regényből sarjadt a naplóbejegyzések bizonyos hányada – melyik előlegezi, melyik termi a másikat? Persze, alighanem a legcélszerűbb arra gondolnunk: a Márai-oeuvre oly egész, amely – függetlenül a műnemtől és a műfajtól – mindig és makacsul ugyanazon témák, gondolatok, kérdések körül forog. Ilyesmit tételezni kizárólag kellő súlyú és mennyiségű érve támaszkodva lehet. Tér híján csak az 1943-as *Napló, a Füves könyv*, valamint a *Sirály* szembesítésére szorítkozunk, mindössze kétszer pillantván túl e három mű vonta határokra. Kezdjük a leglátványosabb példakkal! A diáriumban egy helyütt ez áll: „Maeterlinck (...) Végső következtetése: ha mozgóképpel örökítenők meg az évezredekben az ember földi pályafutását, valószínűleg újra és újra ugyanazt az embert látnánk feltűnni és megjelenni a filmen, amint újra és újra fellép, s ugyanazon mozdulatokkal keresi helyét a világban.”¹⁵ A *Sirály* lapjain viszontlátjuk e gondolatot: „Maeterlinck azt mondja, ha mód lenne reá megörökíteni az embert a történelem pillanatain át, a mozgófénykép eszközeivel, mindig ugyanazt az alakot látnók fellépni az apró képeken, amint ugyanazon mozdulatokat végzi... a milliárd apró kép összegéből egy alak és egy cselekmény állana össze, személytelenül” (163–164. – lásd még: 171.) – Ha a *Napló* följegyzi: „Az asztrológus, aki a városban működik – öreg mérnök és matematikus – szentül hiszi, hogy (...) Három tény van, (...) melyen az emberi akarat nem tud változtatni: a születés, a halál és a végzetes párválasztás ténye. E háromszög sarkain belül az ember, ha öntudatosan él, diszponálhat sorsa felől”¹⁶, a regény kétszer is visszatér e teóriához: „Az asztrológusok, akik már nem viselnek hegyes süveget, s legtöbbször szorgalmas matematikusok csak, azt mondják, három tény van, melyen az emberi szabad akarat nem tud változtatni: a születés, a halál és a nagy párválasztás tényei ezek... Ez a három tény, mely erősebb, mint minden szándék és erő, amivel az ember önkényesen rendelkezik...” (175.), illetőleg: „A sors (...) a nagy emberi háromszögön belül, a születés, a halál és a párválasztás tényei között reabizsa az emberekre, hogy döntsenek” (187.). – Ha a diárium nagy egyetértéssel citálja Rilke tanítását „a saját halálról”¹⁷, megteszi ugyanezt a *Sirály* főhőse is, szintén elhárítva „a statisztikai halált” (47–48., 50., 72., 75.), sőt – ez esetben túltekinünk a „körön”! –, az öreg Márai sem nyilatkozik másként.¹⁸

(Csupán mellékesen jegyeznők meg: a regény némileg pontatlanul idézi Rilke híres szavait: „*Man muss seinen eigenen Tod haben...*” [47. – Márai kiemelése!]? – helyesen: „*der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener.*”¹⁹) – Ha a *Napló*²⁰ és a Sirály (43–49.) egyaránt viszolygással beszél a tömegvilág divatos gyűlhelyéről, az eszpresszóról s a benne nyüzsgő kétes egzisztenciákról, mindkét szövegrész visszamutat – most hágyuk át másodízben a „határt”! – a három évvel korábbi, remek tárcára, az *Eszpresszóra*.²¹ – Ha a regény többször is érzélgés nélkül, megkönnyebbülten búcsúzik az ifjúságtól (14–15., 176–180., 193.), csak azt a felfogást fejt ki bővebben, amivel a *Füves könyvben*²² és a diáriumban²³ szintűgy találkozhatni.

A tán kevésbé mutatós, ám nem kevésbé fontos egybehangzásokról immár csak utalásszerűen szólhatunk. A naplóíró foglalkoztatja – mások mellett – Huizinga, Freud, Talleyrand, Platón és Erósz²⁴, a regényhőst nemkülönben (27. – 23., 78. – 28., 149. – 174., 191. – 46., 175.). A *Füves könyv* – ironikusan – kifejti, miben hasonlatosak a nők a madarakhoz, jelesül a *sirályokhoz*²⁵, a diáriummal összecsengően vélekedik a mindenségben és az emberi élet alján honoló rendről, az örök ismétlődésről, a valóságon átragyogó csodáról és varázsról²⁶ – a regény úgyszintén tartalmazza eme problematikát (12–13., 25., 74–75., 84–85., 162–166., 172., 174., 176., 184., 186., 192., 194., 207–211.). A *Napló* – egyebek közt – a szerelemről, a szenvedélyről, a köteleességteljesítésről, az öngyilkosságról, a sértődés helytelenségéről, a városok egyszerre elviselhetetlen és nélkülözhetetlen voltáról is elmélkedik²⁷ – ugyanezen témák hasonló szellemben térnek vissza a *Sirály* ívein (23., 34., 43., 48–49., 50–51., 52., 57–59., 65., 68., 70., 73–74., 77., 154., 155., 161., 174–175., 187. – A regény vonatkozó oldalszámait – akár az elébb – ezúttal is csupán felsoroljuk, nem pedig az egyes kérdéseknek megfelelő bontásban és csoportosításban közöljük!). Folytathatók még egy darabig a szembesítést, ám már csak két dolgot említünk. Lényeges az egyik, a másik jóval kevésbé. Márai későbbi, mind keményebb ateizmusának ismeretében korántsem fölösleges megjegyezni, hogy mind a *Füves könyv*²⁸, mind az 1943-as diárium²⁹ tényként fogadja el Isten, a Gondviselés létezését, számol láthatatlan jelenlétével a világban – s a *Sirály* sem másként (27., 80–82., 85., 159., 161., 178–179., 222. etc.). Ehhez képest érdektelen (bár kétségkívül beszédes) az az összefüggés, hogy a *Napló* rögzíti egy „kéksav”-val elkövetett gyilkosság, illetve öngyilkosság híret³⁰, majd a regény Ilonája is ugyanehhez a mérleghez fordul (52., 70., 175.).

A *Sirály* – igazolják valószínűleg az eddigiek – megannyi szállal fűződik szerzőjéhez; a Márait személyesen izgató kérdések és gondolatok tárgyasulnak benne. Mondhatnók úgy is: a vallomásos esszé regényjelmezt öltött magára, az írói szubjektivitás a személytelenített, fiktív alaptörténet árca

mögé rejtett. (Ezt értette volna Márai az „őszinteség” hiányán?) S a „jelmez”, az „álarc” szót használván, a könyv egyik kulcsfogalmához, vezérmotívumához érkezünk. Nem véletlen, hogy a két főhős épp az *Álarcosbál* tekinti meg az Operában, nem véletlen, hogy a tanácsos már a mű elején Luther eme mondatát idézi Huizinga híres munkájából, a *Homo ludens*-ből: „Alle Kreaturen sind nur Gottes Larven und Mummereien”(27. – Máraitól a kiemelés!). Az *álarc*, a *lárva*, az *álruha*, az *álarcosbál* több tucatszor bukkan fel a szövegben (az oldalszámok listájától ezúttal eltekintünk), s a szóismétléssel karöltve jár a (jelentés)különbözés. Senki és semmi nem az, akinek és aminek látszik, mindenki és minden maszkot visel. A személyek és a dolgok lényege megbúvik a vendégarc mögött, s csupán elvétve, kivételes alkalmakkor (avagy sohasem) sikerülhet a maszkok mögé pillantanunk. „Mintha valamilyen hátborzongató álarcosbál zajlana az élet alvilági napjain és éjszakáin – bál, nőekkel és férfiakkal, akik gyermekesen rémes, ismerős és riasztó lárvákat viselnek” (83.). Mindannyian a láthatatlan Isten álarcai vagyunk, s „Valami torz és fintorszerű van abban, ahogyan az ember Istenre hasonlít” (27). A földi lét nagyszabású maszkabál, hol a résztvevők valahányan álarcot és jelmezt öltenek magukra (37–38., 83., 84., 100., 129, 193.), evilági porhüvelyünk csak álarc, mit vissza kell szolgáltatnunk a Teremtőnek (99.), s e porhüvely – álarcok állandóan és nem is túl nagy változatossággal ismétlődnek (27–28., 79–80., 82., 83., 84., 128–129., 142., 193., 221–222.), a társadalmi és a magánéleti szerepek sem mások, mint álarcok, ekként a szerelem, a nemek viaskodása sem (23–24., 79., 84., 99–100., 130., 152, 199.), a háború csupán a „végzetnek” „...egyik álarcos változata...” s egy nőben is megtestesülhet (193., 199.), de álarc még a név is (25.)... S mégis, mindennek ellenére, e szövevényes, áttekinthetetlen világban rend honol, mert a „Boszorkánytánc”-ot (158.), a roppant, álarcos kavalkádot „...egy láthatatlan kéz igazgatja” (222.). A *Sirály* Márai káoszélményének *is* foglalatja, s a regényszöveg csupán a gondviseléselv ismételt hangoztatásával tudja ellenpontozni a zürzavart, hiszen a józan ész, az értelem – reádöbben a tanácsos is – semmiképp sem alkalmas és elégséges erre.

Hol álarcok vannak, ott titkok is vannak, kifürkészhető és (részben avagy teljesen) kifürkészhetetlen talányok. A mindenségben lakozó rejtély megfejthetetlen, s a világot, a népeket és az emberi kapcsolatokat, valamint az egyéni sorsokat igazgató „Végzet” vagy „Törvény” is csak rendkívüli pillanatokban fedí föl valódi arcát – az intuíció segítségével. Ilyen rendkívüli pillanatot él meg a *Sirály* férfinőse (legvégül a nő is), a bergsoni intuíció eszméje pedig már *A sziget* írásakor nagy szerephez jutott Márai gondolkodásában.³¹ Titkok sokasága lappang az emberekben s az emberi kapcsolatokban úgyszintén, s ezek megközelítése azért oly nehéz (gyakorta lehetet-

len), mivel részint kimondatlanok, részint kimondhatatlanok. Önmagunkat is alig ismerjük – hangzik el már a tanácsos legelső meditációjában –, miként ismerhetnénk akkor másokat (6.)? Titkainkat vagy tudatosan őrizzük – mert „...akinek titka van, annak ereje van...” (145. stb.) –, vagy nem is vagyunk képesek néven nevezni őket. A *Sirály* a talányok regénye is. Némely titkok kipattannak, mert végül is elárulják őket (142., 146., 185–188.), mások viszont a narrátor vagy a hősök makacs hallgatása okán fölfejtlen maradnak, s az elbeszélő némasága bizonyos pontokon a mindentudás hiányát jelzi. Ekként a rejtélyek egy részével kapcsolatban csupán halavány sejtéseink, homályos feltevéseink lehetnek. Csak találgathatjuk, mi is volt Ilona öngyilkosságának valódi oka, hogyan került – a tanácsos készítette – fényképe a vegyészhez, mi a titka ennek a démoni és zseniális embernek, mit akart a nőtől, miért őrizte meg a fotóját, mit tartalmazott kettejük levelezése, miért hárult el – ideiglenesen – a háború végzete az ország fölül stb. S a finn leány kiléte, küldetése is talányos marad. A tanácsos aligha véletlenül látja már feltűnésekor „szép kalandornő”-nek (28., 30.), nem véletlenül gondolja róla, hogy tán „...valamilyen férfifeladata van a világban” (89.), nem véletlenül mondja a nő sem: „Mikor egy otthon bajba jut, sokféleképpen lehet segíteni (...). Van, aki otthon marad. Van, aki elmegy. Én elmentem (...). Finnországnak vannak barátai a világban, s ezeket a barátokat nem árt felkeresni” (116.), nem véletlenül provokálja diszkréten, de folytonosan a férfit, titkát kicsalogatni akarván etc. Mindez meglehetősen egyértelmű, a nagyobb összefüggések mégis hiányosak avagy teljességgel elmosódnak. A leány múltjáról, európai bolyongásáról csupán töredékes közlések hangzanak el, nem tudhatni, ki a megbízója, a hírszerzésen túl mi a missziója, miképp került a híres francia politikus közelébe, hogyan vált el tőle, mit tett, hol járt, mielőtt Budapestre érkezett, kivel, miről, miféle nyelven beszélt telefonon az éjszakában, hová megy a tanácsos lakásáról – ne folytassuk! Az álarcok gyakorta nem hullanak le, a talányok gyakorta megmaradnak talánynak. „*Őszkár tudja, de nem mondja...*” – merő véletlenségből hangzanék el épp és csupán ez egy mondat az *Álarcosból* szövegéből (100). – Márai kiemelése!)?...

Három – egymástól elkülönülő, egymással mégis laza kapcsolatban álló – „világtörténelmet” tart számon a *Sirály*. A népek örökkön, törvényszerűen megújuló háborúja az egyik, (184., 186. stb.) de „...van egy másik világtörténelem is, a csaták és békekötések mögött” (211. – lásd még: 167. stb.), a nemek háborúja, az egymásnak rendelt férfiak és nők szerelmi küzdelme, sőt, akad egy harmadik história, „világháború” is: kinek-kinek a múltó élete, „...személyes világtörténelme” (14.). Mindhárom világtörténelem a titokzatos végzet parancsainak engedelmessé válik, s mindháromnak legfőbb re-

gulája az ismétlődés, az örök visszatérés. Az „ewige Wiederkehr” Friedrich Nietzsche-i teorema mindig alaptétel volt Márai számára³² – a *Sirály* koncepciója is bizonyítja ezt. Az örök visszatérés azonban korántsem mechanikus: az ismétlődésbe állandóan belevegyül a különbözőzés, az azonosságba az eltérés, az „árnyalat”, s eme fölismerést a regény részint verbálisan, részint – s ez a művészibb megoldás! – belső megfeleltetésekkel, személyek, helyzetek, kapcsolatok szembesítésével, leginkább pedig az *öntükrokozó kompozícióval* adja tudtul. Minden visszatér, de minden – többé-kevésbé – másként tér vissza, minden hasonlít, de nem esik teljességgel egybe, a körforgás nem gépies körforgás. Amiként a beszédes nevű *Egyetlen Hullám* nem azonos, nem lehet azonos Ilonával, akként a tanácsos sem azonos, nem lehet azonos az öreg francia politikussal, amiként kettejük „viszonya” egyszerre emlékeztet s egyszerre elüt a legendás szerelmespárok históriájára és históriájától (163–167. stb.), akként mutat egymásra a regényegész és a betét, a budapesti este és éjszaka a párizsi estére és éjszakára: hasonlít és különbözik a kettő (varázslatos tavaszban játszódik az egyik, havas-jeges télben a másik, az operaelőadás után kastélyban folytatódik az egyik, legénylakáson a másik, az egyikben beteljesedik férfi és nő kapcsolata, a másikban elmarad ez, „ott” valósággá lett a háború, „itt” haladékot ad még a fátum etc., etc.) – „...az ismétlődés törvénye éppen olyan kemény és változhatatlan parancs, a jelek szerint, mint a változás törvénye, s aki elfogadja a változást, készüljön föl az ismétlődésre (...)” (162.).

E két törvény dialektikája – magától értetődően – az egyéni „világtörténelemben” is érvényes. Az ifúságtól búcsúzkodó s a szerelemmel – legalábbis így hiszi – egyszer s mindenkorra leszámoló tanácsos életébe újra visszatérhetne a szenvedély, amelynek tünetei, eseményei mindenkor ugyanazok (162., 191–193., stb.), ha nem szólna közbe a háború, meggátolván az ismétlődést. S túl az eddigieken: azonosság és eltérés egymásba öltődő problematikájának még egy vetülete is föltűnik a *Sirály*ban, s éppoly fontos ez, akár a korábbiak. Az Ilona és a finn leány kísérteties hasonlóságán, mi több: az emberi porhüvelyek örökös ismétlődésén meditáló tanácsos, ki találkozott már tulajdon alakmásával is, Párizsban (80.), végül erre a következtetésre jut: „Mint a konfekciós raktárakban a próbababuk, úgy hevernek az egyforma szabású arcok és termetek valahol (...). A választék nem olyan nagy, mint hisszük (...). Az ember úgy képzei, egyetlen példányban készült, s egy napon meg kell tudnia, hogy szokványos és útszéli másolat: volt valahol, valamikor egy modell, melyet a természet közömbösen és szakszerűen másol, ismétel csaknem gépiesen, az időkön át. (...) a test több példányban is szaladgál a földön (...) minden pillanatban, gyúr és teremt a végtelen műhelyben jellegzetes mintákat a természet, millió és mil-

lió változatban, s mégis csodálatosan egy kaptafára. (...) S nincs is olyan túl sok minta a földön. (...) Isten nem talált fel tiszteletünkre külön modellt, csak ismételte és kissé másította a bevált és régtől feltalált mintát. (...) Talán egy tucat vagy tíz tucat mintát csereberélnek ebben a műhelyben...” (79–82., lásd még: 23., 26., 83., 85.). – Ez az elmefuttatás alapeszméjében meglepően emlékeztet Kosztolányi Dezső egyik, kétszer is kifejtett gondolatára. Az *Aranysárkány* Novák Antalja, látván két ember (apa és fia) nagy hasonlóságát, így töpreng: „Miért folyik a születések nagyüzeme, mikor csak ilyen egymáshoz hasonló, jól működő, de unalmas gyári áruk, ilyen szeretetre méltó, semmis portékák kerülnek ki a műhelyből?” – a *Boncolás* című novella elbeszélője meg ekként elmélkedik: „...miért ismétli a természet, már évezredek óta, mindig ugyanazt a mintát oly aggályos pontossággal? Annyira bevált az? Vagy nincs más ötlete? (...) némi alázat fogott el. Afféle gyári árunak éreztem magam.”³³ – A „modellek” csekély száma, a porhüvelyek állandó ismétlődése persze itt sem jelent teljes azonosságot. „*Én tudom, hogy a lelkem különbözik*” – hangoztatja a férfiós monológia (80. – a szerző kiemelése! Lásd még: 81., 82 etc.), vagyis legalább az „én”, a személyiség (s vele egyetemben a magánsors) nem tucatarú, hanem önelvű, egyedi tünemény.

Ámde bizonyos, hogy az „én”, a személyiség nem tucatarú, hanem önelvű, egyedi tünemény? A *Sirályban* két helyütt még ez is kérdésessé és kétségesse válik. „...az emberek semmitől nem félnek úgy, mint (...) a felismeréstől – fejtegeti a tanácsos –: a pillanattól, mikor az élet felfedi álarcait, s meg kell tudniok, hogy amit az álarc alatt oly görcsösen és féltékenyen őriztek, az »én«, nem olyan feltétlenül személyes valami, mint gőgös becsvágyukban hitték. *Az »én« vami közös, Aino Laine, valami ismétlődő, sokszor másolt, örökké vegyülő és újuló, s nem egészen feltétlenül személyes*” (128. – a kiemelések tőlünk!), majd meg: „*Emlékszel erre a kalandos időre (a népvándorlás korára: L. H.), kedves rokon? Én csak homályosan, abban a mélyebb álomban, melyet nem az agyvelő és az idegek álmodnak, hanem a személy előtti személyiség, az a bizonyos őslény, aki egyforma mozdulatokat végez az emberiség történetének oktató mozgóképén...*” (171. – a mi kiemeléseink!). Ez a nem feltétlenül személyes, hanem közös „én”, ez a mélyebb álom, amelyet a személy előtti személyiség, az őslény álmodik, minket – a Márai előtt sem ismeretlen – Carl Gustav Jung *archetípus-teóriájára* emlékeztet. A *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába* című, híres munkából idézünk: „A személyes emlékeken kívül mindenkiben adva vannak a nagy, ősi képek, (...) az emberi elképzelés örökölt lehetőségei arról, ami ősidők óta mindig is volt. (...) Ezeket a képeket vagy motívumokat archetípusoknak (vagy dominánsoknak) neveztem. (...) *Meg kell különböztetnünk a személyes tudattalant és egy sze-*

mélytelen vagy személy fölötti tudattalant. Az utóbbit kollektív tudattalannak is nevez-
zük, mivel ez független az egyéntől és teljesen általános, tartalmát mindenütt megtalál-
hatjuk, ami a személyes tartalmak esetében természetesen nincs így.(...) Az ősi képek
az emberiség legrégebb és legáltalánosabb képzetformái”³⁴, és – ezt már
Buda Bélától citáljuk – „Az egyes ember életében ezek főleg álmokban és
fantáziákban kerülnek felszínre”.³⁵ Könnyen meglehet, hogy ama két szö-
veghelyen csakugyan Jung elméletére visszhangzik Márai, ám bárhogyan van
is: a *Sirály* nem a „kollektív tudattalant” fürkésző alkotás, hanem sokkal
inkább a különözés, az öntörvényű, személyes „én”-ek regénye.

A vizsgált könyv többször is (7., 8., 50., 171., 175., 191.) varázserőt tulajdo-
nít a szónak (egy szépíró esetében – gondolhatnók – emez elképzelés nem is oly
meglepő), a szónak, amely megelőzi és involválja a tettet, sőt, hatalmasabb is
nála. „Nem tudod – kérdi a férjfiós –, hogy a szó és fogalom valamikor egy-
értelmű volt a cselekedettel és a valósággal? Az ember megszólította a világ
tüneményeit, szóval és fogalommal, s a világ egyszerre átalakult cselekménnyé
és valósággá. A szónak rettenetes hatalma volt, az idő elején, mikor alakot
adott a világnak. S ezt a hatalmát, torzabban, de kegyetlen erővel megőrizte a
mi időnkben is. Néhány szó elhangzik, s megváltozik a világ”... (131.), majd
arról szól a tanácsos, hogy még egy név sem pusztá véletlen: „megszólítja” s
determinálja viselőjét (132). Az itt kifejtett teória részint a *Bibliára*, János evan-
géliumára mutat vissza („Kezdetben vala az Ige...), részint Ralph Waldo
Emerson esszéinek egy gondolatára („A szavak és a tettek az isteni energia
nem is annyira eltérő módozatai. A szavak is tettek, s a tettek is a szavak faj-
tái”³⁶) – e művet Márai olvasta is, igaz, már a *Sirály* elkészülte után³⁷ –, másrészt
viszont előre is mutat, John Langshaw Austin beszédaktus-elmélete felé.³⁸ Ez
utóbbi összefüggést jelezzük csupán; kifejtése nem áll módunkban, s nem is
tartozik feladataink közé.

Kínálkoznék még néhány szempont a regény vizsgálatához, ám már csak
kettőt hozunk elő. A *Sirály* is – akár *A Garrenek műve* – búcsú egy kultúrától,
egy értékteli múlttól, egy életformától, a békeidők szépségétől, s a szöveg
tűnődő, mély nosztalgiával, fájdalmas és lírai futamokkal idézi meg az ope-
raházi esték és a világutazások csodáit, egy pusztulóban lévő műveltség
fényeit (10–14., 72–74., 91–92., 98–99., 135–144., 147–153. etc.).³⁹ „Ez volt
Európa legmélyebb értelme, mikor is?... Tegnap még, vagy két év előtt”
(11). ugyanakkor a *Sirály*ban is benne él a keserűség, amely az *Idegen embe-
rekben* szólalt meg először: a magyar csupán lenézett, „vidéki rokon”-nak
számít Európa szerencsésebbik felén (136., 171–172.).

Mindebből a legkevésbé sem következik, hogy e regény makulátlan remek-
mű. Nem az, egyebek közt azért nem, mert Márai elköveti benne ama hibát,
amelytől Esti Kornél óvja a „kettejük” históriáját megírni szándékozó Kosztolá-

nyit: „Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével.”⁴⁰ Bárgyúnak a *Sirály* meséjét aligha nevezhetnők, ám vitathatatlan, hogy az alaptörténet mesterkéltnak, kimódoltnak, vajmi kevésbé „hitelesnek” tetszik, már első pillantásra. (Legfőként az egyik mellékszál, a vegyész, a „fabricator doli” szerepeltetése kelt fölöslegesen vadregényes, erőszakolt benyomást, de akár a fabula egészét is kifogásolhatjuk.) A végső soron igen egyszerű mese túlon túl is csinálnak tűnik föl, illeszkedései úgy hibátlanok, hogy egyszersmind spekulatív voltak is folyvást érzékelhető. Tudjuk, hogy miért nélkülözhetetlen ez az „alaprajz”, ez a „képzet” (például a variációs ismétlődések „szemléltetése” okán), művi jellegét tagadni mégis nehéz volna. Az értekező betétek nagy számát és terjedelmét a magunk részéről nem kárhozzátjuk (Márai legtöbb regényében sincs ez más-ként!), azt annál inkább, hogy a „sirály”-motívum még allegóriának sem marad meg: túlírtta, teljességgel dírektté, – mondjuk ki – didaktikussá válik, s hogy a perspektíva – és szölamváltások nemegyszer váratlanok és indokolatlanok, némileg szeszélyesek. S vajon csakugyan önnön stílusparódiáját nyújtana a *Sirályban* a szerző, csakugyan híggá, szólamossá, modorossá lett hajdani nyelvművészete? Nemigen osztjuk eme vélekedést. Kétségtelen, hogy Márai kedvelt és makacsul visszatérő retorikai megoldásai, állandó fordulatai és szó-társításai feltűnnek e könyvben *is* (akkor viszont miért épp ezt az egyet marasztaljuk el?), kétségtelen az is, hogy a joggal csodált, mágikus stílus ezúttal némelykor szépelgésbe, negédes futamokba csúszik át (lásd például a csókjelenetet: 120–123. stb.). Ámde szintúgy kétségtelen, hogy a szöveg nagyobbik hányadában ez az „irály” megőrzi régi fényét, s példának okáért a két operaházi epizód (86–101., 135–144.) bámulatos nyelvi fantáziáról és erőről tesz tanúságot.

Mélypont volna a *Sirály*? Bizonyos, hogy nem tartozik Márai legértékesebb, legemlékezetesebb regényei közé. Mindenesetre: ha netán mélypont volna, akkor sincsen oly alacsonyan, hogy az életmű magaslatai felől szemlélődvén, ne vehetnők észre.

JEGYZETEK

- ¹ Az idézett szövegeket – a citálás sorrendjében – lásd Márai Sándor: *Napló 1943–1944*. Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Bp., 1990. 35–36., 41–42., 46., 49., 56., 65., 69., 70–71., 124. (A kiemelés a szerzőtől!)
- ² Vö.: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat Könyvkiadó, Bp. 1984. 209. (Fordította és az utószót írta Bonyhai Gábor.)
- ³ Örley István: *Klasszicizálás vagy útvészítés*. In: *Magyar Csillag*, 1944. február 1. (3. szám) 175–179.
- ⁴ V(ass) L(ászló): *Márai Sándor. Sirály*. In: *Híd*, 1944. január 15. (2. szám) 28. – Fábián István: *Márai Sándor. Sirály*. In: *Magyar Kultúra*, 1944. február 22. (4. szám) 47–48. – Gönczy Gábor: *Márai Sándor. Sirály*. In: *Protestáns Szemle*, 1944. február, 61–63. – Horváth Miklós: *Márai Sándor. Sirály*. In: *Katolikus Szemle*, 1944. március, 92.

- ⁵ Vö.: *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1966. 721.
- ⁶ Lásd például: Grendel Lajos: *Janus-arcú Márai?* In: „*Este nyolckor születtem...*” *Hommáge a Márai Sándor*. BÁR-könyvek, Szombathely, 2000. 83.
- ⁷ Vö.: Rónay László: *Márai Sándor*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1990. 324–325.
- ⁸ Lásd Szegedy-Maszák Mihály: *Márai Sándor*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1991. 38., 56–57.
- ⁹ Vö.: Gadamer: i.m. 211. (A szerzőtől a kiemelések!)
- ¹⁰ Az öntükrözés kérdésköréről és jelentőségéről lásd: Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1994. 65–70., 77–78., 122–132. stb. A monográfia idézi André Gide-et (123.), ki roppant artisztikusnak tartotta ezt a regénykonstrukciót.
- ¹¹ Most és a továbbiakban is a *Sirály* 1943-as – a Révai gondozta – kiadására hivatkozunk, s az idézetek helyesírását rendre az ortográfia mai szabályaihoz igazítjuk. A zárójelben szereplő lapszámok szintén ugyanerre az editóra utalnak.
- ¹² Vö.: Rónay László: i.m. 319–322., illetőleg ugyanő: *Márai Sándor*. Korona Kiadó, Bp. 1998. 145–146.
- ¹³ Lásd: Németh G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról*. In: Németh G. Béla: *Versek és korok*. Calibra Kiadó, Bp. é.n. 199–201.
- ¹⁴ Vö.: Szönyi Zsuzsa: *Vándor és idegen*. Márai-levelek, emlékek. Kortárs Kiadó, Bp. 2000. 73.
- ¹⁵ *Napló 1943–1944*: 50.
- ¹⁶ Uo.: 59.
- ¹⁷ Uo.: 20.
- ¹⁸ Vö.: *Napló 1976–1983*. Akadémiai Kiadó – helikon Kiadó, Bp. é.n. (1994.) 29.
- ¹⁹ Vö.: Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1982. 8.
- ²⁰ *Napló 1943–1944*: 38–39.
- ²¹ In: *Vasárnapi krónika*. Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Bp. 1994. 118–121. – E tárcáról lásd Czetter Ibolya kitűnő elemzését: *Ékesszólás az Eszpresszóban*. In: Czetter Ibolya: *A stílus és a formák*. Tanulmányok a nyelv- és művész Márai Sándorról. BÁR-könyvek, Szombathely, 1999. 74–86.
- ²² Vö.: *Füves könyv*. Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Bp. 1991. 126–127.
- ²³ *Napló 1943–1944*: 35., 43.
- ²⁴ Uo. 43. – 36., 77., 94. –81., 83–84. –55., 56–58., 64., 70. –23., 64.
- ²⁵ *Füves könyv*. 63–64.
- ²⁶ I. m. 37., 44., 108–109., 111., 117–118. stb.; *Napló 1943–1944*: 19., 55–56. etc.
- ²⁷ Uo.: 64., 100. – 17., 102., 106–107. – 20. – 16., 22. – 31., 32., 80. – 159.
- ²⁸ *Füves könyv*. 91–92.
- ²⁹ *Napló 1943–1944*: 36., 56. stb.
- ³⁰ Uo.: 22.
- ³¹ Lásd erről tanulmányunkat: „...boldog vagyok, mert öltem.” *Márai Sándor. A sziget*. In: Műhely, 2000/1. 59–66.
- ³² Vö.: Szegedy-Maszák Mihály: *Márai Sándor*. 166.
- ³³ Kosztolányi: *Aranysárcány*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1966. 226., illetőleg: *Kosztolányi Dező elbeszélései*. Magyar Helikon, Bp. 1965. 1214.
- ³⁴ Vö.: C. G. Jung: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1990. 123–125. (Fordította Nagy Péter. – Tőlünk a kiemelés!)
- ³⁵ Dr. Buda Béla: *C. G. Jung munkássága a mai lélektan tükrében*. In: C. G. Jung: *Emlékek, álmok, gondolatok*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1987. 452.

- ³⁶ Emersont idézi: Pléh Csaba *A szaván fogott szó* című tanulmánya mottójaként. In: John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1990. 7.
- ³⁷ Vö.: *Napló 1943–1944*: 257., 262., 274., 275.
- ³⁸ Lásd a 36-os számú jegyzetet!
- ³⁹ Minderről bővebben: Rónay László: *Márai Sándor*. 1990. 319–324.; Ugyanő: *Márai Sándor*. 1998. 146.
- ⁴⁰ Vö.: *Esti Kornél*. In: *Kosztolányi Dezső elbeszélései*. 1965. 586.

Czetter Ibolya

A Márai-napló mint szöveg-, műfaj- és stílustípus

A szövegtipológiával foglalkozó hazai szakirodalom rengeteg, a szöveg-típusokra vonatkozó tisztázatlanságra, ellentmondásosságra s egyúttal a tennivalókra hívja föl a figyelmet.¹ Bár az egyes szövegtípusokról készültek részletes leírások², a megfelelő elméleti megalapozottságú, átfogó tipológiai rendszerezésnek máig híján vagyunk. S kérdéses, hogy egyáltalán lehet-e (szükséges-e) egységes rendszerbe foglalni, illetve kimerítő módon leírni az úgynevezett intuitív/preteoretikus szövegtípusokat, hiszen a szövegtudomány mai eredményei azt bizonyítják, hogy a szöveg több tudomány eszközeivel, módszereivel közelíthető meg adekvát módon. Az interdiszciplinaritás ténye pedig a tipizálás lehetőségeit megnehezíti. A választott szemléletet és módszert ugyanis a diszciplínák viszonyhálózata és ennek hierarchiája döntően befolyásolja.

Bármilyen megközelítésben vizsgáljuk is az adott szövegjelenséget, az adott szövegfajtákat, a pragmatikai szempont érvényre juttatása nélkülözhetetlennek tűnik föl. A pragmatikai kiindulópont hangsúlyozása azért is nagyon fontos, mert a magyar nyelvészeti és stilisztikai szövegtudomány grammatikai alapokon nyugodott az elmúlt évtizedekben³, s csak az utóbbi időkben tapasztalható a nyitás a nyelvhasználat-központúság, a modern kommunikációs irányzatok befogadása irányába.

A nyelvi jelenségek kommunikációs dimenzióinak figyelembe vételére, a szövegtudományban a pragmatika feltétlen érdekelttségére hívja fel a figyelmet többek közt Péter Mihály is: „A nyelvi cselekvés intencionális és szituatív meghatározottságából következik, hogy vizsgálata szükségképpen interdiszciplinaris jellegű. A nyelvi cselekvések termékei, a szövegek történeti-társadalmi-kulturális meghatározottságú tudattartalmakat objektívnak, s a