

## Márai és a hagyomány

„Az ´egyéniesség´, az a kevés, ami újat az ember önmagához ad, elenyésző az örökség mellett, melyet a halottak hagynak reánk“ - írja Márai pályája elején az Egy polgár vallomásaiban 1934-ben.

Ami a legkülönbélebb műfaji kereten és témán (sujet) túl elsősorban szemünkbe tűnik az a Márai féle nézőpont hasonlatossága a századforduló irodalmi alapállásával.

Ennek lényegi eleme az *én* (az egyes, az individuum) és *nem-én* (a másik, a világ) viszonyának sajátossága, más szóval a **szerelem** valamint a **megértés** problémája és ami ezzel szorosan összefügg, egy sajátos **idő**- és **térszemlélet**

„Es sind eigentlich Liebesgeschichten, die ich schreibe“ - vallja Hofmannsthal, és mindez alapjában elmondható Márai Sándor műveiről is. Ami Márait ezen az élményen keresztül összeköti a századfordulóval (annak fő irodalmi irányzatával, a szecesszióval) mindenekelőtt az *én* sajátos találkozása a *nem-énnel*, a másikkal. A szecesszió az *én* tárgyiasulása elől menekül, a szecessziós *én-te* kapcsolat viszont a másikat (*te*) rögzíti tárgyiaságában. Ez annyit jelent, hogy a találkozást emlékezéssé oldja. Láthatjuk ennek sajátos formáját Hofmannsthal Andreas-töredékében (Andreas oder die Vereinigten, 1907; 1912/13), de megtalálhatjuk másoknál is.

Az emlékezés **monológ**szerű szerkezetet von maga után, úgy tűnik, hogy ezzel a problémával alkotói szinten Márai egész pályáján küzd.

A monológ-szerű, önmagába zárt meghaladásának egyik lehetőségét Martin Buber vázolja fel azzal, hogy a **világot mint kapcsolatot** (Welt als Beziehung) állítja a **világ mint tapasztalat** (Welt als Erfahrung), a **világ mint képzelet** (Welt als Vorstellung), a **világ mint hangulat** (Welt als Stimmung) helyett. Amíg ez utóbbi meghatározások mind az *én-ö*(az) viszonyból indulnak ki, a világ mint kapcsolat az *én-te* viszonyon alapul, mint ilyen közvetlen és nem tartalmaz semmiféle fogalmi elemet, reflexiót. Lényeges mozzanata, hogy az *én* csakis az *én-te* viszonyban válik személyiséggé, valóságos *énné*. Ha azonban az *én* nem válhat a találkozásban egy *te*-vel szembenállva valóságossá, akkor Buber szerint természetellenesen, mintegy önmagát megkettőzve (Doppel-gänger) befelé valósul meg a szembenállás. Ebben a sajátos lelki alapállásban *énné* az *én-te* viszonyból való kilépése egyben

azt is jelenti, hogy az *én* minden olyan helyzettől visszariad, ahol tárgyi viszonyba kerülhetne.

Ez az a helyzet, amelyből az *én* menekül; a szecesszióknak mint irodalmi irányzatnak külön sajátossága, hogy ez a menekülés stiláris elemekkel az álom- és fantáziavilág irányában történik meg.

Jól látható pl. mindez Kosztolányi A szegény kisgyermek panaszai (1910) című kötetében is:

**„A rút varangyot véresen megöltük. / Ő iszonyú volt. / Vad háború volt. / A délután pokoli-sárga. / Nyakig a vérbe és a sárba / dolgoztunk, mint a hentesek, / s a kövér béka elesett. / Egész smaragd volt. Rubin a szeme, / gyémántot izzadt, mérgekkel tele. / A lába türkisz, a hasa zafir, / a bőre selymek fonadéka, / s regés kincsével elterült / a gazdag, undok anya-béka.“**

Ennek a lelki alapállásnak van egy sajátos **idő-** és **térdimenziója** is. Rilke korai korszakában mint pl. Mir zur Feier (1899) című kötetében is látható az *idő* mint időtlenség, mint egyfajta 'örökkévalóság' jelenik meg.

**„Das ist Sehnsucht: wohnen im Gewoge / und keine Heimat haben in der Zeit“.**

A *tér* pedig mint *kör* az *én* bezártságának de önmegelégedésének is kifejezője. Az ebbe a körbe bezárt világ az azt feltételező *éntől* mint középponttól mindig egyenlő távolságra van, nem ismeri jó és rossz, az alantas és fenkölt, a véges és végtelen stb. ellentétet. Az „esztétikai tudat“ (Kierkegaard) ebben a *körben* és csakis így éli át a tökéletességet. Isten ebben a világban semmi egyéb mint a *kör* szinonímája, ugyanannak a világnak a kifejeződése Rilkenél vagy pl. a fiatal Babitsnál. A szecessziós térszemlélet, amit nem minden ok nélkül szoktak a gótikával összefüggésbe hozni, jól követhető a Stunden-Buchban. A Stunden-Buch *énje*, a szerzetes alteregó nem a világgal, hanem önmagával áll szemben. Meg akarja haladni önmagát, el akar fogyni az időben. Ez a szecesszió tulajdonképpeni kiindulópontja Rilkenél: az *én* kialakulása, felnövekvése egy hatalmas ívű ornamentumban, ami szimbolikus elemeket is magában foglal. Az ornamentumon keresztül érthető meg a Stunden-Buch lírai *énje*; nem akar semmi többet, csak hullámszerű, önmagába újra és újra visszatérő növekedésével önmagát leírni. **„Ich will mich beschreiben wie ein Bild, das ich sah“** olvasható, az egyes napokról pedig az áll, hogy **„nichts bedeuten als ein wiederkehrendes**

## Wellenschlagen und nichts verlangen, als ein Bild zu tragen“

Mindebből jól látható azonban, hogy a gótikával való párhuzam nem lényegi jellegű. A századforduló (kiváltképpen a szecesszióban jól követhető) **vertikális lelkiisége** végül is csak játszik az Isten-gondolattal, helyébe az *ént* állítja. Isten számára az *én* maszkja.

A magyar irodalomban sokszor kap ez a szecessziós **tér**-képzet különös hangsúlyt. Babitstól egészen Szomory Dezsőig terjed ugyanis azoknak az íróknak sora, akiknél a *kör* már nem meglegettséget, bölcsességet jelent mint a korai Rilkenél, hanem éppen a kín, a fájdalom, az elkeseredettség szinonímája. A babitsi „**büvös körömből nincsen mód kitörni**“-re rímel Szomory Dezső panasza: „**A magam körébe zárva**“.

Ezen a pontok érkezünk el Márai sajátos problémájához, ami tulajdonképpen az *én* problematikája egy sajátos **pszichológiai** környezetben. Anélkül, hogy Márai ún. modern értelemben vett pszichológiai regényt írna, a mondanivalója mindig egyfajta pszichológiai probléma, mindig ugyanaz a pszichológiai probléma. Ezt sokszor ismétlésnek érezzük, pontosabban az ismétlés nem más mint az elbeszélő sorozatos kitérése a lényeges elöl, amit intenciójában meg akar ragadni. Ez a feszültség a felszines és az *én* pszichológiájának mélyrétegei között lényegében Márai sajátos hangja. Az ézések zürzavara, az *ént* fenyegető káosz az egyik oldalon, a rend vágya, az *én* megmentése a másik oldalon az az alapkonfliktus, ami Márai egész pályáján végigvonul.

Érdekes sajátosága Márai pszichologizáló regényeinek, hogy ezek nyilvánvalóan a regény klasszikus példáját követik és csakis ezen belül igyekeznek megtalálni az adekvát elbeszélői módot. Az ún. belső monológ, amit többek között Schnitzler *Leutnant Gustl* című regényében (egyébként elsőként) éppúgy alkalmazott mélylélektani folyamatok ábrázolására mint Joyce az *Ulysses*-ben, vagy akár Babits aki maga is klasszikus formában írt, kísérletezett vele, elkerülte Márai Sándor érdeklődését. Ez a tény minden bizonnyal nem véletlenszerű, nem az az oka, hogy Márai nem tudott volna a szerkesztésnek e fajtájáról, hanem minden bizonnyal Márai alapállásában gyökerezik.

Érdekes megfigyelni ezt az alaphelyzetet Márai A gyertyák csonkig égnek című, eredetileg 1942-ben kiadott regényében. Ezt a művet több nyelvre lefordították azóta, németül eddig három külön kiadása jelent meg, a legutóbbi 1999-ben Die Glut címen.

Első látásra a regény egy hatásos eszközökkel elbeszélte sajátos szerelmi háromszög leírása, úgy, hogy alig történik valami. Ami történik, amit a sujel elárul, az - mondhatnánk - a mesteri szerkesztés ellenére is banális, sokszor ún. ponyvaregényekben is megtalálható. Ha azonban eltávolodunk a történettől, a mű felszínétől, és a három szereplő Henrik, Konrád és Krisztina egymáshoz való viszonyát kutatjuk úgymond a történet mögött, a mű értelme mélyebb dimenziót kap, sőt az is állítható, hogy bizonyos tekintetben A gyertyák csonkig égnek kulcsfontosságú mű Márai megértésében.

„**Az ember mindig tudja az igazat, azt a másik igazságot, melyet a szerep, a jelmezek, az élet helyzetei eltakarnak**“ - mondja az elbeszélő, és valóban a lényegest a mögöttesben, a ki nem mondottban vagy kimondhatatlanban érezzük. A *kimondhatatlan* pedig a mű mélylélektani rétege, annak a megértése, hogy mi Henrik és Konrád közötti konfliktus igazi természete, miért emeli Konrád a puskát egykori barátjára, és mi Krisztina valódi szerepe kettőjük kapcsolatában. Ez a kérdés a történet szintjén nem megválaszolható, érthetetlen, és ez teszi a regényt nyugtalanító olvasmánnyá. Elrejtve nagyon mélyen benne van Márai Sándor életének és irodalmi tevékenységének egész rejtélye. Ez a rejtély pedig az életrajzban gyökerező élménye a szenvedélynek, ami Márainál mindig pusztító, félelmet keltő, magányba kényszerítő betegség, amit csakis a gondolkodás racionális fegyelmével, a világról való lemondással, valamiféle aszkétikus munkavággyal lehet ha nem is legyőzni, de megfékezni.

Henrik és Konrád a lélek ellentmondásos, különböző irányultságát példázza, viszonyuk egymáshoz nem dialogikusan egyidejű, hanem monologikusan egymás utáni. A Konrád képviselte életelv találkozásukban már mint meghaladott van csak jelen. A szenvedély fiatalkori támadását mint valami gyilkos fenyegetést (erre utal az öl-ölel szójáték is) az öregkor rendszerű védekezésével szorította vissza, ami a magány vállalását, a lemondást jelentette. Krisztina szerepe ebben a viszonyban valószínűleg a szenvedély megtestesítése, a hozzá való mindenkori viszony egyben a két magatartás különbségét is mutatja: a közvetlen érzékiséget amely a káoszt és a kiszámíthatatlanságot involválja, ill. a távolságot tartó fegyelmet, aminek egyik jellegzetessége pl. hogy Henrik és Krisztina napló formájában érintkeznek egymással noha fizikai értelemben egymás mellett élnek.

Ez lényegében Márai Sándor írói munkásságának legmélyebb és legnagyobb hatású élménye.: **szenvedély** és **rend** konfliktusa, amit úgy tünik lényegében soha nem tudott véglegesen lezárni, újra és újra megkísérelte megfogalmazni és végül mindig elégedetlen maradt az eredménnyel.

Hogy honnan jön a szenvedélynek ez a mindent meghatározó és pusztító élménye,

valójában titok maradt. Annyit tudhatunk felöle, amit Márai életrajzi jellegű írásaiban elárult illetve amire műveinek sokszor bonyolult képlete következtetni enged.

Az Egy polgár vallomásaiban két nagyobb emocionális reakciót kiváltó, nyilvánvalóan mélyebb nyomokat hagyó eseményről történik említés: az egyik a kitzasztottság érzése, amikor az elsőszülött fiúgyermek helyett húga kerül a családi érdeklődés és valószínűleg szeretet középpontjába.

**„Hatéves koromig tartott ez az idill. Akkor húgom foglalta el rangomat és helyemet /.../ valami megváltozott körülöttem, nem voltam többé első személy, különös és vissza száműzetésbe kerültem.“**

Egy másik meghatározó korai élmény minden bizonnyal a kamaszodó fiú vonzódása egy másik fiúhoz, aki visszautasítja közeledését.

**„Elemér volt a plátói szerelem, a tiszta vágy, melyet nem szennyez be testi érintés [216]/.../ Ahogy fölvetette szemeit, elpirult, kínaisárga, törékeny kezével zavartan homlokához kapott, hogy egy hajfürtöt elsímitson onnan s azután vértől duzzadt ajkait bámészan nyitva felejtette, s ocsudó-kábult pillantással nézett a kérdezőre, mintha örök szendergésből ébredne, Csipkerózsika módjára, egy-egy pillanatra - ilyenkor én is zavartan elfordítottam fejem, mert szégyelltem magam ennyi szépség előtt.[218] /.../ Elemér nem szeretett engem, nem tudott szeretni, én voltam a másik fajta, az idegen, gyanús és ellenséges emberfajta, kinek útjából kitért.“** (Egy polgár vallomásai I)

A korábbi művekhez tartozó, 1935-ben közzéadott Válás Budán című regényben van egy nehezen érthető de talán valamivel többet sejtető utalás az érzelmi háromszögön belül: Kömíves Kristóf válóperes ügyvéd és fiatalkori barátja Greiner Imre mindent tisztázó éjjeli beszélgetésének van egy részlete, amely Anna (Krisztinához hasonló) szerepét említi és kettőjük kapcsolatát különös megvilágításba helyezi: **„De aztán átveszi Annát az élet, egy másik férfi. èn vagyok ez a férfi, szeretjük egymást, minden áron szeretjük egymást. Mindent idead nekem, csak éppen téged nem. Nem tudja, nem beszél róla, nem gondol reá. Talán bányák égnek így, ezzel a lassú füsttel, mint az effajta titok a lélekben. és a nappal képeit követik az álmok, millió változatokkal, arcokkal és alakokkal és helyzetekkel.; s köztük te. Aztán az, hogy velem van és éber és még sincs velem. S azokban, mikor azt hiszi, velem van, végül te hajolsz föléje - Valami téboly ez - mondja Kömíves Kristóf; s fel akar ugrani“.**

Ami itt valamivel világosabban fogalmazódik meg az intertextuális közegben mint más hasonló tematikájú regényében, az tulajdonképpen, hogy két férfinak van itt köze egymáshoz valami sajátos és rejtett vagy titkolt módon. Itt kell, hogy legyen a szenvedély oly hatalmas ereje Márai számára, a menekülés vágya a normálisba, éjszaka és nappal szimbólumának értelme stb.

A nővér [1946] szerkezetében újabb kísérlet a pszichológia alapprobléma megközelítésében. Márai az I/1 személyü elbeszélésen belül beiktat egy naplót, lényegében egy újabb első számú elbeszélőt. A regény kezdete nagy mértékben Thomas Mannra emlékeztet: valahol távol a világ forgatagától, egy fürdőhely fogadójában egy házaspár öngyilkosságával kezdődik. Ebben a komor alaphangú légkörben élet és halál kérdését, a létezés értelmét feszegeti az elbeszélő. A zenész Z. hagyatékából előkerült és az elbeszélőre hagyományozott napló az újabb elbeszélő titokzatos betegségéről, a testi kín és nyomorúság hosszas és részletes (sokszor unalmas) ecseteléséből áll. A napló egyfajta erotikus viszonyt ábrázol Z. és a személyzet között, feltehetőleg a betegség mint olyan értelmezhető mint valamiféle a testiség szintjén megrekedt erotika, aminek felismerése és a kitörés vágya hirtelen meggyógyítja a beteget. Mindez gondolatilag meglehetősen homályos talán ezért az ábrázolás szintjén is sikertelen. Z. rátalál valamiféle újfajta viszonyra mint az élet értelmére, ami nagyban hasonlít a már említett regények háromszög-viszonyához: E.-vel (és annak férjével) kerül valami titokszerű, lebegő és szinte érthetetlen de semmiképpen sem testi kapcsolatba. A nő a naplóíró elbeszélő számára „**minden hús-vér valóságnál igazibb szerető**“

A nővér szerkezeti sikertelensége ellenére néhány részletében mindenképpen adalékként szolgál a szerelem-problémához Márai műveiben. A bezártság élménye itt nagyon erősen magával vonja a **megértés** problémáját és keresi a menekülést ebből a körből:

„**Egyedül vagyok, bezárva valamibe, aminek nincs neve**“ írja Z. a naplójában. A probléma igazán ott van, hogy amíg valaminek nincs neve, nincs valóságos megoldás se rá. Lényegében egy ellentmondásról van itt szó: nem az igen igen, nem nem igazságáról ami a személy áttetszőségét, tranparenciáját biztosítja, mint ahogy Máté írja az Evangéliumában, hanem valami zavaros nemről ami még igen is. Más szóval arról van szó, hogy az elbeszélő túllépne valamin (nevezzük szenvedélynek), amin lényegében nem akar túllépni. Innen véleményem szerint a zavar, de nemcsak az, hanem az elbeszélői szinten az érthetlenség, a büntudat hiánya és a sértődöttség.

Márai ezt a fajta három személyben tükröződő pszichológiai alapotívumot átviszi

a drámára is. A Kassai polgároknak a gondolati mag János mester, Ágnes és Genovéva alakjában lényegében változatlan, de éppen a dráma műfaji kereteiből adódóan is, nem tudja ezt a pszichikai mozgató erőt láthatatlanná tenni, más szóval megjeleníteni. A külső fenyegetettségre válaszoló cselekvés és egyfajta művészmorál konfliktusa ez, ami János mester személyében testesül meg, és amire a belső fegyelmezettség, önmagunk legyőzése a jellemző. Márai intenciója szerint az utóbbi a nagyobb hősiesség: megküzdeni a lélek mélységeivel, a szenvedéllyel, önerőből (mondhatnánk: Isten segítségével - 1311 a dráma ideje!) felemelkedni a művészet tisztaságába.

**„Vigyázz, nem jó mélyre nézni egy lélekben. Én megkíséréltem és elszédültem, mint aki óvatlanul szakadék fölé hajol“** - mondja János mester. Az *én* daca és keserősége ez, a magány útja mindennel és mindenkivel szemben. A mű pedig (János mester műve), ami ebből az alapállásból készül, sajátos, semmiképpen nem vonzó inkább kínzó valami, amit Gergely páter így jellemez: **„Ebben a szép arcban az ördög vonásait látom! Mosolyában a kísértés világít! Nyoma sincs sehol a részvétnek, irgalomnak!“**

Ez áll Márai egész korai korszakára, pontosabban talán alig lehetne jellemezni. Feltűnő pl. Márai Bébi vagy az első szerelem (1928) című regényének narrációjában és tanárfigurájában a részvétlenség, sőt már-már némi szadista hajlam. Ez annál szembetűnőbb, ha a regényt Babits Timár Virgil fia című regényével összehasonlítjuk, amit a sujet, a környezet és az alaphelyzet meglehetősen hasonlósága maga kínál.

A napló műfajára Márai sokáig nem talál rá. 1942-ben még a következőt vallja: **„A naplók soha nem szívelhettem igazán, nem az én műfajom,“** (Ég és föld) Kevéssel ezután, 1943-tól kezd el aztán naplót írni és ez el is kíséri 1989-ben bekövetkezett haláláig. Az ambivalencia a naplóval szemben mindvégig megmaradt: egyrészt menekülésre talált benne - úgy gondolom - a 30-as/40-es évek regényeiben felvázolt nyomasztó pszichológiai problémától, másrészt nem igazán felelt meg lelki alkatának a napló műfajának kitérő, vallomásos jellege. **„Talán kétféle naplót kellene vezetnem“** - írja 1947-ben (Európa elrablása) Ami a naplóból kimaradt című posztumusz kötetek bizonyítják, hogy talán a rejtőzködés vágya nyomán Márai valójában kétféle naplót írt: a közönségnek és önmagának. Mindenesetre a naplókban megszabadul egy sor kényszertől, amit pl. a regényírás vetett fel számára. Ő maga így látja ezt 1946-ban keletkezett Ihlet és nemzedék című kötetében:

**„Az író nem magyaráz naplójában, nem indokol, nem mutatja be alakjait, nem fed fel rejtett összefüggéseket.“**

. Úgy tűnik, hogy a napló lényegében Márai igazi műfaja, annak a már említett

gondolatnak tematikailag sokszínű és szerteágazó kifejtése, hogy az *én* igazi létszférája a szenvedélyen túl az ész területe. Mondhatnánk úgy is, hogy Márai naplóiban ennek a racionalista szemléletmódnak és világnézetnek az érveit, bizonyítékait keresi mindenütt: olvasmányokban, történelemben, politikában, az anyanyelvhez és szülőhazához vagy irodalomhoz való viszonyában. Van a naplóknak azonban egy másik rétege is, ami éppen a pszichológiai mélyrétegeket igyekszik megérteni, ami megnevezést, fogalmi megragadást vagy legalábbis annak a vágyát jelenti. Ebben az értelemben a naplók folytatásai Márai alapproblémájának.

Márai magyarsággal, a magyar nyelvvel és irodalommal kapcsolatos gondolatait mindenképpen a **szabadság**ról való nézeteivel összefüggésben érdemes megvizsgálni. A **szabadság**-fogalmat újabban az individuum pszichológiai irányultsága szempontjából mint a valamitől való ill. valamihez való szabadságot (**Freiheit von etwas** és **Freiheit zu etwas**) használják (pl. Erich Fromm). A kérdést ilyen fajta formában először a szélsőséges individualizmus filozófusa, Max Stirner veti fel, majd Nietzsche maga is alkalmazza. Márainál a szabadság mint valamitől való szabadság lényegében a menekülés problémája, ami végigvonul egész életén: menekülés a családtól (és a polgárságtól), a szenvedélytől (és mindenféle közvetlen emberi kapcsolattól) és talán megdöbbenő ez a kijentés, de a hazától mint olyantól is.

**„Milyen letört dolog megérkezni valahová - milyen kényelmetlen, szennyes és unalmas pillanat!** - írja a Bolhapiac című művében 1934-ben. 1968/75-ös Naplójának utolsó mondata pedig így hangzik: **„Nincs hová megérkezni“**. Ennek a menekülésnek a kísérlete Márai egész életét illeti, és nem lehet csupán az újabb magyar történelemnek azon sötét korszakával kapcsolatba hozni, amely megerősítette benne az elhatározást, hogy 1948-ban elhagyja az országot. A politikai menekülés mellett mindenkor ott van valami lényegesebb, egzisztenciális menekülés is : amikor mint kisgyermek elmenekül a családtól, mint ahogy írja az Egy polgár vallomásaiban (1934): **„egy napon elindultam az aszódi országúton, s ez az út nem vezetett sehová“**, de később, íróként, ugyanúgy menekül az *én*be, mint ahogy erre 1972-ben kiadott Föld,föld című visszaemlékezésében említi: **„Csak befele volt menekülés (ha volt).“**, ami annyit is jelent, hogy menekült az álomszerűbe, az illuzióba. Ugyanitt, a Föld,föld című kötetben írja: **„Menekülés volt a krúdyzmus, egyszerre ocsúdás és kábulat.“** (Márai maga is írt egy Krúdy könyvet Szindbád hazamegy (1940) címmel).

Talán egyetlen dolog van, amit úgy tekinthetünk Márai életében, hogy szabadság valamihez, és ez a valami nem is a haza, talán nem is a magyarság mint olyan, hanem csakis a magyar nyelv, az anyanyelv.



„**A nyelv a hazám. /.../ Egy haza van, a nyelv. Minden más szükség vagy fogalom**“ - írja Európa elrablása című művében 1947-ben.

Az anyanyelvvel Márai eljutott a legutolsó ponthoz amin túl már nem létezhet semmiféle rendszerű gondolkodás, ami nélkül az is megszűnik, amit minden eszközzel védeni igyekszik a felbomlás ellen: az *én*, az individuum. Gondoljunk csak pl. a DADA értelmetlen dadogására, ami Márai számára soha nem lehetett cél. Ezért írja az Egy polgár vallomásaiban, hogy „**ez az utolsó titok, az anyanyelv**“.

A dologhoz az is hozzátartozik, hogy igyekszik megtalálni a nyelvnek azt a szféráját, amelyben önmagát, az individuum problémáját megfogalmazhatja. Ez nyilvánvaló illúzió. Mindenesetre amit Márai magyar anyanyelven ért, az valami sajátos, nem mindennapos nyelvhasználat, egy másik nyelv a valóságos mögött vagy éppen fölött.

„**meg kell tanulnom azt a másik magyar nyelvet, amely a könyvekben már csak megsűrve élt, az élet nyelvét, újra meg kell tanulnom magyarul**“ - olvasható az Egy polgár vallomásaiban, az 1945/57-es Naplóban pedig a következő áll: „**Van egy másik nyelv /.../ Amikor az emlékek énekelnek**“.

Ebből ered Márai stiláris tudatossága, stílusának sokszor virtuóz tökéletessége, rövid, néhány szavas jellemzéseinek megragadó mélysége.

Hogy mennyire a nyelv életének talán egyetlen értelme, mutatja a félelem, amit érez, ha bizonyos helyzetekben nem érti ezt a nyelvet. 1968/75-ös Naplójában említi, hogy Tömörkény olvasásakor a *garaboly* szóra bukkant, amit nem értett. „**Ijedten lapozok a szótárban**“ - írja erről az esetről.

Végezetül, amivel sokan kezdik: Márai írói nagyságáról, helyéről a magyar irodalomban. Nem tudom, hogy milyen nagy író volt, ezt meghatározni sokszor kérdéses. Kétségtelen, hogy kemény harcot vívott a saját démonjával, ebben a küzdelemben sokszor jelentős magasságokba emelkedett (Sükösd Mihály óvatos kifejezésével: „**szerencsés pillanataiban igen nagy író volt**“), de úgy tűnik, hogy ez a harc nagyon nagy árat követelt. Hadd említsük itt azt a művet, amit Márai szinte irigységgel csodált, azt ugyanis, hogy egyszerűségében valami nagy hatóerő rejlik: Csehov egyik novelláját, amelynek címe A kutyás hölgy. Az egész egy (ha úgy tetszik) jelentéktelen történet, amelyben két embert a szenvedély minden korlátán és józan megfontoláson áttörve magával ragad. Itt vannak Dosztojevszkij igen mély gyökerei, találhatunk ebből egy jó részt Babitsnál is, gondoljunk csak a

Tímár Virgil fia c. regényének zárójelenetére vagy pl. Psychoanalysis Christiana c. versére (Az istenek halnak, az ember él; 1925-27)

Márai nem engedi szóhoz jutni a szenvedélyt, csírájában elfojtja, mert fél hatalmától önmaga felett, de nem is tud igazán szabadulni tőle, ez marad egész életművében - noha változó hangsúllyal - fő témája. Ebben a bűn utáni és bűn előtti állapotban nincs aki megváltsa az *ént*, önmagát nevezte ki önmaga bírójává és elmúlasztotta megismerni azt az érzést, hogy van **részvét** és **megbocsájtás** az emberrel, csak az nem önmagában keresendő, nem csakis önmagában keresendő.

A modern magyar irodalom egyik legnagyobb hatású ösztönzője, Ottlik Géza írja a következőket:

**„Ha Ő nem áradt bele mégoly profán, világi jelentésmozzanatokból összerakott művembe - ha másként nem, hát mint szomjúság, halhatatlan vágy, a szarvas kívánczása a szép hűvös patakra -, akkor nem is hoztunk létre semmit.“** (Próza)

Ónodi László