

FRIED ISTVÁN

A fordulat kísérlete
(Márai Sándor *A nővér* című regénye)¹

„S az egész egyfajta büntény, melyet én követtem el, azzal a ténnyel, hogy éltem, s úgy éltem, dolgoztam és szerettem, ahogy kellett volna.”

Márai Sándor

Nemigen tudnék egyértelműen vagy akár csak határozottan nyilatkozni arról, hogy akad-e másik, hasonló példa a Márai-életmű történetében: *A nővér* című regény alkotásának folyamatáról, majd szerzői megítéléséről több naplójegyzettel rendelkezünk. Maga, Márai állítja be ezt a (nagyon vegyes érzelmekkel fogadott) művét a maga életének, valamint az írói élet és a történelemmé komorodó hétköznapok egymást átható viszonyulásainak elmosódó keretei közé. Nemcsak a biográfiai tények, hanem a biográfiai tények metafizikai és országos, sőt, európai események dimenzióiba ágyazottsága tetszenek ki, tehát a legkevésbé sem „esztétikai”, műfajelméleti kérdések problematizálására kerül sor; így az alkotást létrehívó tényezők a naplójegyzetek révén mintegy a körvonalazódó műötletekben kapnak olyan hangsúlyt, mint majd a később írt naplókban soha többé. Ma már pontosabban érzékelhető, hogy *A nővér* nemcsak a kedvezőtlen külső körülmények okozta válság regénye, hanem a külső és belső (regényírói, a szó szoros értelmében vett regénynyelvi) válságé is. Amelyben – természetesen – a klasszikus modernségből idáig visszhangzó nyelv- és individuummértelmezés kérdéses megfogalmazhatósága éppen úgy jelen van, mint részben a didakszissá egyszerűsödés veszélyének tudata (a „betegség mint metafora”² kibontása által), részben a megszerkesztettség és az előadás rutinszerűvé, kiüresedett önidézetté válásától való félelem. Az nevezetesen, hogy a korábbi művekben rétegzettebben fölvezetett személyiség-fenyegetettséget immár aligha lehet a „bevált” Márai-regények modorában újra fölmutatni. Annak ellenére nem, hogy volna mód akár (ön)életrajzi hitelességre is hivatkozni: tudniillik önnön betegségének³ tudatában, ezzel kapcsolatosan az önnönmagán érzékelt szétesés következményében: az elbizonytalanodásban, testi romlásban kísérli meg az író a modellszerűt meglátni, az egyediben-személyesben a világszerűt. Ama rádöbbenés, hogy a kisvilág leképződése a nagyvilágnak, Márainak korai, szinte még az avantgarde korszakból származó tapasztalata. Mint ahogy az is, hogy a személyiség ellenállhat, ha a világ kísérti, kialakítható a védekező pozíció, ahol az individuum, kivált az írástudóé, függetlenedhet a koreszméktől (ahol merészelhet „korszerűtlen” lenni, a szónak nietzschei értelmében!). Csak-

hogy ez a függetlenedés látszólagos (is lehet), hiszen a személyiséget mindenképpen formálja a világtapasztalat, akár a világtapasztalatot az értelmező személyiség. A kérdés, milyen mértékű a kiszolgáltatottság; mennyire alkalmas a nyelvbe fogózás, a fogalmazás reménye az ellenállás látható és mások által figyelembe vehető kifejezésére; mit eredményezhet a „megszállottság”, amely őrizheti a személyiség hitét munkája értelmében-értékében?

Az 1943/44-es *Napló* is beszámol a Márait három hónapra az ágyhoz láncoló kórról („Az idegkötegek, melyeket a gyulladós folyamat megroncsolt, vagy elpusztított, lassan újrafejlődnek...”),⁴ e kór pszichikai hatásáról: a személyiség roncsolódásáról, majd a kór lassú múlása közben az alkotói tervekről, amelyek a(z írói) személyiség önvédelmét erősítik. A világgal, a történelemmel, a „realitással” szegül szembe az író, mikor megkísérli szavakba, regénybe öntésüket. Ám a háborús viszonyok, valamint a szinte kötelességgént vállalt munkán érzett kétség egyre csak a megírhatóság, az írói tevékenység dilemmáit vettetik papírra, nem kizárólag azért, mert a világháború rémségeit immár a maga közvetlen közelében érzi. „Nem, valami eltört – jegyzi a *Napló*ba. – Dolgozom, de valami nincs rendjén bennem, a munkámban, köztünk, munkám és közöttem. Nem hiszek többé munkámban.”⁵ Írja mindezt Márai még 1944 nyarán, mintegy jelezve, hogy gonddal őrzött-formált értékrendszere összeomlóban van, a világ és a személyiség szembenállásában olyannyira a személyiség maradt alul, hogy vereségét azon a területen is el kell ismernie, ahol eddig többé-kevésbé biztosnak hitte magát. Persze, a világháborús események az eddiginél erőteljesebben szólnak bele (magán)életébe, hiába vonult el Leányfalura, nem létezik már „független nyugalom”, „nem tudok odafigyelni a regényre” – állapítja meg...⁶ Hogy aztán 1944 karácsonya előtt mégis belekezdjen *A nővér* befejezésébe,⁷ mivelhogy személyiségét (önmaga előtt) már csak a regényírás legitimálja. A személyiség a körülzártág ellenére is megőrződik; a fenyegetettség sem okozhatja a nyelvi tudat működésének megszűnését. Hogy Márai emberfeletti igyekezete végül is mit eredményezett, azt 1945 és 1948 között egymás után megjelenő művei tanúsítják, ám legalább oly mértékben azok a ritkán esztétikai indíttatású kritikák is, amelyek egészen kiváló érzékkel azt kárhoztatták, ami a műfaji váltás, a megújulás igénye felé mutatott. Pálóczi Horváth György⁸ a *Sértődöttek* regény voltát vonta kétségbe, mivel nincsen cselekménye(?), Szigeti József Márai novellaskötetét, a *Medvetáncot* – nem dicséretnek szánva – Kierkegaard-ral (vajon melyik művével?) rokonítja,⁹ Gogolák Lajos szerint Márainál „a regény elemeire bomlik”.¹⁰ Igaz, *A nővér* című regényt egy korszerűbb prózapoétika felől értékelő bírálatokban is csupán ötletek villannak föl, mintegy jelezve, hogy a világháború a magyar irodalmi gondolkodás egy részében is törést okozott, elszakadóban volt az esszéírók hagyományától, és kevéssé vitte tovább a regényalakzatok variabilitásának az 1930-as esztendőkből honossá vált téziséét. Talán csak Szentkuthy Miklós volt az, aki a mű kétségén kívüli egyenetlenségeit elismerve, rá-

mutatott „a nagybetegség lélektana” rajzának újszerűségére: „a regényirodalom (vagyis arcképfestés, lélekelemzés és történelmi izgalom) legmagasabb szintjén mozog”, miközben szavá teszi a hosszadalmas, ám a motívumszerkesztés, az előrejelzés technikája szempontjából nem fölösleges fölvezetést, valamint az elbeszélő és a főhős közötti párbeszéd kimódoltságát.¹¹ A legszigorúbb kritika azonban magától Máraitól származott. S itt egyfelől az utóbbi esztendőik termésével kapcsolatos írói számvetést kapjuk, másfelől a *váltás* szükségességének bejelentését. Ez utóbbi tetszik talán fontosabbnak. Hiszen attól a felemásan végigvitt prózapoétikától való távolodásnak az igénye fogalmazódik meg, amelynek kidolgozása – változó sikerrel – *A féltékenyek* és a *Sértődöttek* közötti periódusra esik. Részben a főszereplők „tudatáram”-ának a regény középpontjába helyezésével, valamint az átláthatónak vélt világ megjelenítésének egy asszociatív gondolkodás segítségével történő kétségbevonása által, részben a retorizáltságot, amely a monologue interieur-höz hasonló, a szabályosabb, tagoltabb, a tudattól ellenőrzött beszédet tagadva, iróniával ellensúlyozó előadással a történet lineáris elbeszélhetőségét teszi kétségessé. Ami egyben annyit is jelent, hogy az eseményszerű történések jelentékteleneknek el, viszont a mellékesnek tartható mozzanatok számottevőbb szerephez juthatnak, s ezáltal fontos és kevésbé fontos, értékesnek és kevésbé értékesnek minősített mozzanatok nem képesek immár a társadalom, a világ, a hivatalos szótárak által szavatolt rendbe illeszkedni. A világ átláthatatlanságát egyre inkább tapasztaló Márai-figurák osztják ugyan szerzőjük makacs hitét a nyelv uralhatóságában, de Kosztolányival együtt a nyelv „társzereplőség”-ét is elismerik, egyben a világot nyelviileg meghatározó metaforák kopását, értéktelenné süllyedését is, amelynek ellenében jelölik meg (írói) feladatuk a paródia eljárásainak regényi felhasználását és a hiteles, nem Gerede-típusú beszéd őrzését. Márai 1946 novemberére–decemberére keltezhető önvizsgálatát ebből a szempontból, tudniillik a (nemcsak történelmi) korszakküszöb tudatosulása aspektusából érdemes szemügyre vennünk:

„Éjjel elolvastam »A nővér«t. Lámpalázasan olvastam, s aztán megkönnyeb-
bülten aludtam el. Az első rész, az öngyilkosság, az utazás, a hangverseny
maradhat. A betegség és a befejezés hosszú, elnyújtott, ismétlődésekkel telített.
Három erős húzással – soha nem húztam még prózai könyvemből – tudok
valamennyire segíteni. 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 kintorna-szerű volt már,
nyekergően dallamos. Gyűlölöm ezt a hangot. S a műfajt, mely belőle követke-
zik... Ha lesz még valami, más lesz és másként.”¹²

Ha a regény írása közben Márai a külső körülmények okozta zavarra hivatkozik is, a nyomtatott (vagy korrektúra?) példány lapozásakor már nem keres kibúvót, önisméltésben, modorosságban, üres retorikában marasztalja el önmagát, legsúlyosabb vádja azonban a műfajtévesztés, a – nevezhetjük így is! –

regény korszerűségének elvétele. Ezen a ponton nem elsősorban a kevéssé jelentékenynek, de nem érdektelennek minősített *A nővérrel* gyűlt meg a baja, hanem azzal, hogy a szecessziós modernségből származtatható eszközök ismételt használatával tett engedményeket, olyan modalitást honosított meg, amely akadályozta a korszerű (regény-)műfajra lelésben. Nem arra gondolok, hogy Márai meghatározott prózapoétikai eljárások figyelmen kívül hagyásának vétkeében volna elmarasztalható. Inkább az automatikussá-mechanikussá váló szerkesztésmód, a retorizáló hangvétel eluralkodása gátolta a szükségesnek érzett váltást. Ugyanis az a típusú regény, amely a szűk térbe szorítottsággal szembeállította tudati folyamatok világszerűségét, Márainál egy krízisszituáció érzékeltetésekor részben szerzői (narrátori) közlés, részben belső monológok révén alakította ki az eseménytelenség eseményeket jelző szókincsét, egyben a „titok” meg a „kaland” (mint kulcsszavak) jelentésének módosulását. Innen lép tovább Márai akkor, amikor a *Sértődöttek* második része a *Lotte Weimarban* című Mann-regénnyel létesít intertextuális kapcsolatot, a *Harminc ezüstpénz* pedig esszé és fikció, oknyomozó történés-írás és szerzői kommentár összekapcsolását kísérli meg. A hosszabb fölvezetés után következő párbeszéd formájú (belső) monológ a *Válás Budán*, majd a *Vendégjáték Bolzanóban*, *A gyertyák csonkig égnek* és a *Sirály* külső formai jellegzetessége, *A nővérbe* „emlékiratot” iktat, az önisméltést elkerülendő, az író, de lényegében a korábbi művek alaprajzát módosítja anélkül, hogy a műfaji áttörés valóban sikerülne. Kamararegényekről van szó, „küszöb”-helyzetekről, többnyire „utazásról az éjszakába”. Emlegeti is Céline művét Thurzó Gábor egy Márairól írt beszámolójában.¹³ Nem egyszerűen éjszaka zajlanak le a beszélgetések-gyónások, az idő térré változik, szinte térbeli a megtett (beszélgetéses) út, amelynek célja az új tudatállapotba emelkedés. Ennek következtében az éjszakai időpont a meg- és kinyilatkozások szimbolikus tere egyben. Csakhogy a Márai által emlegetett „dallam”, a magasfokú retorizáltság az említett művekben nem mindig kap az irónia által kijelölt távlatot, jóllehet több helyen igencsak érzékelhetővé válik az efelé irányuló írói törekvés, amely legalább annyira *önparódia*, a függetlenedő „dallam” kigúnyolása, mint amennyire korábbi műfajok paródiája. A Casanova-regény Párma grófja például hosszú oldalakon és meggyőző retorikával szinte poétikai elemzését adja Francisca levelének, amely mindössze három szó: „Látnom kell téged.” *A nővér* útkeresésére vall, hogy a Szentkuthy Miklós jelzette regényegységek éppen a narrátori nézőpont változtatása révén jól láthatóan válnak el egymástól, a beszéd retorikája a mű fordulópontján átadja helyét az írásnak, s a betegség-metafora beiktatásával a válságregények új lehetőségei felé látszik írónk tájékozódni. Mintha erre éreznének rá jóindulatú recenzensei, „misztikus regény”-ről szólván, majd: „Kíváncsian várjuk, hová vezet ennek a férfikora teljében lévő írónak útja...”,¹⁴ illetőleg: „alaktalan regény” – mondja egy másik bíráló, az *Orlando* példáját emlegetvén.¹⁵

Maga, Márai is abban látta *A nővér* érdemét, hogy (ki tudja, mennyire szemben és másképp az előző művekkel-művekhez képest és párban a *Sértődöttek* első kötetével) „kimond valamit”, és a naplórészlet záró mondatát értelmezvén, lezár valamit. E kimondás tartalmi jegyeiről feltehetőleg csak találgathatunk. A külső történet szintjén felbukkanó *frigiditás*-probléma már a *Válás Budán* kevesektől észrevett alapgondolata, itt azonban a reprodukáló (előadó)művészet közelében művészet és teremtés, termékenység, polgárlét, ezoterizmus és alkotás dimenziójába jut, amely aztán a betegség-metaphora kibontásában kulminál. Továbbá: egy naplójegyzet mintha *A féltékenyek* orvosszereplőire emlékeztető módon fejtegetett mesterség-művészet, szaktudás-beavatottság kérdésének megpendítésével előlegezné *A nővérnek* szintén a történetek külső körén kibontott gondolatát: „Este G.-vel, kitűnő orvos, X. sámán volt, tudott gyógyítani. G. pontosabban diagnosztizál, de nem biztos, hogy tud gyógyítani.”¹⁶ A betegség-metaphorában bennefoglaltatnak az orvosok is, mintegy erősítik a sekélyebb, átlag-lét és a beavatottságból származó valódi tudás antagonizmusát, és ezen keresztül a személyes és a személytelen viszonyulások szerepét az individuum pozicionáltságában. Anélkül, hogy a zseniesztétikához fordulna érveért Márai, az elidegenedett világ elszemélytelenedésével szemben a sokak által „misztikus”-nak gondolt (ember- és természet-)ismeretből származó tapasztalatból merít az individualitásnak értéként történő őrzéséhez; a személyessé váló kapcsolat, általában a személyesség jelentősége, ezen keresztül az egyedi nyelvhasználat tetszik olyan tényezőnek, amely szintén értéknek minősülhet a Márai-regények szereplőinek tudatában.

Mindez *A nővér* című regényben az éjszakaira és nappalira, az egészségesre és a betegre, a mesterségbelire és a művészettel határos elhivatottra, a természetesre és a természetellenesre széteső világ fölismerésének folyamatában kap drámai karaktert, ennek megfelelően a külső történet és a belsőben zajló érési-beavatódási eseménysor szókinccse differenciálódik: a szavak mögött megbúvó szavak folyamára Passuth László hívta föl a figyelmet bírálatában.¹⁷ Amit a történetre, illetőleg a történet értelmezési lehetőségére rávetítve akképpen láthatunk, hogy a jelenkori események valójában egy mitikus-szagrális (ha úgy tetszik: „ősi”) réteget fednek el, a közvetlenül a jelen történeti fordulataira, a közkeletű kulturális hagyományra utaló célzások révén eleve feltöltődnek a világszerűség jelzésével, és emögött a (világ)teremtés, az alkotás, a reprodukálás, valamint a teremtés szüntelenül zajló, régmúltat a jelenhez kapcsoló, a jelenbe integráló színjátéka bontakozik ki. Szentkuthy Miklós rátapintott Márai tájékozódásának egyik, igen lényeges elemére: olyan lélektani érdeklődésre, amely megkülönbözteti írónkat a divatos freudista vagy jungiánus közhelyek ismétlőitől, s a pszichikum torzulásait a művészet „erotikus” viszonyaihoz méri:

„...a minden az alkotás, az a mély áram, mely áthat egy embert, mikor köze van Eróshoz. Mert Erósz nagy erő. Ez is csak szó, de talán maga az élet értelme

ez a szó... A régiek, őseim, a latinok és görögök így hitték [...]. Erosz alatt most természetesen nem azt az indulatot értem, melyet közönségesen erotikának, érzékiségnek neveznek. Az érzékiség csak egyik megnyilvánulása Erosznak. Az alkotás, az emberi együttélés, mindez telítve van Erosszal, ...vagy nincsen. S ahol hallgat, ott az emberek süketek vagy tehetetlenek.”¹⁸

Az orvos fejtegetésére a beteg művész válaszol: „Vagy betegek.”

Ily módon a süketség (azaz a világ, a lét hívását meg nem hallók), a tehetetlenség (mely érthető szó szerint: impotenciaként, de cselekvésképtelenség is lehet hamleti vagy az orosz felesleges ember típusa szerinti jelentésben) együvé kerülnek a betegséggel, illetőleg beteg az, ami vagy aki süket és tehetetlen, mivel távolmaradás az étellel, a világgal folytatott-folytatandó dialógustól. Az *életmuzsuga*, a lét Hamvas Béla értelmében vett korrumpálódása („Az élet méreg, ha nem hiszünk benne. Az élet méreg, mikor már csak eszköz arra, hogy a hiúság, a becsvágy, az irigység beteljék vele.”) egyszerre utal vissza Ibsen kérdésfeltevéseihez és annak századfordulós magyarázatához, valamint Rilkének először talán az *Áhítat könyvében* kimondott sejtéséhez a *kiszakított életű* emberekről. S hogy ezt az orvos mitológiai képzzel érzékelteti, abban Márai gyermekifjúi korától tartósan működő Nietzsche-élménye is szerepet játszhat. Talán ezért bukkan föl *A nővérben* a görög tragédiára vonatkozó utalás („Jajongjunk, mint a görög kórus?”), az életbe halás és a halálba születés misztériuma, majd az antik szertartásforma rálátása a gyógykezelésre. („A nővér tálcát tartott két vízszintesen kinyújtott kezében, mozdulatlanul, olyasféle tartással, mint a görög domborműveken az áldozati oltárhoz lépdelő, alsóbbrendű papnők tartják az áldozathoz szükséges kellékekkel megrakott tálakat.”) A történet egésze viszont Orpheuszénak egy változatát idézheti; az alvilágot megjárt dalnoknak (itt zongoraművésznek, népdalgyűjtőnek) nem lenne szabad visszatekintenie E-re (Eurüdikéjére?), aki *Athénból*, *Athénba* hívja, másképpen értelmezve: nem szabad visszatérnie múltjához, betegségét okozó életformájához, csődjével fenyegető műfajához. Ki kell szakítania magát a boldog befejezés álharmóniájából, mivel rá kell döbennie: nincs már keresnivalója a „titkos, szemérmes szomorúságú”, mivel „művelt és műfajnélküli tehetség”-ű „európai emberfajta” társaságában.

A nővér a pokoljárás regénye: a művész útja a „fájdalmak városá”-ba (città dolente) vezet, Firenzébe; s ha a regény első, havasi panzióban játszódó részében ironizáló kontextusban merül föl a *Commedia* szerzőjének neve, magánéleti esetlegességeit emlegetve, a firenzei utazást-meghívást közvetítő diplomata mintha Dante művéből lépne ki („a legrégebb családok egyikének sarja, őseinek neve felvillan az *Isteni Színjáték* verssoraiban is”). A továbbiakban eltévelyedéséről ír le zenészünk megkapó sorokat („eltévedni a tökéletesben”), hogy a kórházi létet pokolnak érezze. A fájdalom ismét Dante figuráit képzelgeti el a maestróval, ám az alvilág nem pusztán allegóriája e világnak, hanem a belül emésztő kór

ketetülése is („a test alvilága”), és a környezet meg a tudat(talan) összejátszásában a(z ápoló)nővérek úgy tűnnek föl, mint „az alvilág e kegyes árnyalakjai, a szenvedés e segédszínészei”. A művész jogosnak érzi betegségre, alvilágjárásra ítéltséget, szenvedésének stációi egyben nevelődésének, tudatra ébredésének állomásai. El kell jutnia a közhelynek minősített fölismeréshez: „igazi, belső köze van [...] az élethez.” A zárt életformába kényszerült művészért folyik a küzdelem, mint valaha Hans Castorpért; Z., a művész, a „7-es szoba magános betege” (Castorp a 34-esé, 3+4[!] volt, és hét esztendőt töltött a síkvidéktől távol): a regény első részében Márai az időviszonyokat érzékeltetendő hivatkozik a 3+4 kombinációra. Z. története ugyanis „Három éve és négy hónapja kezdődött”. Földeregg a lehetősége a Mannéhoz hasonló számmisztika regényszerző tervének, de a jelzett szándék hamar elhal. Annál is inkább, mert Z. „emlékiratá”-nak vége felé már az „ötös szobá”(!)-ról van szó; nagy a valószínűsége annak, hogy a zaklatott körülmények között dolgozó Márai figyelme kihagyott egy pillanatra. Mindez azonban aligha teheti kétségessé, hogy az egészség–betegség, beavatódás–tudatlanság, élethazugság–autentikus lét dichotómiát fölvezolv a Thomas Mann által kijelölt csapáson látszott elindulni, jóllehet az utat nem járta végig, letért róla.

Ami *A nővért* eltéríti a *Varázshegy*től, nem pusztán az alvilágjárás antik és dantei mozzanatok felhasználásával megvalósuló (ön)értelmezése, hanem éppen az „emlékirat”-ban kibontakozó, ám kimondatlan vita az előszövegül választott antik és dantei szemelvényekkel. A *nővér* ugyanis – mint például az idézett, a görög áldozati szertartást emlegető epizódban – deformálva, „kicsinyítve”, pártoszáttól és az évszázadok építette fenségességétől megfosztva illeszti rá a kortárs történetre a célzások és utalások révén idevonatkozatható hagyományt. A XX. század prózai körülményei között személyessé, partikulárisá, szinte kisszerűvé látszanak fakulni az archetipikus helyzetek és figurák, az újra elbeszélés során az alaptörténetek elveszthetik távlataikat, a „magán”-mitológia csak visszfénye lehet a mitológiának. Az Orpheusz-történet szereplőinek státusa fölcserélődik, a zenészt ragadja magához az alvilág. „S ha volt csoda, mely élni készítetett, ez a csoda nem lehetett más, csak E. akarata, mely visszahívott e sötét gödörből az életbe.” E. tehát – Z. feltételezése szerint – közbenjáró is, aki a télből a nyárba, a lentből a föntbe képes vonzani Z.-t. Ugyanakkor már korábban elhangzott a figyelmeztetés: „Nem szabad visszamennie, Maestro. [...] Ön elment ettől a kapcsolattól... a betegségbe ment el. Nem szabad visszafordulni.” Többféle-képpen végződhet tehát egy XX. századi Orpheusz története; a mítoszrepció lényegi pontokon gondolja újra – nem feltétlenül a hagyomány egészét, olykor csak – néhány fontos mozzanatot. A szereplők státusának megváltoztatása a történet átépítését, még inkább az új struktúrába viszonylag könnyen beilleszthető motívumok, toposzok jelentésmódosító szerepét hangsúlyozza. E modern Orpheusz-értelmezés azonban (ön-elemzett) „lelki történések”-kel dúsul föl: az

alvilágba ragadtatás a betegségbe menekülés (Flucht in die Krankheit) öntudatlan aktusa; s a nevelődés, a beavatás a sejtések bizonyossá válása. Itt jegyzem meg, hogy a kórházba kerülést jelző rosszullét az utolsónak tervezett kórházi éjszakán újra kísérti Z.-t, az események szinte kísérteties ismétlődése vezet el a pályamódosuláshoz: a beavatás és bizonyosság egymásra utaló két motívuma önmagában talán elég sem lenne ehhez. Két intő szózat hangzik el. A másodikat idéztem már: lélektani megokoltsága volt. Az első inkább személyhez szóló. Az orvos a fénybe repülő bogarakat említi. Feltehetőleg az emlékirat lejegyzője, Z. érzi csupán jókedvűnek, öregesnek és motyogósnak az orvos szavait, majd mindjárt utána sutának is: „A fénybe, mint a bogarak.” Thomas Mann (az árny-) Goethe szájába adja az *Üdvözült vágy* (Selige Sehnsucht) példázatát a lángba szálló bogarokról, a goethe-i életmű irodalmi halhatatlanságába vesző alakjairól (Lotte Weimarban). A nővér ezt a képletet is megfordítja, „modernizálja”, megfosztja eredendő tragikumától: „Nem a legrosszabb vég” – jegyzi meg Z., majd az utolsó „vegyi légyott” előtti percben: „Ez utolsó éjszakám a kórházban. A gonosz kalandnak vége. Holnap vár a repülőgép, a tenger, az ég, egy nő... és aztán? A halál sem lehet messze.”

Ezt követőleg derül fény arra, hogy Orpheusz nem fordulhat vissza. „Minden földi helyzet, minden emberi kapcsolat, minden testi vállalkozás zavaros, kínos reménytelenségét érzem.” A betegségbe (másodszor már) nem menekülhet, a kórházban egészségesnek nyilvánított, marad a „bódulat”. Ezt hozza számára „a nővér”; a négy ápoló apáca közül a menthetetlenül beteg, Charissima (‘a legkedvesebb’), akiről – szemben a másik három nővér viszonylag terjedelmes jellemrajzával – alig tudunk meg valamit, hogy aztán az utolsó (kórházi) éjszaka „halálistennő”-jeként jelenjék meg. Arca, mint mindig, „lárvaszerű”-en „merev”; „szava ijesztően visszhangzik a szobában, az éjszakában, a csendben”. Ami következik: „Nem szédülés ez, hanem zuhanás, irtózatossá mélységbe, fejfelé, test nélkül, s mégis az egész test és a teljes létezés minden nehezékével.”

Ez az a pont, ahol a történet a mítoszreceptióból visszatalál a mítoszba, az egyedi, a személyes, az esetleges egyetemessé lesz, mivel a létezés eseménye, nem pusztán a test veszélyeztetettségéé. Ebben a részletben (is) fölfedezhetjük a regénynek Passuth László által¹⁹ észrevett jellegzetességét: ami a külső körön, a partikularitásban történik, az megismétlődik ott, ahol mélyebb értelmet kaphat; s bár fordított az egyes egységek időrendje, az előbb olvasható mintegy alaprajzát, halványabb vázlatát adja annak, amit Z. „emlékirata” elbeszél, a személyes idő nem harmonizál a történet idejével. Ha az első részben Z. szemrevételezve a halálba menekülő párt, felfigyel arra, hogy „oltótűvel felszerelt apró fecskendő hevert az üres mérgegyflak mellett”, ez a „csendélet” kórházi múltjára emlékezteti (őt is, az olvasó meg az emlékiratot olvasva gondol vissza ide), mintegy előkészítve a történetek labirintusaiban bolyongó olvasót az elkövetkezendőkre. Az emlékirat Charissimájának merev, lárvaszerű arcáról már volt

szó, az első részben viszont Z. „fehér arc”-a „úgy derengett, mint egy álarc a színpadon, [...] mikor még lárvát viseltek a színészek”. Egyébként is a színházi, drámai vonatkozások, hivatkozások kellékekre, maszkokra, alakoskodásokra szinte vezérmotívumokként szövik át *A nővért*, mind újabb módosulásokkal gazdagodva.

E motívumsor tagjai önmagukban többnyire csak mellékes, járulékos szerephez jutnak a történet folyamán, olykor egy helyzet értelmezéséhez járulnak hozzá, megint másutt egy viselkedésformát tesznek érzékletesebbé, s az idézett esetekben a lárvaszerű álarc mintha a görögös vonatkozásokat húzná alá, illetőleg a motívumok a különféle részek egymásba kapcsolódására figyelmeztetnek, a mű belső utalásrendszerét építgetik. Ennél talán még lényegesebbnek tetszik a zártság, a szimbolikus elkülönültség ismétlődése, az első rész hegyi üdülője szinte paradisztikus rájátszás a *Varázshegy* szanatóriumára is (hegyi üdülő, hőésés, elrekesztődés a külvilágtól, az elbeszélő meditációja a hófölte tájon háborúról, valóságról, irodalomról, szenvedélyről), ám a szanatórium gazdagsága, lakóinak színes kavalkádja mellett ugyancsak szegényesnek hat a petróleumlámpás, egyetlen közös helyiséggel rendelkező havasi szálló. S ha a *Varázshegyen* lezajlik eszmék és téveszmék csatája a balga ifjúért, mint ahogy végbe mehet Mynheer Peeperkorn utolsó vacsorája, és nemcsak spiritiszta szeánszoknak, hanem freudista előadásoknak is tanúi lehetünk, és ebben a keretben megkísértés és beavatás részese lehet Hans Castorp, elszenvedője és megéltje, akkor *A nővér* csupán az „önkéntes kivándorlók” létmódját ecseteli, azokét, „akik az idő támadásai elől valamilyen irdatlan magány őserdejébe menekültek”. Thomas Mann megírja a valószínűleg utoljára megírható nevelődési regényt, Márai tudja, hogy erre már nincs lehetősége, inkább arról-azokról beszél, akik kimaradtak a megszűntnek nyilvánítható nevelődési regényből, szinte műfaj nélkül léteznek. Persze, az nem állítható, hogy a lét-megértés lehetősége teljesen bezáródott volna előttük. Castorpra az első világháborúnak, mint a Settembrini képviselte fausti kultúra végső fejezetének eseményei várnak, Z. és az elbeszélő a második világháborúba ereszkedik le (mint síkföldre) a havasi szálló biztosította pillanatnyi megnyugvásból. Hans Castorp végül értelemmel telítetten hagyja el varázshegyét, Z. történetének nincs ily tanulsága, emlékirata szükségszerűen marad töredék, zenei hagyatéka belevész a világháború zűrzavarába. Sorsa nem kerekedhet egészé, mint Hans Castorpé, az ő élete-megpróbáltatása „egy zenész utolsó szerzemény”-e, „melyben a szövegnél is fontosabb a dallam”. Amit az elbeszélő ehhez fűz, valójában az első részben megfogalmazódik: ott a szavak nélküli (meg)értésre, itt a zene nyelven-értelmen túli üzenetére futtatva ki művészet és világ érintkezésének, találkozásának eshetőségét. Az elbeszélő első kommentárja: „Megint egyszer tapasztalnom kellett, hogy mesterségem anyaga, a szó, nem olyan föltétlen kelléke az emberi érintkezésnek, mint ezt az írók néha elvakult gögben hiszik; az emberek válságos pillanatokban szavak nélkül

is, vagy nagyon kevés szóból megértik a lényegeset.” Az elbeszélő záró megjegyzése Z. kéziratához: „...a dallamnak soha nincs »értelme«. Mégis elmond valamit, amit szavakkal nem lehet elmondani.”

Nemigen volna értelme, ha a mesterségében elbizonytalanodó író szerepjátékára figyelmeztetnék, ezzel kapcsolatban alig titkolt módszerbeli fogására: a kétszeres áttétel jelentőségére. A regényt indító mondat a nem teljesen magabiztos elbeszélőt állítja elé: „Mégkísérlem följegyezni mindazt, amit e különös karácsonyéjszakán tapasztaltam.”

A regény egészének perspektívájában nem holmi szerzői álszerénység ez a szabadkozás, valószínűleg bölcsebben járunk el, ha elhisszük az elbeszélőnek, amit állít. A regény szerkezetével Márai érzékelteti az idő megbolydultát. Volt róla szó, hogy a két nagy rész, a havasi üdülőben és a kórházban játszódó, a regényben egymás után, az időszámítás linearitását szem előtt tartva fordított sorrendben következnek. Ám a két részen belül a visszaemlékezések még inkább rétegzik az időviszonyokat. A két terjedelmesebb részt Z. személye köti össze, aki itt is, ott is jelen van, míg az elbeszélő csupán közreadóként és néhány szavas kommentátor szerzőjeként a másokban. A két nagy rész egymásra vetíthető, csakhogy az egyikben a fizikai értelemben vett magasba emelkedés, a másokban a szellemileg-testileg gondolt alászállás eseményeiről olvashatunk, az előbbiben a természet, az utóbbiban a civilizáció várja hősünket, a hegyi üdülőben elrejtőzik, a kórházba, ha öntudatlanul is, menekül. Ugyanakkor a havasi üdülőben lejátszódó események sem engedik felejtetni a valójában fel nem dolgozott „alvilág”-járás, mely majd emlékiratformában jut el az elbeszélőhöz, ezáltal folyamatos jelenben tartva Z. történetét. Így az ő nézőpontjából a menekülő pár öngyilkossága az ő sorsának kontrasztja, miként az elbeszélő (az író) vívódása is, szó és zene, interpretáció és előadóművészet egyként küszködik a kimondás, a megnevezés, a „nyelviség” lehetetlenségével. Az elbeszélő a „valóság” feltárhatóságát vitatja, Z. továbbgondolja, s a naturalista esztétikával szemben a felszín mögött rejtő világ (irodalmi) formába öntésének igényét hangoztatja, meg azt is, hogy mily kockázatos az ilyen természetű (írói) vállalkozás: „...nagyon nehéz átadni tapasztalatainkat másoknak. Úgy értem, azt is, ami történt, talán le tudjuk írni, mint ahogyan látéleletet ír le az ember. De azt, ami oka volt mindennek... ezt nagyon nehéz lehet leírni. Majdnem lehetetlen. Sajnálom az írókat.”

Z. korábban mentegetőzött: „nem dicsekedhetem valamilyen irodalmi művel.” Messze nem új ötlet egy „emlékirat” közlése, az úgynevezett hitelesség kedvéért szerzői kommentárok kísérhetik. A *nővér* azonban épp avval jelzi Márai tájékozódását az elbeszélés egyedi színezetű építőformái felé, hogy többféle narrációs formát próbál ki. Az első rész narrátora nemcsak a maga belső monológjainak ad helyet, hanem a Z.-vel folytatott beszélgetéseknek is, és e részben olykor Z. nézőpontját érvényesíti, majd Z. világtérképét kapjuk. A második,

rövidebb rész a narrátoré, aki a leginkább arról tudósít, miként jutott Z. kéziratához. A harmadik rész hangot vált. Ez Z. kézírata. Ami később történt, a harmadik rész eseményeinek előrejelzésül szolgált, a betegség-metafora Z. és a narrátor világtapasztalatának egyiként magyarázata. A narrátor kissé retorikus szavai szerint (első rész): „Amit megtudtam, nem népek és földrészek, csak egyetlen ember sorsáról adott hírt. De egyetlen ember sorsában éppen olyan teljességgel tud lecsapódni a végzet, mint népek életében.” Ez a megjegyzés lehetővé teszi Z. emlékiratának allegorikus értelmezését, mint ahogy Adrian Leverkühn pályája sem kizárólag művész-életrajzként olvasandó. A „kézirát” kétszeri megszakítottága látszólagos töredezettség, az események sora, logikája, folyamatossága nem kérdőjelezhető meg, illetőleg alá van vetve az olvasót tudatosan bizonytalanságban tartó szerzői akaratnak. A közbeiktatott epizód, egy női hang fölcsendülése a kórházi éjben (mint létező közbenjáró: Dante városában vagyunk, egy, a „kézirát”-ban lelt töredékes följegyzés Platón mellett a *Faust* költőjére hivatkozik) akár hallucinációként magyarázható.

Igaz, Márai mindvégig fenntartja annak lehetőségét, hogy a halálos beteg ápolónővér feltámadt érzelmei „mozgatják” a gyógyulás folyamatát, s így végső tette a racionálisan alig értelmezhető, ám korántsem action gratuite-ként minősíthető cselekmény-cselekedet elsőbbségének igazolódása a formális logikának az emberi szférában való uralkodása ellenében. A műből az emigrációban készült hangjáték az ápolónő tettét féltékenységre vezeti vissza.

Az eredeti Orpheusz-rege és Z. története közötti megfelelések és elmozdulások feszültsége visszahat a(z) egyébként hosszadalmas és olykor túlretorizált) első és második rész lét- és művészetértelmezésére; s az egymástól eltérő modalitású fejezetek között a kapcsolódások, kiegészülések, kölcsönös továbbgondolások rendszerét teremti meg (példát láttunk már rá). Szerencsés ötlettel hagyja Márai valódi zárás nélkül az „emlékirát”-ot, Z. életrajza így hiányos, az első részből aztán néhány mozzanat ideutalható (talán több, mint amennyire feltétlenül szükség volna). Ugyancsak szerencsés ötlet a negyedik rész epigrammatikus tömörsége. Innen megint az első részre asszociálhatunk; ha ott Z. és az író-narrátor kétségeit lehetett idézni a megformált tapasztalat befogadásának korlátozottságát illetően, a féloldalnyi zárófejezetben az elbeszélő-író igenelni látszik Z. megállapítását az írás elégtelenségéről, a „dallam” többletéről. Ám a „dallam” csak a szavakkal el nem mondhatót „mondhatja el”: Z. előadóművész-zeneszerző története (lesz) a dallam, amely nem teljesezhet ki szavak által. De Z. története a *Válás Budán* című regénnyel kezdődő Márai-figurák története is, egy életformáé, egy „életrend”-é, hogy megint Hamvas Bélára utaljak, egy műfajé – vagy azé a műfajé, amellyel Z. nem tudott találkozni. Pedig az orvos ekképpen búcsúzott tőle:

„Kitűnő beteg volt. Megtanulta, hogy nem elég betegnek lenni, nem elég orvoságot kapni. Felelni is kell tudni, felelni a betegségnak, s mindannak, ami

a betegséget és a gyógyulást küldi. Ezt is meg kell tanulni. És aztán, ha megszólít az élet...”

A negyedik rész folytatja: „S itt vége a kéziratnak.” Igazágtalan gonoszszággal folytathatnám így: Márai, aki regényeit újságokban folytatásokban közölte, pontosan tudta, mikor és hogyan lehet, kell megszakítani az események fonalát. Csakhogy itt nem erről van szó. A történések lezárultak; Z.-Orpheusz nem fordul vissza, nem repül Athénba E.-hez. Pestre utazik. Az orvos intelmei maradnak abba, méghozzá ott, ahol a történetet feloldó, egyben mindenféle továbbgondolást ellehetetlenítő fordulat következne, amelyhez hasonló például a *Sirály* fölös bőszéggel tartalmazott, Márai-hangon, axiómaszerűen. Ebben a műben ekként, lezáratlanul, az író megfoszt a bizonyosságtól, nem ad életreceptet, nincsen tanulság, az axióma félbemarad (az első rész monológjaiban sem leljük meg az orvos szavainak folytatását, hiszen az ott elhangzottak egészen más szituációban töredezttek). E látványos nyitottság még az orvos szavainak igazságát, tanulságot sugalló összegzését is relativizálja. Annál is inkább, mert Z. valóban felel, ráérez a közbenjáró néma és csak sejtésekben létező akciójára, felel rá azáltal, hogy a metaforák közé utalja betegségét. Ugyanakkor a történet dallamként felfogása újabb akadályt gördít a vitathatatlannak tetsző értelmezések elé: annyiban maradhatunk pusztán, hogy az orvos szavai a teljes történetre is alkalmazhatók, ám épp azért, mivel *dallam* Z. története, megnehezül a regény (az orvos szavaiból kibukó) önértelmezése lehetőségeinek latolgatása. Egyáltalában, írói-művészi dilemmák igen óvatos formában, szinte félszegen szólalnak meg. Z. hangsúlyozza, hogy „emlékirata” nem irodalmi munka, de a narrátorként funkcionáló írófigurához (és nem másvalakihez) juttatja el, így mégsem egészen csak önmaga esélyeinek fölmérését célozza meg; bár posztumusz „mű”-ként vagy dokumentumként, olvasó(k)ra számított. Ügye, sorsa: nem magánügy, kiváltképpen, ha író-közreadó kezébe juttatja el számadását. S bár ebből a regényből is több, szépen hangzó axiómát lehetne kiemelni, az „emlékirat” ilyesfajta lezáratlansága, a negyedik részben érvényre jutó szkepszis nem engedi, hogy kitüntetett helyen láthassuk az axiómákat, hiszen bárki mondja, bárki írja le, eleve rávetítődik az írásban-ismeretátadásban törvényszerűen benne rejlő tétovaság, sőt, bizonytalanság. A szigorú megszerkesztettség a széteső tágabb környezet kihívásaira adott válasznak tartható, ám ezen túl: a *Válás Budán* című regénnyel induló sorozat egy tömbből fakadtságával szemben az író itt a tudatos megtervezett töredékesség poétikájával próbálkozik, az egy regényen belüli modalitásváltással, mítoszreceptióval, igénybe véve a mítoszparódia eszközeit.

Ebben a kísérletben jócskán segítette az az esztétikai tapasztalat, amelyet Thomas Mann *Lotte Weimarban* című regényének olvasásával szerzett. Mann művében Lotte szól a maga helytállásáról a sessenheimi papleány betegségbe-halálba, sorvadásba menekülésével kontrasztban, s így a lángra repülő bogár példázatát

többfelől értelmezi. De a hagyományos és az 1930-as, 1940-es esztendőkből még számottevő olvasói és műbírálói sikerrel dicsekedhető „utórealista” regényt bomlasztva, Márai ott igyekszik áttörni, ahol az alig értelmezhető, a tudattalanban lejátszódó folyamatokat az egészében aligha megragadható irányában indítja el. Nem párhuzamként, nem egyszerűen idézetként vagy ismétlődésként fogja föl ezúttal az Orpheusz-történet korántsem „orfikus” változatát; éppen ellenkezőleg: a kortársi, a közletről érzékelt történelmi környezetbe illesztés, a világszerűnek a személyesbe (zenei értelemben) transzponált, tehát áthangszerelt változata mindenképpen szuverén mítoszreceptiót jelenít meg. S bár a mítosz eseménysora alaposan deformálódik anélkül, hogy formátlanná lenne, inkább új formát kap, a szereplők státusa is megváltozik, az eredeti történet tovább él az utalások, az óvatosan jelzett megfeleltetések révén. Nem szó szerinti idézet, ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni, még csak nem is közvetlen utalás vagy célzás egy közkeletű vagy elfeledett Orpheusz-feldolgozásra. Pusztán a szó, a fogalmazás és a kimondás kétséges értékű, a dallamnak szavakat helyettesítő szerepe viszonylag szűk térbe szorítja az értelmezést, de ez a szűk tér is nagyon kevésbé látható. Pedig a megértésbe vetett remény nemigen látszik csökkenni: „Szerettem volna megérteni mindazt, ami történt, s ezért leírtam” – indokolja Z., miért tömörítette írásba a vele megesett históriát. A megértés és a megfogalmazás eszerint segítheti egymást, a formába öntéssel párhuzamosan derülhet fény az eseményekre. Megértésnek és leírásnak szüksége van egymásra, egyik sincs, sem lehet meg a másik nélkül. Ennek hite élte Z.-t, de feltehetőleg ez élte Márait is, hiszen mi mással magyarázhatnók, hogy 1943/44-ben, az egyre növekvő szorongatottságban, a kilátástalanság hónapjaiban, sőt, éveiben a napló műfajához fordult, a naplószerű írást műfaji lehetőségként emelte az elfogadottabb epikus változatok közé. S ez összefügg azzal, hogy Márai belátta: nem folytathatja azt a fajta regényt, amelyet eddig sikerrel művelt, már csak azért sem, mert nála jobban senki nem tudta, vagy ha tudta is, senki oly erővel nem hangoztatta: a siker néha csak félreértés. A válságos évek regényi megjelenítéséhez hiányzott a kellő távlat, ám még inkább: nem volt még meg a szükséges bátorság sem, s talán a leginkább: a válságos évek újfajta műtípusú igényeltek ahhoz, hogy megszólalhassanak. A megértés kényszere eredményezte Márai műfaji váltását, amely *A nővérrel* kezdődött, háborús verseivel és naplóival folytatódott, önéletrajzi regényével nyerte el azt a műfaji alakzatot, amely az *Egy polgár vallomásai* folytatásaként lesz értékelhető. Lehetséges, hogy ez az a „valami”, amit *A nővér* kimond?

Függelék

Márai Sándor: *A nővér*. Révai kiadás.

Nem kétséges, hogy Márai Sándor az urbánus magyar regény *mestere*. Mestere a szó mindkét értelmében: céhbeli, elismert művelője és az örökségnek, Kosztolányi prózai hagyományának továbbadója. A mester vizsgál és tanít. Már vizsgázott a magyar irodalmi tudat előtt, tanításától pedig a teljes magyar polgárregény felmutatását várjuk. *A nővér* – nem az. Oly sokat beszéltek mostanában a Márai-próza felhígulásáról, stílusának modorosságá, mondatának öncélúvá oldódásáról, hogy ilyesmit emlegetni már-már nem igazságos. Inkább végig kell tekintenie az olvasónak azon a címjegyzéken, mely a könyv elején Márai műveit sorolja fel, s elálmélkodhat gazdagságán. Annál is inkább, mert *A nővér* sok szempontból levett bőrnék tetszik, számos mozzanata mutat önmagán túlra. Az ismétlődések kevésbé(!) monoton volta (a közelmúltban kiadott könyveihez viszonyítva), a szerkezet kisebb aránytalansága (hosszú bevezetés), frissebb ritmussal, kellemes aszimmetriával élénkíti a szemet. *A nővér* története a szenvedély bonyolultságáról szól – hogy Márai szavával fejezzük ki magunkat. A világhírű zeneszerzőt súlyos betegségétől egy ápolónő rejtett akarata emeli ki. Természetesen nem hasonlít ez a viszonylat az ismert kapcsolatokra: az alakok önmaguk szimbólumává lényegülnek át. Az író még a nevet is megtagadja tőlük: a zeneszerző Z., a régi szenvedély E., az ápolónővérek, a személytelen Charissimák, Cherubinák, mind jellegzetes stílusfogás elemei az absztraháló író kezében. Művészi kényesség tartózkodik itt az érzelmek meghamisított tartott névre-lokalizálástól. Persze az ember névtelenül is ember – s Márai természetesen tudja ezt. Új regénye ismét meggyőzte olvasóit arról, hogy a nagy polgárregényt, a polgárság emelkedését, bukását, szellemét és stílusát csakis ő tudja életre formálni.

(n.n.á.)²⁰

1 *A nővér* első kiadása 1946 novemberére tehető. Hamarosan második kiadásban is megjelent 1947-ben, „hatodik ezer” példányszám-jelöléssel, és ez a Márait akkortájt ért támadásokat és az egyéb körülményeket figyelembe véve sikeresnek mondható. A továbbiakban az 1947-es kiadásból idézek, de külön nem jelölöm. Idegen nyelven: *Musica en Florencia*, Trad. por. F. Oliver BRACHFELD, Barcelona, 1951; *Musik in Florenz*, Übers. Arthur SATERNUS, Wien-Stuttgart [1955].

2 Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, Ford. LUGOSI László, Bp., 1983.

3 *Útinapló*, Pesti Hírlap, 1943. ápr. 25.

4 *Napló 1943/1944*, Bp., 1990, 20, majd 21.

5 Uo., 199. Ám nem sokkal ennek előtte még így tépelődött: „»A nővér« most érkezett a válaszútra: el kell döntenie, regény legyen-e vagy emlékirat.” Uo., 195.

6 Uo., 239.

7 Uo., 284.

8 PÁLÓCZI HORVÁTH György, *Márai Sándor: Sértődöttek*, Csillag, 1948, 1: 58–59. A folyóirat „Ne olvassa el” rovatában tanácsolja el olvasóit Máraitól: uo., 6: 64.

9 SZIGETI József, *Márai Sándor: Medvetánc*, Forum, 1947, 391–394.

10 GOGOLÁK Lajos, *Könyvek között*, Politika, 1948, 30: 7. A lap más, Márai-ellenes írásai: GYÁRFÁS Miklós, *Költő, varázsló, mágus, bűvész*, Uo., 2: 7; a.g. [Antal Gábor], *Könyv a nihilről. Márai Sándor: Jelvény és jelentés*, Uo., 17: 6.

11 SZENTKUTHY Miklós, *Márai Sándor: A nővér*, Válasz, 1947, 199–200.

12 *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto, 1991, 333.

13 THURZÓ Gábor, *Húnok Párizsban*, Vigilia, 1947, 61–62. Márai útirajzáról másképp elismerően: BIRKÁS Endre, *Magános utasok* (Illyés Gyula és Márai), Uo., 436–438.

14 FÁBIÁN István, *Márai Sándor: A nővér*, Sorsunk, 1947, 250.

15 [Ertsey Péter], *Márai Sándor: A nővér*, Tiszatáj, 1947, I, 161.

16 A 4. sz. jegyzetben *i. m.*

17 PASSUTH László, *Márai Sándor: A nővér*, Magyarok, 1947, 66–67.

18 Az 1943–44-es naplóban az alábbiakat olvashatjuk: „Erosz nélkül nincs alkotás. Erosz természetesen nemcsak a szerelmes pillanat, hanem az a megszállottság, melynek árama nélkül nincs közünk munkánkhoz.” *I. m.*, 23. A morfiúm és a dolantin emléke Márait álmaiban kísértette: uo., 43. E két példa indokolja, hogy a *Napló* 44. lapján megjelölt tervekből, műötletekből miért éppen *A nővér*-be fogott bele, míg másokra sosem került sor, mások kidolgozása későbbi évekre maradt.

19 PASSUTH László, *i. m.* Vö. még: Uő, *Garren-trilógia*, Vigilia, 1948, 188–190.

20 NEMES NAGY Ágnes ismertetése a Köznevelés 1946. december elsejei számában jelent meg.