

tanulmány

SCHEIN GÁBOR

Nosztalgia és kísértetiesség Mándy Iván két novellájában

Az egykori Monarchia területén kialakuló közösségi emlékezetekben, elősorban az osztrák,¹ a cseh és a magyar kultúrában már az első világháborút megelőző évtizedben meghatározóvá vált a nosztalgia szerepe, és ez még nyilvánvalóbbá vált 1916 után. A nosztalgia a poszttraumatikus feldolgozási módok egyik leggyakrabban előforduló formája. Svetlana Boym szerint „a modern nosztalgia nem egyéb, mint a mitikus visszatérés lehetetlensége miatt viselt gyász, a világos határokkal és értékekkel felruházott, elbűvölő régi világ elvesztése fölött érzett fájdalom.”² Mint ilyen, szorosan összefügg az idő modern koncepciójával, a visszafordíthatatlanság és a megismételhetetlenség tapasztalatával. A nosztalgia ugyanakkor szorosan kapcsolódik a modernitás egészének ambivalens megéléséhez a 19. század 60-as, 70-es éveitől fogva. A modernitás meghatározó jelensége volt a hagyományos közösségek felbomlása és a tömegtársadalom megszületése, amelyben a személyes kapcsolatokon nyugvó értékeket egyre inkább felváltották a személytelen, formális szabályozásokban megfogalmazott értékek. Mindazonáltal nyilvánvalóan igaza van Svetlana Boymnak, amikor megállapítja, hogy a nosztalgikus kultúra a 20. század elején elsősorban az első világháborúval hozható összefüggésbe,³ ahogy később is gyakori kísérő jelensége volt tömeges katasztrófáknak a társadalmi méretű nosztalgia megjelenése.

A 20. század elejének magyar irodalmában a nosztalgikus szemlélet máig nagyhatású alapformáját Krúdy prózája dolgozta ki. Figyelemreméltó, hogy az *Így írtok ti* 1921-es kiadásában Karinthy ironikusan összefüggésbe hozta Krúdy nosztalgikusságát a gorlicei ütközettel és általában véve az első világháború katasztrófájával. A *Negyvenkettes zenélő mordály* patatextusának hangsúlyos része a dátumozás (*Harctér*, 1916):

„Ebben az időben Szindbád lelkében nagy változások voltak észlelhetők, amikről ő maga is tudott. Valamely hatással lehetett rá bizonyára az a régi könyv, ami fehér nachtkaszliján feküdt, s amit az este olvasott, de nem értett. Igen régi dolgokról volt szó ebben a könyvben, amelynek címlapjából egy szép este Szindbád fidibuszt

A Petőfi Irodalmi Múzeumban 2017. november 23–24-én rendezett Mándy Iván-konferencia szerkesztett szövegei.

csinált, s így a dátumot nem volt módjában megállapítani. De lehet, hogy már egy vagy két hónap is eltelt azóta, hogy ezt a könyvet valami régi levante vagy íródiák megírta: valami gorlicei vagy milyen áttörésről volt benne szó, úgy látszik – s Szindbád az áttört strimlikre gondolt, amit a régi Spenót utcában látott egyszer, a »Gerlicéhez« címzett fogadóban.⁴

Svetlana Boym kétféle nosztalgiát különböztet meg, amelyeket nem típusoknak, hanem tendenciáknak tekint. A restauratív nosztalgia megkísérli újjáépíteni az elveszett otthont, és feltölti az emlékezetben nyíló árkot, amely elválasztja egymástól a múltat és a jelenet. A reflektív nosztalgia a veszteség fájdalmának átélésére helyezi a hangsúlyt, így tehát gyökeres különbséget érzékel a múlt és a jelen között.⁵ Szempontunkból fontos Boymnak az a megfigyelése, hogy a restauratív nosztalgia, amelyből hiányzik a reflexió, vagyis nem érzékeli saját nosztalgikus viszonyulását sem a múlthoz, különösen jellemző a nacionalizmusokra és a nemzeti újjászületési mozgalmakra. A hozzájuk tartozó érzület- és képzeletformák a nemzeti mítoszokhoz és szimbólumokhoz visszatérve igyekeznek helyreállítani a múlt monumentumait, visszanyerni a történetiség patináját. A restauratív nosztalgiának sokszor arra is szüksége van, hogy megnevezze a vágyott múlt elvesztésének felelőseit, de mivel ezt mindenfajta őszinte történeti szembesülés nélkül igyekezik megtenni, hajlamossá válik összeesküvés-elméletek kialakítására.⁶ Közép- és Kelet-Európára gondolva mindehhez hozzátehetjük, hogy az összeesküvés-elméletek kialakításának is megvan a maga történetisége, így azok igen gyakran a nacionalizmus szimbolikájába és mítoszaiba zárva várják a hozzájuk folyamodó felhasználókat, akik alkalmas kulturális és politikai eszközt találhatnak bennük céljaik megvalósítása érdekében.

A következőkben a nosztalgia mintázatát fogom vizsgálni Mándy Iván két novellájában, a *Nevek a falon* és az *Üres osztály* címűekben. Feltételezem, hogy Mándynál ez a mintázat nem egységes. A művek kijelölhető csoportjait minden bizonynyal eltérő kapcsolatok fűzik a 20. század személyes és közösségi veszteségtörténeteikhez. A vizsgált változatban a reflexív nosztalgia és a freudi Unheimlichkeit (kísérteties, szörnyű, otthontalan) összjátéka valósul meg. Az *Atkelés* című kötet novelláiról írva ennek az összjátéknak a kiemelt fontosságára utalt már Balassa Péter is a Mándy-recepció egyik legfontosabb írásában, melynek címe is sokat mondó, *Mándy és a kísértetek*. Balassával ellentétben azonban úgy látom, hogy Mándy novelláiban nem történik kísérlet a múlt helyreállítására, feltámasztására, és szerzőnk nem él a restauratív közösségképzés eszközeivel sem, miképpen éppen Balassa teszi az 1980-as évekre jellemző diszkurzusformában a többes szám első személy használatával: „Mert ha minden elveszett, minden eltűnt, és mindent elpusztítottunk (mi más tehattünk volna?), és mindenből kifosztattunk – miként a kötet rejtett elbeszélője –, akkor nincs többé esélyünk: csak a feltámasztás szegényes és sűrített útja marad. Kísértetté, kísértetiessé változtatni elsüllyedt világunkat, önmagunkat, írásmódunkat, hogy feltámasszuk, illetve: visszaidézzük, visszajáról megvilágítsuk.”⁷

A reflektív nosztalgia és a freudi Unheimlichkeit összjátékában jól felismerhetők az emlékezet bizonyos térségi sajátosságai is. Később ezekre is ki fogok térni. Freud köztudomásúlag 1919-ben publikálta *Das Unheimliche* című esszéjét. Tisztában volt vele, hogy írása újabb kapcsolódási pontot hoz létre a pszichoanalízis és

az esztétika között, amennyiben egy közös tárgyról, az emlékezetéről szóló diskurzusokat alakítja át. A kísérteties megjelenésének feltétele ugyanis a háritás, a reflektív emlékezet hiánya vagy tiltása. Az Unheimlichkeit érzésének forrása a háritott tartalom visszatérése. „A félelmetesnek ez a fajtája volna a kísérteties (das Unheimliche), és ebben az esetben közömbös, hogy amiről szó van, eredetileg maga is félelmetes volt, vagy egy másik affektus hordozta. Másodszor [...] a kísérteties valóban nem valami új vagy idegen, hanem a lelki élet számára régóta ismert, ami a háritás folyamata során elidegenedett tőle.”⁸

Miközben Freud a kísérteties fogalmát kidolgozta, és összefüggésbe hozta a háritás problémájával, egyszersmind a pszichoanalízis lényegi problémájává is tette, hiszen a pszichoanalitikus mozgalom történetéről szóló 1914-es írásának első fejezetében nem habozott kijelenteni, hogy „a háritásról szóló tanítás az a főpillér, amelyen a pszichoanalízis épülete nyugszik”.⁹ A fogalom fejlődése, alakulástörténete valóban Freud legkorábbi munkáitól kezdve megfigyelhető.¹⁰ Freud minden, a témával foglalkozó írásában kiemeli, hogy a háritás jelenségére hisztériás esetek kezelése közben figyelt fel, amikor lemondott az ilyen esetek gyógyítása során addig használt hipnózis technikájáról. Kezdetben nem is háritásról, hanem védekezésről (Abwehr) beszélt. Habár a fogalom fejlődése a háritásnak szentelt 1915-ös írásban (*Die Verdrängung*) sem zárul le, szempontunkból lényeges a következő megállapítás: „Az átviteles neurózisokkal kapcsolatos pszichoanalitikus tapasztalat arra a következtetésre vezet bennünket, hogy a háritás nem eredendően jelenlévő védekező mechanizmus, nem jelentkezik azelőtt, hogy a tudatos és a tudattalan lelki tevékenységek éles szétválasztása végbe ment volna, a lényege ezek szerint a tudatos tartalmak elutasításában és távortartásában áll.”¹¹ A kísérteties (das Unheimliche) ezek szerint a háritás alatt álló tudottnak az akaratlan visszatérése, aminek egyébként azért kell háritás alatt állnia, azért utasítja el, tartja távol magától az én, mert elviselhetetlen, vagy az adott életfeltételek közepette csillapíthatatlan fájdalmat okoz neki. Figyelembe véve, hogy a háritás helyettesítő képzeteket tartalmaz, ¹² a kísérteties nem jelentheti feltétlenül a háritás alatt álló tulajdonképpeni tartalmak feltárlását, megjelenését. A helyettesítettség, az áthelyeződés, a kódoltság megmaradhat, vagyis nem biztos, hogy az ismeretlenként visszatérő ismert magában foglalja a fájdalmat, a neurózist, a trauma tulajdonképpeni okát.

A kísérteties freudi fogalmát Svetlana Boym is összefüggésbe hozta a nosztalgia tapasztalatával, és megállapította, hogy amíg a restauratív nosztalgia nem tudatosítja magában annak a szörnyűségét, ami valamikor otthonos volt, addig a reflektív nosztalgia mindenütt „az otthon tökéletlen tükörképeit látja, és megpróbál együtt élni a kétségekkel és a kísértetekkel”.¹³ Boym szerint tehát miközben a reflektív nosztalgia fájdalmasan éli át az egykori otthon elvesztését, nem csupán azzal van tisztában, hogy a veszteség nem eltörölhető, de azt is felismeri, hogy az otthonosnak volt egy olyan kellemetlen, otthontalan, szörnyűséges aspektusa, ami miatt nem kívánatos a helyreállítása.

Amikor a nosztalgikusság viszonyait kezdjük vizsgálni Mándy prózájában, mindenekelőtt e novellisztika legáltalánosabb, minden olvasó számára szembetűnő sajátosságait érdemes kiemelnünk. Az elbeszélői hang Mándy egyetlen novellájában sem kerül kritikus, elutasító vagy gúnyos viszonyba a szereplőkkel. Az elbeszélői

tónust minden esetben a megértés és a szeretetre méltóság természetes elfogadása, hite határozza meg. Szó sincs persze arról, hogy Mándy emberképe alapvetően pozitív lenne, hogy ne látná a gazságok, a gyarlóságok, a bűnök, a hibák, a félrecsúszások lehetőségét. Számára az ember ebben a tökéletlen és törekeny, rosszat is bőségesen tartalmazó állapotában bizonyul érdemesnek a megbocsátásra és a szeretetre. Jellemző részlete az egyik korai novellának, az 1944-ben írott *Egyenes úton*nak ez a mondatpárja: „A hatalmas, széles úton nevetséges kis figurák az emberek. Apró mozdulataikkal szinte meghatók.”¹⁴

Mindezzel összekapcsolható, hogy Mándy novellái sorozatokat építenek. A sorozatok egyes tagjait a mellékszereplőkből főszereplővé előlépő figurák vagy a színhely azonossága fűzi össze, ahogyan ez például az *Előadók, társszerzők* darabjaiban oly jól megfigyelhető. E jellemvonás háttérében a familiaritás, az ismerősség iránti igény is meghúzódik. Ennek a prózának különös érzéke van az otthonosság iránt, ami a helyhez, a társadalom mikrosejtjeihez való odatartozás, a természetes csoportszolidaritás tapasztalatait jelenti. Ebben az otthonosságban nyoma sincs politikai, ideológiai tartalmaknak, semmi olyasminak, amivel a nacionalizmus feltöltötte ezt a tapasztalatot. Mándy az otthonosság tapasztalatait képes volt kívül tartani minden ideologikus diskurzuson, és mindenféle romantizálástól, érzelmességtől mentesen volt képes őket megjeleníteni. Példaként a *Havas játékok* (1947) című novellából idézek:

„Kifeszítette a derekát, ahogy a verekedésre gondolt, arra, amikor átmennek a ligetbe, ahol elkaptak egy téri fiút. Mert ők nem hagyják egymást! És most itt a bolt előtt, a havazásban, oly jól esett neki, hogy ő is téri fiú, hogy ha majd kimegy, a nevét kiabálják: Guszti! itt a Guszti! – Mindenki ismeri a téren és a kocsmáros – ott a túloldalon –, akit egyszer kiráncigáltak a pult mögül, mert rossz bort adott. Vagy amikor megostromolták a mosodát! Úgy volt, hogy az öreg Geréb ki akarta rúgni a Habetler hűgát, mert pár hétig beteg volt. Nem akarta visszaengedni az üzletbe dolgozni. Aztán a fiúk meglátogatták, beszéltek vele. Nagy Misa egy kábelcsövet nyomogatott az oldalához. [...] Visszavette a Habetler lányt, és amikor legközelebb beteg volt, süteményt vitt neki.”¹⁵

E próza másik fontos jellemvonása az elliptikussága, vagyis az, hogy a szereplői megszólalások mindig nagyon sok ki- és elmondatlant zárnak magukba, ami arra hívja fel a figyelmet, hogy akár egyetlen pillanat is a múlt, az élet elbeszélhetetlen teljességének tartalmait hordozhatja. A megszólalások töredékes jellegét, az elhallgatások és a hallgatások kommunikatív jelentőségét az elbeszélő anélkül érzékeli és érzékelteti, hogy ő maga többlettudással rendelkezne az olvasóhoz képest. A Mándy-próza mindezek miatt lényeges tulajdonsága rövidmondatos, megszakításokkal, szünetekkel sűrűn tagolt dikciója is. A szintén korai, 1947-ben keletkezett *Idegenek* című novella következő részlete például szinte tobzódik a csendek és elhallgatások változataiban:

könyvből. Maeterlinck: A kék madár. Aztán hallgatnak. Olyan, de olyan jó az a puha, meleg csönd.

– Különböben hasonlítasz hozzá. Különösen a szemed. Ugye, Mária?

Egy fuvolaszerű igen, aztán csönd. Imre, a tányér fölött, megint látta a vékonyarcú nőt. Elfordította a fejét. Ebéd után csak ült a széken, mint aki vár valamit. A férfi ránézett, akárcsak egy kiolvasott újságra. A csönd szinte megfagyott körülötte. A szállodára gondolt, a térre. De ez mind messze volt. Nagyon messze. És akkor Béla:

– Apa, képzeld, Ibsent szaval...

Imre összerezzen. – De hisz, de hiszen... Nem is, én nem is... – makogott. Meg se hallották.

A férfi elmosolyodott.

– Ibsent, nooo... Ibsent? Hát hiszen az talán még kissé korai.

– Szép!

Az asszony szólalt meg a sarokból. Feléjük fordította az arcát. Úgy nézett, mint ha még nagyon sok mindent akarna mondani, de csak hallgatott.¹⁶

A kísérteties minőségének betörését Mándy prózájában az elbeszélői technika megváltozása készíti elő. E változatra a jelen idő abszolutizálása mellett a képek fotográfiaszerű elszigetelése és gyorsan lepergő sorozatba állítása jellemző, egyfajta egyidejű párhuzamosság tehát, amely a linearitást váltja fel. Ez az eljárás először *A besúgó* című novellában tűnik fel, amely a németek 1944. március 19-i bevonulásakor kezdődik, és így a katasztrófa beálltának, az otthonosság hirtelen elvesztésének megváltozott érzékelésmódját hivatott bemutatni.

„Nem nagyon érti, hanem valami furcsa öröm fogja el. Igen, lemennek az utcára, körülnéznek. A barátnője csak beszél, beszél, és ez olyan jó.

Aztán már egymás mellett baktatnak. A Népszínház utca csöndes: szürke kabátos nő áll a kapu előtt, a Körút felé néz, mereven előrenyújtott nyakkal. Kövér férfi rákvörös arccal ordít a feleségére:

– Mit tudom én, mi lesz?!

Négy baka megy a járdán kettős sorban. Menthetetlenül békebeliek, ahogyan csöndesen füttyörésznek.¹⁷

A jelen idő abszolutizálása és a fényképszerű elbeszélésmód használatával Mándy prózája kilendül egy másik médium felé, ami furcsa módon valójában nem a fotográfia, jóllehet a próza látványrétegében villanásnyi időre megmutatott, elszigetelt, fényképszerű kivágatok jelennek meg. És még csak nem is a film, amivel Mándy prózájának tudvalevőleg mély kapcsolata van. Ez a másik művészeti médium, amely Mándy szövegeiben a kísérteties megjelenésekor áttör, a színház. Roland Barthes írja a *Világoskamra* című kötetében, hogy a perspektivikus kép, a dioráma és a fénykép hármásából a fénykép áll a legközelebb a színházhoz, mert valamiképpen mindkettő a halál közvetítője: „A Fénykép [...] kezdetleges Színház, Élőkép, a rezznetlen, kikészített arc képi ábrázolása; a halottak arcát is ilyennek látjuk.”¹⁸ Barthes e megjegyzés előtt közvetlenül a színház és a halál szoros és eredendő kapcsolatára tér ki: „Tudjuk, hogy milyen szoros kapcsolat van Színház és

Halottkultusz között. Az első színészek azzal váltak ki a közönségből, hogy eljátszották a Halottak szerepét; maszkírozás után egyszerre voltak élők és holtak”.¹⁹ Habár Barthes ezen a ponton nem hivatkozik a freudi „unheimlich” fogalmára, a halott szerepének eljátszásakor éppen az történik, amiről Freud beszélt: az ismerős ismeretlenként tér vissza, hiszen magán viseli a halál bélyegét, az abszolút ismeretlent. Elvégre a szó legszorosabb értelmében a visszatérő halott a kísértet. A fényképnek ezek szerint a színházzal való rokonsága a kísértetiesben gyökerezik, és ennek a kapcsolatnak a poétikai felismerése és kiaknázása vezeti tovább Mándy is a magyar próza nosztalgikus hagyományának újragondolásában.

Mindez példaszerűen történik meg Mándy két novellájában, a *Nevek a falon* és az *Üres osztály* címűekben, amelyek közül az elsőt az 1945 utáni magyar novella-irodalom egyik legkiválóbb darabjának tartom. A két novella poétikai közelsége fizikai közelségükben is kifejeződik, hiszen egymás után olvashatók *Az ördög konyhája* (1965) második novellaciklusában. Mindkét novella története jól és érvényesen értelmezhető a prosopopeia alakzata szerint. Az *Üres osztály* beszélői egy régi osztályterem pincébe száműzött „agyonfaragott, egymásba rohadt” padjai. A *Nevek a falon* sírfeliratként bevésett nevekhez rendel arcot és történetet. A prosopopeiát azonban, mint az élettelen dolgok megszemélyesülésének poétikai formáját, szintén a freudi „kísérteties” köré csoportosuló képi-nyelvi jelenségek közé sorolhatjuk. Az alakzatról szóló számos aforisztikus kijelentésének egyikében Paul de Man a kísértetiességgel hozta összefüggésbe a tárgyakban, természeti képződményekben akaratlanul, automatikusan meglátott képek, formák kognitív természetét: „Aki csak egyszer is rácsodálkozott egy asztal lábának formájára, vagy mint Wordsworth, elámult a hegyek arcán, hátán, az tudja, hogy a prosopopeia hallucinatív természetű. A láthatatlant láthatóvá tenni kísérteties.”²⁰

A bevésett nevek közül meglevenedő személyek hallucinatív megidéződése a két említett novella közül a *Nevek a falon*ban teljesebben ki nagy, színházszerű jelenetsorrá. Ennek is megvan az előzménye Mándy novellisztikájában. Elsősorban a *Könnyező fák* című novellára gondolhatunk, amelyben egy verkli hangja hívja elő hasonló színházszerűséggel egy ház lakóinak rejtett életét. A bevésett nevekhez dátumok is tartoznak, amelyek egyértelműen az első világháború korát írják körül. Az utolsó dátum 1916 őszére, Ferenc József uralkodásának utolsó heteire utal.

„Willinger Margit bejött 1914 júniusában, itt volt a sebészetén.

Én is akkor jöttem ide, isten velük!

Itt nyugszik szeretett férjem, itthagya feleségét és három gyerekét.

Isten veled, János-kórház, már én többet a műtőbe nem megyek!

Kunt Anna kiment 1909. június 2-án, visszajött 9-én, és most itt tölti szomorú napjait.

Szerelmem, Gizi, itt volt 1916. szept. 4-én.

Olvasd el, anyám, szomorú leveletem, János-kórház szemosztályán hagytam a szememet.”²¹

tő, amely többféle funkciót hordoz: a bevéső személyes emlékhelyé változtatja a kórház falát, mintegy rátetováolja magát a történettel rendelkező objektumra, ugyanakkor időtlen, pontosabban csak az épület fennállásának idejével mérhető közösséget teremt önmaga és mindazok között, akik ugyanitt töltötték napjaikat, gyógyultak vagy éppen meghaltak. A két novella múlthoz fűződő viszonya nem választható el a megidézett szereplőknek és magának a szövegnek az írással mint a személyes emlékezet médiumával szemben táplált bizalmától vagy éppen bizalmatlanságától. Szó sincs arról, hogy a novella metafizikus tulajdonságokkal ruházná fel az írást. Tisztában van a médium fizikai romlékonyságával, hiszen az *Üres osztály* padjai a pincében teljes pusztulásra vannak ítélve, és ha ez bekövetkezik, az osztály egykori tanulóinak és tanárainak alakja is felidézhetetlenné válik. De amíg a teljes fizikai pusztulás nem következik be, mind a szereplők, mind a szöveg, és különösképpen az utóbbi alkalmasnak tartja az írást arra, hogy a bevéső, emlékhagyó személy jelenvalóként szólaljon meg belőle. Nincs szó olyasféle metafizikus bizalomról, amilyennel például Hans-Georg Gadamer-nél találkozunk, aki szerint az írás a múlt minden más hagyatékánál, szobroknál, festményeknél, épületeknél inkább jelenvalóként szól hozzánk,²² de arról igen, hogy amíg az írás kibetűzhető, elolvasható marad, hidat képes verni a felejtés szakadéka fölött.

Úgy vélem, a személyes emlékhagyásnak erre a gesztusára is érvényes a maga dimenziójában, amit Aleida Assmann a nemzeti történelem feltalálásával kapcsolatban megjegyyez: „a nemzeti történelem feltalálása a múlt és a jelen közt húzódó szakadék felismerésével kezdődik”.²³ A múlt és a jelen közt húzódó szakadék érzékelése alapozza meg a személyes emlékezet minden megnyilvánulását, így a nosztalgikus viszony kialakulását is. A bevésés egyike a legsajátosabb válaszoknak a szakadék érzékelésére, mert a jelen pillanat megörökítésével és a történeti változást kizáró tetováálásszerű megőrzésével még azelőtt hidálja át a szakadékot, hogy az tulajdonképpen létrejött volna. Ennyiben nagyon hasonlóan viselkedik, mint a fénykép, amely a jelen pillanat abszolutizálásával hasonló hatást ér el. Aki az emlékhagyás céljából bevésést vagy fényképet készít, annak szándékaiban egyszerre érvényesülnek a jelen teljes átélésének és a jelent egy későbbi időpillanattól nézve megőrizhető múltként láttató restauratív nosztalgia igényei. A restauratív nosztalgia szövegszerű színrevitele viszont – kikényszerítve a talányokat felfedni igyekvő értelmezést – a két novellában ahhoz hasonló távolságot teremt a bevéső személyétől és a bevésés eseményétől, amilyen a színházi előadás és a nézője között fennáll. Így Mándy novellái is reflektívvá változtatják a nosztalgikus viszonyt.

Nem véletlenül említettem itt is a színházi analógiát. Nem az volt az okom rá, amit a színházról el szoktak mondani, hogy a színház ideje az abszolút jelen idő. Barthes-nak azon megfigyelése miatt éreztem szükségesnek a színház újbóli szóba hozását, hogy a fénykép a maga esetlegességében „csak akkor jelenthet valamit (törekedhetik általánosításra), ha arcot, maszkot ölt.”²⁴ Barthes szerint tehát a fényképet egyszerre jellemzi a prosopopeia alakzata és a megmerítkezés a színháziaságban, hiszen a personalitás maszkos jellege kapcsolatot épít a színház archaikus kezdeteivel.

A *Nevek a falon* kerti ünnepe a fentiek értelmében nem egyszerűen áthidalja a múlt és a jelen szakadékát, hanem az abszolút jelen időben eltörli magát a kü-

lönbséget. Mindenki részt vesz rajta, függetlenül attól, hogy mikor volt betege, ápolója vagy orvosa a János-kórháznak.²⁵ Ezért a kerti ünnepség nem is gondolható el másképpen, mint színházszerűen, színpaddal, nézőtérrel:

„Kinek jutott eszébe? Ki gondolt rá először, hogy egy nagy ünnepélyt kell rendezni, ahol egybegyűlnek mindannyian: betegek, orvosok, ápolók. Willinger Margit? Kunt Anna vagy Turai mama? Egy biztos: végül is elhatározták, hogy lampionos kerti ünnepélyt tartanak, lampionokat aggatnak fel végig a folyosókon, a kórtermek ajtaját meg kinyitják, hogy a fekvő betegek is láthassák az ünnepélyt, sőt az elfekvők is, akiket már nem látogat senki, akikre már nem emlékszik senki.”

Egyáltalán nem mellékes, hogy a kerti ünnepély, e sajátos színi előadás tere egy kórház. A kórház bizonyos értelemben kívül van a társadalom szövetén. Aki ide bekerül, lényegében elveszíti társadalmi rangját és történetét. Betegnek számít, akinek megvan a maga betegségtörténete, és itt egyedül ez számít. Új viselkedésformákat kell elsajátítania, új érzékenységeket kell kifejlesztenie magában, új normákat kell megtanulnia és új kapcsolatokat kell kötnie olyanokkal, akikkel a civil életben a maga társadalmi beágyazottsága szerint esetleg soha nem kerülhetett volna közelebbi viszonyba. Eközben, főként ha hosszú betegségről van szó, a korábbi életében elsajátított normák, tudások, kommunikációs formák egy része hasznavehetetlenné válik és elhalványul. A kórház mint élettér nem otthon, és erre az idegenségre, otthontalanságra minden pillanatban figyelmeztet is.

A kórházi lét a kivándorlásnak egy egészen sajátos formája, amely a halál reális közelségében születik meg, és egyetlen pillanatra sem engedi meg sem az orvosoknak, sem az ápolóknak, legkevésbé pedig a betegeknek, hogy elfeledkezzenek a végességről. A kórház emellett felszámolja vagy legalábbis veszélyezteti a privát szférát, az intimitás lehetőségét. A hosszú kórházi tartózkodásnak, a hospitalizációnak ez az állapota megerősíti annak a tudatát, amely mindenfajta diaszpóralét fontos tényezője, hogy a múlt tárgyai, helyei, életkörülményei hirtelen elveszhetnek, és ha ez egyszer megtörtént, bármikor megtörténhet újra. Ugyanez elmondható az egészségről. Ha egyszer komolyan megrendült, bármikor újra megrendülhet. A halál közelsége ettől kezdve nem múlik el. A kórház úgyszólván természetes helye a nosztalgiának. Természetes módon ébreszti fel a honvágyat az átmenetileg vagy végleg elveszített otthon, az elveszített korábbi élet után, ugyanakkor tükröt is állít neki, amelyben tökéletesnek vagy tökéletlennek mutatkozhat.

Mády hősei azonban az ellenkező irányból jönnek. Kísértetek. A novella végén, ezekben a megrendítő bekezdésekben a kis Tóth, aki vak, az ujjaival betűzi ki a nevüket a falon, mielőtt maga is beírja a nevét az övék után. A bevésés kibetűzésével ébreszti fel őket a halálukból. Mintegy hallucinatíván visszahívja, visszaidézi őket a kerti ünnepségre, amelynek végén, immár a hirtelen ismét kiürülő termeken, folyosókon, az udvaron átbotorkálva maga is csatlakozik a kísértetek sorához. A hang, az élet médiuma átadja a helyét a novellában az írásnak, az eltűnés, a halál médiumának. A kis Tóth is kétségbeesetten elkészíti a maga sírfeliratát, és ettől kezdve ő is a bevésett neve által létezik.

„Egy darabig állt, azután botorkálva elindult végig a termeken. Neveket kiáltozott. Ápolók, orvosok neveit, akiket ismert. Nem felelt senki. Nekiütközött egy vaságy-nak, megcsörrent mellette egy éjjeliszekrény. Pillanatra megállt, aztán ment tovább, végig az üres termeken. Üresek voltak a folyosók, üres volt az udvar. Neveket kiáltozott. Ápolók, orvosok, betegek neveit. Nem felelt senki. A levegő is üres volt.

Egy darabig az udvarban járkált, tébolyodva járkált a sétányon, aztán nekiütdött a falnak.

Keze megtalálta a falat, a kórház falát. Ujja végigcsúszott a kusza ceruzairásokon, karcolásokon, végigfutott a neveken, ahogy betűzte: Kunt Anna, Willinger Mar...

Ceruzakapszlit húzott elő a köpenye zsebéből, aztán kaparta a falat, olyan két-ségbeesetten, mint aki be akar hatolni ebbe az időtlen, vénséges vén falba.”

Habár a novella zárlata tragikus hangoltságú, az a tény, hogy a szereplők kísértet-ként térnek vissza a kerti ünnepség színhelyére, ámde saját kísértet voltukról mit sem tudnak, ugyanúgy folytatják kórházi életüket, mintha mi sem történt volna, pletykálnak, méltatlankodnak, vágyakoznak, egyszerre mutatja meg az elveszített élet, a nosztalgia tárgyának banalitását és szépségét, nevetségességét, törekénységét és csodáját. Mándy ezeket a minőségeket folyamatosan egymásban tükrözteti úgy, hogy az elbeszélés egyetlen pillanatában sem alakul ki valamiféle egyensúly közöttük. Willinger Margit most is reménytelenül szerelmes Kontra doktorba. A bárónő most is folyton meg van sértődve, amiért olyanokkal kell együtt lennie, akik egykori előkelő életét még csak el sem tudják képzelni. Turai mama most is mindenkit figyel, mindenkiről pletykákat gyárt. A figurák tulajdonképpen automatakként viselkednek, klisészerű típusokat testesítenek meg. Mindegyik a maga egyszerű mechanizmusa szerint viselkedik, amitől mégis eltérnek, amikor a kerti ünnepség karneválba csap át.

Csupa olyasmi történik meg ekkor, amit a kórházi hierarchia normális körülmé-nyek között nem engedne meg. A hierarchia a visszájára fordul. Pozderka és Novák, a két ápoló gitárkíséréssel pajzán dalokat énekel a betegeknek. Turai mama vissza-utasítja, hogy Tóhegyi doktor megmérje a lázát, mire az orvos előveszi a bicskáját, hogy bevésse a padba, itt ültek egymás mellett Turai mamával. Ez a részlet a bevésést, az egész novellát megalapozó emlék- és nyomhagyás eseményét is parodiszti-kus, melodramatikus nézőpontba helyezi. Heumann doktor ezután megígéri, hogy ezentúl minden beteggel napi egy órát fognak beszélgetni. Attkáry doktor bebújik egy ágyba, „állig húzza a takarót, és azt mondja, ő most beteg, tessék, ápolják!”²⁶

Ámde ez a karneváli jelleg, amely nem csupán a kórházi hierarchia, hanem a betegség, a halál paródiájának lehetőségét is magában foglalja, bármelyik pillanat-ban átcsaphat tragikusba. Az első ilyen pillanat, amikor Tóhegyi doktor, aki az imént bele akarta vésni a padba, hogy ott ültek Turai mamával, megáll Kunt Anna ágya mellett. Visszazökken orvosi szerepébe, kincstári vigasszal látja el Kunt An-nát, de mindketten tudják, hogy amit, mond, nem igaz.

„Ez az ágy is ki volt húzva a folyosóra, hogy a beteg jól láthassa mindazt, ami a kertben történik. Csakhogy Kunt Anna fel sem emelte a fejét, lehunyt szemmel fe-küdt. Akkor nézett csak fel, ahogy Tóhegyi doktor megszólalt.

– Haza fog menni. Mindent elkövetünk, hogy meggyógyuljon, és hazamenjen a családjához.

Kunt Anna felnézett az orvosra, és alig észrevehetően bólintott.²⁷

A következő ilyen pillanat akkor következik, amikor kötéssel a szemén, énekelve a sétányra lép a kis Tóth. Láttára még a sértődött bárónő is megenyhül. „Ha kérdezték, a kis Tóth abbahagyta az éneket, és halk, tiszta hangon felelt: – Ezen a héten nem tudott jönni anyukám. Egy bácsival üzente, hogy beteg, de a jövő héten már jobban lesz, és akkor meglátogat.”²⁸ Turai mama azonban, aki mindenkiről mindent tud, odasúgja a bárónőnek, hogy az anyja soha többet nem fog jönni, mert meghalt, és az apja sem, aki már régen halott. Majd Novák doktor hozzáfűzi, a kis Tóth itt fog maradni a kórházban, amíg lehet.

A banális, a groteszk módon parodisztikus és a tragikus esztétikai minőségei tehát újra és újra átcsapnak egymásba Mándy elbeszélésmódjában, így a *Nevek a falon* folyamatosan új perspektívákat nyit, ahonnan a nosztalgikus és a kísérteties találkozása szemlélhető. Az eltérő minőségeket az elbeszélés homogenitása képes egymás mellett megtartani, amennyiben az elbeszélés fókusza ugyanolyan távolságra van minden szereplőtől, és Kunt Annán, valamint a kis Tóthon kívül minden szereplőt ugyanolyan szeretetteljes iróniával visz színre. Ez a fajta ironikus, szeretetteljes távolságtartás és az esztétikai minőségek folytonos változása magát az olvasást is folyamatos bizonytalanságban tartja, és reflexiók sorát hívja elő.

A történet időbeli, történelmi beágyazásáért nem csupán a bevésésekben szereplő dátumok felelősek. Pontosítja és elmélyíti őket az elbeszélés egyik fontos részlete. A kerti ünnepség közepén jelenik meg a tárogatózó Pagács bácsi. A tárogatóról köztudott, hogy kuruc kori hangszer, és a 19. század végétől a kurucromantikával teli, lassú kurucnóták kísérőhangszere lett, ilyen módon részese a korabeli nacionalista zenei kultusznak. Pagács bácsi régimódi, kék katonakabátot visel. A szöveg az ő megjelenésekor a békebeli ligeti idill ábrázolásába fog. El-dönthetetlen, hogy ez is a kerti ünnepség színházaszerű eseménysorának következő eleme, vagy itt az egyébként is hallucinatív szöveg egy metaleptikus ugrással Pagács bácsi képzelődéseinek, emlékeinek világába lép-e át:

„Körülötte benépesedett a sétány. Kék egyenruhás katonák sétálgattak lányokkal. Egy-egy pár beült a lugasba. Fehér terítős uzsonnaasztal egy pad mellett, kávécsészével, kaláccsal. Bárki leemelhetett egy csésze kávé, törhetett a kalácsból.”

A békebeli idillt a szomorú tekintetű Köves tábornok felbukkanása bontja le, akit a bárónő nyomban helytel kénál. Az egyik beteg siet megjegyezni a szomorú tekintetű Köves tábornokról, hogy „ő mindjárt tudta, hogy elveszítjük a háborút”.²⁹ Ezek szerint azt a pontot, ahol a halálból visszatérő, ezért lényegét tekintve ahistorikus eseménysor metszi a történetiséget, 1918. november 11. utánra és minden bizonynyal a Tanácsköztársaság kikiáltása előttre kell helyeznünk, mert a bárónő aligha hagyta volna említetlenül a Tanácsköztársaságot, ha már megtörtént volna.

A történelmi múlthoz fűződő viszony a magyar kultúrában az első világháború után vált alapvetően restauratíván nosztalgikussá, összeesküvés-elméletektől ter-

heltté. A *Nevek a falon* a tárogatós Pagács bácsi figurájában, a nyomában megjelenő idillikus képek segítségével ezt a restauratív viszonyt viszi színre, és helyezi a reflexió sokrétű terébe. A legfontosabb e reflexiók mozzanatok közül, hogy a nosztalgiának ezt a változatát is a kísértetiesség, a hallucinációk rendjébe helyezi, és rávilágít színházi módon melodramatikus jellegére. Értelmezésemnek ezen a pontján tulajdonítok különleges jelentőséget annak, hogy a kórház osztályai közül a novella éppen a szemészeti osztályt nevezi meg külön is. Így tehát a beteg szereplők közül többről feltételezhetjük, hogy rosszul vagy egyáltalán nem lát. Aligha véletlen, hogy a novellában különleges szerep jut a hangoknak. A suttogásoknak, a beszélgetéseknek, a tárogató és a gitár hangjának és az éneklésnek. A kis Tóth is énekelve jelenik meg. Neki is, aki a bevéséseket kitapogatja és felírja a falra a saját nevét, le van ragasztva a szeme. A nosztalgia restauratív tendenciája a részleges vagy a teljes vakság terében érvényesül, amivel szemben az olvasásnak a látás pozícióit kell elfoglalnia. De ez a viszony korántsem képzelhető el szigorú ellentétként. Hiszen a novella olvasása, amint az utolsó bekezdésekből kiderül, a kis Tóth ujjának tapogatását követve veszi kezdetét, pontosabban az ő ujjainak mozgását folytatja. A kis Tóth Willinger Margit nevének tapogató leolvasása közben akad el, ekkor kezdi felírni a saját nevét, míg a szöveg éppen Willinger Margit névvel kezdi a falon olvasható nevek sorolását. A novella értelmező olvasásában, a reflexiók kialakulásában ezért mindvégig jelen van a nem látás tapasztalata, amit a szöveg hallucinatív, metaleptikus játéka felerősítenek. Maga a novella a hallucináció és a realitást folyamatosan egymásba játszva, a hallucináció és a realitás labirintusában játszódik. A talány, a rejtély, a nyitottság a szöveg minden olvasatának nyomában megmarad.

Mády másik novellája, az *Üres osztály*, nem hoz létre ilyen összetett szövegvilágot, a *Nevek a falon* felől olvasva elmulasztott lehetőségnek tűnik. Ettől függetlenül szembeötlő, hogy ez a novella nemcsak alapgondolatában, de színháziasságában is milyen erős rokonságot mutat Tadeusz Kantor *Halott osztály* című előadásával. Fontosak a hasonlóságok, és fontosak az eltérések is. Mády és Kantor gondolkodásának hasonlóságát jelzi, hogy a halottakat mindketten kísértetként viszik színre. Kantor egy alkalommal azt nyilatkozta, hogy szerinte „a színház olyan, mint egy gázló a folyón. Olyan palló, amelyen keresztül a halott alakok átjárnak a túlvilágról a mi világunkba, a mostba, mi életünkbe”.³⁰

Kantor színházában, csakúgy, mint Mándynál, halott, de még el nem felejtett egzisztenciák és események folytatják csökevényes, részleges életüket.³¹ A dátum, a palló, amin keresztül a holtak illúziószerűen visszatérnek a jelenbe, Kantornál is egy világháború emlékezet- és felejtéstörténete. A *Halott osztály* esetében ez a második világháború, a holokauszt eseménysora egy kis lengyel városban, de elszórt utalások hangzanak el az első világháborúra is. A restauráció, az újraélhetőség lehetősége azonban Kantornál még kevésbé adott, mint Mándynál. Nem értek egyet Krzysztof Pleśniarowicz-cal abban, hogy Kantornál a halottakat megidéző szeánszon a történelem elveszíti a jelentőségét,³² az viszont bizonyos, hogy a történelem nála is távol marad. A szétzilált történelmi tudat a benne hordozott sérülések, elhalgatások, hazugságok, egyszóval a háritások miatt nem alkalmas arra, hogy újrate-
remtse a tegnapot.

A hasonlóságok sora azonban itt véget is ér. A fenti idézet pontosan mutatja, hogy amíg Kantor általában beszél a színházról, és valóban, a saját színházi gyakorlatának egyik átfogó, koncepcionális sajátosságát ragadja meg, addig a *Nevek a falon* és az *Üres osztály* nem jellemzi általánosságban Mándy prózaművészetét. Éppen ezért Kantor összehasonlíthatatlanul mélyebben és radikálisabban átgondolta és a maga színháznyelvében érvényre juttatta reflexivitásának tartalmait. A kiindulópontot alighanem annak a biztos tudása jelentette számára, hogy az emlékezet nem cselekményeket vagy eseményeket hordoz, hanem minden ilyesmitől elvonatkoztatott kliséket. Ezzel kapcsolatban ő is a fénykép analógiáját használja, amikor kijelenti: „Nem is hívom elő a kliséit, hanem csak előveszem az emlékek tárházából.”³³ A cselekvésképtelen emlékezetklisék megjelenésének egyik színpadi formája a gyerekeket és a pedellust időnként helyettesítő bábuk használata. Ezek a kísértetek, fantomok töredezett, érthetetlen nyelven beszélnek. Az időben nincs mód a visszatérésre. A padokban nem gyerekek ülnek, hanem maszkírozott idős férfiak és nők. Kantor ekképp a restauratív nosztalgia alapjait törli el, ami Mándynál nem következik be. Jól jelképezi ezt a különbséget a nevek különbözősége. Amíg Mándynál a gondosan kiválogatott nevek a Monarchia korában létrejött multietnikus Budapest valóságát idézik, addig Kantornál nem találkozunk valódi nevekkal, csak a személynek a hellyel való összenövését és funkciókat rögzítő pecsétekkel (Biciklis Bácsi, Ablak Mögött Álló Nő, Vécés Bácsi, Nő Mechanikus Bölcsővel stb.).

Ha a különbségek nyilvánvalóak is Mándy novellája és Kantor színháza között, a hasonlóságok így is világosan mutatják, hogy a nosztalgia uralkodó térségi formáit mindketten a freudi értelemben vett kísérteties színrevitelével és a fénykép esztétikai sajátosságaiban gyökerező színházi vagy színházias látásmód segítségével kényszerítik reflexiókra. Az *Üres osztály* című Mándy-novella esete azonban arra is figyelmeztet, hogy nála – és talán a magyar kultúra egészében is – inkább csak a kezdeményei alakultak ki annak, amit Kantor oly nagyhatásúan végiggondolt és létrehozott.

JEGYZETEK

1. Az osztrák irodalomban e nosztalgia paradigmátikus példája Clemes Ruthner szerint Joseph Roth prózája lehetne, de úgy véli, a Ferenc József-i kor felmagasztalásával összefonódó nosztalgia és gyász-munka egészen Ingeborg Bachmannig jól kimutatható. Vö. Clemens Ruthner, „Habsburg-Mythos“ versus K. (U.) K. (Post-) Kolonialismus, Germanistische Mitteilungen 1999, (49), 95.

2. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, 8.

3. *Uo.*, 28.

4. Karinthy Frigyes, *Így írtok ti*, Szépirodalmi, Bp., 1963, I., 120.

5. Boym, *i. m.*, 48.

6. *Uo.*

7. Balassa Péter, *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp., 1990, 133.

8. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V., 1919, 314.

9. Sigmund Freud, *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, 1924, 15. Ez az 1914 februárjában a Jahrbuch der Psychoanalyse 6. kötetében megjelent tanulmány első könyvformátumú kiadása.

10. Id. Sigmund Freud, *Die Verdrängung* = Uő., *Studienausgabe III.*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1975, 105.

11. „Wir werden ferner durch die psychoanalytische Erfahrung an den Übertragungsneurosen zu dem Schluß genötigt, daß die Verdrängung kein ursprünglich vorhandener Abwehrmechanismus ist, daß sie nicht eher entstehen kann, als bis sich eine scharfe Sonderung von bewußter und unbewußter Seelentätigkeit hergestellt hat, und daß ihr Wesen nur in der Abweisung und Fernhaltung vom Bewußten besteht.“ *Uo.*, 106.

12. *Uo.*, 114.

13. Boym, *i. m.*, 252.

14. Mándy Iván, *Novellák I.*, Palatinus, Bp., 2003, 52.

15. *Uo.*, 78.

16. *Uo.*, 73–74.

17. *Uo.*, 101.

18. Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Margit, Európa, Bp., 39.

19. *Uo.*

20. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Manchester University Press, Manchester, 1986, 49.

21. Mándy, *i. m.*, 712.

22. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1960, 156.

23. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, C. H. Beck, München, 1999, 54.

24. Barthes, *i. m.*, 42.

25. A leírás alapján a Diós árok területén, a mai XII. kerületben található, 1898-ban átadott Új Szent János Kórházról lehet szó, nem pedig a Margit körúton található Régi Szent János Kórházról, amely a második világháború idején kapott olyan súlyos találatokat, hogy újjáépítés helyett 1949-ben a romok lebontásáról döntöttek.

26. Mándy, *i. m.*, 716.

27. *Uo.*

28. *Uo.*, 718.

29. *Uo.*, 714.

30. Idézi: Krzysztof Pleśniarowicz, *A halott emlékek gépezete. Tadeusz Kantor halálszínháza*, OSZMI, Bp., 2007, 211.

31. *Uo.*, 207.

32. *Uo.*, 214.

33. Leslie Caplan és Krystyna Rabinśka interjúja Tadeusz Kantorral, *Metoda klisz*, Dialog 12 (1980), 128.

BENGI LÁSZLÓ

Az elbeszélő hang problémája Mándy Iván Előadók, társszerzők című kötetében

Mándy Iván *Előadók, társszerzők* című kötete 1970-ben jelent meg, de a belefoglalt novellák motívumai, történetelemei és léggöre az ötvenes évek első felének világát idézik. A címhez illesztett dátum, 1950–52, valamint a fülszöveg szintén ezt erősítik meg.¹ Nehéz megítélni, hogy ez a politikailag is értelmezhető kapcsolódás, valamint kettős időbeli kötődés milyen szerepet játszott abban, hogy a kötet – leszámítva talán a záró darabként belefoglalt, önállóan is megjelent *Fabulya feleségei* című kisregényt – érzésem szerint nem került be Mándy legtöbbet hivatkozott