

10. *Uo.*, 366.

11. Hasonló történetváz szerepel Mándy egy rövid 1942-es írásában, amelyben az elbeszélő a halott Kosztolányit véli fölismerni a kávéházban. (Mándy Iván, *A Kosztolányi*, Pesti Hírlap, 1942. július 3., 6. Az írást újraközlése emelte be az irodalomtudományi eszmecsere nyilvánosságába: *Uő.*, *Ma este Gizi énekel. Novellák és karcolatok*, kiad. Urbán László, Argumentum, Budapest, 2013. Majd ennek nyomán a szövegre Hózsza Éva irányította rá a Mándy-kutatók figyelmét: Hózsza Éva, *Fölállt a Titánia? Mándy Iván kisműfajai: az újabb fölállítás kutatási lehetőségei* = *Uő.*, *A móló hangja. Elhajózó és körüljáró irodalmi vizsgálatok*, Életjel, Szabadka, 2015, 50–52 [Életjel Könyvek, 163].)

12. Itt és a bekezdés további részében minden kiemelés tőlem származik.

13. Erdődy Edit, *Mándy Iván*, Balassi, Budapest, 1992, 39.

14. Krúdy Gyula, *Szindbád*, kiad. Kozocsa Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1985³, 44–46.

15. Vö. Michel Foucault, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor = *Uő.*, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147–155

16. A Mándy-novellák kísérletiességét hangsúlyozta Balassa Péter, *Mándy és a kísértetek. Művészetéről és Átkelés című kötetéről* = *Uő.*, *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózánkról 1978–1984*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 128–157.

17. A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Mándy életművét tárgyaló konferenciáján, melyen a jelen tanulmány rövidített változata is elhangzott, Papp Ágnes Klára előadása vizsgálta részletesen a Krúdy-és Mándy-próza poétikai viszonyát.

18. Túlzásnak tartom tehát Balassa Péter kijelentését, mely szerint Mándynak „legfeljebb távoli rokonságai vannak” (Balassa, *i. m.*, 146.), és hogy e szerző „hihetetlenül egyedül van a magyar irodalomban” (*uo.*, 156.).

GINTLI TIBOR

Poétikai önreflexió a Fabulya feleségei szövegében

A regény recepciója már korábban rámutatott, hogy Mándynak ez a műve egyebek mellett a szövegformálás problémakörét viszi színre. Erdődy Edit monográfiájában a poétikai önreflexiónak ezt a megnyilvánulását érzékelve megállapítja, hogy a regény nem „egy emberről s nem is egy korszakról szól elsősorban, hanem a *prózaírásról*.”¹ Bodnár György szerint Mándynak ez az alkotása a művészregénynek azt a változatát képviseli, amely nem a művész személyiségét, hanem az írás, a narratív poétika kérdéseit állítja középpontba.² A poétikai önreflexió jelentőségének kiemelését azonban mindeddig nem követte a szöveg által felvetett elbeszélőpoétikai megfontolások részletesebb analízise.

Ha a regényben színre vitt poétikai döntések vizsgálatára vállalkozunk, érdemes megkülönböztetnünk Fabulya és feleségei történetének három elbeszélését, következő lépésként pedig értelmeznünk ezek egymáshoz való viszonyát. Az említett elkülönítés annak ellenére is szükségesnek mutatkozik, hogy a három elbeszélés keresztezi egymást, azaz a szöveg egy-egy szakasza nem rendelhető kizárólag egyik vagy másik elbeszéléshez. A történet egyik elbeszélését nyilván a Mándy Iván által írt szöveg képviseli, amely anonim narrátort léptet fel. Ez az elbeszélés tartalmazza azt a két szereplői szöveget, amelynek dialógusából a történet má-

sodik elbeszélése bontakozik ki. Ennek a párbeszédnek a nagyobb hányadát a regény a diegetikus világban ténylegesen elhangzó szöveggént pozicionálja, kisebb részét a két szereplő, Zsámboky és Turcsányi gondolatainak elbeszélői közvetítése alkotja. Bár Zsámboky elbeszélői tevékenysége lényegesen nagyobb teret kap, mint Turcsányié, ahogy emlékei és gondolatai is nagyobb szerephez jutnak, Turcsányi jelenléte és korlátozott elbeszélői szerepköre mégis fontos alkotóeleme a szövegnek, mert az ő közreműködése révén válik kettejük elbeszélése egyetlen narrátor monológja helyett dialógussá. Végül különös figyelem illeti meg a „láthatatlan kézirat”-ot, amely Zsámboky fejében készülődik.

Ez utóbbi elbeszéléssel kapcsolatban óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon érdemes-e olyan „művet” értelmezni, amely tulajdonképpen el sem készül, mit lehet mondani egy ilyen fantom-elbeszéléstről? Nem képtelen vállalkozás-e egy meg sem született elbeszélést összehasonlítani a párbeszédben megképződő narratívával, illetve az anonim elbeszélő narrációjában megvalósuló elbeszéléssel? Több okból sem értelmetlen vállalkozás ez. Az anonim narrátor szólama ugyanis gyakran beavatja az olvasót Zsámbokynak a történet majdani megírására vonatkozó terveibe, előzetes döntéseibe és dilemmáiba. Ha magával a tervezett írásműben megvalósuló elbeszéléssel nem is találkozhatunk, koncepciójáról viszonylag részletes képet alkothatunk, ha nyomon követjük Zsámbokynak azokat a reflexióit, amelyeket önmagában a Turcsányinak szóló elbeszéléséhez, illetve Turcsányi ehhez kapcsolódó kiegészítéseihez fűz. Az említett megjegyzésekből kibontakozó elbeszéléspoétikai megfontolásokat összehasonlíthatjuk a két másik elbeszélés narratív eljárásaival, illetve az ezekből rekonstruálható elbeszéléspoétikai elvekkel. Amikor Zsámboky az éppen elhangzott szakaszon végrehajtandó módosításokról gondolkodik, láthatóvá válik a párbeszédben megnyilvánuló elbeszélői tevékenység és a koncipiált írott változat között mutatkozó távolság, abban az esetben azonban amikor Zsámbokyban nem fogalmazódik meg ilyen igény, a szóban előadott elbeszélés és a készülő „láthatatlan kézirat” terve közel kerül egymáshoz. (Erre a ritkább változatra is találunk példát: ide sorolható az a részlet, amikor Zsámboky Fabulya Eszterrel tett kirándulásának groteszk eseménysorát adja elő, s magában már címet is ad a majdani novellának.)³

Mivel az anonim narrátor elbeszélésének nagyobb részét a dialógusban testet öltő szereplői elbeszélés közvetítése teszi ki, melyet a narrátor szólama csak a két szereplő tudattartalmának erősen korlátozott közvetítésével, illetve a beszélgetőtársak reakcióinak, gesztusainak, mimikájának szórványos, szűkszávú és jelzésszerű leírásával egészít ki, továbbá az anonim narrátor szólama nem látszik kétségbe vonni a dialógusból kibontakozó elbeszélés érvényességét sem annak módja, sem tartalma tekintetében, a két elbeszélés narratív sajátosságai között lényegesen kisebb távolság mutatkozik, mint a tervezett írásmű és a másik két elbeszélés között. Ennek tudatában az alábbi vizsgálat elsősorban a „láthatatlan kézirat” poétikai elevei és a másik két elbeszélés narratív jellegzetességei közötti viszony értelmezésére összpontosít.

A tervezett művel kapcsolatban az egyik leggyakrabban visszatérő nyelvi fordulat a „megírás”. Zsámboky belső beszédében a „megír” ige gyakori felbukkanása nem csupán azzal a kézenfekvő ténnyel hozható összefüggésbe, hogy az írók

már csak ilyen módon hozzák létre műveiket. Fabulya történetének szereplői elbeszélése a diegetikus világban ténylegesen elhangzó dialógus során valósul meg, s ezt a narratívát az anonim narrátor elbeszélése úgy fogadja magába, hogy eközben nem nyilvánítja ki fenntartásait vele szemben. Mindez azt jelenti, hogy a három közül két elbeszélői szinten az élőbeszéd – pontosabban az élőbeszédet imitáló írásmód – jut meghatározó szerephez. Az elbeszélés dinamikáját, struktúráját, modalitását, szóhasználatát és mondatainak szintaxisát, mondhatni egész poétikáját a párbeszéd és az előszó nyelvi mintázata határozza meg. Mándy regénye reflektál saját újszerű, a magyar epikai hagyomány kontextusában akár szokatlannak is nevezhető megoldásaira. Ez a poétikai innováció a maga hivatkozási alapját az élőbeszédben találja meg. Az irodalom intézményesült formáinak megkérdőjelezése olykor a nyugatos szerzők esetében is az élőbeszéd imitációjára épült, gondoljunk csak Tersánszky műveire, Kosztolányi *Esti Kornélfára* vagy az *Egy asszony beszél* című ciklusára.⁴ Az írás–szóbeliség oppozíciójából táplálkozó korábbi poétikai újítások azonban elsősorban az anekdotizmusból eredeztethető elbeszélőkedv hagyományához kapcsolódtak. Ráérős beszédtempó, a kifejtettség magas foka, gördülékeny előadásmód jellemezte őket. Mándy prózája ezzel szemben a kihagyásos szerkesztésmódra, az utalásszerű megoldásokra merített ösztönzést a párbeszéd nyelvi formáiból. Hiányos mondatok, a hallgatás szövegformáló tényezőként való felfogása, a célra tartott szerkezettel szemben az esetlegesség elvének poétikai eljárásá formálása jellemzi az oralitás imitációjának ezt a változatát.

Míg a szereplői elbeszélés és az anonim narrátor elbeszélése határozottan érvényre juttatja a dialógus nyelvi mintáját követő oralitás elvét, Zsámboky egyszólamú, monologikus írásművet koncipiál, ezért érzi úgy többször is, hogy Turcsányi Fabulya személyére vonatkozó ellenvetéseivel avatatlanul belejavít az ő „láthatatlan kéziratába”. A dialógusban az eltérő nézőpontok egyidejűleg jelenhetnek meg, miközben egyik sem jut kizárólagos érvényre. A regény szövegének első kétharmadában Zsámboky szólama Fabulya figuráját a „lehetetlen alak” formulájának szellemében beszéli el. Turcsányi szólama ezt a megközelítést ellenpontozza Fabulya önfeláldozásának és más pozitív vonásainak említésével. Zsámboky erre az övétől eltérő nézőpontra reagál, amikor úgy véli, hogy Turcsányi „[j]ól belepancsolt Fabulyába”.⁵ Zsámboky tehát kiismerhető személyiségként szándékozik megjelölni Fabulyát a „láthatatlan kéziratban”, olyan alakként, akiről nagyobb nehézségek nélkül határozott képet lehet alkotni. Ugyanakkor a párbeszéd során – önmaga számára is meglepetést okozva – önkéntelenül mentegetni kezdi Fabulyát, amikor Turcsányi – korábbi álláspontjától távolodva – elítélő hangon nyilatkozik róla. A szövegnek ettől a pontjától folyton váltakozik szerepkörük, mindig az ellentétes pólust foglalják el, mint a másik. A gyakori szerepcserét egy alkalommal az anonim narrátor szólama is konstatálja: „Most megint fordult a dolog, hogy Turcsányi védte Fabulyát, Zsámboky tajtékzott”.⁶ Folyton felcserélődő pozíciójuk elsősorban nem rivalizálásukkal magyarázható, hanem annak önkéntelen érzékelésével, hogy egyetlen nézőpontból közelítve Fabulya nem jellemezhető kielégítően. A dialogikus orális elbeszélésben ez a meggyőződés nyelvi tényé válik, miközben Zsámboky a párbeszéd során bekövetkező felismerést vonakodik a tervezett elbeszélésben is érvényre juttatni:

„Zsámboky meg azt gondolta: – Teljesen megbolondultam. Miért mondom el ezt a felolvasást? Miért mondtam el, hogy izgult Fabulya Eszter verseiért? Ha így is volt, ki kéne hagyni, áthúzni. Igen, ez nem lehet benne ebben a történetben. Fabulya itt egészen más, mint ahogy elindult. Nem olyan vacak alak, nem olyan elsavanyodott kereskedő, akit már csak az izgat, mennyiért adhat el egy könyvet. Ebben a jelenetben szerelmes, az ám, lobogó szerelmes! – Eltűnődött. – De miért kéne kihagyni? Ha ilyen volt? Ha ilyen is volt?”⁷

Zsámboky első reakciója a húzás, az írott változatba kevésbé ellentmondásos figurát szán, azután elbizonytalanodik döntése helyességében, hezitálását az idézet végén szereplő kérdések jelzik. Az első reakció magyarázata minden bizonnyal az irodalmi elbeszélés intézményesült formáiban keresendő. Zsámboky vélhetőleg úgy érzi, hogy az ilyen mértékben ellentmondásos, mozaikszerű részletekből felépített figura nem felel meg az alakábrázolás irodalmi konvencióinak. Ha ezt a szereplői vélekedést a regény önreflexiójaként értelmezzük, felmerül a kérdés, valóban helytálló-e Mándy poétikai önértelmezése? Bár köztudomású, hogy már a *Nyugat* első nemzedékének írói közül is többen arra a belátásra jutottak, hogy a személyiség megismerhetetlen, e meggyőződés mégsem alakította át gyökeresen a személyiség megjelenítésének narratív gyakorlatát. Míg Mándy regényében egymástól többé-kevésbé elszigetelt, szoros összefüggést nem mutató jelenetek és jelenettöredékek rajzolják ki az alak sziluettjét, a szereplő megjelenítése mind Kosztolányi, mind Füst Milán prózájában lényegesen folyamatszerűbb. Ezek a személyiség átláthatatlanságát gyakran tematizáló prózai életművek az események időrendjéhez is sokkal inkább ragaszkodnak az elbeszélés során, mint Mándy írásai. Az időrend összefüggést sugall, hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy az egymást követő események között okozati összefüggés áll fenn, egymásra következésük nem a véletlen műve. Az izolált jelenetekből építkező narratív szerkezet mozaikszerűvé alakítja a figura képét. Ha Kosztolányi és Füst prózája kapcsán felvetjük a kérdést, hogy a személyiség kiismerhetetlenségének elvét milyen hatékonysággal konvertálták narratív eljárásokká, arra a belátásra juthatunk, hogy a poétikai megoldások nem jutnak el a tematizált elvi belátások szintjéig. Az *Édes Anna* bírāja ugyan a regény végén megállapítja, hogy minden emberi tett kiismerhetetlenül bonyolult, de a regény szövege nem szembesít sem a szereplők személyiségjegyeinek zavarba ejtő sokféleségével, sem a megjelenítés mozaikszerű töredezettségével nem jellemzi. Füst Milán prózája valamivel hatékonyabban emeli poétikai szintre a személyiség kiismerhetetlenségének meggyőződését a szereplői elbeszélő megbízhatatlanságának és korlátozott tudásának jelzései révén. A megjelenítés folyamatszerűsége azonban jellemző marad, csupán az én-elbeszélő perspektívájának relatív érvényessége válik nyilvánvalóvá. A megjelenítés szerkezete nem megy át alapvető változáson, csupán a kialakult jellemkép válik ellentmondásossá. Ez természetesen korántsem lebecsülendő mértékű innováció a hazai prózapoétika kontextusában, csupán azért érdemes kiterjedésének határait rámutatni, hogy világossá váljon: Mándy prózája az alakok megjelenítése terén valóban számottevő poétikai újítást hajtott végre.

A fent idézett részlethez egy további kommentár kívánkozik. Zsámboky a húzás ellen szóló érvként azt hozza fel az önmagával folytatott vitában, hogy Fabulya

„ilyen volt”, pontosabban „ilyen is volt”. Ez az érv az alakformálás intézményesült irodalmi gyakorlatával szemben a hitelességre apellál. Nem azt állítja, hogy a húzással gyengébb lesz a szöveg esztétikai hatása, megbomlik a kompozíció stb., hanem tulajdonképpen a valóságosság elvével szembesíti a homogenizálás szándékát. Ez a hitelesség kívánalmát megfogalmazó megfontolás aligha értelmezhető a posztmodern szövegirodalom poétikájának megelőlegezéseként, mint ahogy a regény elbeszélismódját sem meggyőző javaslat ebbe a kontextusba állítani.⁸ A hitelesség elve egy korábbi szöveghelyen is felmerül, ugyancsak egy tervezett húzással kapcsolatban: „– Nem – gondolta Zsámboky –, Kaufrotterből »húzni«. Olyan, mint egy ligeti kikiáltó. De hát így mondta, ilyen vacakul.”⁹ Kaufrotter a korábban elbeszélte jelenetben meglehetősen ócska fogásokkal él annak érdekében, hogy Adél figyelmét felkeltse főnöke, Kalmár Béla iránt. Átlátszó retorikájával szemben esztétikai kifogások merülnek fel: túl lapos, nincs benne semmi eredetiség. A húzást tehát éppen az esztétizáló tendenciájú irodalmi konvenció sugallja, miközben a megőrzés mellett az „így történt”, a hitelesség elve szól. Talán felesleges említenem, hogy Kaufrotter jelenetét nem hagyta ki sem a dialogikus narratíva, sem az anonim narrátor elbeszélése.

A valóságosság elvének hallatán nem érdemes gyanakvó álláspontra helyezkednünk. Ez a narratív technika ugyanolyan legitim (fikciós) eljárása az elbeszélő irodalomnak, mint a fiktitást vagy a szövegszerűséget hangsúlyozó megoldások. Értelmetlen e formák között eleve adott értékkülönbséget feltételezni. Az elmúlt két-három évtizedben a hazai irodalomtudomány a jelentős irodalmi teljesítményeket gyakran a posztmodern szövegirodalom előfutáraként igyekezett feltüntetni, mintegy ezzel hangsúlyozva jelentőségüket. Ez az értelmezői gyakorlat saját hangoztatott elveivel ellentétben tulajdonképpen fejlődéselvű koncepciót képviselt, a kortárs jelen szépirodalmának poétikáját mintegy normává emelve az irodalom alakulástörténetét valójában célelvű folyamatként gondolta el. E közelítésmód szerint a korábbi időszakok irodalma csak abban az esetben méltó a figyelemre, ha a posztmodern poétika felé mutat. A szövegirodalom jelentős teljesítményeit valamennyien nagy élvezettel olvassuk, ugyanakkor ma már kézenfekvő tapasztalat, hogy ez az irányzat, mint bármely másik, ugyancsak történeti jelenség, s nem pedig időtlen norma. Éppen ezért nincs szükség arra, hogy Mándy prózájának jelentőségét azzal igyekezzünk alátámasztani, hogy mindenáron a hazai posztmodern közvetlen előzményeként állítsuk be.

Arra sincs okunk, hogy a valóságosság poétikai eljárásaihoz nyomban a realizmus kategóriáját társítsuk. A valóságosság eljárásaival számos irodalomtörténeti korszak élt, nem csupán a 19. századi realizmus, s azt is leszögezhetjük, hogy a valóságosság igénye nem jár együtt szükségszerűen a realizmus ismeretelméleti optimizmusával, ha tetszik: ismeretelméleti naivitásával sem. A korábban idézett szöveghelyen Zsámboky helyesbíti önmagát, így végül pontosan fogalmaz: „ilyen is volt”. Ez a nézőpont nem ringatja magát az egész áttekintésének illúziójába. Csak részleteket érzékel, s csupán azt konstatálja, hogy a részletnek helye van a mozaikszerű, töredezett portréban. Nem feltételezi, hogy valaha is összefüggő, hiánytalan képet alkothat. A töredékek nem állnak össze hézagmentes egésszé. Zsámboky a regény első oldalain még Fabulya rovására írja, hogy nem tud világos képet alkotni róla:

„Zsámboky a vállát rángatta, legyintett. – A barátom... hagyjuk ezt. – Aztán még annyit mondott: – Azt se tudom, kicsoda!

Mintha kirántanák a széket Turcsányi alól. – Húsz éve ismered, legalább húsz éve!

Zsámboky apró köröket vont az asztalon, a bosszúság köreit.

– Ismerem... hm, aztán mit tudok róla? Semmit!”¹⁰

Az idézett szöveghely különbséget tesz a „tud” és az „ismer” között. Tudni, hogy valaki kicsoda, ebben az esetben azt jelenti: átlátni személyisége lényegét, biztos és határozott képpel rendelkezni róla. Ismerni a regény kontextusában pedig annyit tesz: kapcsolatban lenni vele, közös élményekkel, közös történettel rendelkezni. A regény zárlatában a szereplő és orális elbeszélő Zsámboky már feladja a tudásra vonatkozó igényét: „Ki ez? Tündér? Uzsorás? Varázsló, aki ebben a gömbben utazik utcák és városok fölött? Mindegy, menni kell vele, mint azon a régi szilveszteréjszakán.”¹¹ Elfogadja, hogy elég ismernie Fabulyát, nem kell tudnia, hogy kicsoda, elég megérteni, hogy köze van hozzá. Zsámboky mint író a regény cselekményidejében nem jut el eddig a belátásig. Azt hiszi, áttekintő tudás hiányában nem lehet könyvet írni, a láthatatlan kéziratra vonatkozó utolsó reflexiója a terv feladása: „Érezte, oly tisztán és világosan érezte ebben a pillanatban, hogy soha nem tudja ő ezt megírni. Se Fabulyát, se a feleségeit, se ezt a barátságot vagy mi a csudát. Két mondat után elhal az egész, nemhogy még »kibontaná az anyagot«.”¹²

Az anyag kibontásának igénye olyan poétikai felfogásra utal, amely a jelzészerű, utalásokra épülő előadásmóddal szemben a folyamatszerűséget és a kifejtettséget részesíti előnyben. A részletet, a mozzanatot megragadó láttatás helyett összefüggő, rendezett történet megalkotására törekszik. Amikor Turcsányi megemlíti, hogy jelen volt Fabulya és Eszter válóperes tárgyalásán, Zsámboky a történet részletes, alapos előadását várja Turcsányitól, mivel a jelenet megírását is körültekintően megrajzolt összképként gondolja el. Továbbá olyan mindentudó elbeszélőt koncipiál, aki pontosan átlátja az összefüggéseket, aki az elbeszélés révén rendet visz a kuszának tűnő viszonyokba:

„Gyerünk már azzal a tárgyalással! Ha egyáltalán valaha is kezdeni akarok valamit ezzel a történettel, a válóperi tárgyalást be kell vennem. – Majd azt gondolta: – Mindenekelőtt rendet kell teremtenem ebben a bozótban, tudnom kell, kinek mi a szerepe Fabulya mellett, kit hova tegyek.

Turcsányi végül is kibökte.

– Hát elváltak.

Zsámboky majd felrobbant. Ennyi az egész! Tessék – és most kezdjek vele valamit! Talán írjam oda a történet végére. – Hát elváltak.”¹³

Zsámboky erőlködik, hogy képzeletben megrajzolja a jelenetet annak összes szereplőjével, de azt tapasztalja, hogy egyedül Fabulyát látja, s nem tudja „melléképzelni a bírót, Esztert és a tanúkat.”¹⁴ A tárgyalás után Turcsányi szűkszavú beszámolója szerint a peres felek és a tanúk cukrászdába mentek. Zsámboky ismét megpróbál valamilyen áttekintő perspektívát érvényesíteni, és elképzelni a jelenetet.

De hiába „próbálta betuszkolni Fabulyáékat a cukrászdába”, mert a „kép remegni kezdett, az arcok szétfoszlottak, és a kis társaság eltűnt Zsámboky szeme elől.”¹⁵ Helyettük egyetlen alak tűnik fel a cukrászdabeli képben, Fabulya első felesége, aki jelen sem volt a tárgyaláson. Olyan látványok kerülnek tehát egymás mellé, amelyeket nem kapcsol össze sem a cselekmény, sem az időrend.

Zsámboky az elbeszélés dialógusban kialakult, gyakran esetlegességek révén kiépülő szerkezetét már-már kaotikusnak érzi, és több alkalommal is a rendezettség igényével lép fel. Amikor Turcsányi egy megjegyzés révén hirtelen előregrik Eszter történetében, Zsámboky nehezen viseli a köztes események kihagyását:

„Zsámboky valahogy olyan volt, mint egy könyv, amelyben messze előrelapoztak, fejezeteket ugrottak át. Még szerette volna elmondani, hogyan találkozott Eszterrel a Rádióban, ahova Fabulya írásait cipelte, akárcsak valamikor Adél, aztán mikor tejet vitt fel Fabulyának, kis kannában, mint a mesebeli Piroska a nagymamának.”¹⁶

A Zsámboky szóbeli előadásából kényszerűen kimaradt eseményekről az anonim narrátor elbeszélése sem tudósít, ami arra utal, hogy a *Fabulya feleségei* című regény nem akar megfelelni az olyan típusú elvárásoknak, amelyeket Zsámboky támaszt az irodalmi elbeszéléssel szemben. Ugyancsak a rendezettség Zsámboky-féle igényének elvetésére utal az is, hogy Zsámboky felesleges ismétlésnek tekintti, s ezért kihagyná tervezett művéből azokat a jeleneteket, amelyek számottevően nem mozdítják előre a cselekményt, s amelyeket az orális elbeszélés s így maga a regényszöveg is tartalmaz.¹⁷ Az áttekinthetőség jegyében sokallja Fabulya négy feleségét, úgy dönt, hogy az általa írt változatban nem lesz negyedik felesége, „[h]árom éppen elég ebben a történetben”.¹⁸ Végül, amikor arról értesül, hogy Fabulya a negyedik feleség után ismét a nőszülésre célozgatott Turcsányiék konyhájában, végleg feladja a rendezett, áttekinthető elbeszélés megírására vonatkozó terveit: „Zsámboky ujjával a homlokát nyomkodta. Azt hitte, megőrült. Mi ez? Miről beszél Turcsányi? Fabulya újabb házasságáról? Hányadikról? Elég! Elég legyen már ebből!”¹⁹

Zsámboky előadásmódját, amikor a dialógikus elbeszélés egyik orális narrátorként működik, a kihagyás, az utalás, a töredékesség, a folyamatszerűség megszakítása és az esetlegesség jellemzi, míg íróként a történet módszeres kibontását, rendezett, előre haladó struktúráját tekinti követendő eszménynek. (A szóbeli elbeszélés másik szolamának hallgatójaként ugyanakkor nagyobb rendezettséget várna Turcsányitól, illetve egy ponton elveszti a fonalat, ahogy Turcsányi is az ő elbeszélése során.) Mindez arra utal, hogy az irodalom intézményesült eljárásai és a rögzült befogadói magatartások egy nagyon is természetes struktúrának állnak ellent. A mindennapos beszédtevékenységünk alapját képező párbeszédben az információ nem kimódolt rendszerességgel követik egymást, hanem előfordulásukban a természetes esetlegesség is szerephez jut. Zsámbokyt – miközben orális elbeszélőként a szóbeli előadás formáját követi – a rendezett megformáltságot preferáló poétikai előfeltevései visszatartják a szóbeli előadás formáinak írásban történő alkalmazásától. A szabályos, áttekinthető elrendezés irodalmi konvenciója a regény által korszerűtlennek és művinek minősített elbeszélésmód fenntartására készíti.

Ezen a ponton ismét megjelenik a valóságosság elve. A párbeszéd töredékességét, laza szerkezetét, esetlegességeit imitáló elbeszélismódot jelentős részben az igazolja e megközelítés szerint, hogy az irodalom közegén kívül ez a történetek elbeszélésének megszokott módja. Az orális beszédtevékenység során előadott történeteknek nincs mindentudó elbeszélőjük, a dolgok nem előre kész, rendezett struktúrába illeszkedve adódnak számunkra, hanem esetleges és szórványos módon. E perspektívából tekintve a célra tartott, hangsúlyozottan folyamatszerű, módszeresen kibontott történetet nyújtó elbeszélés olyan hamis konstrukció, amely nem felel meg annak a módnak, ahogy a világot megtapasztaljuk.

JEGYZETEK

1. Erdődy Edit, *Mándy Iván* (Kortársaink), Budapest, Balassi Kiadó, 1992, 28.
2. Bodnár György, *Fabulya az utókorban. Mándy Iván: Fabulya feleségei* – Uő., *Jövő múlt időben*, Budapest, Balassi Kiadó, 1998, 281.
3. Mándy Iván, *Fabulya feleségei* = Uő., *Regények I*, Budapest, Palatinus, 2005, 380–386.
4. Erről részletesebben lásd Gintli Tibor, *Anekdotalizmus és poétikai innováció az Esti Kornél szövegében*, *Literatura*, 2016/3, 134–148., valamint *Tersánszky és az anekdotikus elbeszélismód hagyománya*, *Irodalomtörténet*, 2014/3, 357–377.
5. Mándy, *i. m.*, 373.
6. *Uo.*, 397.
7. *Uo.*, 388.
8. Véleményem szerint Erdődy Edit téved, amikor a *Fabulya feleségei* szövegalkotási gyakorlatát a posztmodern poétikával nem csupán összefüggésbe hozza, hanem tulajdonképpen azonosítja: „Zsámboky nem öncélúan, hanem a rögzítés, a megírás szándékával idézi fel a Fabulyával kapcsolatos epizódokat, emlékeket. Számára Fabulya alakja, akárcsak Turcsányié, csupán nyersanyag, motívum: feldolgozandó életanyag és formába öntendő tárgy, mely az elképzelt alkotásban végtelen számú módon realizálódhat. Ezen a ponton érezzük a kisregényt a leginkább úttörőnek, leginkább modernnek, sőt posztmodernnek: irodalom és élet ilyenfajta egybemosása, összeolvastása; az írás, a mű ismeretelméleti viszonylatainak összekuszálása, az írás valóságra vonatkoztathatóságának a teljes megszüntetése először a hetvenes évek prózatörekvéseiben, majd a nyolcvanas évek posztmodern jellegű irodalmában válik általánossá. Posztmodern jellegzetesség a számtalan lehetőség, variáció felvetése és eldönthetetlenül hagyása: nem egy konkrét szöveg születik tehát, hanem számtalan lehetséges, melyek közül nem kell az olvasónak választania. (Erdődy Edit, *i. m.*, 30.) Erdődy Edit megítélésem szerint figyelmen kívül hagyja, hogy Fabulya történetének három elbeszélése közül Zsámboky a maga „láthatatlan kézirátát” meglehetősen idejétmúlt elvek szerint próbálja létrehozni. A „megírásra” vonatkozó szándékát a hagyományos elvárásoknak való megfelelés igénye irányítja – többek között Fabulya alakjának egyértelmű beállítása, egy adott típusba történő beskatulyázása –, amely csak akkor közeledik időlegesen Fabulya történetének a regény által megvalósított elbeszéléséhez, amikor a hitelesség kérdése kapcsán Zsámboky kezdi megkérdőjelezni saját elveit. Tehát éppen a hitelesség igénye lesz az, amely – ha időlegesen is, de – eltávolítja a konvencionális elbeszélői formáktól. Az anonim narrátor elbeszélése szintén nem tekinthető posztmodernnek, sem a töredékesség, sem a végérvényes tudás megkérdőjelezése nem teszi azzá, hiszen ezek az eljárások már a modernség prózájára is jellemzők voltak. Az elbeszélés szükségszerűen perspektivikus jellege, azaz részleges érvényessége Henry James regényei óta közsímet. Másrészt Mándy regénye korántsem hagyja eldöntetlenül a három elbeszélés viszonyát. Zsámboky láthatatlan kézirátát szerzőjének ödivatú elvei ironikus kontextusba helyezik, az anonim narrátor elbeszélői tevékenysége pedig lényegében a szereplők dialógusában megvalósuló történetmondás két szolamának összefogásában merül ki. Az elbeszélő saját szolamának terjedelme a szöveg teljes terjedelméhez mérve szinte elenyésző. A regény tehát aligha helyez egymás mellé számtalan lehetséges elbeszélést, a megjelenő három viszonyát pedig korántsem hagyja eldöntetlenül, hanem érték rangsort állít fel közöttük.
9. Mándy, *i. m.*, 347.

10. *Uo.*, 329.

11. *Uo.*, 418.

12. *Uo.*, 414.

13. *Uo.*, 411.

14. *Uo.*, 412.

15. *Uo.*, 413.

16. *Uo.*, 388–389. Figyelmet érdemel, hogy az idézett részletben Zsámboky csalódottságát egy olyan hasonlat jeleníti meg, amely a könyv médiumát említi. Az orális elbeszélés időrendet felbolygató előadásmódja a könyvben megvalósuló rendezettség türelmetlen megbontásaként jelenik meg a szereplő tudatában. Mindez megerősíti az intézményesült irodalmi hagyomány és az oralitás elvének reflektált szövegbeli szembeállításáról, valamint a regény élőbeszédet követő poétikai orientációjáról mondottakat.

17. „Ezt már ismerjük – mondta magában Zsámboky. – Ez a jelenet nagyjából benne van a »tárgyalásban«, amikor Fabulya össze akarta roppantani Esztert, aztán abban is, amikor én találkoztam az utcán Fabulyával.” *Uo.*, 399.

18. *Uo.*, 404.

19. *Uo.*, 414.

