

## A perem-lét regényei

AZ ÖTVENES ÉVEK MÁNDYJA

*Az „ötvenes évek”*

Az 1948—49-es politikai fordulat nyomán beköszöntő, kompromisszumra képtelen diktatúra már százszázalékosan érvényesíti az irodalommal szemben támasztott követelményeit: szigorú, normatív rendjébe nem fér bele sem Mándy, aki „csak” irodalmat ír, sem a rövid életű, de annál maradandóbb nyomokat hagyó Újhold, mely fennállása rövid két esztendeje alatt következetesen érvényesítette a politikamentes irodalom, az esztétikai minőség elsődlegességének elvét. Az utolsó, 1948/1. számban még elmondja az újholdasok védőbeszédét a szűk politikai érdektől független, szuverén irodalomért szólva Major Ottó, akinek szavai Mándy helyzetét is pontosan megvilágítják: „Bennünket, háború után jelentkező negyedik nemzedéket egyesek azzal vádolnak, hogy közönyösek vagyunk a társadalmi átalakulásban, hiányzik belőlünk a közösségi érzés és a humanizmus. Realizmus és világos stílus ürügyén szociográfiát és parlagiságot követelnek rajtunk. [...] Mert van-e igazabb realizmus, közösségi érzés, mint az övéké (az újholdasoké — E. E.), akik — szűkebb hazájuk rendezését rábízván a politikusokra — az emberiség nagy gondjai között teremtenek rendet” — fejezi be cikkét igazsága biztos tudatában a szerző. A szellem szabadságának, a racionális logikának az egyik utolsó fellobbanása ez a cikk — az ilyenfajta érvrendszer és gondolkodásmód hamarosan elveszti talaját, s az irodalomról való gondolkodás a politika és az ideologikum függvénye lesz. S nemcsak Mándy és az újholdasok többsége — Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Lengyel Balázs, Szabó Magda — vállalja inkább az elhallgatást, hanem az élő magyar irodalomnak tekintélyes része is.

A „szociográfia és parlagiság” sürgető igényére, a mind virulensebbé váló irodalompolitika fojtogató csápjainak érintésére Mándy a maga módján

reagál: novellával. A *Brancs* című novella 1949-ben jelent meg, talán a cenzorok pillanatnyi figyelemkiesésének gyümölcseként, ezidőt ugyanis a sematikus írások szinte egyeduralgoként lepik el az ugyancsak megfogyatkozott irodalmi folyóiratok hasábjait. A *Brancs* igazi műhelynovella, kulcsnovella: írók, költők, kritikuskok, írók jelennek meg azon az életképszerű tablón, melynek szélén ott áll Má dai is, a „pufók, hülyegyerekarcú író”, Mándy ironikusan rajzolt alteregója. „Egy ember bemegy a kocsmába, kijön a kocsmából. Vagy két gyerek labdázik és az őr elkergeti őket. Ilyen csodálatos dolgok jutnak az eszébe” — jellemzi írásait Veronka, az író. Má dai—Mándy változatlan, „örök” emberi helyzeteket, jellemeket ír; vele szemben Bartos képviseli az új idők új szellemét, melynek egyik legfontosabb ismérve éppen a változás, a fejlődés, az előretökélő célelvőség: „Valami mégiscsak történt a háború óta, valami megváltozott. [...] ki kéne menni a bányászokhoz, az üzemekbe, népi kollégiumokba. Megismerni! Megismerni! Úgy írsz, Má dai, mintha negyvenöt óta nem láttál volna embert! Meddig nyúzod még a cigányokat meg a téri bicskásokat?” — hányja Má dai szemére „fejlődésképtelenségét”, az „új világgal”, a valósággal való kapcsolatának hiányosságait, azt a sztereotip vádat, mely még évtizedekig a Mándy-recepció egyik fő szólama lesz. A *Brancs*ban az önfeladás megtagadásáról, az autonómia, a belső függetlenség megőrzéséről szól az író: a lármás, külső változásokkal szemben egy igazabb, érvényesebb belső valóság csendes, de konok megőrzése mellett tesz hitet halk, önironikus módon. A belső tájakra vonulás azt eredményezi, hogy Mándy, akárcsak nemzedéktársai, egycsapásra elveszíti az irodalmi — és civil — egzisztenciateremtés minden esélyét. A visszatekintés, múltidézés pozíciójából így jelenik meg ez az állapot: „Egy másik színhely. Balázsék lakása. Idő: ugyanaz, 1951. Személyek: Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Pilinszky János és én. Ittük a feketét. Beszélgettünk. Hallgattunk. A kitesztottak. (Ünnepélyesen.) A lepszoltak. (Kevésbé ünnepélyesen.) Írásaink már rég nem jelentek meg. Csak átírásaink. A nagy átíró korszak!”

A novelláiban sűrűn ábrázolt perem-lét, a létbizonytalanság és kívülmaradás állapota életrajzi tényként, kemény realitásként mutatja magát: így hát — legalábbis egyelőre — nem fenyegeti őt az a veszély, hogy irodalom és élet, hőseinek fiktív léte és saját életének valósága között feloldhatatlan diszkrepancia támadjon, hogy az „itthon vagyok immár a földön, de nem vagyok otthon az égben” kosztolányis dilemmájával, alkotói feszültségével kelljen szembenéznie. A perem-létnek adekvát irodalmi tevékenység az átírás; az átmeneti lét átmeneti műfajokba kényszeríti az író: a dramatizálás, zanzásítás kétes, köztes műfajaihoz.

A korszak igazi írói termése, az ötvenes évek írói dokumentuma csak jóval később, 1970-ben kaphat nyilvánosságot: *Előadók, társszerzők* cím alatt gyűjtötte össze Mándy az ekkor született novellákat. A ciklus sorsa jól érzékelteti az egész magyar irodalmi folyamat kizökkenését, erőszakos eltérítését önnön szerves, szuverén fejlődésétől. Művek, sőt egész irányzatok süllyedtek el az erőszakos beavatkozás okozta örvényekben, hogy aztán évek, sőt évtizedek múlva bukkanjának fel, immár egészen más kontextusban, más értékszempontok közepette. (Az irodalmi folyamatot nemcsak az ötvenes években zökkenettették ki külső — politikai — erők, melyek a napi politika aktuális szempontjai alapján késleltették vagy megakadályozták egyes nemkívánatos művek megjelenését, hanem később is. A folyamat csak az 1989-es politikai

fordulat gátszakadásakor tért vissza medrébe, amikor újabb és újabb, addig visszatartott művek áramlottak az irodalmi tudatba.)

Ezért üdvözölhette így Rónay György Mándy 1957-ben megjelent novelláskötetét, az *Idegen szobákat*: „A közelmúltban annyi többé vagy kevésbé sikerült Mándy-utánzatot olvashattunk, hogy már igazán időserű volt magának a mintának a megjelenése: az *Idegen szobák* című elbeszélésköteté, amely az írónak az utolsó nyolc-tíz évből való java novelláit tartalmazza. Mándy Ivánnal is olyasmi történt, mint — mutatis mutandis — Weöres Sándorral. Némán voltak jelen irodalmunkban, és iskolájuk nőtt anélkül, hogy ők maguk a friss megjelenés élő szavával nevelhettek volna.”

### *Abszurd valóság: a hely- és időviszonyok az Előadók, társszerzők novelláiban*

Az *Előadók, társszerzők* ciklus darabjai egy lepusztult, félelmetes, irracionálissá vált ország abszurd vidékein játszódnak, s az irracionális létben vergődő és szorongó embereket mutatnak be. A korszak atmoszférája minden írói áttétel nélkül alkalmas volt az író számára, hogy kifejezze vele a teljes létbizonytalanság, az átmenetiség, gyakran pedig a fenyegetettség és a teljes elvesztettség karkai állapotait. Mándy novellái, szövegei sohasem közvetlenül a korra vonatkoznak; nem ábrázolja ezekben az írásokban sem az ötvenes évek jellegzetes alakjait. Az emberi léthelyzet póré megmutatása, a belső világ kivetítése többet érzékeltet a kor valóságából, mint sok „realista” mű.

Nemcsak a korai, késő romantikus—szecessziós ihletés kihunyta, hanem a korélmény, a karkai lét megtapasztalása is szerepet játszott abban, hogy az ötvenes évektől eltűnik Mándy epikus világából az a kétpólusú hely-képzet, amelyben az itt pólusa a máshol képzetét is feltételezte: a Csöszházban a tér valósága mellé a nyugati nagyvárosokat, a Francia kulcsban a szálloda mellé egy sokfelé ágazó külföld-élményt; az *Egy festő ifjúságában* Nagyenyed mellé Bécsset, s végül *A huszonegyedik utcában* a pesti utcákhoz a „huszonegyedik utca” szimbolikus másutt-élményét állítja — reális, illetve fantasztikus alternatívaként.

Az ötvenes évek világa annyira szűk, zárt, hogy belőle semerre sem nyílnak kilátás. A novellák helyszínei, a megjelenített világ ezt a minden irányban való beszűkültséget, bezártságot tükrözik vissza. Nem a sors determinálja az embereket az ittmaradásra; nem a csábító (romantikus) távolok, s a szűkebb haza között kell választania a hősnek: alternatíva nincs, a novellák ittje mellett nem dereng fel a máshol lehetősége. Falak, folyosók, síkatorok, lépcsők nyomasztó labirintusában mozognak a hősök. A fenyegetés és a félelem hullámai szinte áradnak a falakból — abszurd világ ez, melyben minden megtörténhet.

A novellák főszereplői: az előadók és társszerzők a perem-lét megtestesítői. Úttalan utakon, vad, elhagyott vidékeken utaznak, akár a felfedező, hogy eljussanak bizonytalan, ismeretlen veszélyeket rejtő végcéljukhoz — a kültelki nevelőotthonhoz, a kórházhoz vagy az állatkertig, hogy sohasem olvasott szovjet regényekről beszéljenek az odakényszerített közönségnek. Négermunkáért, alkalmi megbízásokért kuncsorognak állástalan, irodalmárszerű lények a Rádió környékén, hogy hozzájussanak a mindennapi kenyérhez; kiszolgáltatva a hatalom belső körén ágáló, gátlástalan és tehetségtelen kollégáiknak.

A novellák hangszíne, alaphangja mégsem tragikus. A szörnyűségeket át-

színezi az elbeszélő belső derűje, mely erősebb a tragikumnál: az ironikus távolságtartás attitűdje, mellyel az elbeszélő felülemelkedik a borzalmakon, s kívülről szemléli tehetetlen és kiszolgáltatott önmagát, felszikkasztja a tragikum mellett a képtelenség, az abszurd világ komikumát is. Kedélyes borzalom lengi be a helyszíneket. Ez a kívülállás a helyzet el nem fogadását is jelenti, a teljes behódolás megtagadását, így visszaad valamit az egyén elvesztett autonómiájából és méltóságából.

Az *Előadók, társszerzők* darabjaiban s a szorosan idetartozó *Fabulya feleségei* című kisregényben (ez utóbbi 1959-ben jelent meg először) nem csupán a tér lesz egydimenziós, hanem az idő is: a hősök a jelenbe zártan élnek, mint ha nem lenne múltjuk, s nem várnának a holnapnál távolabbi jövőt. Létüket, figyelmüket a közvetlen, hétköznapi létezés gondjai kötik le: lesz-e kiutalás a Rádiónál, lesz-e fordítanivaló, akad-e tanú Turcsányi, a szerencsétlen flótás esküvőjéhez. Az ötvenes évek kopár, rideg és minden otthonosságtól megfosztott jelenében az író egy pillanatra sem idézi fel a múltat, a „régí Budapest mondhatatlan édességét” — mint ahogyan Ottlik tette egyik szép novellájában.

Vagy legalábbis nem a megszokott, pszichologizáló-émlékező módon teszi ezt. A múlt jelenléte a kultúra megőrzendő darabjainak, zárványainak felmutatásában van jelen — azaz, *szövegekben*. „Ambrus az eszpresszó sarkában ült, és Rilket fordított.” Rilke, s korai műve, a Kornétás nem először, s nem is utoljára bukkan fel itt mint fordítandó anyag, vagy mint a tudatban megragadt, s egyszer csak felparázsló szövegtöredék. Rilke mint motívum jól illett az első alkotói korszak szecessziós hangulatához — ám a kiábrándultan ironikus *Előadók, társszerzők* világába nyilván nem az érzelmi-hangulati töltést erősítendő került bele, hanem ellenpontként, kontrasztként.

A kisszerű, transzcendenciájától megfosztott jelenben egy olyan múlt emb-lémájaként jelenik meg, melyben még helye volt a heroikusnak, a nagyszerűnek, a transzcendenciának. De ellenpontozza a közvetlenül megjelenített irodalmi élet valóságát is — a mulandó, kommersz és sematikus írások és átiratok mulandó dömpingjével szemben az értéket, az állandóságot szimbolizálva.

### *Fabulya feleségei — egy „kvázi-portré”*

Az „átíró korszak” terméke a *Fabulya feleségei* című kisregény, melyet az író az *Előadók, társszerzők* ciklussal együtt is megjelentetett (1970), hangsúlyozva a kötet darabjaival való szoros rokonságot. A *Fabulya* véleményünk szerint Mándy egyik legsikerültebb kísérlete az újabb epikus formák és elbeszélés módok kialakítására, olyan mű, mely a hetvenes évek prózatörekvéseinek egy korai előfutáraként is értékelhető.

Zsámboki, akit az író alteregójaként könyvelt el a kritika, amint ott ül a beszélő nevű Átjáró presszóban, egy üres feketés pohár és néhány cetli társaságában, s épp az Egri csillagokról ír ismertetést az Ifjúsági Rádióknak — ez a Zsámboky tökéletes megtestesítője a „lepasszoltágnak”, félreállítottságnak, az átmenetiség és bizonytalanság egzisztenciális állapotának. Portré, karakterrajz, korrajz (s annak is remekbe szabott) — mégsem egy emberről, s nem is egy korszakról szól elsősorban, hanem a *prózaírásról*. Maga az írás, mint korabeli tevékenység is, modellszerűen jeleníti meg a kor lényegét: a valóság és vágy feszülő kettősségét, a megírandó és megírható, a belső készítés és külső kényszer erővonalainak állandó egymásnak ütközését. Kifejezi a személyiségnek azt a skizofrén állapotát, melyben az egyén megkísérli a ridegen szük-

keblű világ lehetőségeihez való alkalmazkodást; s mellyel megpróbálja rövid lángra csavarni az alkotó szenvedélyt. „Zsámboky följegyezte magában: »Szélverte kóró.« Áthúzta. — Csak felejténem el ezeket... Hasonlatok meg minden!” Fabulya, akit Mándy köztudottan egyik kortársáról, az Újhold köréhez tartozó költőről, Végh Györgyről mintázott, beszélő nevű hős. A név azonban nem viselőjére jellemző, hanem magára a narrációra: *fabula*, mese az egész, sugallja vele az író. Zsámboky és Turcsányi, a két átiró egymással olykor el-entmondó emlékeket, tényeket, képzeteket idéz fel Fabulyáról: *fabulálnak*. A cselekmény első szintjét ez a beszélgetés tölti ki: ehhez képest másodlagos narrációs szinten helyezkedik el Fabulya portréja, hiszen az a két barát párbeszédén belül elmondott, idézőjeles történetekből áll össze. Ez a másodlagosság, ez az idézőjel azonban gyakran elmosódik, szinte el is tűnik, s a szöveg e második szintjén felmerülő történet mintegy meglevenedik, s átlép az első szintre, függetlenül az őt meghatározó keretszituációtól.

Ez természetesen együtt jár az elbeszélő személyének, nézőpontjának a változásával is: az eredetileg megszólaló szereplő, Zsámboky vagy Turcsányi mintegy észrevétlenül átadja a szót egy személytelen elbeszélőnek, s ezzel a nézőpont is áttolódik — olyannyira, hogy gyakran a szereplő maga is bekerül a történetbe, az elbeszélő egyes szám harmadik személyben szól róla. Ezek a „csúsztatott” szövegrészek olykor a valóságimitáció, a hagyományos, realista történetmondás hatását képesek kelteni, ám ez a „realista illúzió” hamar szeretőfeszlik, s ismét a fikciójelleg, a *fabuláltság* gesztusa, alaphelyzete lesz az elbeszélés meghatározója. Vibráló, hullámzó lesz így az elbeszélésmód — hol a külső elbeszélő nézőpontjából, hol Zsámboky (belső) nézőpontjából jelenik meg a két szinten elhelyezkedő történet. A szöveg feltételezett „realitását”, epikai hitelét, a megtörténtség realista illúzióját azonban nem csupán a narrációnak ez a sajátossága teszi bizonytalaná, oldja vibrálóan tünékeny.

A (fiktív) realitás és az elbeszélő (fabulált), tehát elbizonytalanított valóság további szinteken differenciálódik: az elbeszélő dolgok megjelenhetnek a feltételezettként előadott, hallomásból rekonstruált múltbeli esemény, tehát az „*azt beszélők*” kvázi-verbális szintjén, vagy pedig a feltételezett, jövőbeni megírás — a „*ha megírnám* — irodalmiasított, fiktív szintjén. Az elbeszélő, aki a szöveg mindegyik szintjét a kezében tartja, csak formálisan emlékeztet a realista regények mindentudó, „omnipotens” elbeszélőjére, aki ismeri a szereplők belső világát, tetteik mozgatórugóit. A hasonlóság megtévesztő: a Fabulya elbeszélője inkább a játékmester, vagy a karmester szerepét tölti meg a regényben. A szereplők gondolatait olykor egymás ellen játssza ki, mintegy kiélvezve az elbeszélő pozíció előnyeit: nem kétséges, hogy maga az elbeszélő pozíció, a szereplőkről való tudás is ironikus idézőjelek közé kerül tehát:

„Turcsányi ránézett, és azt gondolta, Zsámboky sosem látta Adélt az ágyban.

Szegény, hülye Turcsi — gondolta Zsámboky —, el se tudja képzelni, milyen lehet Adél az ágyban.”

A regényvilág érvényességének, realitásának állandó lebegtetése magából a tárgyból és a választott műfajból is szükségszerűen következik. A Fabulya ugyanis olyan portré, melyben az író nem határozott és végérvényes vonalakkal, hanem folyamatosan változó, elmosódó és főlérősödő kontúrokkal rajzol meg egy karaktert. A két, beszélgető-pletykáló jóbarát ugyanis azt kutatja, hogy ki is, mi is Fabulya, párbeszédük vitázó, felelő oknyomozás Fabulya igazi személyisége után, mely minduntalan kisiklik a nyomozók kezéből.

Zsámboki 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 egybe-mosása, összeolvasztása; az írás, a mű ismeretelméleti viszonylatainak összekuszálása, az írás valóságra vonatkozathatóságának 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. S posztmodernnek érezhetjük a Fabulya játékoságát is. A regényszöveg könnyed, oldott, a hétköznapi csevegést imitálja: hiszen a cselekmény elsődleges szintjén két barát pletykálgodik jóízűen, felidézve a kávéház laza atmoszféráját, a baráti társaságok vidám hangulatát, a Fabulyával történt dolgok groteszk komikumát is.

A cselekmény másodlagos szintjén felrajzolódó portré végül is testet ölt, s Fabulya belép az elsődleges szintre — a szóbeliség, a pletyka közegéből hirtelen átlendül a (fiktív) realitásba. A kisregény zárómotívuma, a labdázós kergetőzés szimbolikus jelentésű — a kedves, tarka „lufi” úgy szökik ki a két barát keze közül, mint a történet az író kezéből, éppoly megfoghatatlan, anyagtalan, mint az: héj és levegő.

A Fabulyában már megfigyelhető az elbeszélésnek azon sajátossága, mely a későbbi művekben egyre meghatározóbbá válik majd. Az ugyanis, hogy az elbeszélés alapja, a megjelenített világ és a felidézett történetek jelenségeinek, dolgainak referenciális bázisa egy közös, kollektív élmény; az elbeszélés minduntalan erre utal vissza. A két barát által felidézett események, eloldva a megtörténtség hétköznapi konkrétságából, olykor a *mitizálódás* jeleit mutatják, egy mítoszi valóság részeként jelennek meg az emlékezésben. Ezt a tendenciát erősíti a befejezés is, melynek során Fabulya — a kicsinyes, önző, nyereszkes és nőcsábász Fabulya — tündérként búcsúzik: „Ki ez? Tündér? Uzsorás? Varrásló, aki ebben a gömbben utazik? utcák és városok fölött?”

A *Fabulya*... szerkezete mozaikjellegű, akár a korai művéké. A mozaik-szerkezetet maga az alaphelyzet involválja, s tökéletesen kifejezi a szöveg teológiai viszonylatait is, hiszen az elsődleges cselekmény szintjén az a szándék fogalmazódik meg, hogy Fabulya arcképe mozaikdarabokból összerakassék.

Kauzalitásról, folyamatos, kronológikus cselekményről természetszerűen nem lehet szó, hiszen a mű épp az ilyenfajta epikának a létjogosultságát kérdőjelezi meg, amikor épp a történet elmondásának különböző lehetőségeire utal, s a portré megrajzolásának lehetetlenségéről szól. Persze, végül is az emlékdarabokból összerakható lesz Fabulya házasságainak, feleségeinek viszonyosság, groteszk-kacagtató története; s megelevenedik a korszak, az ötvenes évek „lepasszolt” intellektuelli jeleinek izgalmas világa.

### *A pálya szélén: Az eposzi szerkezet imitációja*

Most miről ír? kérdezi egy hivatalnoknő Zsámbokytól, a legkeményebb ötvenes években, az *Előadók, társszerzők* egyik novellájában. Egy futballcsapatról — hangzik a furcsa válasz. A *pálya szélén* helyét, noha megjelenési ideje

1963, az életmű szerves fejlődési vonala, az *Előadók, társszerzők* ciklus novellái és a *Fabulya feleségei* közelében jelöli ki. Itt ugyanis a perem-létezés értelmi-ségi, művészképviselői után a teljes, abszolút társadalmonkívüliséget és idő-fölköttiséget ragadja meg az író, amikor a korábbi novellabeli lét embrionális állapotából kibontja, életre álmodja talán legkarakterisztikusabb, leginkább paradigmaticus hőst: Csempe-Pempét.

Csempe-Pempe egy halvány előképe már a *Francia kulcsban* feltűnik; igaz, ott még Pimpinek hívják, s a pályán rúgja a labdát. A *Tribünök árnyéka* című novella már készen mutatja *A pálya szélén* világát — előlegezi a miliót és az atmoszférát, a mérkőzés, a küzdelem hangulatát. Előképe a regénynek tematikailag is, amennyiben itt is egy játékos drámai sérülése és Csempe-Pempe kitartó hűsége köré szerveződik a novella. A zárójelenetet, ahogyan a játszótéren az új tehetséget keresi, már szinte változtatás nélkül láthatjuk viszont a regényben. De míg a novellában még felvillan egy pillantra Csempe-Pempe mögött a — mégoly utált — feleség és vele az otthon, addig a regény főhőse már minden kapcsolatát elveszítette a rendezett, polgári társadalommal, elveszítette a polgári élethez szükséges védjegyet: saját nevét is. „Valaha neki is lehetett neve” — így indítja útnak az író a névtelen, kortalan Csempe-Pempét, aki már szinte abszurd módon jeleníti meg a lét szervezett formáiból való kihullás állapotát: egyetlen száritóköttél köti az emberek rendezett, szervezett, hierarchizált világához, a magántulajdon társadalmához — ennyi jut neki ugyanis hálóhelyül Hrabácsné pincéjében. A polgári lét emlékei, a feleség, a bolt, a lakás még kísértik ugyan, ám oly távolian, mintha egy másik világban lettek volna élete részei. S noha kikövetkeztethető a hely és idő, a műben a konkrét, történelmi idő teljesen elveszti jelentőségét, s ahogyan a főhős alakja, esendő, groteszk, minden nagyságot nélkülöző figurája időfölköttivé mitizálódik, a helyszín, a zöld gyep élet-halál színtere lesz: igazi eposzi harc, heroikus küzdelem zajlik a pályán.

Az ötvenes években született két regény, a *Fabulya* és *A pálya szélén* csak részben emlékeztet a korábbi művekre — bennük új kompozíciós eljárásokat próbál ki az író. A *Fabulya*, elemzésünk szerint, a portré megírásának lehetetlenségét bizonyítandó jön létre, tehát egyfajta kvázi-portré: utalás egy műfajra, mely így ellentmondásosan van jelen: a műfaj lehetőségének tagadása tölti ki a forma kereteit.

Bizonyos mértékig párhuzamba állítható ezzel a *Pálya szélén*ben megvalósuló formaképző eljárás. Az oksági viszony által is egybefűzött cselekmény-mozzanatok (melyek közé számtalan megvilágító-magyarázó jellegű, lazán kapcsolódó epizód is ékelődik) láncolata, a belőle kirajzolódó jelentésszerkezet az eposzi cselekvéssorozat sémájának kereteit is meggyőző módon tölti ki. Tisztán elkülönülnek a Jó és a Rossz, a Tisztaság és a Bűn erői. A tisztaságot, ártatlanságot a kiszemelt kapus képviseli — érte indulnak harcba a jó, illetve a rossz erői, azaz, Csempe-Pempe és ellenlábasai, Császár és Tokics. Csempe-Pempe becsületesen próbál küzdeni, de Császár és Tokics, a Gonosz megtestesítői, semmitől sem riadnak vissza: eszközeik a ravaszság, a cselszövés és az erőszak. Csempe-Pempét, akárcsak az igazi eposzi hőst, több mozzanat próbálja eltéríteni céljától: nemcsak a nők kísértik meg, hanem maga Császár is, a konkurens csapat játékosfelhajtója, aki a csapatához való hűtlenségre akarná rávenni őt. Csempe-Pempe hajlíthatatlan hűségéről azonban mindennemű csábítás leperreg: „Egy csapat van — mormolta Csempe-Pempe eszelős makacs-

sággal. Egyetlenegy csapat van." Eposzi jellegű a megoldás is: a hős veszít, elbukik, a Rossz túlerején nem képes győzedelmeskedni — de övé az erkölcsi győzelem és megigazulás.

Az eposzi szerkezet imitációjával Mátyás az epika idejétmúlt, anakronisztikus formáit idézi vissza: rég megkopott, lepusztult műfajok maradványaiból építkezik, amikor visszautal az *igazi*, a naiv epikára, az eposzi hősré és hősiességre, amikor eljátssza az eposzi történet-séma travesztált — modern — változatát. A travesztia — itt — nem kisebbíti a jellem éthoszáét, ellenkezőleg: minél esendőbb, kiszolgáltatottabb alak a hős — annál inkább felmagasztosul állhatatosságában, a „csak egy csapat van” megingathatatlan hitében. A legfontosabb erkölcsi érték, akárcsak a középkori történetekben, a hűség: — nem a hazához, királyhoz, égi és földi hatalmasságokhoz ugyan, hanem egy futball-csapatához.

Az első korszak tematikus alternatívái — a determinizmus és elszakadás, változás és változatlanság, itt és máshol alternatívái, dichotómiái helyett a determinizmus abszolutizálódik ebben a regényben: Csempe-Pempe számára nem létezik más, csak az Úgy, a Csapat — a pálya zöld négyszögébe zárt végtelenség. Csempe-Pempe számára eleinte van választási lehetőség: visszatérhetne a „rendes”, polgári életbe — ám ő a teljes társadalmunkívüliséget választja, hogy — megszabadulva minden kötöttségtől — még teljesebben tudja vállalni a kötődést egyetlen dolog, úgy iránt; a legteljesebb alárendeltségben és szegénységben találva meg a számára legteljesebb szabadságot.

Csempe-Pempe története: a névtelenség és a szegénység apoteózisa.

### „Hétköznapiok és csodák”

Már a korabeli kritikusok között is akadt, aki pontosan jelölte ki Csempe-Pempe, s vele az író helyét az ötvenes, hatvanas évek szélesebb eszmei-filozófiai horizontján: amikor Sziszüphosz rokonaként, a reménytelen küzdelem hőseként emlegette. E céltalan, mégis elszánt küzdelem pátosza emeli fel a köznapiságból és nevetségességből, így lesz belőle groteszk hős, nagyság és kicsinyesség, a hősi és a bohócok chaplini, bizarr ötvözete. Ez a hőstípus az emberi állapotnak alapvetően egzisztencialista megközelítését tételezi fel: az immanenciájából reménytelenül kitörni akaró, de mindig vesztesre ítélt hős s a vesztes ellen lázadó ember az egzisztencialista irodalomban, legtisztább változatában pedig Camus regényeiben jelenik meg. A század középső harmadának világkép-meghatározó felismerése, a lét banalitására való rádöbbenés az egzisztencialista művekben is jelen van — mindent átfogó korélménnyé azonban az abszurd irodalomban válik. Az abszurd hős már nem lázad, nem is küzd; benne az ember végtelen kiszolgáltatottsága és magánya abszolutizálódik. Mátyás alakjai gyakran az abszurd hősök vonásait is viselik: egydimenziójú lények ők is, akiknek létét nem kötik társadalmi, szociológiai körülmények — gyakran még a pszichikum is a könnyörtelen redukció áldozatául esik. Az abszurd hős nem elsősorban a világgal és a többi emberrel való relációkban mutatkozik meg, hanem magával a létezéssel való kapcsolatában.

(A legsikeresebben, illetve leginkább műfajszerűen ezt a redukciót az abszurd dráma végzi el — hiszen, végső soron, a figura megelevenítéséhez már annak pusztán fizikai-biológiai jelenléte is elegendő — a látvány önmagában is reprezentálja a létezést, míg a többi műfajban ez természetesen nem adatik meg.)

A lét banális, az élet és a történelem a *hétköznapiság* közegében zajlik. Ebben mozognak Mándy hősei is: környezetük, s maguk híjával vannak minden rendkívülinek. Rendkívüliségre nem is igen vágnak, sőt, gondosan ügyeinek arra, nehogy valami „fellengzőset” találjanak mondani. Érzelmi életük éppúgy a banalitás, a legáltalagosabb átlagosság szférájában mozog, mint kifejezőeszközeik. Még az *Előadók, társszerzők* intellektueljei — írók, műfordítók, filozófok, szerkesztők — sem kivételek ez akól: bár intellektuális közegben élnek, dolgoznak, az ábrázolás homályban hagyja létezésük eme aspektusát, s a primér, ösztönös gesztusok, reakciók, hétköznapi megnyilatkozások szintjén jeleníti meg őket. Mándy hősei gyakran csak jelzései egy állapotnak, az átmenetiség, ideiglenesség egzisztenciális helyzetét kifejező formációk — részei az író teremtette mítoszi világnak.

A hétköznapiok, a mindennapi élet szürke, nyomasztó egyhangúságát Mándynál a *csoda* ellenpontozza. A csoda lehetőségét a szereplők vágyai, ábránd- és fantáziaképei hordozzák; akik a lét megváltoztatásának, a banalitás megtörésének vágyát a cselekvéspótló álmodozásban élik ki. A hősök fantáziálása nemcsak a jövőre, hanem a múltra is irányulhat — ez utóbbi esetben a múltat megelevenítő magánbeszédnek speciális közlésmódokhoz kapcsolódhatnak, mint a legenda, vagy annak köznapi-triviális változata, a pletyka.

A *hétköznapiság* egy másik, attól elválaszthatatlan minőséget von maga után, s ez a *szegénység*, mely Mándy hőseinek természetes állapota. A szegénység itt nem szociológiai értelemben veendő elsősorban — holott ilyen aspektusa is létezik —, hanem mint egzisztenciális állapot, a léthez való viszony minősége, az ábrázolás filozófiai nézőpontú vetülete. A szegénység fontos alkotóeleme a társadalmunkivüliség kötetlenségének, az autentikus létezésnek, a szabadságnak. Szegénységükben, a léthez való viszonyukban Mándy hősei rokonai a Pilinszky verseiben, drámáiban feltűnő alakoknak, akik gyermeki módon, primér lényegére redukáltan élik meg az életet. Ez a szegénységállapot Mándynál is — akárcsak Pilinszkyénél — tartalmaz etikai töltést, amennyiben a dolgok lényege itt jobban, erősebben megnyilvánulhat, innen az individuum könnyebben átláthat a „másik” világra. Pilinszky szegényei: tiszták, ártatlank és büntelenek; Mándyéi, ha nem is büntelenek, de annyira esendők, hogy bűneik megbocsáthatók.

### *Regény és novellaciklus — nagyforma és kisformák*

Az életműnek már ezen a pontján szembe kell néznünk egy olyan, látszólag műfaji problémával, mely a későbbiekben az életmű egyik kulcskérdése lesz, s mely túlmutat a szűken vett műfaji kereteken.

Az ötvenes évek két nagyprózája: a *Fabulya* és *A pálya szélén* az epikai szerveződés újabb módozataira ad példát — az egyik egy kvázi-portré, a másik egy groteszk hősköltemény (ha tetszik: kvázi-eposz) formajegyzeit mutatja. Az epikai formateremtés másik modellje e korszakban az *Előadók, társszerzők* novellaciklusa, mely műforma a későbbiek során mind általánosabb, mind gyakoribb kompozíciós eljárásaként jelenik meg Mándynál. Az életmű belső, lényegi problémáival kerülünk szembe, ha e műformák létrejöttét, jellegét vizsgáljuk. Miért regény — és miért novellaciklus? A kétfajta kompozíció Mándynál nem különül el élesen, hiszen laza szerkezetű regényeinek egyes részei, cselekményszegmentumai mint különálló novellák, mint önálló formai egysé-

gek is felfoghatók. S viszont: a különálló részekre, önálló darabokra tagolt novellaciklusban is kitapintható egy laza cselekménysor, melyet nemcsak a főszereplő és a többi szereplő személye, a helyszín azonossága, esetleg az atmoszféra hasonlósága kapcsol össze, hanem egyfajta linearitás is, mely az összefüggő cselekménysor illúzióját adja az epizódoknak. Ha az egyes novellákat nem különítenék el egymástól a címek, melyek az egyes darabokat mintegy „felvezetik”, alig volna megkülönböztethető egy-egy novellaciklus egy laza epizódokból álló kisregénytől. Úgy tetszik: Mándy ebben a kötetlen-kötött műformában érzi magát igazán otthon, az újrakezdésnek és folytosságának e furcsa kettősségében, a darabos, laza, levegős építésű struktúrákban.

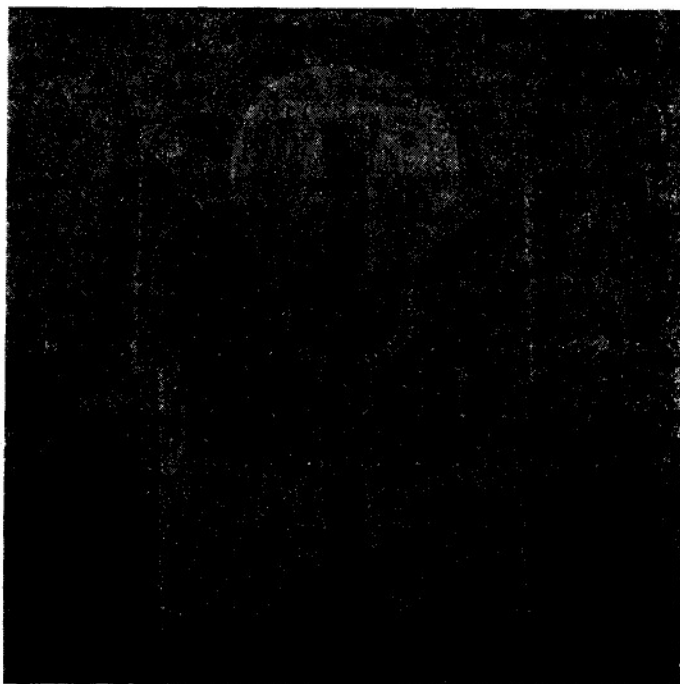
Az *Előadók, társszerzők* novelláinak (a *Fabulya feleségeit* természetesen kivesszük e szerkezetből — ez nyilvánvalóan egészen külön epikai egységként kezelendő) is van főhőse, vannak mellékszereplői, jellegzetes helyszínei, s a mellérendelő szerkezetben kimutatható a cselekményelemek — mégoly egyszerű — oksági láncolata is: az előadó feltűnése, működése, vétsége, s a vétség következtében — eltűnése. Ez a makroszerkezet a legáltalánosabb epikai struktúra Mándynál, s mint azt az első korszak kisregényeinél már említettük, voltaképp — legszűkebb formájában — magával az epikai világteremtéssel, s az elbeszélő mágiikus, világteremtő gesztusával azonos.

„Történet nincs, csak történetek vannak” — sugallja ez a fajta szerkezet; ugyanakkor rendkívüli intenzitással van jelen szinte minden mozzanatában a Történet: egy valaha volt, de elveszett történet utáni vágy. Az epikai teljességben megnyilvánuló egész nem létezhet számunkra is láthatóan: ám a részeket, az egyes történetforgácsokat mintha mind ennek a virtuális Egésznek a tömbjéből pattintotta volna le az író. Ezért is érezzük összetartozónak a ciklusok darabjait: mögöttük ott érződik egyetlen ősfurma jelenléte — a tárgyak, dolgok, helyszínek, személyek olyan együttese, mely szuverén, önálló „világ”-ként létezik és működik.

Az epikai teljesség, a történet vágya gyakran, s több síkon is feltűnik Mándy műveiben; hol tárgyi motívumként, egyszerű utalásként; hol az egész szerkezetet meghatározó formaimitációként. Az első művekben felszejlő romantikus életérzés: a végtelen utáni vágy, a teljesség nosztalgiája transzponálódik itt az irodalom, a megírt élet síkjára. Az elveszett Történet keresése, felidézése, újraírása: ez a Mándy-mű egyik legteljesebben zengő szólama. Már nem az emberről, a társadalomról van itt szó, hanem az epikáról: a letűnt formákról, az epikus történetmondás lehetőségeiről, mely a XX. században védképp az alkalmazott irodalmakba szorult vissza a szuverén művek világából.

S itt ismét vissza kell utalnunk a bevezetőben leírtakhoz: Mándy nem novellát vagy regényt ír, a klasszikus műfajmegjelölések vele kapcsolatban használhatatlanok. A műfajok nála átjárhatók: a novellából regény lesz vagy hangjáték; a motívum csíráként jelenik meg, majd szárba szökken és kilombosodik; a téma a műfajváltással csak arcot vált. Mándy életműve témakörökre épül, állandó tárgyi-tematikus motívumokból építkeznek. Úgy tűnik, több fonal húzódik végig az életművön — s az író olykor elejt egyet-egyét, majd ismét felveszi, s tovább gombolyítja hőseinek folyamatos és állandó létét. „Független”, egyszerű témák, hősök alig akadnak az első és második korszak novellásköteteiben. A tér: a csavargók, cigányok, bódésok világa az egyik legmarkánsabb motívum, s bizonyára a leginkább eredeti is: ezzel a társadalomalatti te-

nyészetnek a megmutatásával, „szenvtelen”, élőképszerű állapotrajzaival, melyek olykor a tragédiát is magukban hordják, az író a novellairodalom egyik fontos vonulatához csatlakozott — a jellegzetesen nagyvárosi, olykor naturalista jellegű novellairodalomhoz. Már az első kötetben (*Vendégek a palackban*) megpendülnek a későbbi szílamok, elsősorban a foci (*Tribünök árnyéka*), előlegezve *A pálya szélét*. Felhangzik a *Francia kulcs* egy egzotikus motívuma Tulla, a néger kislány portréjával (*Tulla*); feltűnnek a Csutak-regények alakjai (*Kék dívány, Nagyvilági Főcső*). A háború és az ostrom témája az egyetlen, mely nem folytatódik a későbbiekben: úgy tűnik, az író hamar „kiírta magából” e nyomasztó élményeket (*Polgárok, A besúgó*).



KALMÁRNÉ HORÓCZI MARGIT: VÁLTOZATOK II.