

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

138. szám

TARJÁN TAMÁS

Visszavarázsolt birtok

A GYEREKFIGURA MÁNDY IVÁN MŰVEIBEN

A pálya szélén

Ha Mándy gyerekfiguráira kerül a szó, automatikusan egy fiúfigura képe merül fel előttünk. Az autobiográfiai kötődésű gyereké, kamaszé, akit – számtalan esetben tényleg csak fiúnak nevezve – az író kedvtelve, szemlélődve, sok humorral, csipetnyi melankóliával oly szívesen bocsátott kisebb-nagyobb kalandjaiba...

”

Mándy Iván 1963-ban közreadott *A pálya szélén* című regénye, melynek részben a tárgyát és motívikáját is a futball valósága és mitologikuma képezte, könnyen metaforizálódó, az irodalommal nem hivatásszerűen foglalkozók fülének is jelentésszerűen csengő szöszerkezetet bocsátott az íróról való kritikai beszéd rendelkezésére. Egymást érték, érik a szintagmát kiemelt helyen kamatoztató írások, könyvek, disszertációk. A Nap Kiadó *In memoriam* sorozatának Domokos Mátyás és Lengyel Balázs által válogatott, szerkesztett, összeállított köteté is *A pálya szélén* címet kapta 1997-ben, két esztendővel Mándy Iván (1918–1995) halála után. (Ha valamely idézetünk leelőhelyét az alábbiakban csupán egy oldalszámmal vagy oldalszám-párral jelöljük, mindig erre a gyűjteményre utalunk, mivel ennek lapjain a legkönnyebb rátalálni a Mándy-filológia és a kortársi emlékezések javára. A könyv a publikációk szükséges részletesebb adatait sem nélkülözi. Az oldalszám után dolgozatunkban évszámot is rögzítünk, hogy az olvasó fogalmat alkothasson, eredetileg mikor, milyen literátus éghajlat alatt látott napvilágot a hivatkozott szöveg. A Domokos–Lengyel-féle antológiában nem szereplő írásokra a szokásos teljesebb módon hivatkozunk. A források terén a Digitális Irodalmi Akadémia Mándy-honlapjának szakirodalom-jegyzéke ugyan csak bőségesen eligazít, bár a 2000-es évek közepétől napjainkig nemigen frissült.)

Török Endre már 1964-ben *Író a pálya szélén* címmel (113–118.) fogadta (rokonszenvezően, az egzisztencializmus áramlatának hatásait méltánylóan) az említett regényt, egyben az abba sűrített létállapotot – vagy a főalak(ok) szituáltságát – visszafordította magára a szerzőre. Faragó Vilmos a megjele-

nést követően azonnal vitát kiváltó 1968-as bírálata, mely Mándy *Régi idők mozija* (1967) című novelláskötete mellett Hernádi Gyula (*Száraz barokk*, 1967) és Mészöly Miklós (*Jelentés öt egérről*, 1967) kisp prózáját elemezte (tartózkodóan, jobbára elutasítóan), *Írók „a pálya szélén?”* címmel jelent meg, Mándy „focis” regényéről „mozis” elbeszéléseire is kiterjesztve „a pálya szélén”-létélményt (F. V.: *Perben – harag nélkül*, 1969, 211–217.). Bori Imre 1984-ben huszonöt 20. századi íróportrét tartalmazó kötetét látta el *Írók „a pálya szélén”* címmel (Mándy Ivánról könyve 559–564. oldalán ír). Lengyel Balázs is *A pálya szélén* címet választva folytatott írásban megörökített beszélgetést íróbarátjával (137–153. – 1991).

Ne gyarapítsuk a hosszú sort. „A pálya szélén” kifejezés már-már terminus technicusként felvette – többek között – a kívülálló szemlélődés, a szolidaritás érzésével átjárt passzív világképi rezisztencia ironikus rezignációjú jelentéstartalmait, az átlépni nem kívánt vagy nem tudott határvonalak kényszerű vagy tárgyilagos tiszteletben tartásának, a saját megváltoztathatatlan magányossága tudatával élő egzisztencia önkritikai józanságának szimbolikus kifejezését. Elsősorban Mándy Ivánra és alkotásaira, hőseire vonatkoztatva.

A pálya szélén címmel vetette papírra Mándy Iván *helye az irodalomban* alcímű gondolatort majdnem fél évszázaddal ezelőtt Vitányi Iván is. A szociológus, esztéta Vitányi akkortájt nem ritka szakmai kitérőinek egyikében az egész addigi Mándy-életművet mérlegre tette, egy fiktív ideologikus invitálással zárva okfejtését. Szerinte a hazai marxista művészetpolitika mindaddig elzárkózott attól, hogy az író törekvései szövetségesül megnyerje – a hatvanas évek elejére azonban, a nyilván nagyrészt változatlanul fennálló szemléleti különbségek ellenére, elérkezett az ideje, hogy e hívás megtörténjék, illetve maga az író is törekedjen elfogadni a világról, jelenről nem csupán filozofáló, de a jövőt formáló cselekvésben is dinamikus kor szólítását. A tanulmányban bizonyára ez a – mai olvasatban naiv, sőt fenntarthatatlan, hamis – szövetség-ajánlat, a hatvanas évek első harmadának, közepének nyitási politikájába beleillő invitálás lehetett a kiváltója. A lezáró gesztusig vezető kétséges úton Vitányi számos alapkérdésre érzékenyen rávilágított Mándy epikájával kapcsolatban. Vizsgálódásából csak egy-két sort ragadunk ki, azt is főleg a jelen tanulmány központi kérdéséhez való megérkezés kedvéért. „...Mándy nem a teljes valóságot ábrázolja a maga »extenzív szélességében« – vélekedett Vitányi –, hanem annak mindössze egy-egy darabját. Néhány témakör tér vissza műveiben: az értelmiség, a Józsefváros, a gyerekek, a kamaszok világa” (119. – 1963).

Látnivaló: a négy „valóságdarab” egyrészt nem fedi (nem pontosan fedi) Mándy 1963-ig írt munkáinak tárgyát. Nem számított kitüntetetten az értelmiség írójának, távolról sem csak értelmiségieket léptetett fel regényeiben, novelláiban, s bár geokulturális értelemben az általa írt szövegek többsége Budapest nyolcadik kerületére lokalizálódott, nemegyszer szociolektikusan is, mégsem a Józsefvárost örökölte meg, inkább csak annak bizonyos szegényesebb szegleteit, áttűnő hangulatait, kopáran élénk nyelvi miliójét, a konkrét helyrajz sivársága fölé emelkedve, poétikusabb látószögből. (Vitányi később igyekezett is finomítani, tágítani az egyszerűsítő indítást.) Szembetűnő ugyanakkor, hogy a négy előre kiemelt témakör csak három irányba gyűrűzik, mivel kettő is a gyerekekkel áll összefüggésben. „A gyerekek, a kamaszok világa” a gyerekhóst (és a gyerekkort épp elhagyó hóst) vonja centrumba.

A gyerekkfigurát – holott Mándy Iván epikájának tipikus figurája az öreg figurája. Az öregfigura.

E kijelentés nem kívánja állítani, hogy Mándy kezdetektől csak (vagy kitüntetett hangsúlyal) öregekről írt. Azt sem, hogy emberi öregkorába érkezvén, amikor (nagyjából 1979-től, *A trafiktól*) az öregség, az előregedés vált elbeszéléseinek és ciklusainak legfőbb tárgyává, mo-

nofigurális prózát művelt volna, csupa öreg hősalakkal. Azt viszont nyomatékosítani kívánja az előbbi állítás, hogy Mándy Iván művészi figyelme számára a majdnem hat évtizedet átfogó pálya valamennyi időszakában, huzamosan az öregség, az öregkor-periódus volt az érdeklődésre leginkább számot tartó, legtelítettebb, legtöbb megörökítendő mozzanatot magába foglaló életstádium. Filozófiája az emberek, a lények, a dolgok elöregedésében kereste a világ volta-képp megmagyarázhatatlan folyásának legalább töredékesen felfogható, szembeszegülve elfogadható, részlegesen interpretálható magyarázatait, az elmúlással való elégikus, hiátusos értő-értelmező kontaktust. Általában hűvösnek, tárgyyszerűnek, csöndesen lemondónak tartott érzelmi beállítódása az írói közelítésben az öregekkel és az öregséggel szembesülve fejtette ki leghatékonyabban a belátó együttérzés olykor szokatlanul dinamikus energiáit. Az önmagát bármiféle történeti, nyelvi vagy más egyénítéssel alig jelölő elbeszélői tudat az öregek, az öregség felé fordulva tárgyiasította magát a legteljesebben.

Ama pálya szélén mintha mindig egy öreg állna Mándynál. Valaki, aki valóságos korától függetlenül hordja, neveli, érti magában az öregot. Csempe-Pempe, *A pálya szélén* főszereplője a szó szoros értelmében egyáltalán nem öreg, hiszen az alakrajz kortalanná teszi. Ezzel összefüggésben névtelenné is: csak az „elvesz(t)ett” valódi név névpótlékat viseli. Csempe-Pempe fiatalokat megszégyenítő fáradhatatlansággal, leleményességgel harcol foci pályán sarjadt, a játék horizontján feltűnő groteszk emberi céljaiért, mégis egész habitusában ott lebeg az öreg: saját öreg egója. Főképp éjszakáinak félálomlósága, kísértetiessége árulkodik erről: ahogy szárítókötélre függesztve, az emberi nem fölöslegeként alszik, mert másutt nincs helye. Mint oly sok Mándy-szereplőt, őt is körülvesszi a vizualizációs és hallucinatorikus árnyak, hangok extrém, de rettenetet sosem árasztó démonai.

Figurájának öregség-összetevője az, hogy folyton az elvesztés, lemaradás, balsiker, kikopás árnyékából kell visszatornánsznia magát olyan lét-régióba, amelynek még talán lehet folytatása, illetve amely egyértelműen a folytatásában tartalékolja esetleges realitását. Ott lebeg a nagy szervezőben, focicsapat-organizátorban az öreg – és a gyerek. A kettő egymásban, egyszerre. Csempe-Pempe mérhetetlen – és mérhetetlenül tékozlódó – életereje egyszerre gyerekség és öregség, infantilizmus és elaggottság. Mándy Iván nem teremtett „az élet zenitjén” járó alakokat. Mándynál az életnek nincs zenitje. Ehhez a hiányhoz, tagadáshoz az idősk megelőző és utózó mezőjéről a gyerekkor (a fiatalság) figuráinak, illetve az öregkor figuráinak túlsúlya járul hozzá a tény nyomatékosításával (továbbá fiatalság és öregség váratlan megfeleltetéseivel).

Ebben az írói univerzumban tehát a gyerekeknek mindig van egyidejű öregebb énjük, öreg mivoltuk (ahogy az öregeknek is gyereki lelkületük). Az öregség az életnek az a formája, amelyben természetszerű módon minden és mindenki osztozik, már fiatalon is. Mándyt a megszűnés érdekli, nem a keletkezés. E felfogás is eredményezte, hogy a magyar prózairodalomban oly sokfajta szépséges és tanulságos modern gyerekábrázolás (melynek csomópontjai – történelmi, pszichológiai és irodalomtörténeti okokból – az 1900 és 1920 közötti évekre, az 1950-es évek kezdetére-közepére, majd a 20. század utolsó harmadának elejére, végül nagyjából a 2000-es ezredfordulóra estek) Mándy Iván tollán egy specifikus leképezéssel gazdagodott.

Szóljunk a „gyerek” gyerek előtt a Mándy-írások „öreg” gyerekéről. A gyerekről, aki sosem lehet teljesen csak gyerek, mert mindig idősebb önmagánál. Legalább egy lépésnyi tapasztalattal, egy arasznyi felismeréssel. Úgy öreg, hogy mindig önmaga előtt jár – amíg csak valóban be nem éri magát, azaz tényleges öregsége be nem éri őt. Folyamatosan konfliktusos helyzet, az identitás- és idődilemma szorításában. Nem pátosz és nem humor nélkül.

Mi az, öreg?

Az 1948-ban napvilágot látott Mándy-regény, a *Francia kulcs* az oeuvre egyik uralkodó élmény-matériájának korai kidolgozása: az általában állás nélküli újságró apa mellett sodródó fiú mindennapjainak története. A nomadizáló, sokszor önmagát megsúfoló értelmiségi életforma – az egyik vacak szállodából a másikba történő bizonytalan költözés, a hol kiadósabb éttermi, hol szűkösebb stanciclis vacsorák, a kilincselés a szerkesztőségekben – természetes közege a kisfiúnak, aki komoly szeretettel és némi csodálattal húzódik irodalmi legendákba burkolózó édesapja mellé. Az apa nem tehetségtelen ember, rendelkezik szerény költői és hírlapírói vénával, de se kedve, se képessége huzamosabban a polgáriusult életvitelre. (Sok sikertelen szakmai próbálkozásának egyike volt, hogy amikor rendelkezett némi tőkével, gyereklapokat alapított.) A szakirodalom elég alaposan feltérképezte – részint Mándy Iván emlékezései nyomán – Mándy Gyula sportpályák, mozik, redakciók közt kallódva telő, délibábokat kergető életének fontosabb epizódjait. Az édesanya és az édesapa különválásának, üzengetős laza kapcsolatának, a fiú feje fölött folytatott szülői rivalizálásának leghívebb krónikája az író két-három tanúságtevő regénye és önéletrajzi elemekkel tűzdelt számos novellája.

A *Francia kulcs* is feldolgozza az 1930 tájára datálható szállodai vándorélet szegényes hétköznapijainak és a kiadós ebédet, fürdést, tiszta ruhát, esetleg az anya ölébe borulva a pihentető elalvást jelentő vasárnapoknak a konfrontációját, pontosabban egymást súlyosabb konfliktusok nélkül megengedő kettősségét. Az anyai és az apai narratíva részben egymás ellen irányul. Az anyáé kiegyensúlyozottabb-közhelyesebb, pedagógiailag hatásosnak vélt tanító-nevelő egységek hosszabb rögtönzéseiben megnyilvánuló (és a háttérből egy bizonyos Sári néni helyeslő-megerősítő verbális támogatását is élvezi). Az apáé fragmentáltabb, literalizáltabb, lyukacsosságában indukálabb, a nevelést a szentenciázásra bízó. A fiú – Feri – e kettő erőterében, a részint monologizáló, méltázó tudat síkján keresi a közös nyelvi nevezőt, amelyben komolyabb önazonosság-zavar nélkül elhelyezheti kicsit koravén önmagát, és nem támadnak kifejezésbeli gátlásai, stiláris elbizonytalanodásai sem. Az egyes szám harmadik személyű előadásmód, a történetmondó alig reflektált eseményszövése, hangulatjelentése, a töredékesség folytán filmszerű, olykor „forgatókönyvi” epika ekkor még ritkán csúszik át a tényleges vagy virtuális egyes szám első személybe: az ő-beszéd még nemigen vált én-beszédbe, hogy a kettő közötti, később Mándyra oly jellemző és oly bravúros grammatikai retúrt megvalósítsa.

A koravénség az öregség egy mutációjaként a Mándy-próza legtöbb gyerekfigurájának sajátossága. A sok példa közül válasszuk épp a *Francia kulcs*ot. A történetmondó által rendszeresen – számszámra – gyerekként is megnevezett Feri az apa szolításában nemegyszer: öreg. Persze játékos, familiárisan pajtásias e megszólítás, különösen öregem alakban. Az örök optimista apa épp „ütközetet” folytat egy elfogadható bérű silány hotelszoba kiharcolásáért: „– Majd meglátod, öregem, rendes kis helyet találunk. Anyád csodálkozik!” (Mándy Iván: *Francia kulcs* – *A huszonegyedik utca*, 2000, 8.). De később a „vándordiák” Ferit ki tudja, hányadik iskolájába indító reggel felcseréli az életkorokat, ahogy a késő esti hazatérése után pár órával egyik oldaláról a másikra forduló – sikeres pénzszerző akciójának köszönhetően nyugodt álmat alvó – apa egy pillanatra felébredve némi szülői felelősséget tanúsít: „– Nem késel el, öreg?...” (Mándy i. m. 23.) A gyerek kötelességtudó igenléssel indul az iskolába, szinte mint aki dolgozni megy, s megértően elfogadja, hogy apja tovább alszik.

Feri egyébként cseppet sem magányos fiú, sem az apja oldalán, sem az iskolában. Mándy gyerekhőseinek társakat találó életrealitásáról a magyar gyerekregevényeket elég sommás kritikával megítélő Bodor Béla írt tartalmasan: „*Először volt az udvar*” (154–160. – 1996.).

Mándy Iván gyerekalakokat formálva valóban másképp közelít a számos felnőtt hősét terhelő magányosság-problémához (miközben a narrátor érezhető magányosságát, a fabuláló hang tisztán önmagára utaltságát: az életművet átható alkotói pozíció elszigeteltségét fenntartja). Feri barátja például az osztályban a javítóintézetből érkezett, idegenkedve fogadott, hallgatag és szegény fiú, akivel azonban rugalmasan egymásra találnak, ráadásul a névadásban, beszélő nevek választásában mindig nagymester író e kis földönfutót Nagy Sándor névre kereszteli.

A gyerekekben rejtőző, munkáló, készülődő majdani öreg Mándy koncentrált megfigyelőkészséggel bíró gyerekfiguráit roppant érzékennyé teszi az öregek iránt. A *Csutak és Gyáva Dezső* (1968), a Csutak-tetralógia negyedik kötete tartalmazza az epizódot, mely *Kapualj, elefánttal* címen önállóan is megjelent. Csutak az Állatkert felé tartva egy kapualjban véletlenül pillantja meg az „iszonyatosan öreg ormányú” elefántot. A gyerek „egészen biztos” abban, hogy az állatot az öregsége miatt „tették ki az Állatkertből”. A vének iránti tisztelettel és nagy várakozásokkal próbál dialógust kezdeni az elefánttal („– Add meg a jelt!”), azt remélve, hogy az őslényszerű, őserő elefánt bosszút áll a fogságért, az öregségért, a kitaszíttottságért. Mindenért, ami a fiú ismeretei szerint a létezésben „bosszúért” kiált, igazságszolgáltatást követel. Morális és érzelmi szövetségkötés történik a talán „köszönést váró”, talán viszontjelzéseket adó vénséggel, hiszen Csutaknak az említett negatívumok, próbatételek egyikéről sincs igazi tapasztalata. A benne kavargó hallowások, olvasmányélmények szólnak meg a gyerekes bizakodásban: „Megindulnak az afrikai elefántok. A fehér elefántok is előjönnek az őserdő mélyéről. A fogoly elefántok szétzúzzák a rácsokat. A haldokló elefántok még egyszer felemelkednek az elszórt agyarak temetőjéből. Félelmetesek a haldokló elefántok, ha még egyszer, utoljára megindulnak. Csata után meghalnak, de addig mindent és mindenkit elpusztítanak”. De az elefánt – talán mert „Nem szereti, ha nézik” – vezérlő megindulás helyett „lassan, részletekben szétfoszlott. Homályba foszlott az ormánya, az oszlop lába, a háta. Hatalmas pókháló – aztán semmi” (Mándy Iván: *Csutak színre lép – Csutak és a szürke ló – Csutak a mikrofon előtt – Csutak és Gyáva Dezső*, 1993, 613–614.). Mándy antropomorfizált növényei, állatai, tárgyai mellett a két *Kapualj*-változat az ugyancsak nem ritka zoomorfia példája is. S kitűnik e részlet(ek)ből az is, hogy Mándynál a világ megválnathatlansága inkább tény, mint probléma – tehát inkább állapot, mint folyamat.

A mesei (netán filmes emlékképzetű) látomás apokaliptikus felnövekedése, majd filmszakadásos eltűnése alig egy nyomtatott oldalon teljesedik ki költői vizualitásában. Önálló közlésekor is mindössze három tömzsi kis hasáb volt. Itt fekszik előttem az Élet és Irodalomból származó megsárgult kivágat, sajnos a megjelenés adata híján. Remélhető, hogy Mándy ilyen kicsiségre, egy lapszám pontos azonosítására ügyet sem vetne. Az viszont korántsem kicsiség, hanem a szöveget tökéletesítő írói gondosság aprólékos megnyilvánulása, hogy a *Kapualj*...-ban még egyszerűen fiúként megnevezett gyerek helyébe később, amikor a részlet regénybe szerkesztés, Csutak lép. A fiú egy jellegtelen, meghatározatlan utcán átszaladva áll egyszer csak a kapuboltozat alatt – Csutak „az Állatkert felé tartott”, amikor a látomás érte. Tehát az Állatkert bejáratát őrző kő-ormányosok vizuális fantázia-mozgatóként léphetnek működésbe. A névtelen gyerek az Élet és Irodalom-beli közlésben, a képsor szétfoslása után „Egy darabig még a kapualj előtt ácsorgott. Az üres kapualj előtt, aztán vállat vont, és tovább futott”. Tanácsstalansága érthető, csalódott közömbössége viszont nem illik a szöveg felfűtött atmoszférájához, a fiatalnak az öreggel való drukkoló-serkentő szolidaritáshoz, a reménykedéshez. Csutak maga viszont „egy darabig még a kapualj előtt ácsorgott, aztán megint meghallotta a hangot”, a – kétséges és foszlékony – valóság hangját, Gyáva Dezső hívását, ezért „Menni kellett”. A hívásmotívum fennmarad, a látomásos szövegetét lezárása remegőbb, finomabb, és Gyáva Dezső (aki a maga

módján szimbolikus öregség-hordozó is) még mindig „valahol, valamilyen helyen” tartózkodva hívja a gyereket: az alig megragadható képzetet egy másik szürrealisztikus képzet váltja (Mándy i. m 614.).

A kapualj önmagában is az elöregedtség, a városi lerobbantság megjelenítője, a beszűkülő távlatvesztés színpada Mándynál sok esetben. Társa, rokona kivénhedt tárgyakkal és tájakkal (vö.: *A bútorok*, 1980; *Tájak, az én tájaim*, 1981 stb.). Földhözragadtabb épített, alkalmazott valóság aligha képzelhető el egy lepusztult kapualjnál (főleg ha a Józsefvárosban és „csatolt részeinél” maradunk). Az elefánt-”kisfilmmel” az író a vízió magasába emelte a röghöz, kőhöz kötöttet. Legkésőbbi írásainak egyike, az 1995-ös *Miért írok?* egy motívum, egyben érzület és elköteleződés sokadik – utolsó – variációja, immár transzcendáló felfuttatással válaszolva meg a versszerűen – sorokra mint bekezdésekre – tagolt szövegben a cím miéértjét, a *Miért írok?-at*: „Értük. / A lerongyolódott házakért. / A megvakult ablakokért. / A gangokért. / A porolórúdert. / Az ecetfáért. / A sötét kapualjért, / ahova az Isten behúzódott” (Mándy Iván: *Novellák III*, 2003, 575.).

Az „öregezés” *Mi az, öreg?* alakban 1972-ben kötetcímmé is lett. A váltakozva regényes novellafüzérnek vagy laza elbeszélés-sorozatnak tekintett mű az apa-fiú tematikát át- és visszakapcsolta az önéletrajzi alakmásként felfogható Zsámboky köré szőtt alkotások csoportjába (*Fabulya feleségei*, 1959 stb.), egyben sokkal közelebb vitte a tartalmilag és formailag is joggal, ám meglehetősen elúszóan filmszerűnek mondott Mándy-epika közvetlenebbül filmes meghatározottságú szegmenseihez, a *Régi idők mozijához* és a holdudvarába tartozó művekhez.

Zsámboky mozija

„A huszadik század művészete”, a film fiatal művészeti ág volt, amikor a fiatal – még gyerek – Mándy megismerkedett előbb a néma-, majd a hangosfilmmel, s apja oldalán belefeledkezett a mozik és mozgófényképek varázsába. Amikor azonban fiatal íróként megkezdte – egész további pályájára szólóan – a film- és moziélmény epizódját, a filmművészet hőskora már múltnak, régmúltnak számított. Megbecsült, továbbra is kedvelt, kissé – aztán egyre inkább – mellékesebben kezelt, fokozatosan elavuló emlékek. Hamar muzeálissá váló művészetnek és technikának – a „legmodernebb” művészet körén belül. A film sebes ipari (és esztétikai) fejlődése – a némafilm helyett a hangosfilm, a fekete-fehér film helyett a színes, a keskenyvásznú helyett a szélesvásznú, a mozifilm helyett/mellett a tévéfilm stb. – gyorsan és megállás nélkül öregítette, patinázta és/vagy jelentéktelenebbé tette az előző állomásokat. A folyamat eddigi utolsó stációi a mozik eltűnése, a pláza-filmszínházak hatalomátvétele, a házimozi térnyerése, a filmnek a dvd-vel és más mozgókép-rögzítőkkel történő felcserélődése. A mozialkony, mely épp Mándy életének alkonyára esett. (Ismeretes, hogy élete utolsó napján az író még egy mozielőadást nézett meg, s ezzel mintegy befejezettnak nyilvánította földi pályáját.)

A mozi ilyképp, amikor Mándy prózájában kitüntetett helyre kerül, egyszerre fiatal és öreg művészet. Az a korszak, termés a legöregebb belőle, ami hajdan gyerekcipőben járt. A korai rövidfilm, a némafilm, az első lépéseit tevő hangosfilm. Az író a számára sorszerűen adott téma-lehetőséget, ábrázolási relációt a tehetség és alkat ösztönös, (el)kötelező mozdulatával találta meg, és a transzponáló elsajátítás radikalizmusával vette birtokba. Ebben a gesztusban véleményünk szerint egyáltalán nem játszottak szerepet a film és a filmművészet különféle újabb elméletei. Különösen nem a filmszerűség megragadhatóságának az irodalmi, stilisztikai, képzőművészeti közelítés helyett a matematikai, nyelvészeti, filozófiai megközelítéseket preferáló tanai. A személyesen megélt múlt mozijának előcsarnokába, a múlt filmjének vászna elé Mándy

a hagyományos történetmesélő próza elemien természetes mozdulatával ültetett egy gyerekalakat, kamaszfiút. A fiút, aki szaggatott emlékképek kitörölhetetlen sorozata által egy életre elkötelezi magát a film- és moziélmény régi lelki és fiziológiai impulzusokat – „kis piszkos”-hangulatokat, szín- és illatkombinációkat, időfaktor-ismétlődéseket – is mozgósító, felnövesztett komplex impressziójának.

A laza novellakép-kockákra töredező, akár fotóalbumosan meg-megmerevedő *Régi idők mozija*-szöveg a két összetartó komponens által regényesül porózus homogenitásban: a fiúfigura és a filmtematika révén. Az anyag természetéből következően a fiú is, a film is egyidőben – más-más okból és módon – bizonyul kortalanul öregnek és örökfiatalnak. A kettőt a bizonytalansági együttható telepíti, forrasztja egymásba. A markáns (film)emlékek is rajtakaphatatlan tényezők: memória-kétségek között lebegnek. A *Régi idők mozija* éppen ezért is hemzseg az elbizonytalanító kérdő mondatoktól. A címét Steno (Stefano Vanzina) olasz filmrendező 1953-as, parodisztikus-dokumentáló filmjétől kölcsönző (a kötet élén meg is köszönő) Mándy-opusznak már a *Mottója* is két kérdéssel kezdődik. „Hol látta? Milyen filmben?” (Mándy Iván: *Régi idők mozija*, 1967, 7.) Voltaképp e két kérdés terebélyesedik tovább a kötet minden lapján, sokszor állításokat is tartalmazó kérdéskötegek formájában. „Melyik filmben volt? Melyik filmben látta? A nőt, aki menekülni akar, a székől felpattanó öregot, a libegő függönyöket...? / Bodográf Mozi, Bé terem. Az biztos, hogy a Bodográfban adták. A terem és B terem. Ezt a Bében adták. / Ki játszotta a nőt? A kísértetet? És mi volt a film címe? / Nem volt rémfilm, a kísértet nem tűnt fel többé. Nem volt vígjáték. Hát akkor? / Kőelefántok közt botorkált a nő. [...] / Újra megnézte a filmet? Vagy többé már nem is adták? Mert már akkor is régi volt, olyan régi, hogy nem is lehetett összeragasztani? / Mi lehetett a címe? / Mr. X.? – Nem. / Az elhagyott kert? – Nem. / A fáraó bosszúja? – Nem. / Mi lehetett a film címe? / És milyen film volt?” (Mándy i. m. 8.) Érdekesség, hogy Mándy a Bertha Bulcsu készítette beszélgetésben (*Interjú Mándy Ivánnal*) „Nem tudom”-mal válaszolt arra a kérdésre, honnan kapta a nevét a (József körúti) Bodográf mozi: „Nem tudom... Az volt annak a mozinak a neve” (228. – 1973). Nem egészen szilárd ismereteimet Kelecsényi László író, filmtörténész erősítette meg: a mozi a közeli Bodó kávéházzal kapta a nevét.

Az iménti, csupán sóhajnyi szövegindításban is tenyészik a jellegzetesen mándys ismétléstechnika, a tipikus kvázi-párbeszédesség (a tagadások Nem-jei, Nem-„rímei” révén), és a fájógyönyörködő előregítés, a visszafordíthatatlan erodáltság állapotába való elmozdítás, átmozdítás. Az eltűnés, elmúlás, az „összeragaszthatatlanság” fájdalmas csodája. Az emlékezés csöndes, ünnepélyes csödjé úgy szakítja le a múlttól a jelent – tárgyáról az emlékezőt –, hogy az emlékező (itt: a fiú) maga is együtt süllyed azzal, amit kiemelne. Ami a tudatban végérvényes, visszafordíthatatlan süllyedésének köszönheti kikezdetlenségét. Elmúlásában van az örökkévalósága.

A techné hasonló (kimunkáltabb) megnyilvánulásainak e kötetben és más Mándy-könyvekben is rengetegszer lehetünk tanúi. E technika, számos egyéb ismétlődő mesterfogással kiegészülve, a hatvanas évek elejétől-közepétől végérvényesen rányomta bélyegét Mándy prózájára. 1980 után olykor modorosán, önismétlően eluralkodott rajta. A Mándy-szakirodalom elismeréssel vagy legalábbis toleráló-értő szeretettel nyugtázta az egymást sűrűn követő kötetek tagadhatatlan, babonázó, spleenes-nosztalgikus-ironikus monotoníáját. Az újabb Mándy-recepcióban csupán Kornis Mihály, a fiatalabb írótlárs az „irodalmi berkek” által visszatetszéssel fogadott kendőzetlen esszéje pendített meg más hangokat. „Húsz éve nem tudom végigolvasni a könyveit. / Kiskorom kedvenc olvasmánya volt a Csutak, felnőtteknek szóló írásait azonban – az *Előadók, társzerzőktől* meg a fiatalkori novelláktól eltekintve – keresettnak és önismétlőnek érzem. [...] Tudom, van egy olvasói réteg, amely szívből szereti a munkáit. Ottlik is rajongott

érte állítólag, Esterházy a mesterének mondja, Réz és Balassa szerint is a legjobb. Őszintén szólva még soha senkitől nem hallottam, hogy Mándy rossz író volna. / Akkor se tudom olvasni – írta Kornis –. [...] / Végül is megújra magamban csalódom, amikor Mándy szövegeinek túlnyomó részét bosszantóan egyformának élem meg. Kamaszíróként tőle tanultam, hogy kurta bevezető mondatokkal erős atmoszférát lehet teremteni, hogy novellában a dialógus időmúlást is kifejezhet, a szereplők beszédmódjának lekottázásával megtakaríthatom magamnak a leíró jellegű értekezéseket, ráadásul így mindvégig szituációban maradhatok, és a szóismétlés is mekkora fegyver, továbbá hogy in medias res kell írni, mintha álmodnék...” (Kornis Mihály: *Töredékek M. I.-ről, avagy Csutak és a szürke ló*, Holmi, 1996, 5, 741.)

Kornis mintha maga sem tudná eldönteni: Mándy írásművészetének a javát vagy a gyengéjét tárja-e épp az érdeklődő elé, az önvizsgáló esszé minden egyes szavát az aggodalmas, szinte szegyenkező lelkiismeret ellenőrzése közepette latolgatva. Konstatáló jelleggel, értékelő hangsúly nélkül az újabb szakirodalom is táplál a fentiekkel egybecsengő nézeteket. Ismereteink szerint a legeredetibben és legstrukturáltabban – de csupán feltérképező s nem értékelő módon – Hózsa Éva 2000-es disszertációja, a *Mándy Iván novelláinak tipológiája és intertextuális értelmezése* (felkol.org.rs/common/webolvas/Hozsa.pdf).

Ám egy jellegzetességet csak Kornis vesz észre, csak ő abszolutizál. Amikor már maga mögött hagyta meghökkentő (és cáfolható) állítását, hogy „Mándy az első posztmodern írónk”, többek közt (szerinte) azért, mert – a *Régi idők mozijában* is – „Hősei köd ülte lapályon rezignáltan jópofáskodva lamentálnak; átérzik önnön banalitásuk mélyét. [...] Az egzisztencia tanácsatlansága, gonddal beállított, műtermi gégenfényben” jelenik meg – nos, mikor ezen túljutott, Kornis az író Mándyban a gyereket, a gyereket ismeri fel. „A stílus alapja a kamaszírói amatőrizmusa bája – véli. – A füzetfogalmazás [...] / Úgy csinál, mint aki jól tudja, hogy például az átkötő mondatai kopott panelek – »Elgondolkodva bámult a pultra«; »makogta János«; »Streig Gyuri közelebb hajolt« satöbbi –, de hát ő csak így tud. Az igazat mondja: amit lát. Valaki itt koldusbotra jutva a valóságot kapargálja a falra, hozott anyagból, alázatosan. A Beckettéhez hasonlítható tisztánlátás, de a pesti smoncába oltva, avagy az anyag megszentelése. Az egyszerűség charisa, ám idővel egy leheletnyit forszírozva...” (Kornis i. m. 742.)

A Beckett-párhuzam nem akármilyen és nem légből kapott elismerés, és a kritikai mozzanatok (a fogalmazásban Mándy stílusának olykor keresetté szikkadását perszifalól) felvetése sem indokolatlan. De nem hagyható figyelmen kívül, hogy a variációk elengedhetetlenül szükségesekek e pillanat-képező próza néha alig elmozduló felvételeinek exponálásához. S a változatosok, toposzok – kép-sorok – végpontjain Mándynál már szélsőségesen eltérő, egymással dialogizáló megvalósulások állnak. A *Régi idők mozijából* például a *Zoro halála* a *Kapualj*, *elefántal* egyik részleges megfelelője. Az egy ideig betegeskedő Zorót komikus partnere, Huru „kiteszi” sikeres, nagy múltú vállalkozásukból. „Elindít”, „lanszíroz” egy másik Zorót, egy pót-Zorót, hogy a gépezet ne akadjon meg. Még barátja, színésztársa feleségét is elcsábítja. Zorónak nem marad más, mint „a Film Temetője” – nem Kaliforniában, hanem (a dán) Zoro hazájában, északon. „A világ minden tájáról ide utaznak azok a sztárok, akik már kikoptak mindenhol, és mégsem akarják, hogy menhelyen végezzék...” (Mándy Iván: *Régi idők mozija*, 1967, 212–213.) S mintha csak a *Kapualj...-i* elefánt-sorolás drámája emberi sorsváltózatban ismételné magát: „Idejött Pearl White, a legtündéribb bakfis, amikor leszorították a film vásznáról. Theda Bara, az igazi démon és Milton Sills, a kalózkok kapitánya, vén tengeri farkas. Pearl White megtalálta régi labdáját, ugrókötelét, Theda Bara tollas fejdíszét és kerevetét, ahol végigdőlhetett, Milton Sills pedig a hajóroncsot, a tépelt kalózlobogóval. / Idejött Zoro. Átkelt a külvároson, a Ligeten.

A moziban, abban a bizonyos moziban kiválasztotta a plakátját. Azt, ahol lándzsával a kezében száll szembe a szélmalomokkal. A Don Quijote plakátját.” (Mándy i. m. 213–214.) Az igazságosztó „lázadás” szükségképp itt sem megy végbe – ezt húzza alá a hiábavalóság, a szélmalomharc Don Quijote-ikonja –, ám az „öreg” öregek („vén tengeri farkas”) és a „fiatal” kiöregedettek („legtündéribb bakfis”) a játékaikhoz: a fénykorba, a gyerekkorba visszatalálva érkeznek a végső megnyugváshoz. Theda Bara „tollas fejdíszé” és „kerevete” a hajdani szexikont övező díszleteket attribútumból játékká minősíti, s ezzel az öregnek titulált színésznőt gyermekiesíti. Művészi zenitje, filmsztár-regnálása elvékonyul az öregkor és a gyerekkor satujában. A nem először felbukkanó temetőmotívum Mándy életrajzából is ismerős. Mint oly sokan, interjújában Bertha Bulcsu is leírta: „A házzal szemben, az út túloldalán a Kerepesi temető kőfala húzódik. Az angyalok, a fák és az emlékművek a kerítés fölé magasodnak. Mándy a holtak városát látja az ablakból. Vagy a Teleki teret” (223. – 1973.) A temető közelségének tényét Mándy ugyanebben az interjúban öt nem zavaró ténynek nevezte, sőt – mondotta – „Még jó, hogy ez itt van” – 224.). Az író későbbi otthonáról is rokon tónusban szólhatott volna a kérdező, hiszen az Aulich utca a nevével, a Batthyány-örökmécses a közelségével a halálra, mártíriumra is emlékeztethetett.

A fiú, aki történetként hallgatja vagy mondja, nézi vagy képzei, regisztrálja vagy átéli a mitikus filmes históriákat, legendás csillagsorsokat, mindvégig ambicionálja az események jobbra fordulását. Gátat állítana a zuhanásnak, mely kedvencét az öregkorba, a halálba taszítja, vagy gyermekiségébe kényszeríti vissza. E reménye sosem teljesülhet be. A „kedvező befejezés” iránti elemi emberi vágyakozás – s utána a csalódás – a *Diákszerelem* című novellában, Mándy egyik legnagyobb elbeszélésében hág legmagasabbra. Ez az írás a *Régi idők mozijának* ékköve lehetne, ha nem jelent volna már meg *Az ördög konyhája* 1965-ös gyűjteményében. A mindmáig legjobb Mándy-válogatásban (*Egyérintő*, 1969) viszont az összes nagy Mándy-elbeszélés fellelhető, köztük a *Kulikabát*, a *Fiú a téren*, a *Saki* is. (A *Diákszerelem*, a *Zoro halála* és átfogóan a *Régi idők... kérdésköreinek* kiváló elemzését adja Sággy Miklós *Mándy Iván mozija* című könyv: S. M.: *A fény retorikája*, 2009, 83–127.)

A *Zsámboky mozija*, mely az önéletrajzi alakmás fiúfigurát – vagy annak egy lehetséges idősebb megfelelőjét – felnőttként, néven nevezve eleveníti újra (talányosan sokértelmű a könyv alcíme: *A családtag*), osztatlanabb, összefüggőbb, valamelyest regényszerűbb szerkezetben közelít rá sokszor ugyanazon filmtörténeti személyiségekre, filmmel, filmforgatással kapcsolatos sztorikra, de Zsámboky már nem képes a gyerek, a fiú érzelmi, etikai, fantáziáló maximalizmusára. Zsámboky öreg fiú, aki sem az öregek, sem az ifjak között nem otthonos (míg a fiú egy öregtől – öreg, más tulajdonában már hiába keresett filmek öreg tulajdonosától, Dános bácsitól, a Fővárosi Mozi gépésztől – kapta a fiatalos belelkesülés mese-injekcióit).

Lány az uszodából

Ha Mándy gyerekfiguráira kerül a szó, automatikusan egy fiúfigura képe merül fel előttünk. Az autobiográfiai kötődésű gyereké, kamaszé, akit – számtalan esetben tényleg csak fiúnak nevezve – az író kedvtelve, szemlélődve, sok humorral, csipetnyi melankóliával oly szívesen bocsátott kisebb-nagyobb kalandjaiba. Mindenekelőtt Csutak neve és alakja képződik meg. A négy Csutak-regény – bár Kornis az ifjúkori kedves olvasmányra való emlékezés folytán eggyé gyúrta és leválasztotta őket Mándy felnőtteknek szóló írásairól – a szerző saját, többszöri vallomása és a mértékadó szakirodalom szerint is: felnőtt irodalom. Keletkezéstörténetükről, korjellemző és a kor jellemezte vonásairól, a többi Mándy-művel összekötő szálaikról épp a Tiszatáj közölte a

legalaposabb tanulmányt (Sánta Gábor: „Az voltam én. A létszámfölösleg” – Mándy Iván Csutak-története. A Tiszatáj Diákmelléklete, 2002. december).

A Csutak-könyvek a gyerekvilág kulisszái között, ám nem elsőrendűen gyereki relációban beszélnek a múlt század az ötvenes évek közepe és a hatvanas évek eleje közti Budapestjéről. A regénynégyes indítására túlságosan ráterül *A Pál utcai fiúk* hatása (a sorozat egyik rádiójáték-előzményének még a valószínűleg Molnár Ferenc előtt tisztelgő *A Vág utcai fiúk* volt a munkacíme; egy ilyen című – ma ezzel a titulussal nem azonosítható – hangjátékért Mándy nívódíjat is kapott). Utalnak jelek arra, hogy a keletkezés ideje során – a már 1953-tól számítható, konkrétan 1956 és 1968 közé eső időszakban – egyre változó, érlelődő tetralógia címszereplője is sokat megél, gyümölcsöztet, elszenved az író gyermekkori felismeréseiből, tehát az ő karakterében is ott munkál, bár nem dominál a szerzői önéletrajziság. A kicsit suta – sportosabb, talpraesettebb társai közt ügyetlenkének számító –, néha a komoly és jó szándékait fonákul kifejezésre juttató fiú érdekes módon nem a legfontosabb szereplője a négy könyvnek. Távolról, árnyszerűen nemeceksi vonásaival – ez semmiféle sorsazonosságot nem fed, mindössze a *csupa kisbetűs* élet sejtelmét jelzi – kitűnően beleillik az együttérzéssel felfestett ismerős józsefvárosi környék gyerekeinek, fiataljainak – és felnőtteinek – hálójába. A prímet mégis inkább a Boka Jánoshoz hasonlítható Színes Géza viszi, a mai olvasat számára pedig Nagyvilági Főcső, ez az „Áts Feri II.” a legelevenebb.

Az alak, akinek becsületes neve Bodrogi Bandi, s bizonyára kérkedő önelnevezéssel lett Nagyvilági Főcső, a nevét címként viselő novellában szuverén életet is él. A *Nagyvilági Főcső* – az 1957-es *Idegen szobák* című kötetben – felteszi a kérdést: milyen életkori mezőben bukkan fel Mándynál az a hősalak, akit gyereknek mondhatunk? Korábbi válaszaink a fiú, a kamasz szavakkal olyan srácot írtak le, aki kislítól fiatal tizenévesig, tíztől tizenhatig helyezhető el a gyerekekévekben. Persze életkora szerint ez is inkább két különböző típus, egy kisebb és egy idősebb fiú, mintsem egyazon figura. Nagyvilági Főcső az elbeszélésben frissen érettségizett fiatal, akinek (megl lehet, nem egészen önhibájából) nem sikerül bejutnia az egyetemre, s egyelőre teng-leng, kis heccekbe bonyolódik. Nyilván a nomen est omen készíttetésének szeretne megfelelni, lévén „Nagyvilági” (lehangzó stílusú, hangoztatottan *király*, „mindentudó”) és „Főcső” (a szleng a kivagyji, fontoskodó, parancsolgató személyeket illette ezzel a ma már alig hallható, olvasható gunyoros kifejezéssel. Levezethető a főcsővezető: főtűzoltó szó rövidítéséből, de a főcsősöz: a legszigorúbb örökös szóból is. Mándynál inkább az utóbbiból, ha legelső regényének, az 1943-as *A csőszháznak* a textusára visszaemlékezünk).

Egy rendőri ellenőrzés megalázza, indokolatlanul súlyosan megbünteti a tulajdonképp semmiféle vétséget el nem követő fiatalembert, akit rabszállító visz el a vendéglátó-ipari egy-ségből, s az a retorzió, hogy féltetten fésült spéci hajzatát leborotválják. Az öntudatában, önképében megsebzett Főcső már igazoltatáskor, a presszó pultjánál elsírja magát. Ijedt keserűsége csak utóbb enyhül szótlán szégyenné, amikor már odahaza kell elviselnie – anyja kegyes hazugsággal menteti őt –, hogy a család kanasztázó vendégei a tök kopasz fejét bámulják.

Nyilvánvaló, hogy Nagyvilági Főcső esetében gyerekfiguráról csak a *Csutak*-kontextuson keresztül beszélhetünk. (A *Csutak*-párhuzamok között más fontos novella is akad, mindeneke előtt a *Szürke ló*, szintén az *Idegen szobák* lapjairól.) Viszont Mándy-alaptípus a felnőni, beérni idejében nem tudó, a számára szinkron társadalmi beágyazódást végzetesen lekéső egyén. A fiatal és a kevésbé fiatal is. Akinek még vannak gyermeki könnyei. Sok szánakozó kíméletlenséggel karakterizált Mándy-hős (antihős) a társadalmi diszfunkcionalitás okán szolgál rá a kritikára és együttérzésre – hogy az elbukó sors feltárása mögöttes társadalomkritika is legyen. A *Nagyvilá-*

gi Főcső Mándy Ivántól elég váratlan fegyverrejtegetés-epizódja (alig tíz évvel a II. világháború befejeződése után, kevéssel 1956 forradalma előtt) hú tükre annak a kétségnek, megzavartságnak, amely a fiú barátját, Kamocsa Ernőt is jellemzi. S még egy Mándy-téma feltűnik itt a ritkábban emlegetettek közül: a testi szerelem élménye és dilemmája. A beavatás, az ártatlanság elvesztése, melyet Főcső – érezhetően a járatlanságát leplezve – csak szóhasználati durváskodással, vagánykodó lényétől is szokatlan kitöréssel képes körülírni.

Ezt a fiatal típust: a saját életkorával adekvát közösségi életre beérni nem tudó, a minimálisan kedvező létfeltételekre hiába vágyakozó fiatal Mándy női alakban még többször és meggyőzőbben formálta novellahőssé, mint fiúként, fiatal férfiként. Vissza-visszatérő kedves hősnői, Borika és Vera (*Az ördög konyhája* nyitó ciklusában, a *Borika vendégeiben*, és az 1970-es *Mi van Verával?* történeteiben) máig a legismertebb, legkedveltebb figurái közé tartoznak. Ebben már jelentősebb szerepe aligha lehet annak, hogy a Vera- és Borika-inspirációk nyomán Bán Róbert *Lányarcok tükörben* (1972) címmel filmet forgatott. Napjainkra a Csutak-film, Várkonyi Zoltán rendezése (*Csutak és a szürke ló*, 1961) ugyancsak a múltba süppedt. A Mándy-könyvek frissességével e filmváltozatok nem tudtak versenyre kelni.

A köztudatban sokszor életidegen emberré legendásított Mándy Iván a Borika- és Vera-mozaikokban még a beat világképpel is lépést tartott. E ciklusokban kimutathatóan más szókinccsel operált, mint az ötvenes évek részben összefüggő novelláiban, illetve a kései táj- és tárgy történetekben, bár az elrugaszkodó nyelvi divatozásra sem a konkrét tér és idő, sem például Borika öccsének gyerekes szóhasználata, az „öregesen” megnyilvánuló, lejártabb szavatoságú szereplők avítasabb szókinccse nem vette rá. A négy-öt évtizeddel ezelőtt relatíve modernnek számító időbontásos-montázsos szerkesztés (egyes információk késleltetése stb.) addigra Mándynál már többszörösen kipróbált és bevált eljárás volt. A gyerekek maradás jellemző jegye, hogy az egyik nőalak már férjhez ment, amikor értesülünk: jóval korábban ott hagyta a középiskolát, még nem szerezte meg az érettségijét.

Egyérintő

Közelítőleg sem szólhattunk Mándy valamennyi gyerekábrázoló írásáról. Olyan fontos alkotások vannak talonban, mint a *Bili-óvoda* (az 1966-os *Séta a ház körül* egyik kulcsdarabja), mely az emberpalánták sajátosan egyenlőtlenség-elvű köztársaságának a „felnőtt társadalomra” vetített, egyszerre nevetséges és torokszorító képe.

Nem juthattak el a teljesebb kibontásig bizonyos – a gyerekproblematikával szoros összefüggést nem mindig tartó – tényezők, motívumok. Balassa Péter így növesztette fel – a roppant pontos szövegválasztás erejével is – a véleményünk szerint általában inkább csak *couleur locale*-szerű temetőmotívum, „a holtak városa” képzet jelentését *Két részben* című írását papírra vetve: „A főváros itt történelmi temetkezőhely, névtelen sírokkal; a város a holtak városa, mécskísértetek lakják. Mándy, anélkül hogy valaha is feladta volna (szerintem különben nagyon kérdéses) naivítását, a város és az ország huszadik századi történelmét – víziókon és hallucinációkon keresztül – *halál-pontosan* annak mondja, ami: tébolyult pusztítás tébolyult pusztítás hátán. Vesztes, vesztes, önelvesztés. Egymásra rétegződő gaztettek, a gonosz promenádjai, a kínszenvedés alléi. A budapesti létezés kísérteties. *Hihetetlen realizmus* (csak tudnám, mi ez, mivel szemben az?!), *vizionárius tényirodalom* ez. Kérlelhetetlen keménység, törhetetlen tisztánlátás van ebben a fakuló motívumokat türelmesen és egyszerű mozdulatokkal *rakosgató* módszerben” (289. – 1988).

Az esszét író irodalomtörténész stílusosan elemelt ítéletének katasztrofikus beállítódása túlságig radikalizálja Mátyás világlátását. A kiteljesedett Mátyás-életmű valóban építkezett – részint ösztönösen, részint tudatosan – az abszurdból és a groteszkból (mint a 20. században a századközepén és kevéssel utána regnálásuk magaspontjaira érkezett ábrázolási tendenciákból), megérintette a katasztrofizmus eleve elrendeltsége, a létesemények az emberi egyén vagy közösség által való lényegi befolyásolásának lehetetlensége. Ennek ellenére a Mátyás-próza kezdettől zárt, késznek ható, ám folyton árnyalódó és összetevőiben minden síkon folytonosan modernizálódó világa mélyen humánus nézőpontra keresztül: a rejtőzködő elbeszélő imbolygó inkognitója felől, néha a nyelvileg szinte kirobbanó szolidaritás morális szenvedélyességével tárul fel.

„Mátyásnál a világ megválthatatlansága inkább tény, mint probléma – tehát inkább állapot, mint folyamat” – állítottuk korábban. Amennyiben így van, ebből is következik, hogy Mátyás Iván egyetlen nagy életjátzsma fekete dominóit „rakosgatta”, döntögette egymás mellé: „csak” a fehér köröcskék számában eltérő köveit a kilátástalanságnak. Majdhogynem az optimizmus csodája, hogy egy-egy vereség, veszteség bemutatása után hamarosan újra megindul a toll, hogy ismét egy vereségről, veszteségről számoljon be.

A jelen dolgozatban felmerült kérdések vizsgálata egy korszerű Mátyás-monográfiára várna. Erdődy Edit Mátyás Iván-könyve két évtizede elvégezte az úttörő munkát, ám kicsinyke, vázlatos, szétfutó fejezeteivel mintha hősnének rövidtörténetes prózapoétikáját imitálná – amennyiben ez egyáltalán lehetséges – a pályakép műfajában. Számos találó utalása, megállapítása közt Erdődy arról is szól, hogy *A huszonegyedik utcában* (1948) „A kisfiú-szereplő, Péter álma a huszonegyedik utcáról Alain-Fournier *Elvarázsolt birtok*ának egyszerűbb, hétköznapibb változata: olyan utca ez, melyet csak az emberi jószág, segítőkészség feltétlen érvényesülése különböztet meg a pesti utcáktól. Az egyik szereplő a Mátyás-hősök félszeg-bizonytalan módján utal is a híres francia csoda-regényre: »Nagyon regényes, olvastam is ilyesmit egy franciától!« (E. E.: *Mátyás Iván*, 1992, 12–13.).

Alain-Fournier 1913-ban keletkezett műve 1940-ben Lovass Gyula fordításában *Az ismeretlen birtok* címmel, 1959-ben Végh György tolmácsolásában *A titokzatos birtok* címmel jelent meg. Mátyás mindkét áttünetéről tudomással bírt, hiszen az általa kedvelt író, Lovass Gyula magyar szövegére történik a fentebb említett utalás, Végh pedig – a *Fabulya feleségei* címszereplőjének később a kulcsregény miatt végzetesen megsértődött modellje – barátságuk idején, az ezerkilencszázötvenes évek végén talán még tiszteletpéldányt is küldött fordításából. Mégis szerencsés, hogy Erdődy Edit a könyvcímet – *Le grand Meaulnes* – „elvarázsolt birtok”-nak magyarítja, talán véletlen vétés folytán, talán a magyar fordítások alá nem simuló eredeti francia cím pontosabbnak gondolt közvetítéseként. A gyerekkori élményanyag, élménykör volt Mátyás Iván legfontosabb elvarázsolt birtoka, életműve pedig szakadatlan küzdelem azért, hogy e terepmentot valamennyi műve közelebbi-távolabbi mozgatójaként, ezer alakban visszaváraszolja, újraírja. A fiú-hőssel együtt ködbe veszett, elsüllyedt tér és idő sorozatszerű, mindhalálig tartó rekonstruálása egyben meghaladása, tagadása is tér és idő elsüllyedésének.