

„de bejárhatók-e visszafelé az utak” a *Honvágyak*ban stb.). S mit kezdjen az olvasó ilyen megmerevített nyelvezetű versmondatonstrumokkal: „Hasított romokba ékelődő / gyökértapadású smaragdnövények felfelé / igyekezete rikolt a szellős magasba” (*Szellős abroncs*); „a / Népkert felől jól öltözött párok közeledtek / nincs-értelmű szárnyalással suhognak a könnyen / feladott éden visszahozhatatlansága felől” (*Hogy megéerts*)? Bábel ez a javából, miként a *Szellős abroncs*ban idézi a költő, s az ugyanott említett „metronómszigor” hiánya kísért. Ezek után a költemény ironiába hajló befejezése sem tudja visszatéríteni a líra igazi pillanatát.

A *Mennyi a vissza s a Szóhonvágy* című ciklusok csendítik fel legintenzívebben a jelenünkre vonatkoztatott létkérdéseket. A *Szóhonvágy* három hosszú költeménye nemcsak az epikumban, hanem az emlékek, álmok s az ezekből eredő asszociációk „furcsa láz”-ában is megmártózik, pusztulásképeket sorakoztat fel, a „koffernyi menekvés-készenlétben” metaforában megfogalmazott létállapot üzen benne. Ezek a versek sem mentesek azonban a redundáns elemektől, amelyek végül gyengítik, elnyelik a domináns szólamokat.

A *Határsáv* költeményeit tartós képzeletbeli mérleg a költői élményanyag, az átéltség hiánya és a túlbujánzó szöveg, nehézkes, szögletes kifejezésmód között feszülő különbség következtében billen ki – e költészet kárára. Szavak tömkelege mögé rejtőzik a költő, s jó sok anyagot használ fel e paravánhoz.

Még reklámfogásként sem fogadhatjuk el a *Könyvvilág* júliusi számában megjelent minősítést, amely a kötet leendő olvasóinak letisztult lírai kifejezésmódot és versbeszédet ígér. Érzelmi többlet és átéltség után kiáltanak e versek, a versnyelvnek pedig bőven van levetkeznivalója. Csak ezek után szemlélhetjük a költővel egyetemben háborítatlanul, amint „szép hajók úsznak el csendesen”.

HARKAI VASS ÉVA

TRÉFA, IRÓNIA, FIKCIÓ

Grendel Lajos: *Az onirizmus tréfái*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993

Grendel Lajosnak első, *Az onirizmus tréfái* című elbeszélése – ott még számozatlanul – a *Bőröndök tartalma* (1987) novellái között jelent meg. Ennek a kötetnek az első írását Jorge Luis Borgesnek, *Az onirizmus tréfái* címűt René Magritte-nak ajánlotta a szerző. Az ajánlások nyilvánvalóan jelzik az elbeszélések, főként az 1987-es könyv irodalmi, stílus- és kompozíciós irányát. Ezt az irányt az *Egy ponyvaregény vége* című elbeszélés első mondatában fogalmazza meg Grendel: „Milyen szerencse, mondhatnám, hogy a valóság és fikció határán nincs útlevelellenőrzés, se vámvizsgálat.” A *Bőröndök tartalma* valóban él ezzel a szabadsággal: szabadon lépi át a valóság és a fikció határát és eközben (mint-ha) erősebben összpontosítana a fikcióra. A fikciót veszi igazán komolyan, nem a „valóságot”. Sőt a valóságból is csak azt, aminek helye lehet a fikcióban. Így nyit távlatot a fantasztikum felé. De nem merül alá a fantasztikumban; ironikus nyelvi gesztusokkal, „tréfával” tartja vissza az elbeszélést, mintha sajnálná a fikcióért beáldozott „valóságot”. Nem történik meg a *Bőröndök tartalma* elbeszéléseiben a fantasztikumba való átváltozás, még akkor sem, amikor – önreflexió formájában – „beleszól” az elbeszélésbe, miként *Az unokatestvér* címűben teszi, mondván, nem kell a történet helyszínét megnevezni, hiszen ahol nem szerepel az idő, ott nincs szükség a hely (a tér) megnevezésére sem.

Van tehát az 1987-ben kiadott kötet fantasztkikum felé hajló elbeszéléseiben „hajlandóság” a valóságtól való elszakadásra, de csak annyiban, amennyiben ezt a fordulatot és átváltozást az elbeszélő „beleszólás” a történetbe valamilyen formában indokolhatja. Például a Pogány apokalipszisben, amely azzal az elbeszélői megjegyzéssel indul, hogy: „Ez egy egyszerű, ódivatú történet.” A fantasztkikumtól (és a fikciótól?) való távolságtartás eszközei ezek a „közbeszólások”. Mintha a történet maga nem volna elég súlyos, elég „korszerű” ahhoz, hogy saját lábán is megálljon, ezért a szerzői megjegyzés, hogy ez éppen egy „egyszerű, ódivatú” történet, vagy hogy szerencsére „a valóság és fikció” határán nincs útlevéllenőrzés. Az önértelmező megjegyzések azonban nem csupán a történet hitelességét indokolják, leginkább a történetnek a fantasztkikumba, az álomba torkolló menetét, hanem a formálásnak is nyilvánvaló eszközei. Formát teremtet Grendel azzal, hogy megjegyzéseivel „leírja” az elbeszélő beszédhelyzetét. Például a már említett Pogány apokalipszisben. Az elbeszélés formája a hagyományos levél. A levélben egy majdnem mikszáthos „ódivatú” történet arról, hogy a dúvadképű, medveorós úr hogyan köti lovához a temetőrt, aki a levél címzettjének az apja, és hogyan sétáltatja ebben a megalázó helyzetben végig a városon, azután pedig a szomszéd faluig, meg arról, hogy ugyanez a nagytörvényű úr hogyan váltja be halott feleségét a haláláért felelős sebészorvos feleségére, aki aztán megszereti az így „különcködő” férfit, és végül elégtételt vesz a címzett apján, megmérgezi, mert éppen ő súgta be, a meghurcolt kislemer, a nagytörvényűt a Gestapónak. Mielőtt bárki a meghökkent levélolvasók közül megkérdézné, miféle „ódivatú” és miért „egyszerű” történet ez, belép a szerző, és leírja a temetőr fiának, éppen a helyi múzeum igazgatójának azt a különös délutánját, amikor az asszonytól, aki már külföldi akcentussal beszél, átvette a levelet. A fantasztkikumba az elbeszélést úgy vezeti át, hogy nem tudni, hogyan került a levelet hozó asszony a múzeumba a záróra után, mintha szellemalakként a falakon át érkezett volna. Ebben ismerhető fel egyúttal a fikció és a valóság közötti határvonal ellenőrzés nélküli átlépése mint tartalomformáló elbeszélői eljárás. De ezzel válik az ódivatúnak bejelentett történet sejtelmessé, vibrálóvá, többértelművé is. Vagyis Grendel elbeszélései az önreflexiók, a „közbeszólások”, a távolságtartó nyelvi gesztusok, a formateremtő – gyakran ironikus – beszédhelyzetek leírásával jutnak el az onirizmusnak a szürrealizmus gyakorlatában kiköveztet útjára. Az onirizmus *A szürrealizmus enciklopédiája* szerint a pszichológusok számára „a zavaros állapotokkal (pl. az alkoholmérgezéssel) járó hallucinációk összességét jelenti”, míg a szürrealisták számára „az álom és az álmodozás, ábrándozás összességéeként, ahol a meghatározottan érzelmi töltésű képek nem engedelmessé válnak az ébrenlét, az éber állapot logikájának. Különlegessége még az észlelésen alapuló képet is az álmok világába utalhatja”. Egyetlen, az ébrenlét logikáját nem követő fordulattal játssza át Grendel a valóságot a fantasztkikumba, mondjuk a *Még innen* című elbeszélésben azzal, hogy az elbeszélő nem látogatja meg régi barátját Rómában, ám ez mégis felhívja őt telefonon, mégpedig hajnali négykor, amikor a Rómában letelepült barát megmérgezte magát, és az orvos szerint már rég halott. Bőven vannak ilyen formateremtő fordulatok Grendel elbeszéléseiben, de mindig mintha visszafogottak lennének, rejtettek. Azért talán, hogy ily módon a fikció és a valóság között szabadon átjárhatóvá vált határ ellenére mégis megmaradjon a valóság és a fikció egyensúlya? Kivéve az új novelláskötet címét adó elbeszélésben.

A *Bőröndök tartalmában* fészolt első onirista novellában Grendel leír egy onirista képet, a Magritte modorában festő Mester egyik művét: „A kép közepén tágra nyitott szárnyas kapu volt látható, s a kapun élettelen arcú, meztelen nő lépett ki a tavaszi színekben pompázó ligeti tájba. A kapu mögött tintakék éjszaka volt, s reflektorok fényével pásztázott obeliszk emelkedett a magasba. Az obeliszk csúcsán keskeny újholdsarló világított.” Kevés utánajárással Magritte művei között fel lehetne fedezni az itt leírt részleteket,

amelyek mind sorra a szürrealisták képállományából származnak. A tárgyi világ valóságos képei – szárnyas kapu, meztelen nő, ligetes táj, reflektor, obeliszk, újholdsarló – jelennek meg a leírt képen, de elrendezésük és a síron túli fények – tintakék éjszakában reflektorfény – nyomán azonnal feltűnik, hogy itt (a képen) a valóság és a fikció közötti határ megsértése történik meg, ugyanaz a fordulat, ami Grendel elbeszéléseiben látható, és ami a tapasztalati jelenséglátót a fantasztikumba fordítja át. Az onirista közlés az észlelésen alapuló képet juttatja át az álmok, a mámor, a titokzatosság világába.

Az első *Az onirizmus tréfái* című elbeszélés már legelső mondatában jelzi a láthatónak az álomvilágba való átcsúsztatását: „Bizonyos értelemben csupán a tükörképe vagyok annak a férfinak, aki hagyta, hogy lecsalogassák a kis belvárosi pincegalériába az idős onirista festő kiállítására.” A pincegaléria után, akkor még egy személyben a férfi és tükörképe, meglátogatják az idős Mestert, aki arról győzi meg „őket”, hogy „az álom valóság”, és hogy a leírt képen megjelenő élettelen arcú, meztelen lány ott ül a Mester mellett a verandán, holott sem az ajtón, sem az ablakon nem jött be. Mindez a Mester szavai szerint „lélekvesztőn” történik „a semmi két partja között”. Végül a még egy személyben érkező férfi és tükörképe kettéválnak, a tükörkép lélekszakadva menekül a Mesternél, a Bella nevű meztelen lánynál az álomba rekedt férfitől, háta mögött a férfi fenyegetésével „Csak haladékot kaptál”, és ettől kezdve a tükörkép létezésének „legkülső körét annak a rettenetes milliónek a kordonja veszi körül, amit a jó modor, törvények és egy csapat éjszakai rendőr vigyáz”. Ez már a novella utolsó mondata, de ez is mintha Magritte-ot idézné, aki kínosan ügyelt arra, hogy a műtérmen kívül a szolid polgár benyomását keltsse, aki jól beletanult a „létfenntartáshoz nélkülözhetetlen szerepekbe”. Így az első onirizmusnovellából jó erőssre hangolt „erkölcsi” üzenet hallatszik ki, ami szerint a megmenekült tükörkép élete a létezésnek ama legkülső körében létfenntartás csupán, az állatok boldogsága, szerep. Akinek már nincs bátorsága ahhoz, hogy meggyőződjön róla, valami – például a meztelen lány, az obeliszk, a szárnyas kapu, az újhold sarlója – „valóságos, noha káprázat”. Azt is fenyegetésnek veszi, hogy a lét fenntartása csak haladék. Ez az üzenet lenne az onirizmus tréfája? Vagy éppen a tükörképként létezés az onirizmus csodája? Grendel Lajos az első onirizmusnovellában, mint a *Bőröndök tartalma* legtöbb darabjában, a szakmában igencsak jártas író módjára, éppen ezeket a kérdéseket hagyja nyitva.

S ugyanezek a kérdések maradnak nyitva az új elbeszéléskötetben is. Itt három új, *Az onirizmus tréfái* című novella került a kötet végére, a másodiktól a negyedikig, ami azt jelzi, hogy a *Bőröndök tartalmában* közölt első onirista novellával kezdődött a sor, ami itt az azonos című kötetben folytatódott. A kettes számú novellában a vízscapárus hivatalnok, Anti, ismeretlen személytől videokazettát kap, amelyen ő jön szembe magával, ő nézi végig azt a filmet, amelyben ő maga a szereplő. „Valaki titokban megfigyelte őt, s filmre vitte életének egy epizódját” – írja Grendel, s nyomban hozzát teszi, hogy Antival sohasem történt meg az, amit valaki filmre vett róla. Ami a filmen volt látható, részleteiben, mintha később történe meg vele, mintha ő, a valóságos Anti játsszaná a filmen látott káprázatot, miközben minderről a film azt állította, hogy már rég megtörtént. A harmadik onirista novellából azt tudjuk meg, hogy a Balogh nevű novellahős Kontsek nevű útitársával egy vidéki városba érkezik. Történetesen a szülővárosába. A jó vacsora után nem utazik tovább Kontsekkel. Itt marad, nosztalgiaiából. Abban a városban, ahol Kuti Marcsa volt az utolsó bosszorkány, akit elégettek 1688-ban. Ennek a Kuti Marcsának köze van Balogh család történetének imponáló legendájához. Az ő családját fenyegeti a máglyára vetett bosszorkány átka: „A gonoszságodért ezer évig bűnhődni fognak az utódaid.” Balogh a szállodában különös álmot lát, majd amikor másnap reggel elutazik, és visszaérkezik Pozsonyba, megtudja, Kontsek az éjszaka útitársa, Balogh nélkül Pozsony

felé hajtva halálos balesetet szenvedett, és hogy ő, Balogh csak azért menekült meg, mert nem utazott vele tovább tegnap este. És megtudja azt is, hogy az előző napon valamilyen Kuti Mária kereste, aki el is kérte a lakáscímét. Nincs kitérő a régi átok elől, nem segít sem a névváltoztatás, sem a kikeresztelkedés; az átok beteljesülése elől csak haladékos lehet kapni. Az onirizmus negyedik tréfája a szlovák magyar „barátság” allegóriája két párhuzamos álom kölcsönös tükröztesében. A szlovák magyar együttélés témájára rendezett értelmiségi találkozóan a két résztvevő, a szlovák történész és a magyar író, egy szobában laknak, ahol ugyanazt a kannibálálmat látják, azzal a különbséggel, hogy mindig a másik a gyilkos.

Az első onirista novella kihegyezett erkölcsi üzenetére a későbbiek úgyszintén könnyen felismerhető „tanulságokat” kínálnak. A kábulat, a hallucináció, az álomképek, az átkok függönyén át hétköznapi tapasztalatok tűnnek fel, nem is mindig rejtett didaktikus szándékkal. Az onirizmus tréfája, vagy ha úgy akarjuk, az onirizmus csodája valóban ilyen allegorizáló szándékból következne? Aligha bizonyítható, hogy ez megfelelne akár Magritte emlékének, akár a *Bőröndök tartalmában* megnevezett Jorge Luis Borges irodalmi modorának. A csábítás természetesen erős. A valóságból útlevel- és vámvizsgálat nélkül a fikcióba belépő történetteremtő és kompozíciót formáló írói szándék igyekszik lehorgonyozni magát az észlelhetőnél és tapasztalhatónál, hogy ezáltal elejét vegye a fantasztikum látszólag öncélú kergetésének. Grendel Lajos az onirista novellákban beleesett volna a fantasztikum csapdájába? Abba a csapdába, amit a könnyen értelmezhetőség – az észlelhető és a tapasztalható – állított fel?

Az *Egy valóságos világ* alapításának nehézségei című novella válaszol erre a kérdésre. És ezt megelőzően a *Történet az ötvenes évekből*. Ez utóbbi, miként a korábbi kötet elbeszéléseinek legjava, az elbeszélő beszédhelyzetének leírásával indul, vagyis azzal a megállapítással, hogy „valamely történetbe sosem keveredünk bele ártatlanul, legfőjebb tudatlanul, s belőle kilépni akkor sem adatik meg, ha közben más emberré váltunk”. Azt mondja el az elbeszélő, hogyan viseli magán a novellahős negyven évig, egy egész életen át a huszonegy évesen, az ötvenes években elkövetett, akkor és a későbbi évtizedekben bűnnek mondott, később, a rendszerváltás után, amit Grendel következetesen forradalomnak mond, hőstettnek minősülő, érzelmi alapú döntése és vállalkozása következményeit. A valóságos világ alapításának nehézségeiről szóló elbeszélés viszont a fiatalok egy csoportjának bezártságélményét mondja el. Három napon át vannak vélt börtönök rab-ságában, és e három nap alatt szinte minden lejártszódik, ami zárt térben lejátszódhat, és kiszabadulásuk után, majd évek múltán, amikorra szét is szélednek, egymástól függetlenül arra jönnek rá, hogy minden kötődés, akár a barátokhoz, akár a hazához, „bezártság”: „barátai annak lehetnek csak – akit bezártak.” Amiből nem következhet más, csak anny, hogy „a szabad ember – szabad”.

Különös „ellenfordulat” látható meg ezekben az elbeszélésekben. Míg a korábbi kötetben nagyobb volt az író hajlandósága a fantasztikumra, bár ott is erősen védekezett a fantasztikum vonzásától, minduntalan keresve a szilárd talajt a tapasztalhatóban és észlelhetőben, itt a fantasztikumtól való elfordulás, a valóságnál való lecövekélés az uralkodó tendencia. Amott Magritte és Borges a példakép, emitt Gogol és Csehov. Mindenképpen látható, bár nem lényegbevágó változás. A *Történet az ötvenes évekből* kivételével a kötet minden darabjában szerepe van a fantasztikumnak, az újra megélt álomnak, a gyűlölet és a szeretet közötti határ elmosódásának, a virágneveknek és a névadásnak, de egyetlen novellában sem válnak ezek a motívumok oly erőssé, mint a *Bőröndök tartalma* frásaiban. Nem formálnak tartalmat, nem alkotják meg a novella kompozícióját. Valahogy kívül rekedtek a történeten, ahogyan az onirista sorozat újabb darabjaiban is megkopott a fantasztikum, elhalványodott az álomkép az észlelhető és a tapasztalható hasznára. Ami nem biztos, hogy az irodalomnak is a hasznára vált.

Az előző kötet *Az unokatestvér* című novellájában Grendel még azt írta, hogy a történet „elsősorban önmagából érthető meg, csak azután a körülményekből, amelyek létrehozták”. Ez a szempont amott akár kötetformáló elvként is értelmezhető. Emitt, az új kötetben mintha a történetek elé mindig odakerülnének a körülmények. Először a történetet létrehozó körülmények, s csak azután a történet. Mintha a Mester festményére festett szárnyas kaput meg kellene hogy előzze a kerítés, a kerítést az oszlopok, az oszlopokat az alapozás . . . Holott a novellában leírt festményen a szárnyas kapu éppen azért elképzeltető, mert „önmagából érthető meg”. Hogyan léphetne ki rajta egyébként az élettelen arcú lány? Honnan jött, hová megy? A tintakék éjszakában? Azt jelenti ez, hogy a korábbi novellákban Grendel még arra vállalkozott, hogy a láthatóból át lépjen a „kép”-be, és szinte minden írásába beépítette ennek a kimozdulásnak és lépésnek irodalmi következményeit. Ezért azok az írások vigasztalóbbak voltak és ironikusak is, bár komorabbak. Az új kötetben más tendenciák működnek. Ezek hangsúlyozottan „forradalom utáni” írások. Mintha feladatul tűzte volna Grendel maga elé, hogy a kevesebb fantasztikum, a valóság és a fikció közötti határsértések csökkentésével ezt a kibontakozó időt regisztrálja, a valóságot választva, a körülményekre támaszkodva, megfellebbezhetetlen ítéleteket hirdetve. Az új kötetben a történet már nem „önmagából érthető meg”. Tudni kell hozzá még ezt-azt. És Grendel ezt el is mondja. Nem mintha felesleges volna, amit így elmond. Csak egyszerűen a körülmények túl közeli és közvetlen „ábrázolásával” a történet, a novellahős, a sors nem alakul át képpé, így eltűnik belőle a sejtelmesség és rejtélyesség. Nincs többé se tintakék éjszaka, se reflektorfényvel pásztázott obeliszk, van azonban anekdota (*Vezéárdozat*), társadalombírálat (*Történet az ötvenes évekből, Eszmeralda szívárványai*), szatíra (*Pár baj*) és persze a tanulságok bősége a második, a harmadik és a negyedik onirista novellában.

A *Bőröndök tartalmában* jelölt irodalmi, stílus- és kompozíciós irány *Az onirizmus tréfiában* megváltozott, a kép helyett a látható irányába fordult. Keményebbé vált ezért, és érdekesebbé is, Grendel beszédmódja. A novella formája is hagyományosabb. Az írásokban több a kollektív tapasztalattal hitelesített tényanyag, és kevesebb az irodalmi megformálással elképzeltető világ. A valóságos világ vált Grendel számára vonzóvá. És miként maga mondja, a valóságos világ alapítása komoly nehézségekbe ütközik. Leküzdhető nehézségekbe, ha ezt a küzdelmet az író az irodalom eszközeivel vívja meg, ha már novellaírássra adta a fejét, és nem szónoklásra.

BÁNYAI János

KÉT VILÁG

Mándy Iván: *Tépett füzetlapok*. Századvég Kiadó, Budapest, 1992

Nem tudom, tananyag-e még a középiskolában Mándy Iván. Egy évtizeddel ezelőtt annak számított. A harmadik osztályos tankönyvben és tantervben szerepelt. *Hintázók* című novellája mellett féloldalmi szöveg tájékoztatott munkásságáról, műveiről és mutatta be az író úgy, mint aki a „nagyvárosok írója”, s aki a „modern európai próza eredményeit építi be írásaiba”, melyeknek szereplői „külvárosi vagányok, kocsmában szédülőgök, a nagyváros terein ógyelgök, az utcák kősvatagában bolyongók”. Persze a Mándy-novella nem csupán ez, nem csak ilyen. Különösen újabb, azaz a nyolcvanas évek irodalmi folyamataiban keletkezett novelláit formálja egészen más, sokkalta irreálisabb él-