

ÍRÓK A „PÁLYA SZELÉN”

B O R I I M R E

Nem tartoznak a siker-írók közé: egyszerűen vannak, dolgoznak, és gyarapodó életművük mind kényszerítőbb erővel hívja majd ki a kritika figyelmét is, az érték puszta létezésével, mint a múltban is annyiszor történt. Nem voltak látványos fordulataik, látszólag a történelem nem tévedt utcájukba, nincsenek romantikus pózaik, nagy és görögtüzes gesztusaik. Az írói önkör palánkjai mögött élnek, s úgy kell felfedezésükre indulni. Aránylag kevesen tudnak róluk, de akik megismerkedtek írásművészetükkel, könyveik barátaivá szegődtek, s nem akarnak kitörni abból a bűvös körből, amit írásművészetük deleje jelent.

A még fel nem fedezett limbusának a lakói? Lehet. De ez a limbus egy hallatlanul vitális irodalmi életnek a tárnáza és erőforrása is, ahol a meglepetések készülődnek a napvilágra. Egy irodalom erejét nemcsak megvalósulásai mutatják, hanem tartalékai is, függetlenül attól, hogy ez a „tartalék-állapot”, ez a féltreállítás önmagában nem kellemes az alkotó szempontjából, s ha későn születik meg az a pillanat, amely az elismerést osztogatja, esetleg sérült lélekkel mond le nagyobb ambícióiról az író, ki több és jelentősebb lehetett volna, ha működését jobban támogató körülmények veszik körül.

Hitünk szerint nagyobb portré tudná csak művészetüket kimerítőbben megmutatni, s bár most egy ilyen feladatot elodázunk, hiszen csak legújabb könyveik kapcsán szólunk róluk, erről a szándékunkról nem szeretnénk lemondani a magyar próza értékes alkotásai körüli bolyongásainkban.

MÁNDY IVÁN

Mándy Iván novelláit csak részben jellemzik, hogy „csaknem kivétel nélkül a külvárosokban játszódnak”, s hogy „alakjai túlnyomóan vagányokból, csaposokból, terek ödöngő alakjaiból kerülnek ki”, s ugyancsak részzigazság az a megállapítás is novella-hőseivel kapcsolatban, hogy „ezeknek előtte még nagyrészt felfedezetlen, drámával telített világát ellesett párbeszédekben, gyors vágású, filmszerűen pergetett képekben, a későbbi neorealizmuséhoz hasonló modorral ábrázolja...” (Irod. lexikon, II. 183.)

Ezek a Mándy Iván elbeszéléseiben sorra felfedezhető jegyek nem önmagukban, hanem következményeikben, illetve következményekként érdekesek és jelentősek, mert láthatóvá tesznek egy írósgót, megmutatják figyelmének irányát, felfedhetik az alapokat, melyekre építkeznek, novella-világa atmoszféráját, mely hőseit körülveszi — nem utolsó sorban pedig azt az irodalmi igényt és esztétikai eszményt is, amelyet követ és képvisel.

Nyilván nem azért szorult a szerző figyelme a „külvárosok világába”, mert lejátszódott egyfajta szereposztás az írók között, s így a „vagányok, csaposok és ödöngők” jutottak neki, ellentétben másokkal, akik esetleg a gyárak, irodák s a földek hőseivel foglalkozhatnak. Az „életnek a perifériája” az irodalomnak mindig kedves területe volt, hiszen oda, a megváltozott dimenziók között (itt azt a bizonyos művészi nagyítást és különítést is az élet végzi el!), a nagyobb élet, mint valami centrifuga, röpitette azokat, akik valamilyen formában *mások* voltak, mint az átlagos, szürke embervilág: nagyobbak, súlyosabbak és érzékenyebbek, mint azok, akiknek köréből kiszakadtak. A Gorkij-féle „élet mélyének” irodalmi törvényei ma is érvényesek. A modern irodalomnak számtalan eredménye is ezt bizonyítja, annál is inkább, mert a periféria, a határterületek konokabban őriznek meg szokásokat és szájtartást, nyelvet és lelkiséget, mint a központibb területek, amelyeken az elmosódás és kiegyenlítődés könnyebben lejátszódik. A peremvilág individualista és nagyított életközeg: félresiklásaiban is jobban emlékezik azokra az alapvető erővonalakra, amelyek az ember életének tengelyében hatnak, s hiányaival hirdeti legjobban azt is, hogy az egésznek működésében zavarok álltak be. A létezésnek egy meztelen látványa kínálja magát, az életfonalak nem burkukban s védtelen futnak, hanem, mint valami „veszélyes övezetben”, pattanásig feszítve, a pillanat bővületében, a szakadás és szakítás folytonos lehetőségében léteznek, és esendőségükkel, folytonos veszélyeztetettségükkel az élethelyzetek kiélezettségét hozzák — azokat, amelyek szélsőséges voltak: az intenzív életet a „nem élet”, a „nem lét” határterületeivel teszik szomszédossá.

Mándy írói érdeklődése ezen a ponton tapad ehhez a „periférikus életkörhöz”, jelezve, hogy a szerzőt az élet változatainak azok a területei foglalkoztatják, amelyek esetlegességeikben is túlmutatnak már-már önmagukon is, és az emberi élet konstáns vonásait ígérnek. Mándyt az „emberi” vektorok érdeklik még akkor is, ha embertelenebb vonásaikban szemlélteti őket, s egzisztenciális kihangzásait hallgatva alkot, függetlenül attól, hogy könnyen kinyilatkoztatható: az életnek nem ez az igazi területe, s hogyha ilyen kerest az író, azt a társadalmiság sűrűbb közegében kell keresnie. Valószínűleg ilyen gondolatmenet alapján tartják kritikusai pesszimiztának és az egzisztencializmussal kacérkodónak, dekadensnek stb. Jeleztük azonban, hogy Mándyt az esetlegeségeikben is az azokon túlmutató jegyek foglalkoztatják, még akkor is, ha olyan hősoket választ, akik ama társadalmi közegtől bizonyos mértékig függetlenítették magukat (legtöbbször úgy, hogy nem érzik és érzékelik a társadalom jelenlétét), bár a társadalmi mozzanat is változó és esetleges, s csak egy bizonyos koordináta-rendszerben érvényesül a maga irodalmibb vonatkozásaiban. Mándy ugyanakkor antropológiai

érdeklődésű író, s ha ez az igény és érdeklődés az egzisztencializmust idézi, aligha kell idegenkedni ettől a minősítéstől, annál is inkább, mert — József Attila tanulmányai óta — a magyar irodalomban is nyilvánvalóvá lett, hogy az emberi viszonylatoknak ez a „mélyebb s emberibb vonatkozású rétege” a legközvetlenebb és legközpontibb tárgya nemcsak az írói, hanem a bölcselkedő figyelemnek is.

Mándy írásművészetével ezekhez a területekhez egyenes úton jutott el, ellentétben egy „másik úttal”, amely a társadalmiság közegén át vezetett és a szociográfiai ihletettség kellett a külsőségek lehántásához. Mándy, közvetlen kapcsolatban az európai próza törekvéseivel, az ilyen tendenciákra kedvezőtlen évek idején is hű maradt ehhez a világhoz, s ma már, *Az ördög konyhája* (Bp. 1965.) című novellás kötete néhány darabjában klasszikus eredményét is felmutathatta, közvetlenül kapcsolódva a magyar novella két háború közötti olyan vonulatához, amelyet sokan az egyszerűség kedvéért urbánusnak neveznek ugyan, de a Mándyhoz kapcsolódó szálak között ott kell tudnunk Déry Tibor és Gelléri Andor Endre művészetét is. Hitünk szerint azonban az urbánus szóval való minősítés bizonyos revízióra szorul abban a pillanatban, amikor nem társadalmi kategóriaként használjuk. Az irodalomhoz való viszony meghatározásában az „urbánus” jelző az olyan írotípust kellene hogy jelentse, amely a polgári létélményben is a létezés általánosabb vonatkozásai felé tör, híven azokhoz az alakulási tendenciákhoz, amelyeket századunk világirodalma mutat. Ha itt elsősorban a polgári létélményt említjük, nem azért tesszük, hogy Mándyt minősítsük. Egyszerűen arról van szó, hogy az életnek olyan vonatkozásai merülnek fel amelyeket a modern polgári társadalmakban élő írók aknáznak ki következetesen, de amelyek (ha más előjelekkel is) a nem polgári társadalmak közegében is adva vannak, s amelyekről már József Attila hírt adott. Az elidegenülés széles körű problematikája ez, amelynek Mándynál mind stilisztikai, mind témabeli következményei megtalálhatók.

Mándy azonban nem a divatnak hódol, amikor ehhez a világhoz író-sága, konokságával ragaszkodik, s író-sága létezésének alapját látja benne: egy huszonöt éves írói pálya eredményei épültek erre a világra, s ez az a motívum, szerzőnk esetében talán ez az egyetlen állandó elem, amely nem változott, az írásművészetnek mintegy ebből következő mozzanataival a legszorosabb összefüggésben.

Az a „szituáció”, amelyet az *Idegen szobák* (1957) című kötetében fest, írói világa egyetemességére is fényt vethet. Egy esküvő című novellája részleteit idézzük:

„Zsámboky mindent összekapart Turcsányiról, kimérte ezt az életet, a szegénységét, a tébolyát, és közben látta, ahogy ott ül Turcsányi az albérlési szobájában. Hideg, szűk, cellaszerű szobában — magasra tartott fejjel, mereven bámulva valahova. Kabátban ül, gögösen, magányosan, mint egy fogoly honvédtiszt Kiss Ernő vagy Pöltenberg seregéből...”

S ennek az „irreális” változata:

„Fabulya elment, Turcsányi és Ilus magukra maradtak. Ilus közelebb húzódott a fiúhoz. Ebben a pillanatban valóban úgy festettek, mintha lakás várná őket, ahova hazamehetnek, vagy pedig két vonatjegy lenne Sándor zsebében, hogy beüljenek a másodosztályú kocsiba. (Sándor a

vonat ablakában borotválkozik, szappanos arccal szól hátra Ilusnak. — Azt hiszem, átmehetünk az étkezőbe)...”

Az egy helyzetnek e két változata közül Mándynál mégis az első az alapvető, s e szituáció kínálta élet-anyagból építkezett *Az ördög konyhája* novelláiban is — erősebben mint előbbi köteteiben, a lélektana egyik érdekűsége fektette a hangsúlyt: a mindennapi élet lélektana egyik fejezetét készíttgetve. S éppen ezért lehet Mándy az „örök jelen” írója is: a *máé*, hiszen történeteit megszabadítva azoktól a külső s rögzítő kötöttségektől, amelyek az író, ki a társadalmiság külsőbb és láthatóbb, tehát formálisabb vonatkozásait figyeli, megbilincselik, hiszen a tér és az idő kategóriáinak dinamizmusa merevedik meg ilyenkor, a lélek állapotának rajzaira összpontosíthatja erejét. Ezért redukálódhat az ún. külső történet reflexzé novelláiban, másfelől alakul át igen sokszor „nem történéssé”, s veszíti el az eseményesség, az epikus váz jelentősebb funkcióját, s adja át helyét a belső, lelki dinamizmusnak, amelynek erőterét hozzák a novellák, betöltve mindent, aminek következtében a tér és az idő kategóriái is leigázódnak és „folyékonnyá” lesznek. Nem külső alkalmazkodás tehát, hanem belső, írói természetből eredő kényszer hozza Mándy novelláinak „örök jelenét”, hőseinek mindig jelenben élését.

S ez nemcsak a témákon mérhető le, hanem az írói eszközökön is, jelezve, hogy a ma modernnek tartott művészeti eszközök, ábrázolási fogások, szerkesztési törvények kapcsolatban és függésben állnak a meztelenebb élet-anyag írói meghódításának és festésének törekvésével, az írói *látás* vonatkozásaival, anélkül, hogy az író emberi világnézete és a művészet témavilága közvetlenségének és oksági viszonyának kellene előtérbe jutnia, vagy az író világnézete s művészeti eszközei egyenes kapcsolatot kellene feltételezni. Nem az író, hanem világának problémái merülnek fel a mű előtérben levő síkokon, annál is inkább, mert a személyesség kikapcsolása Mándy novelláinak egyik sajátossága. Mándy novelláiban nyilván hiába keresnők a személyes vallomás romantikus magatartását, hiszen az elidegenülés emberi relációi és az irodalom közötti kapcsolatok legelső tünetei közé tartozik az író művészi világának a szuverén szerveződése, aránylag független léte magától az írótól is: a tárgyiasság, a mikro-realista apró építőkövek tényyszerűsége s faktográfiája, amely a novella-nyelvre is döntően kihat, ennyire személytelen alakjában nem működhetne különben. Ami az íróra jellemző, az az ember életének elidegenült viszonylatai felé való fordulása, s az a következetesség, amellyel ezt a világot írói érdeklődése középpontjába helyezte. Ha tehát van „filozófiája” ennek az íráságnak, akkor azt az elidegenüléssel kapcsolatban kell keresnünk, s egy létfilozófia körvonalai kínálnák magukat, ott a kis emberi dolgok és horizontok szorításában mocorogva, érzelmi szertelenségek között bújócskázva, példázatszerűen hirdetve, hogy az „ember *van*”, ennek minden pesszimista és optimista kihangsúlyával.

Ennek a „vannak” a viszonylatait őrzik Mándy elbeszélései, s elég egy röpke visszapillantás, hogy érzékeljük, ez a „van” mennyire összeforrt mind művészeti eszközeivel, mind pedig írói pályájával, s melynek *Az ördög konyhája* érett eredményeit kínálja. Ezek azok a mozzanatok, amelyek nélkül Mándy íróvá válna kétségessé, és írói létezése



CZINDER ANTAL

Anyu gyermekével

problematikussá, s nem véletlenül merül fel mostanában a gondolat, hogy a magyar irodalmi ízlés mintegy manapság kezdi csak igazolni az írói létnek ezt a formáját, miután a modern irodalom iskoláját is járni kezdte. Mándy Iván azonban konzekvesen a maga útján haladva teljesíti ki önnön íróvága lehetőségeit, azokat, amelyeket a róla írt első kritikák már megmutattak.

Makay Gusztáv 1944-ben, Mándy első kötetének, *A csőszháznak* kapcsán írta:

„Alakjai élnek, tömör párbeszédeiben erős jellemző erő rejlik. A közepe táján azonban sajnálatosan más fordulatot vesz az addig egységes történet, s a mese szabályos filmtémává válik, filmszerű feldolgozásban, betétekkel és a filmromantika ismert elemeinek felhasználásával. Mint egy forgatókönyvben: az átmenetek hiányzanak, a pergő jelenetek mozaikja viszi tovább a cselekményt...”

Lengyel Balázs pedig 1948-ban Mándy novelláit méltatva írt le ilyen sorokat:

„Erős körvonalú, sűrű világ ez, néhol szinte egzotikum jellegű, melyet tömör, rövid jelenetekben, filmszerűen pergetett képekben ábrázol... A hangsúlyozott lírai anyagot mindig alakjai tudatán keresztül idézi...”

... Lényegében ez a belehelyezkedő, atmoszférikus ábrázolásmód is sűrítés, mert a környezet, a világ valóságait, mint lelki tájat, mint a jellemzés eszközt használja fel...”

Az *ördög konyhája* elbeszéléseit is ezek az írói erények jellemzik. Nem mondott le itt sem a film „vágás-technikájáról” a gyorsan pergő és folyton villódzó, térben és időben „ugráló” kép-vetítésről, gondolatvillanások fényképezéséről. Mostanában is magáénak vallja a „belehelyezkedő” ábrázolási módot, tehát a belső történet és a lelki síkok talaján építkezik, s az így kapott elbeszélő dimenziókat terjeszti ki a történések irányába is. A „lélek mozijában” ülünk Mándy novellavilágában, de a vásznon erős kontúrú, jól formált alakok mozognak, éppen lelki, virtuális mivoltukban realitásokkal gazdagon. Észre kell azonban venni, hogy Mándy újabb novelláiban az egykor emlegetett líraiság csappanóban van, s helyét az epikus anyag kezdi betölteni, mintha az elbeszélések egy részében a kisregény lehetőségeivel küszködne: anyaguk szétfeszíteni akarja a novella-kereteket (Borika vendégei), Az *ördög konyhája* című fejezet ciklikus elbeszélései pedig már-már egy kisregény kidolgozott fejezeteiként hatnak, amelyek közül csak az epizódokat kitöltő anyag, összekötő szöveg hiányzik. A teljességigény affirmálódik ebben a törekvésben, a megjelenítés komplex volta kopogtat. A „szituáció” — hiszen Mándy novellái „helyzet-novellák” voltak — kezd élet-látvánnyá nőni, s éppen ezért von olyan epikusabb elemeket is magához, amelyek azelőtt az író elbeszéléseiben ritkább jelenségek voltak: a lélek síkjairól indulva az esemény s a mese felé is tájékozódni kezd, a történet a cselekmény körvonalait kezdi felvenni, minnek következtében az a könnyed lírai atmoszféra, amely hősei körül lebegett, teltebben s „vastagabban” van jelen *Az ördög konyhája* nem egy elbeszélésében.

Az érettség bőségének a fénye van novellái javán. Művészeti eszközei, amelyek a divatból felhasználókat szertelenségekre és modorosságokra

csábitják, Mándynál precíz és ökonomikus munkájukban mutatkoznak meg. Olyan elbeszéléseire kell itt utalni, mint a Borika vendégei, az Egyszerű tag, a Diákszerelem címűek, esetleg a Mozi, reggel, a Lány az uszodából, a Lélegzetvétel nélkül stb. címűek. Ugyanezek a novellák azt is jelzik, hogy Mándy az élet drámai csomópontjainak megragadásában is a kiteljesedés felé tör. Már nemcsak a sebeket kapott ember tusája kínálta helyzet foglalkoztatja, amelyekben magának a sérelemnek halvány reflexei vannak, s hősei, mint úzótt vadak, sebeiket nyalogatják, és a lélek írvával gyógyítják. Az *ördög konyhája* novelláiban az ember és a világ viszonya aktív mivoltában jelenik meg, cselekvő mozdulatokban, a „sebeket kapó ember” látványaként, s még azokban az elbeszélésekben is, amelyek régi faktúráját jobban őrzik, a retrospektíva visszahívja a megtörténeteket, és történőként állítja az író elének őket. Mándy hősei már nem családott emberek, hanem családók, a nagy várakozások hüvöletében feszülnek az életnek (s Mándy arról is gondoskodik, hogy ezeknek a „nagy várakozásoknak” megadja a méreteit, s kitűnjék, hogy kis emberi örömök és nosztalgiák azok!), s a lélek rezignációjának kietlen fennsíkjára jutnak. Az a „jó vég”, amit a Diákszerelem hősei követelnek a moziban, Mándy hősei világában egyetemes érvényű vágy, amely nem teljesedik, s nem segít annak illúziója sem, hogy félénken és riadtan kérdezik hősei, mindegyik a maga módján és a maga „szituációjá” szellemében, hogy „biztos, hogy ez ebben a film-ben van?”:

„— Nem is ezt a filmet mondta el!

— Pofára ejtett bennünket...

A jegyszédő olyan gyenge volt, hogy egy szót se tudott szólni. Dermédten ült, várta, hogy felrohanjanak, és lerángassák a színpadról.

Csönd támadt körülötte. Majd egy-egy hang könyörögve:

— ... ugye, aztán a fiú beviszi valami kórházba?

— ... és korcsolyáznak? Én láttam kint egy képet, ahol egymás karjába kapaszkodva korcsolyáznak.

Kérték, egyre csak kérték, hogy mondja el a film végét, az igazi végét.

— Mondja már!

— Mondja...

A jegyszédő lehetetlenül összezsugorodva ült a hatalmas, fehér vászon előtt és hallgatott’.

Ez az élethelyzet azonban nemcsak a hősöké. Egy kicsit az író és novellahőseie is, amelyben az író egy csipetnyi kegyetlenség és keserűség erejével néz világára, mint aki tudja, hogy nem mentheti meg és nem óvhatja meg őket a családástól, nem védheti meg őket a fölérjük emelkedő rontó szellem ellenében, amely elrontja játékaikat és megkeseríti az életüket. A hősök vágyai visszaütnek, s az író hatalma az igazságszolgáltatásra már nem terjed ki, csak még regisztrálhatja az utolsó, visszaütő mozdulatot, mint aki tudja: nincs hatalma az élet mechanizmusa felett. De tudja a törvényeit, s hagyja, hogy azok novelláiban is kibontsák erejüket, anélkül, hogy pusztá regisztrálója lenne csak a novellák látványának, s ez az az aktív mozzanat, amely az *Idegen szobákban* még gyéren, *Az ördög konyhája* novelláiban már erőteljesen van jelen. Az „igazi vég” vágya, mint emberi vágy, nem maradt művészeti következmények nélkül Mándy esetében: szoros kapcsolatban

áll azzal a „kiteljesedő” íróssággal, amelyet fentebb regisztrálhattunk, anélkül azonban, hogy a tárgyiasságnak arról az igényéről lemondott volna, amely írói erényei között egyike a legszámottevőbbeknek. Mándy megszerezte az élet mechanizmusának azt a tudatát, amely messzebb viszi hősei életsorsánál, és azt a sajátos ízt adják novelláinak, amelyet először József Attilánál csodálhattunk meg: a poklokat járva is egy Éden tudata kíséri.

S Mándy is a poklokat járja, az „ördög konyhájában” van — az élet hétköznapiiban s a hétköznapi élet kritikájának indulataival alkot. Könyve pedig, *Az ördög konyhája*, a modern magyar irodalom utóbbi éveinek legjelentősebb alkotásai között van, mint ahogy írói formátuma is a legjelentősebbek közé utalja.

MÉSZÖLY MIKLÓS

Mészöly Miklós félillegális élete immár évtizedes, és írói pályájával mintha párhuzamosan futna. Még a negyvenes évek első felében indult, s írásai már akkor többek voltak egyszerű jeladásnál, egy jelentős prózaírói tehetségről adtak hírt, azonban neve az új irodalomtörténeti összefoglalás hatodik kötetében csak egy felsorolásban bukkan fel az Ottlik Gézáról írott sorokban az úgynevezett „negyedik nemzedék” tagjaként Pilinszky Jánossal, Nemes Nagy Ágnessel és Mándy Ivánnal. Tóth Dezsőnek a felszabadulás utáni magyar irodalomról készített téziseiben (*Kritika*, 1965. 12.) hiába keressük nevét, a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat kiadásában megjelent Pál Ottó: *Írók és olvasók* című, a magyar irodalmat népszerűsítő füzeté nem foglalkozik vele, s egyedül az irodalmi lexikon méltatja. Azonban ahogy nemzedékének többi tehetséges tagja mind erőteljesebben afirmálódik, *Az atléta halála* (Bp. 1966.) című regénye megjelenése után az ő esetében is be kellene ennek következnie, függetlenül azoktól a kritikáktól, amelyek a regényt, nyomban megjelenése után, fogadták.

A Mészöly regénye körüli kritikai viharzás irodalmi szemléletek problémáit veti fel ismételtén, szemléleteknek kellene megmutatkozniuk, hiszen *Az atléta halála* megjelenésével az irodalomnak az a szférája jelentkezik, amelynek polgárjogát az elmúlt évtizedek során többször is megkérdőjelezettnek láthattuk — s így most is abban az állásfoglalásban, amely „sznobok és széplelkek” olvasmányaként könyveli el a művet, éppen azért, mert az az irodalmiság tisztább törekvéseivel jelentkezik. Nehezen lehet megszabadulni attól a gondolattól, hogy fogadtatása mintegy megismétli s újrázza azt a cselekménycsomót, amely magában a regényben is adva van: a szerző írói törekvéseinek helyzete, a regény fogadtatása s az irodalmi közegnek az ellenkezése ebben a műnek idegen volta ugyanis kísértetiesen emlékeztet a regénynek a világára, s abban a hősnek, Őze Bálintnak, sorsára.

Az író kérdései, amelyeket a regény formai köntösében feladott, nyilvánvalóan nem véletlenül fogalmazódtak meg: az elmagánosodás folyamatának a lelki rajza, s a gyakorlati probléma: lehetséges-e a minőség? — az író legszubjektívebb kérdései is, s mint ilyenek, írói létének formáiból következnek. Kulcsregény tehát *Az atléta halála*, sok-

kal jobban, mint első pillanatban s az első olvasás melegében tűnik, s írói vallomással egyenlő, ars poetica-szerű jelképes mű, hiszen a regényben, a hős dilemmájaként a célok és eszközök bonyolult egymásbajátszása a probléma, egy futóbajnok dilemmái, amelyeknek oldozgatása, még inkább pedig pusztá felbukkanása az elmagánosodás fizikai és lelki kényszerét is meghozza. Hősének, Őze Bálintnak a kérdése: mi a célja egy futóbajnoknak? — így is megfogalmazható lenne: mi célja a művésznek és a művészetnek? Az-e, hogy elsőnek szakítsa át a célszalagot, vagy magában a futásban található az meg, s ennek a diadalmas célbafutás már csak következménye? Mészöly atlétája csökönnyösen erre keresi a feleletet, az összhangot a célszalag és a futás ténye között, amikor ki nem mondottan is az a hite, hogy ő a futásért van és nem a célokért, hogy a célszalagot a futás kedvéért tűzték ki, és nem azért fut, mert ott lebeg valahol előtte egy csábító célszalag. Mindezt nem nehéz lefordítani a művészet nyelvére, hogy az esztétika területén találjuk magunk, az író és műve közvetlen viszonylataiban, s így abban a kérdéskörben is, hogy lehetséges-e a művészi önkör, vagy az alkotó céljai valahol az irodalmon, a művészeteken kívüli területeken vannak. Lehetséges-e tehát a „magános futás”, úgyhogy a kronométer a futó kezében legyen, sőt: túlteheti-e magát a „futó” (ezen a síkon nyilvánvaló, hogy ez általános kategóriát jelent) a hagyományos „távokon” is, mint ahogy azt Őze Bálint csinálja, amikor öreg mestere méltó tanítványaként „a régi, klasszikus távokra esküdött, amelyeneket komoly versenyeken már nemigen futottak”. Őze Bálint eszményéhez önismert, egyéniség, a teljes erőbefektetés láza kell, a másikkhoz zajos verseny nap, látványos nekifeszülés, tréner tanította grimaszok, orvos ápolta izmok.

Az erő kifejtésnek az a fényűzése és öncélja, amelyre Mészöly Miklós hőse esküszik, az író ars poeticája is, eszmény, amelyet éppen *Az atléta halálában* akart realizálni, s valljuk be, a kérdést Mészöly nemcsak sokoldalúan vizsgálva vetette fel, de egyúttal az ilyen létezésnek és törekvésnek pesszimizisztikus vonásait is érzékeltette, levonva az író egzisztenciális létére mutató következtetéseket is. A „különc”, a látszólag szeszélyeinek engedelmessé futó, aki ájulásának látomásáról azt vallja, hogy „mintha kiléptem volna valami ismeretlen pályára, és ott futottam volna egyedül...”, a lényegyet keresve, a futás legtitkosabb törvényeit nyomozva futotta köreit, s maradt magános, aki stopperórával kezében az erdélyi havasok egy völgyében bukott arcra végleg — a teljes magány síkján. Van-e helye az ilyen lelkeségnek a salakpályán, az élet versenyterén? S ahogy Őze Bálint a „tisztá futás” eszményét kergeti, és ismételten vallja: „Azt hiszem, újra kell kezdenem a tréninget. Új módszerrel. Az alapozó tréningnél hibáztam el valamit. De csak tudnám, hogy mit... csak tudnám!...” Így kergeti a szerző is a célját önmagában megtalált művészetet — mintegy magát a problémát téve alkotása tárgyául, s így problematikus jellegét is megmutathatta, műalkotásként, technikaként is, nemcsak azokban a kihangzásokban, amelyeknek áttételeiből már idéztünk.

Mészöly Miklós ugyanis a „tisztá ábrázoláshoz” vonzó író, aki megostromolja ezt a művészi eszményt, anélkül, hogy maradéktalanul diadalmaskodhatott is volna felette. *Az atléta halála* gazdag szövete két

vonalon futtatja ezt a problémát. Az egyik vonalon a regényírás gondjainhoz jutunk, s ebből a szempontból Mészöly műve Gide *Pénzhamisítókja* kérdéskörét érinti. Egyik cselekménysíkja, a regény szövegszerűen is jó hányada, éppen egy ilyen hős regénybeli ábrázolása körüli kérdésekben vizsgálódik, abból indítva el a cselekményt, hogy Őze Bálint élettársa megbízást kap a sportkiadótól a futóbajnok életregényének megírására, s a regény végeredményben azokból a fragmentumokból áll össze, amelyeket az író, bogozgatva szerelmének élettörténetét, emlékek és adatok között böngészve összehordott, anélkül azonban, hogy a futóbajnoknak egy eszményített alakját megfestette volna. A futóbajnokról szóló regényt „munka közben” látjuk, s az író gondjai, alkotásbeli problémái nemegyszer magának az írónak a problémáiként is jelentkeznek: műhelytanulmányként azonosulni látszik hős és alkotó. A *Pénzhamisítók*kat idézi az eredmény is: a hősnő is, az íróé is. Ahogy a hős sorsát kutató író szerint „tétova adatgyűjtés” inkább az, amit csinál, „hogy végre megismerje azt, akivel tíz évig együtt élt; a férfit, a kamaszt, a gyereket — mindet együtt”, s nem jut el emberi mivolta lényegéig, ugyanúgy marad csak sejtett és sejtetett körvonalaiiban Őze Bálint magának a szerzőnek az interpretációjában is. Ám ez az írói vereség csak látszólagos valami, s aligha van kapcsolatban egy olyan gondolattal, amely az embernek és a világnak a megismerhetetlenségét hirdetné. A regény kettős csődje nem a tehetetlenségből született — hanem a lehetőségek feletti ámulatból, de abból a bizonytalanságerzetből is, hogy azok a tárgyi adalékok s személyi tárgyak, emlékek, a környezetrajz, s az ún. megtörtént dolgok elég fogódzót nyújtanak-e az emberi élet komplex felméréséhez, megismerhető-e az ember azokon a szokott utakon és módok segítségével, amelyek általánosan ismertek, vagy maradnak még rejtélyek, amelyeknek a kifürkészése elengedhetetlen. Nyilvánvaló tehát Mészölynek a csendes és virtuális polémiája azzal a regényírói s művészeti gyakorlattal, amely külső történetként fogja fel az emberi lélek területeit, s meghökken, ha ott mást talál, mint amit várt. Nem véletlen, hogy egy el nem készült regény regénye *Az atléta halála*, s ami realizálódhat, az az életrajz, amelyet, a regény befejező sorai szerint, a főhős riválisai írtak „a Mi Bajnokaink nagy példányszámú és népszerűsítő könyvsorozatnak”, s méghozzá „A bátkolosi hős címen”.

Hogy milyen rejtélyek lappanganak egyetlen ember életében, azokra azok a „mélyfúrások” vetnek fényt, amelyeket Őze Bálint ifjúkorának története kapcsán végez az író. A regény legtisztább s legremekebb fejezetei s részei ezek az ifjúkorba bocsátott szondák, amelyek Mészöly „tisztá ábrázolási technikájának” és szándékainak a megvalósulásai is. Az ifjúkori versengő birkózásokról van szó, azokról a hangtalan, erő-kifejtő tréningekről, amelyekben az izmok önmagukban gyönyörködhetnek, s céljukat a pusztá erő-kifejtésben lelik meg, s amelyek végül is „célt kapnak”, értelmet, hogy egyúttal értelmüket is veszítsék, mert a tét az ötösfogat lánytagja lett, s az elsőbbségért folyt a küzdelem. Mészöly nem riad vissza a gondolatmenetben felbukkanó logikátlan-ságok vállalásától, mert nyilvánvaló, hogy Őze Bálint történetének olyan eseteit veszi szemügyre, amelyekben az eset és következménye között távolság van és disszonancia. Sarkalatos pontja ez művének,

hiszen itt bukkan fel először Őze Bálint életében a logikátlanság, a szeszély oly markánsan először, itt derül ki, hogy „nem normális” az indulat benne, s ezután az élete ezeknek a láncolatából áll majd össze, úgy hogy a főhőse és a normális világé vágja egymást, s Őze Bálint „kisülései” a semmibe vesszenek (pl. a batakolosi eset a magános futás teljes erőbevetésével), hogy a vég előtti jelenetben a céltalanság egy éjszakába futó hallucinációjába tetőzzék (hívó szavakra lerohannak a faluba, ahol nem történt semmi).

Őze Bálint „abnormitása” azonban nem az „elveszett hőse”, s az író munkája nem ennek az elveszett hősnek a keresését jelenti. Mészöly indokolni igyekszik azt a felismerést, hogy Őze Bálint esete nem irreális, csak rejtélyesebb, mint aminek látszik, s éppen az a probléma (művészi szempontból), hogy létezik, hogy van. S éppen létezése okozza a problémát (a főhősön szubjektív jegyzetei kellően motiválják az ezzel kapcsolatos alkotói problémákat), hiszen a szerző nem egy emberi köd-képet, egy kitalált s konstruált fata morgánát kerget, hanem a létezés dimenzióit faggatja s méricskéli, s keresi azokat a hatásokat, amelyek megakadályozzák, hogy Őze Bálint „normális emberként” élje le az életét, s melyek lelki drámává avatják minden egyes mozdulatát — s lehetlenné teszik létezését. Meglepő, hogy a kamaszkor oly éles fénynyel és metsző tárgyiassággal idézett képei hagyják mégis homályban a főhős természetének eredetvidékét: az írói megismerés itt a legbizonytalanabb, bár a kis csoportnak ellenkező irányokba induló élet-indái jelezhetik, hogy Őze Bálint olyan többletet kapott, talán öreg és sarlatánnak tűnő mestere tanításaiból, amelyek „megrontották”, s beleilleszkedését a világ hétköznapi rendjébe lehetlenné tették.

Nemzedéki vallomásként olvasható tehát ez a regény: az író, mintha a maga nemzedékének alapvető problémáit, lelki defektusait próbálta volna regénybe önteni. A megrontott örömök regénye ebből a szempontból *Az atléta halála*, s a visszajáró múlt kísérteties táncát s a „rontást” közvetíti Pécsi Pici egyszerre. Egy egész nemzedék elrabolt örömei jelképezi a lány, aki a fasizmushoz sodródott, s „tét” lett, ahelyett, hogy kamaszos képzeletük tobzódhatott volna körülötte, az elérhetetlenségben is reálisabban, mint az elérhetőség tudatában örökre elveszítve mindazt, ami szerelemben eszményien testet ölthetett. S már a tisztaságnak sem lehet örülni: a természetellenesség költözik az emberi viszonylatokba (ennek a sarkpontja Réka, Őze Bálint sógornője), s végleg elvész a talaj a hős lába alól. Mészöly azonban nem elégszik meg ennek a rajzával, ennek a problémának az analitikus kifejtésével, mert nyilvánvalóan alapvető kérdései közé az tartozik, hogy miért éppen a különbek, az Őze Bálintok veszték el, s nem a Bangók, akik gondolkodás nélkül szakították le a felkínált lehetőségek virágait. Az foglalkoztatja a szerzőt, hogy ez a „többlet”, amelyet főhősében megmutatott, hogyan válik „kevésbé” — legalábbis egy normális emberi élet leéléséhez kevésbé. Egy emberről szól, aki eszménye lehetett volna nemzedékének s lett kivert, magános alakja a világnak. Nem a „gyarapodás”, hanem az „elfogyás” relációi bontakoznak ki a műből, a szűkülő életköröké, s a hős önmaga fantomjává válik, lehetőségei árnyává mindennek következtében.

A regénynek ezek a gondolati-lélektani-érzelmi erővonalai a Mészöly írásművészete képviselte tiszta s tárgyias mű-eszményben a modern magyar irodalom egyik szép alkotását, remekművét teremthették volna meg. Ám hogy nem így történt, ismét csak *Az atléta halála* kulcs-regényjellegére kell utalnunk az okokat kutatva. A regényíró eredménye ugyanis kísértetiesen emlékeztet hőse problematikájára, s joggal merül fel a kérdés: miért is maradt el a híres „vágta” mindkettőjük esetében? Ahogy Őze Bálint nem jutott el önmagáig, s ahogy a mű egyik kritikusa megfogalmazta, csupán a „vesszőfutás” képzetét tudja felidézni, a megtorpanások lelkeségét sejdíteni meg, ugyanúgy adja fel eszményét, íróságának alaptermészetét (pedig ennek védelme is szól a regényből!), amikor a „tiszta ábrázolás” megmutató erejében nem bízva a közvetett ábrázolásba vitte át a regényt. Amilyen kísérteties éles-séggel idéznek fiatalkori képeket a párbajjelenetek, a „mesélő” részek, a főhős nő bevonása az ábrázolásba és az írói munkába, s mi több: a feladata dandárjának jelképes „ráhárítása” ragadta ki a regényt az író szándékai köréből. A közvetettség regénye lett így *Az atléta halála*, a hős már nemcsak fényképről, hanem ez a fénykép is egy tükörből (Őze Bálint szerelmének emlékezetéből) szemlélhető, s így a „tiszta tárgyias-ság” elvész, hatásai egészen halványak, művészi funkciói megcsappanóban jelentkeznek. Az így kapott redukció eredménye azonban nem áll arányban azzal, amit a lélektaniség síkján kikövetkeztethetünk a megforduló, a többletből a hiányokat jelző létállapot kapcsán, holott Mészöly regénye igazi csomópontjai éppen itt kínálkoztak volna a művészi munkának azokon a belső körein, amelyekben a szerző a legszívesebben mozog, s amiért figyelmünket tartósan tudta eddig is lekötni. Az olvasó dilemmái az írói felfogásból következő alkotói munka láttán támadnak, kezdve attól, hogy Őze Bálint-e még a regény központi alakja, vagy a reflexiókat rögzítő Hilda, egészen addig, hogy a maga *Pénzhamisítót* írta-e meg tisztán az író, jelezve, hogy Őze Bálint-ról nem lehet regényt írni.

Jótekonny-e tehát az a „homály”, amelyben Őze Bálint élesen megrajzolt alakja mégis elvész? Nem egy nagyszerű regénylehetőség torzója-e *Az atléta halála*?

Mert amennyire igaznak tetszik a főhős szubjektív állítása a kamaszkorról, hogy: „Mindez kihívóan izgalmas volt; akkor. De ahogy most látom, majdnem undorító”. S talál a további is: „Valahogy az ártatlanság hiányzott belőle, mint a csömörig habzolt szabadságból. Csak még magunk se tudtuk. Nem is gondoltuk végig tudatosan, egyszerűen egymást hajszoltuk bele...” Annál is inkább, mert azok a jelenetek, amelyeket Mészöly itt jellemez, autonóm ábrázolásban is hitelesen és szugesztíven hatnak, s bennük dolgozik a „tiszta tárgyiaságra törekvés” legerősebben. Annakra problematikusak azonban Őze Bálint önjellemzésének további vonatkozásai — művészi, ábrázolásbeli vetületként: „A háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent. S talán még Pici se számított rá, hogy végül az következik. És most már egyre nehezebb kinyomozni a szálakat, hogy mi hogyan volt, ki mit mondott, ki felelős ezért meg azért...” Nem véletlen, hogy a regényben éles határvonal van, a művészt a területén elsősorban, a kamaszkort megmutató és a férfikorról mesélő részek között, s ezt a törést, amelynek

jelképes erejét is éreznünk kell, Mészöly regénytechnikai megoldásai sem tudják feloldani s megszüntetni. Az idő-kompozíció, titkosan ugyan, azt a benyomást tudja kelteni, hogy egyenletes fennsíkon járunk a regényt olvasva, hiszen az ifjúkor képei mintegy végigkísérik a cselekményt, s az író cselekményspirálison vezeti történetét, múltnak és jelennek összekapcsolt kéveit vetíti. Am az éles rajzú kamaszkori jeleneteket a mesélő részek váltják fel, s ilyenkor a regény sodró ereje lanyhul, a képek erőssége csökken: a „redukció” beáll ugyan, de már a művészinek a síkján is.

A regény tragikuma éppen ezért írói is. Nehéz nem elszoruló torokkal olvasni az írói üzenetet ebben a regényben: „A saját veritéked a te ügyed — csak az eredmény legyen tiszta meg tapsolni való”. S tovább: „Hanem, hogy azt miből kell összekaparni! Nincs tanács rá, hogyan. Te vagy egyedül ott a fénycsíkban, egyedül és szabadon. Majdnem elviselhetetlenül. De a legpokolibb, hogy a pocsék vagy dicstelen eredményért is ugyanazt az utat kell végigjárni. A veriték ugyanaz. Mint a tápsó, ami mindent hajlandó táplálni”. S ha a regényt jellemezni kell, akkor talán az írónak ezekkel a szavaival lehet legpontosabban: „az erőfeszítés kísértése”. S valóban: *Az atléta halála* ezt „kísérti meg”, paradoxonként veresége ellenére is győzelmesen. Mert Mészöly Miklós nemzedék-regényében, önvallomásos, ars poetica-szerű művében egyúttal a modern magyar regény eszményét is megostromolta, s nemcsak rajta múltott, hogy ez az eszmény neki is ellentállt. Markáns írói ercélét azonban megmutatta, s közben ama „testetlen egyszerűség” mellett is vallomást tett, amely intim írói törekvéseinek, művészetének a hajtóereje, ahogy ő mondja: a maupassant-i eszmények, amelynek főhőse élt ígézetében.

Az atléta halála az író újjászületése is, azé, aki a „nagyobb távok” mestere is lehet. De a „vágthoz” szabad pálya kell, s nem az előítéletek széljárása, s közönség is, mely rokonszenvvel tapsol meg minden szép eredményt.