

KÖNYVRŐL KÖNYVRE

BORI IMRE

RÉGI IDŐK MOZIJA

Mándy Iván új könyve, a *Régi idők mozija* (Bp. 1967.) nem a szabványos művek közé tartozik, s még a szerző opusának is szélsőséges és kivételes darabja: zavarba ejtő, a kritikust elgondolkodtató alkotás, hiszen a magyar irodalomban szokatlan módon fonódnak benne össze képzetek, melyekből külön-külön szoktak az írók műveket teremteni. Viszont Mándy „rendhagyó” írói természetébe harmonikusan beleillő mű a *Régi idők mozija*, mely az írói alkat logikájának nem mond ellent, hanem a műfaj adta körön belül kiteljesíteni látszik azt.

Végső intencióiban önéletrajzi mű a *Régi idők mozija*, természetesen azokkal a fenntartásokkal, amelyeket Mándynál a szubjektivitás problematikája revelál: az álmodozásoknak, képzelgéseknek korát írta meg, arról az álomvilágról, amelybe egy kamaszkodni kezdő fiú költözött egykoron, még a néma filmek idején, egy olyan fiúról írt, aki képzelete lakomáira a mozikba járt, mint ahogy előtte egy-két évtizeddel egy másik nemzedék a Verne-regények csodás világába költözött, s ott, a képzelet alakoskodó játékaiba merülten, élte azt a bábállapotot, amelyben a fiú férfivá érik. A *Régi idők mozija* révén azonban olyan világba lépünk, amelyben már nem a technikáról szóló mesék az érdekesek, hanem a mesék, történetek, amelyeket a technika állít elő, a mozi, korunk e csodálatos varázslata. Am amilyen egyértelműen az álmodozás motívuma áll a könyv középpontjában, olyan természetes az is, hogy Mándyt elsősorban az álmodozás alakja és anyaga érdekli, s nem pusztán az álmodozás és képzelgés ténye — elannyira, hogy a könyv már-már a mozival mérgezettség sajátos állapotából látszik kiindulni, párhuzamosan az életnek és álomnak, vágyaknak és valóságnak azzal a helycseréjével, amely egy ilyen szenvedélyességnél annyira természetes. Mert a mozi világa az egyetlen fix pont ebben a műben, s Mándy belső szemléletre állított technikája révén ezt a világot csapkodja hullámaival az élet és a hétköznapi valóság azokkal az apró tényekkel, amelyek összefüggéseiben egy szegényes, hányatott életű fiú élete bontakozik ki, azé a fiúé, aki a moziképek és mozi-történetek kenyerén élteti képzeletét, és a maga „rossz” világából a mozi „szép világába, mozgó álomképei közé vándorol ki, amikor csak szerét ejtheti.

Filmtörténetek sorakoznak, jellegzetesen „tartalmi ismertető”, cselekményvázak — a filmeknek azok az elemei, amelyek szárnyat adhat-

nak a képzeletnek, s amelyeket valójában az átlagos mozinéző a filmekben keresni szokott; majd a stárkultusz jellegzetes megnyilvánulásaira figyelhetünk fel, azon a fokon már, amikor a filmszínészekről úgy lehet beszélni, mint legjobb ismerőseinkről és igaz barátainkról. Mándy az intimitás mentén metszi kamasz-hőse világának a körét, s így a fiú világát kiegyenlítheti a képzelet szótte világgal. Az író tehát nem hőseinek hétköznapi életét vetíti és elegyíti a mozi-történetekével, legtöbbször elkerüli a fiú magára vonatkozó gesztusait is, de intenzíven azt a benyomást csalja elő, hogy az *igazi világ* tulajdonképpen a mozié, első sorban azzal, hogy a könyv hőse szemében egy imaginárius fontossági sorrend skáláján a mozi-történetek állnak az első helyen, s így minősítheti az igaznak vélt életet, identifikálhatja a maga tulajdonaként a valóságos ellenében az igaznak érzett élet képét, amelyben minden lehetséges, amely szép és jó, amely a *kalandot* szinte vegyiszta állapotban mutatja és tartalmazza.

Valójában az író gondosan jelzi, hogy két világról van szó, még ha el is mossa az átmeneteket és a határokat a kettő között, hiszen szinte minden egyes történet végigfut az álom- és vágyképet a valósággal összekötő vonalon, s míg egyfelől az író előadásának megállapító-közlő jellege egységesíti a két világot, addig az egyes fejezetekben a mozi-képek és a valóságos élet mozzanatainak arányai révén a „mozi-motívum” kerekedhet felül, jelezve, hogy betölti a fiú világának a kereteit, s hogy ezek a keretek éppen e síkon tágíthatók a végtelenig, míg a valóság világának a határai állandóak, szilárdak és megváltoztathatatlanok. A kamaszlélekről és a kamaszképzeletről szóló tanulmányvá válik ezáltal a *Régi idők mozija*, sajátosan „ifjúsági” művé egyúttal, amelyben az ún. filmtörténeti adalékok tizedrangú szerepet játszanak, tulajdonképpen pusztán csak kort jelző szerepet kapnak, s nem szentesen, hogy itt Mándy valóban ifjúsági regényt írt volna. Éppen lebecsülendő ugyanakkor allegorikus szerepük sem: nemcsak arról van szó, hogy egy kamaszról olvashatunk, ki a némafilmek korában szenvedélyesen szerette a mozi és állandó látogatója volt a Roxy Mozinak, hanem olyan képzelet színezte életről is, amilyent a némafilmek tudtak csak festeni. Az igazi élet ott lapul a mélyben és sötétben, míg fenn a festett világ ezeregyéjszakájának buja élete vibrál azokkal a képzetekkel egyetemben, amelyeket a némafilm tud kiváltani az emberekből.

A lélektani érdekűség tehát döntő eleme Mándy könyvének, s az írói természetnek azok a vonásai kerülnek előtérbe és hatalmasodnak el, amelyek Mándyt, az ifjúsági regények íróját jellemezték, anélkül természetesen, hogy itt Mándy valóban ifjúsági regényt írt volna. Éppen ellenkezőleg: a *Régi idők mozija* első sorban a búcsú motívumán inszisztál, hiszen a két utolsó fejezetben az olvasóra a valódi világ rettenetes igazságai zuhannak — a világnak az a képe, amely Mándyt oly erőteljesen foglalkoztatta, s amely íróvá válásának alapjait is jelentette. A könyv „értelmét adó” két fejezet ez, melyben az író végeredményben azt mutatja meg, hogy mind a két világnak, a valóságosnak és a moziénak is ugyanazok a rideg törvények a sajátjai. Tragikus mélységek lehetőségei sötétednek a könyv e fejezeteiben: az elidegenült világ legyőzi a fiút és meghazudtolja képzeletét, hiszen ahhoz a ponthoz érkezünk, amikor lehull a lepel erről a kamasz tündérkertről. A régi idők mozija éppen ezért különös terméke lehet Mándy művészetének, de nem mond ellent annak, hanem a maga áttételes módján ugyanazt a világot hír-

deti, mely az író minden más művében is oly intenzíven foglalkoztatta.

Az író mesteri megoldásaival lépten-nyomon találkozhatunk ugyan a *Régi idők mozi*a lapjain, de a Norma és Irving, valamint a Zoro halála című fejezetek a Mándy-próza antológia-darabjai között kaphatnak helyet. Mintha az egész könyv tulajdonképpen e két fejezet kedvéért született volna meg, s az epizódok sora csak azért keletkezett, hogy e két fejezet felragyoghasson, s valóságos indokát kapja meg. Mert e két fejezetben lehull a lepel mind a fiú valóságos, mind pedig áloméletéről, s kiderül, hogy ez a két világ ugyanegy törvényeknek engedelmeskedik. Nem véletlenül szenvedélyes kutatója a való világnak Mándy: aki a dokumentumnak, a tényszerűségnek oly döntő szerepet tulajdonít, itt sem tagadhatja meg önmagát, ám nemcsak azt mutatja meg, hogy a képzelgések mennyire képzelgések, hanem hogy ezeknek „realitása” magukkal a realitásokkal érintkezik, s hogy a képzelgések mélyében is a való világ eltorzult arca dereng fel.

A Norma és Irving fejezet ebből a szempontból a legtanulságosabb: azt az egyetlen emberi helyzetet rajzolja, amelyből az egész mű kinőtt, itt állnak össze képpé azok a mozaikdarabok, amelyek az egyes fejezetekben fel-feltűnnek: itt tudunk meg minden tárgyas ténnyt az apáról, aki fiával egy füstös szállodában lakik, pénzgondokkal küzd, mert „művész”, ki a híres rendezőt, Korda Sándort, is felfedezte, s igényes, ki „csak olasz bohócokkal hajlandó dolgozni”, s már kivadult a művészvilágból; s definitívvá válik a fiú képe is, aki a későn hazakerülő apját várja, s moziújságokat olvas, a Roxy Moziba jár és álmodozik. Visszont a Zoro halála című fejezet az elidegenült álomvilágot festi, a filmszínház sorsát, aki eljut a fantasztikus Film Temetőjébe, akárcsak a többiek, mind, akik sztárok voltak s „már kikoptak mindenholnan, és mégsem akarják, hogy menhelyen végezzék”. Fanyar, kesernyés melódiaja van ennek a résznek: leleplező és sejtelmekkel teli, hiszen az apa is itt jár, ebben a temetőben, mind kisebb köröket futva s lemaradva a sikerért folytatott versenyben.

Anti-poétikus író poézise ez a könyv tehát, amely ugyan nem áll Mándy fő műveinek a sorában, de az írói teljesítménynek oly magas síkjáról sem billen le, amelyet Mándy prózája jelent általában is a modern magyar irodalom történetében.

SZÁRAZ BAROKK

Hernádi Gyula célratoró író. Megállapításunknak azonban csupán a magyar irodalom viszonylatában lehet sajátos és megkülönböztető értéke, hiszen a magyar próza „fő vonulata” közelről sem ilyen: abban a részletező, pepecselő, ál-költői elemek a döntőek, mintha csak az általánost akarná szüntelenül még általánosabbá tenni, s csak ritkán futja ereje a jelenségekben és helyzetekben feltárni és megmutatni, ami abban lényeges, egyedi, csak arra az egy esetre vonatkozatható, még ha maga az eset, az epizód, amelyet megragad, közhelyszerűen általános is, mindennapi a szó legközönségesebb értelmében. „Célratoróen fogalmazni!” — hirdeti tehát Hernádi Gyula új elbeszéléskötete, a *Száraz barokk* (Bp. 1967.), s nyilván e mozzanatnál kell megállapodnunk, ha prózájának sajátos, s csak rá jellemző eszményéről akarunk beszélni, annál is inkább, mert meggyőződésünk szerint ez az új Hernádi-kötet végérvényesen affirmálta az író oly jellegzetes, és magáról árulkodó

írói világgépét, s „meghirdeti” íráságának minden erényét is, lévén a *Száraz barokk* Hernádi Gyulának első valóban komplett és harmonikus kötete, amely hiányérzeteinket már nem ébresztgeti és írásága kvalitásain inszisztál elsősorban.

Természetesen új kötete sem problémamentes, de most már ezek műhelykérdések, nem utolsósorban azért, mert a megfogalmazás az író sajátos élményét jelenti, s írói építkezésének egyik alapanyagává vált: szinte mindegyik elbeszélés ebben a kötetben a megfogalmazás problémáját feszegeti úgy is, hogy a hősök szenvedélyes türelmetlenséggel akarják kicsikarni a maguk pillanatnyi helyzetének definícióját, *meg akarják fogalmazni* ezeket a helyzeteket az egymáshoz való viszonyuk síkján, s úgy, hogy az író közvetve a maga előadásmódjának problematikáját veti fel az elbeszélés indirekt módján, mint a *Jelenet* című filmtörténetében is. Itt a dialógusokról hangzanak el a következő mondatok: „— Elég direkttek ezek a dialógusok — mondja M. — Azok. De ha nagyon csúsztatottak, ha sok a megemelt, az indirekt bennük, akkor díszletek; ha viszont célba fogalmazol, akkor durvák, kilógnak. Teljesen reménytelen . . .”

Ez a „célba fogalmazás” Hernádi írói világának koordináta-rendszerét adja, s archimedesi pontját is egyúttal, hiszen nemcsak stilisztikai kérdésről van szó itt, hanem az írói világgép mélyebb köreiről is, s nem azért ír így, mert kitűnő filmforgatókönyv-író, hanem azért válhatott filmesek keresett szövegírójává, mert a prózában az az eszménye, amelyet Hernádi képvisel, a filmtörékvésekkel közös irányú. „Lemeztele-nítő”, elhagyó, kiradírozó törekvéseknek lehet minősíteni az ebben a prózában megnyilatkozókat, s nem véletlenül. Mert a „célba fogalmazás” nemcsak a mondatok nyelvtani minőségeit szabja meg, hanem szoros összefüggésben áll az író világlátásával, az írói munkában a súlypont-kijelöléssel. Hernádi Gyula ugyanis a kritikus élethelyzetek írója, s mert ez a mozzanat a „célba fogalmazásával” fonódik össze, épp ebből áll elő a Hernádi-próza jellegzetességeinek a köre. Ha mintadarabját keressük, a *Hajamba fújtak a játékkatonák* című elbeszélésének következő jeleneténél állapodhatunk meg:

„Visszafordulok. Az ég fáradt, világoskék háromszög; fekete tussal vonalakat rajzol melléje a korom, a füst.

Ez a készülődés évek óta tesz-vesz bennem, előjön, visszaszalad a kövek közé, mint a búvópatak.

Miért éppen most hívlak? Miért nem hívtalak öt éve, két éve, két hónapja? Miért pont most? Nem tudom.

A Tejútrendszer is csak milliomod fokokkal fordul el évenként, észrevétlenül, de egyszer eléri azt a szöveget, amely alatt más hangon éri a csillagokat a szél, másképpen beszélnek az állatok, és megkövesednek a legszebb játékok.

Még nem hívlak, visszafogom izgalmamat, visszafojtott lélegzettel ülök.

Nem tudom, hol kezdődött, ki kezdte? A gyerekek szobájában aludtam, hajamba fújtak a játékkatonák. Itt lélegzem összeszorított, püf-fedt testemben, és olyan tanácstalan vagyok, mint a csecsemők.

Láttad már magad kívülről? Egészen kívülről, ahogyan a boncasztalon lát majd egyszer valamelyik szemüveges, lóarcú kollégád. Láttad már minden egyenletességtől megfosztottan a testedet? Mint a lerakó-

dott, vastag salétrommezök, olyan a halott test, csak a csend röpköd fölötte, elfordított szárnyal.

És milyen a tudat a boncasztaion? Tudatom, melyben már régen csak kis hangya alakú kereszttek lebegnek, s a keresztteken összehetetlen arcod cserepei mozognak egy irányba, a partok felől, a semmi irányába . . .”

Hernádi ezekben az elbeszélésekben nem az emberi élet arany középútja mentén metszi hősei életét, következésképpen sem az életnek patetikus, „megemelt”, „indirekt”, „díszletes” vonatkozásai nem érdeklik, sem a hétköznapióságában annyira organizált és „szerves” megnyilatkozásai: hősei a szó hétköznapi értelmében nem élnek, míg az elbeszélés képcsövén mozognak, ún. társadalmi életet, ami természetesen nem jelenti, hogy az ilyen élet következményeit nem hordják magukon. Hernádi a szélsőségesebb megoldások felé hajló író, s mert az emberi élet arany középútja olyannyira összeforrta a patetikus mozzanatával, a kritikus emberi helyzeteket hol a „csillag-nagy”, hol pedig az „atom-kicsiny” szélsőségei felé közelíti, tehát az olyan állapotokat keresi és ragadja meg, amelyek valamilyen formában a „sejt-helyzeteket” revelálják. Közkeletűen szólva magános emberi világokról és elidegenült emberi helyzetekről szólnak Hernádi elbeszélései, egyben azonban az ember magános pillanatait, kritikus helyzeteit ragadja meg, s bár elengedhetetlen tudomásul vennünk, hogy az emberek között öröket mutat fel, amelyek annyira konstansak, hogy még a dialógusok sem tudják áthidalni őket (éppen ellenkezőleg: ezek még csak jobban elmélyítik az öröknek, hézagoknak a benyomását!), de nem abszolútak is. Hernádinál az ilyen helyzetek következmény volta az eleve adott, s mi több, a tény, hogy elbeszéléseiben nem az ilyen helyzetekhez jut el, hanem az ilyen helyzetekből indul ki, s kritikus pontig viszi, feldereng és felsejlik az a másik világ is, ahová a hősök át akarnak költözni, s nem véletlen, hogy egyfelől mindegyik hőse helyzetének definícióját firtatja, másfelől az adott helyzete kritikus állapotát érzékelve fel akarja számolni ezt a helyzetet, kitérni mindenféleképpen, s ha másfelé nem nyílik út, a „semmit” is vállalni hajlandók.

Könyörtelen író tehát, aki szereti a nyílt és az élesen megvilágított helyzeteket, s az elbeszélést, „tudat-boncolásnak” fogva fel, mélyükbe hatolva mutatja meg azt, ami ott található: a hétköznapit, a banálisit és a rémeset, a borzalmat. Hernádi elbeszéléseiben a banálisnak van talán a legjelentősebb funkciója: az elszegényedett, elsorvadt emberi kapcsolatok tüntetnek például az író „célra törő” dialógusaiban, amelyekben nincs pátosz és nincsenek díszletek. Konok következetességgel térnek vissza fordulatról fordulatra az érzelmek közhelyei és a „szituációk” holtpont jellege döbönt meg lépten-nyomon, hirdelve az író szemléletére oly nagyon jellemző axiómát: „A világ több, mint amennyit látunk belőle”, de úgy, hogy hősei számára a világ csak annyi, amennyit látnak belőle. S mennyit látnak? A dialógusok éppen ezt hirdetik, s bárhol üssük is fel a *Száraz barokk* című könyvét, a dialógusok alapképlete mindenütt lényegében ez:

„— Szeretsz, Mária?

— Nagyon.

— Mondd sokszor.

— Nagyon, nagyon, nagyon szeretlek . . .

- Mindig?
- Mindig.
- Ha meghalok, akkor is?
- Nem halhatsz meg.
- De ha mégis.
- Akkor én is meghalok.
- És a gyerekeid?
- Nem tudok nélküled élni.
- Elfelejtessz.
- Nem akarok nélküled élni.
- Fáazol?
- Nem.
- Hideg a kezed. Gyere, elkísérlek. Felszállunk a harmickettesre.
- Még ne menjünk.
- Menjünk. Haza kell menned, megfázol.
- Még ne...
- Ezért külön szeretlek. Menjünk még egy megállót, aztán felszállunk, jó?
- Menjünk..."

(Egymásra fényképezett egék)

Mondhatnók azonban azt is, hogy ezek az elsatnyult emberi kapcsolatok, csenevész viszonylatok csupán az emberek egymásközötti kapcsolataira jellemzők Hernádi elbeszéléseiben, s mert ennyire csenevészek és satnyák, banálisak és közönségesek is: az úr, mit az író hősei között feltár, áthidalhatatlan tehát, látszatkapcsolatokról lehet szó, s amit a tárgyi világ kapcsán az egyik elbeszélésében felvillantat, általános érvényű is, és elsősorban emberekre vonatkoztatható, az író módszerével egyetemben: „A téren betongerendák, padalkatrészek. A lakótelep védtelen, száraz kapcsolataid, vertikális látszat...” (Principium identitatis). Nyilván nem véletlen, hogy Hernádi elsősorban a „horizontális metszetet” szereti, azt, amelynek szelvényén éppen a már jelzett sejtállapot rajzolódik ki, s vele a „megfigyelhetetlen szűk idő”. Ezeknek az elbeszéléseknek nem külső, hanem csupán belső dimenziói vannak — összhangban a külvilág szegénységét valló nézetekkel.

A banálisnak, a közhelyszerűnek, a közönségesnek nem poézise van, de definíció-vágyat ébreszt. Nem véletlen, hogy az egyik elbeszélésének a hőse így kiált fel: „Ne élményt mesélj, definiálj.” A „költői” azonban számtalan lehetőségével már adott az ilyen világban is. Megszólalhat mind a hősök belső monológjában, mind pedig az író világot definiáló, eredetileg leíró szerepet játszó gesztusaiban, éspedig a banális (kontrasztjaiként, hiszen Hernádi íráságának alapjelenségei között tarthatjuk számon a kontraszt-hatásokat: az éles fehéreket és a sötét feketéket, az álmok gazdag rém-világát és a valóság szürke szegénységét. Az Egy-másra fényképezett egék című novellájában a fentebb idézett dialógus-sort például a hős következő monológja előzi meg:

„Hallgattunk.

Miért jössz mellettem ilyen csendesén, ilyen megfojtott mozdulatokkal. Nézd, megoldódtak a láthatatlan csomók, és a folyó ismeretlenül szép, mint a kezed. Homályos, hosszú vonások vannak a tenyereden, nem ismerem a jövődet, a kis borítékokat, melyekben elviszel a világ-

nak, anyádnak, gyerekeidnek, a füveknek, a fáknak. Szeretlek. Nem vagyok istenfélő, mert nem tudom, van-e isten, de tudom, a parancsolatok fölött, kis kék templomokba ágyazva jössz felém, és belőlem nem indulhatsz tovább; már nem lehetsz nélkülem. Ha el is felejtesz, mindig ott leszek fehér folyosóidon, betemetett, keskeny árokként, s az árokban apró, faragott képek kuporognak, várják, hogy kiássad őket, amikor a hold már csak fekete vonás lesz, és a tehetetlen égre durva, nagy szöveket dobál a szél...”

A banális és a költői legélesebb ellentétei Hernádi prózájának azokban az apró mozzanataiban teljeseznek ki, amelyek az elbeszélésben a rögzítés szerepét kapták. Pár mondatos definíciók ezek, s szinte mindegyik ilyen meghatározás a világot ragadja meg a kreáció egyértelműségeivel, hiszen Hernádi ezekben a lélegzetvételnymi mozzanatokban végzi el a „világ-teremtés” munkáját, s teremti meg mindazt, ami a hősökön kívüli világ. Megfigyelhetők mind a novellakezdeteknél, mind pl. a Száraz barokk című elbeszélésében, de fel-felbukkannak az elbeszélés fontosabb fordulatainál is. A Száraz barokk című novellája így kezdődik:

„A szoba meredek lejtőin egymást átfogó, feltartóztatlan fény-sávok ereszkednek a padlóig. A sarkok definiálják, pontoszerűen elhatárolják a belőlük induló meszes falat, átrajkják geometriai egyensúlyukat a vízszintesre, imbolyogva váltják egymást.

A csend fölényesen, egyszerűen, próbálkozások nélkül zárt, egyszeri, nem bizonyítja magát a világos tárgyakkal, meghatároz...” A Húsvét című novellában viszont ilyen bekezdést olvashatunk:

„Levegőben oldott színek magasodtak föléjük; egymásba kapaszkodva feküdtek.

Az emelt szögben eső napfény kiemelte az asszonyt a párna mélyedéseiből, újból lerajzolta, átadta az észrevétlen ráfordításoknak; az időnek, az apró lélegzetvételnek, az egymást vimmi látszó ráncoknak, a kétfelől csillogó nyálnak, a legrimitivebb élettannak. Arcizmai egymás mellé kuporodtak, a felfokozott kiválasztás megtöltötte sejtjeit folyadékkal, nedvesen, észrevehető egyedüllétben álltak sorban. Mosolygott, mint aki madarakkal álmodik...”

A Hernádi-prózában is feltűnő költőiségnek ezek a jelei különösen érdekes kérdésnek revelációi, s olyan érzékenység meglétéről tanúskodnak, amelyekhez a magyar líra pl. csak kivételes pillanataiban ért fel mindeddig, s itt már egészen kétségtelen, hogy az elmúlt egy-két évtized a magyar irodalom fontos szakaszát jelenti, melyben évszázadok hagyományával való szakítások játszódtak le. Hernádi Gyula elbeszélései is például (éppen az ilyen mikro-részletekben) a magyar líra előtt törnek az utat. Hagyomány volt ugyanis, hogy a magyar prózának előbb a líra mutatta meg az utat és rajzolta fel a világot, s ha csak a legnagyobbakat említhetjük: Ady lírája járt egy Móricz és egy Németh László előtt, mint ahogy József Attila költészete nélkül nehezen lehetne elképzelni Déry olyan regényét, mint a G. A. úr X-ben címűt. Lassan azonban a próza kapja ezt a szerepet, s nyilván Hernádi Gyulának is szerepe van ebben a változásban.

Említeni kell azonban a Száraz barokk ún. álom-jeleneteit is, amelyek révén, a jelek szerint, az író totálisra törő szándéka nyilatkozik meg. Olyan álmokat látnak hősei, amelyekről ébredés után nem mernek beszélni, s melyeket rendre letagadnak. A Kirándulás című elbeszélésében

a spanyolországi háborúról álmodik a hős, az asszonciációk ingereinek engedelmességgel, fogoly volt ebben a háborúban, s a kép, mi felrajzolódik az agyban, ugyancsak kritikus helyzetet ábrázol: az emberi egzisztenciáét a fizikai veszély körülményei között, míg az elbeszélés „normális” menete ugyanennek az egzisztenciának hétköznapi arcúlatát vetíti elénk. Hasonló a Száraz barokk álom-jelenete is a „fogoly-képzet” kiteljesedésével, s nyilván nem véletlen, hogy ezek az álom-jelenetek az elbeszélés-helyzet hasonló vonásaiból születnek, s így már az író konstans, hogy úgymondjuk: „kényszerképzetét” is asszociálják. Együtt fekszik egy férfi és egy nő: „Az asszony azonnal elaludt, arcán vízszintesen mozgott a levelek árnyéka. A férfi végighúzta kezét kemény combjain, elérte szűk kis nadrágja határát, de nem ment tovább, nem akarta felébreszteni. Az eget nézte. A hajók vigyázva úsztak a tisztás fölé...” (Kirándulás). S ugyanez a Száraz barokkban: „Lefekszének. H. nézi a mennyezetet, fehér egyenletessége egyre mélyebb tisztásokra kényszeríti, elalszik. Eltört fennsík, hasadt mogyoróbokrok, tüzdelt rét, hajó alakú fák, hűvös sziklák, hajnali történelem...” Ezek a kísérteties és rémes, az emberi élet borzalmait felidéző, a tudat mélyében szunynyadó jelenetek néha önálló elbeszélés-alakot is kaphatnak. Utalhatók itt pl. az Algiri etika vagy az Abszurd szerelem című novelláira, mindenekfelett pedig a Kiáltás című filmnovellájára, a Száraz barokk talán legdöbbenetesebb és leginkább az író intencióit megmutató írására, mely maradéktalanul megmutatja Hernádi minden írói erényét: a színhely kegyetlenül éles megvilágítottságát, a célra törő dialógusokat, a lényegest kutató leírás-jelzeteket, a sűrített, drámai szituációkat, a modern prózai gondolkodásmódnak mind képi, mind pedig lírai felhangjait, nem utolsósorban pedig a végletekig kiélezett és felajzott emberi helyzeteket — az új arcú, s valóban modern magyar próza egyik lehetséges megvalósulásának ígéreteként. Hernádi még nem tette elénk abszolút alkotását, de az ilyen mű már a „levegőben van”. A Száraz barokk is ezt jelzi.

JELENTÉS ÖT EGÉRRŐL

Mészöly Miklóst nemcsak *Az atléta halála* című regénye miatt kell a modern magyar próza első sorában tudnunk, hanem a Magasiskola című kisregénye miatt is, ha egyáltalában a regény fogalmával minősíthető ez az alkotás, melyet ugyan már olvashattunk a *Sötét jelek* című 1957-es kötetében a Balkon és jegenyék című elbeszélésével egyetemben, azonban most, hogy a *Jelentés öt egérről* című próza-válogatása megjelent, a Magasiskola is új fényeket kapott, és jelentősége méginkább megnőtt. Nem kétséges: a mai magyar próza egyik remekművét olvashatjuk újra, mint ahogy maga a kötet is eddig még a legarányosabban és legmaradéktalanabban prezentálja Mészöly Miklós elbeszélő művészetét, azt a világot, amelyet oly jellegzetes módon a maga írói egyéniségével át tudott hasonítani és birtokába tudott venni. A szuverén íróat kell üdvözölnünk e kötetével, mely bizonyos aránytalanságai ellenére is az elmúlt tíz-tizenöt esztendő legjelentősebb magyar prózakötetei között tartható számon.

Csúcsa, nyilván nemcsak e kötetnek, hanem íróságának is eddig, a Magasiskola című hosszabb írása, melyet, ha a leírás gondosságát és

tisztaságát, az előadásmód tényyszerűségét és a szemlélet tárgyiaságát tekintjük, bátran nevezhetnénk szociográfiai ihletésűnek, ha e fogalomhoz nem tapadt volna egy csomó más jellegű intenció is. De ha arra gondolunk ugyanakkor, hogy ebben a minősítésben egy létforma objektivitását mutató és elemző leírásának követelménye is adva van, akkor már közelebb jutottunk a Magasiskola műfaji és jellegbeli meghatározásához is, sőt készülni is a felelet arra a kérdésre, hogy miért remekmű ez a majd hetvenoldalas elbeszélő-tanulmány, s miért egyik éke a magyar próza olyan különös műveket jelző vonulatának, amelyekhez pl. Déry Tibor *Capricciói*, Lengyel József *Igézője*, Sánta Ferenc *Hűsz órája*, Mándy Iván dokumentum-játékai is sorolhatók. A Magasiskola ugyanis mindazokat az írói erényeket, amelyeket *Az atléta halálában* már dicsértünk, még töményebben s még salakmentesebben mutatja: a „tisztá írónak” azt az eszményét, amelyet abban is ostromolt, függetlenül attól, hogy a Magasiskola időrendben megelőzte *Az atléta halálát*, s mi több: az író előtanulmányának is szánta a Magasiskolát emehhez a nagyobb ambícióval íródott regényhez — bár az is kétségtelen, hogy a Magasiskola maradéktalanabb megvalósulás, mint az utána született regény. S nem véletlenül: Mészöly Miklós írói alapállása elsősorúan esszéisztikus s nem epikus, inkább helyzetek és állapotok írója, mint a meseszövése, a történeté; nem a mozgó, hanem a statikus világ vonzza elsősorban. A Magasiskola tehát anyagában, világában az írói lehetőségeknek egészen intim körével érintkezik, s írói kedvét érvényesítheti írásközben, s ami még fontosabb, eleve egy elzárt, elszigetelt világot kap, nem úgy mint a regényben, amelynek írása közben, ha csak jelképesen is, de emberek közé kellett mennie, mozgásokra kényszerült figyelni, holott őt valójában a megfigyelések eredményeinek nem érzelmi, hanem dokumentált tény volta, mondjuk így: precizitása érdekelte mindenekelőtt, a világ, amelyhez érzelmileg nem szükséges, hogy köze legyen, hanem intellektusát angazsálhatja a megfigyelés, a lejegyzés, a rögzítés, az analízis érdekében, költői kedvét pedig a parabolisztikus értelmezésében, anyaga sarkításában élheti ki, hiszen mint a legtöbb Mészöly-írás, ez is tételes, azaz: a mű egy tétel körül kristályosodik ki nála a legkönnyebben.

Mert a fegyelem kísértéseiről és vonatkozás-rendszeréről van nála legtöbbször szó, erről vall a Magasiskola is, ezt elemezte *Az atléta halála* is, s most paradox módon — immár *Az atléta halála* után, végigkísérhetjük az írot a Magasiskolától a regényig vivő úton, a parabolától az „életig”. A Magasiskola ugyanis traktátus a fegyelemről, az engedelmességről és a parancsolásról, s nyomban azon a fokon, amely már a határesetek körébe tartozik, s a cél az öncél bumerángjává válik: a fegyelemből és engedelmségből rettenetes és embertelen gépiesség, vakság és értelmetlen tettek sora lesz — embertelenség, a szó legszorosabb értelmében. Háborús történeteiben üzent először ez a kérdés Mészölynél, azonban nyilván az ötvenes évek sötétebb világa érlelte meg, hogy kibontsa a Magasiskolában felfedezett látványt, s ahogy Déry Tibor a *Niki*ben megrajzolta egyik aspektusát — az áldozatok szemszögéből, úgy mutatta be Mészöly a Magasiskolában a végrehajtók lélektanát, hiszen a mű még akkor is az emberi világra mutat vissza, ha egy szó sem utal benne erre a világra.

Sólyomtelepen eltöltött napok megfigyelései sorakoznak a Magasiskola lapjain, miközben számtalan apró adalékot, mikro-részletet kapunk nemcsak a sólymokról s a sólymoknak, a légtér rendőreinek, fegyelmezéséről, betanításáról, hanem az áldozatokról is, nem különben pedig a fegyelmezőkről, a tanítókról, köztük Lilikről, ki művészetté avatta a sólymok tanítását, és filozófiát alakított ki a fegyelmezés és engedelmség törvényeiből, nemkülönböztetve pedig a láthatatlan Beranekről, kinek szorgalmasan kell küldeni a jelentéseket, ki azonban testi valójában nem jelenik meg a telepen soha, s a telep fegyelméből és rideg céltudatosságából az ő fantom-arca néz ránk.

Nem Franz Kafka *Büntetőtelepe* ez, de a viszonylatoknak annyira zárt s börtönt asszociáló rendszere jelenik meg a Magasiskolában, hogy nyilván a rokonság halvány jegyeit nehéz is lenne megtagadni tőlük. Még a mű kezdő fejezeteiben olvashatjuk pl. a következő részletet: „Furcsán összemosódnak az első napok benyomásai; meg kell szokni az állandó szelet, az árnyéktalanságot; ha akarsz, kilométereket nyargalhatsz lóháton, mégsem érzed úgy, hogy megérkeztél valahová; a pusztai égbolt bezár, mint egy fényketrec; mintha billiówattos lámpa tűzne a szemedbe, folyton a nyomodban van, mindenütt megtalál; ennyi erővel cellában is ülhetnél, rács mögött, ott egy százas körte ugyanezt megteszi; ha legalább látnál valakit a közelben, aki hozzád csatlakozik, megszólít, akkor eltökélhetnéd, hogy néma maradsz — de sehol senki, sehol egy ember. Vallani fogsz...”

Itt, ezen a telepen s az ilyen világban készülnek a fegyelem csendőrei, hiszen ennek a „magasiskolája” ez a telep, amely Lilik kezén már régen elvesztette eredeti rendeltetését, a halastavak őrzését és megóvását a halat pusztító madárseregektől. A fegyelmezésnek és engedelmségnek az iskolája ez, a maga mechanikus törvényeivel, amelyek fokról fokra, a hétköznapi élet mozzanataiba ágyazottan bontakoznak ki, s valóban „közelről látjuk a dolgokat”, miként Lilik, a fegyelmezésnek ez a konok és szenvedélyes lovagja mondja a telepről, az a Lilik, aki olyan kitűnően megtanulta a Beranek leckéjét arról, hogy „a telepen nem önfejű hősökre van szükségünk”. A Magasiskola teljes gondolati gazdagságát és lélektani utalásainak és vonatkozásainak rendszerét azonban a következő részletben lehelhetjük fei:

„...»Függés és egymásrautaltság.« De hogy ez hol és mikor teremődik meg köztük — sólyom és gazdája között —, arra nincs értelmes válasz. Hiszen akármi is megszökhethetnének, és mégsem teszik... Lilik bevallotta egyszer, hogy a sólymok legalább annyira szuggerálják őt, mint ő azokat. Nincs itt semmi erőszak, mondta, csak a laikus hiszi. Ugyanakkor azt is jellemzőnek találta, hogy éppen a kaba pusztult el, ez a semmit érő bogarász. Folytonos rikácsolásával kierőszakolta a hosszabb szíjat, hogy a gazosban szöcskézhessen — és most éppen abba gabalyodott bele, saját magát fojtotta vízbe. Ez ismét jó alkalom volt Liliknek, hogy kedves Thaymurját idézze: a szíj hosszúsága döntő fontosságú. Ha hosszabb a kelletténél, a sólyom csakhamar a szabadsággal se tud okosan élni, elvadul, nem bizik többé a cinkos egymásrautaltságban; azt hiszi, egyedül is lebír mindent — de ilyenkor már késő. A telepről nincs visszaút sehová, se a pusztára, se a rezervátumba. A szíj, a keret, a biztonság... Ha azt megszokták egyszer, már nem lehet fölcserélni mással. Lilik ebből a szempontból se magát, se a

legényeit nem tekintette kivételnek, ugyanolyan pontos napirend szerint élt, mint a madarai; tudta, hogy számíthat rájuk, és azok is órá..."

Mert a gondolatnak ebből a perspektívájából a Magasiskola voltaképpen tanulmány egy végsőig determinált létezésformáról, a gondolkadásnak és a cselekvéseknek egy jellegzetes és szabott hálózatáról — egy világról, amelyet a láthatatlan hatalmú Beranek éppen úgy jellemez, mint a fanatikus „lélekidomár” Lilik, vagy Teréz, akinek, mikor nincs mit tennie, „valami tárgyszerű ül ki az arcára”, s a sólymok serege — a pórázos szabadságnak ezek a légi csendőrei, amelyeknek csak akciókra indulás idején veszik le a fejükről a kápát, különben a jótékony sötétben élnek. Róluk olvashatjuk még a bevezetőben: „Ezek a nemes vadak mindig párhuzamosan nevelkednek a préda- és eleség-állatokkal; együtt, de sose egy helyen. A legcélszerűbb, ha a két telep hét-nyolcszáz méterre fekszik egymástól, így nincs, ami nyugtalanítsa az érzékeny idegrendszerű sólymokat. A rend azt kívánja, hogy a ligetben komor, méltóságos csend uralkodjék, a várakozás csendje, és a fegyelmezett szilajság csak a hívó kiáltásra hallassa utánozhatatlan vijjogását...”

Tehát rend, engedelmség, fegyelem, parancsok teljesítése, aszkétizmus és harc, póráz és szabadság, könyörtelen determinizmus — ennek parabolisztikus mélylélektanát írta meg a Magasiskolában Mészöly Miklós még 1956-ban. S így folytatta kutatásait a Teréz krónikája című 1958-as elbeszélésében, ez motoz a Tragédia címűben, hogy végül *Az atléta halálában* regénnyé szerveződve individuális eset kapcsán kísérelje feltárni e kérdés lehetséges aspektusait. Mészöly alapvető írói élményei közül való a fegyelemnek ez elbeszélésekben feltárolt problematikája, s mintegy írói világa tengelyében is áll — legalább is egyelőre, hiszen legbiztosabb menetű művei készültek ebből az anyagból. S még ezzel a kérdéskörrel áll kapcsolatban az ösztönök témájára írott elbeszéléseinek a sora is, a „vak” ösztönökére, amelyek minden tekintetben párjai az engedelmség és fegyelem vakságára írott elbeszéléseinek, a Mészöly-művek Janus-arcúságát példázva. „Az ember nem garantálhatja az ösztöneit” — mondja a Tragédia egyik hőse, s míg a legyőzött ösztönök világát a Magasiskolában festette, a „vak ösztönök” átkát a Jelentés öt egérről című parabolája — Mészölynek ez a másik könyörtelen remekműve — idézi meg maradandóan. A modern magyar próza miniatűr remeke ez a kis parabola-elbeszélés, s ennek, valamint a Magasiskolának a kötetben léte elegendő, hogy az új Mészöly-könyvnek magas rangját megszerezze, s maga után vonja a többit is, amelyekben azonban az epikusabb részletezés, az életszerűség a gondolat tisztább képletét már eltakarja, mert Mészöly írói világa a realitásoknak és a racionak nem ilyen vonatkozásaiából épült fel: tudat-állapotokat kutat, s annak is a létezés-probléma irányába eső területeit, melyek felett a kiszolgáltatottság anyai borong.