



VERÉB ÁRNIKA (1995) Szentendre

## VERÉB ÁRNIKA

### A zenei szerkesztés lehetőségei az irodalomban

Motívumvariációk Mátyás Iván

Fél hat felé című novelláskötetében

Korábbi kutatásaim során Mátyás Ivánnal kapcsolatban az a jelenség érdekelt, amit a Mátyás-recepció mindig is kérdőjelbe tett: novellák-e a füzérré rendezett szövegek, és ha nem azok, akkor hol helyezhetők el a műfaji skálán. A novellaciklus mint kompozíció érdekelt,<sup>1</sup> és az a mód, ahogy a fragmentált szövegek egységgé állnak össze. Ahogy olvastam a Mátyás-életművet, egy új kompozíciós formára bukkantam az 1974-es *Fél hat felé*<sup>2</sup> című novelláskötet kapcsán. A szövegek látszólag tipikus Mátyás-novellák, viszont az integratív olvasat esetén olyan minta rajzolódik, amely egy más médium struktúráját hozza be a kompozíció szerkezetébe, mégpedig a zenéét.

Nem én vagyok az első, aki felvetette a zenei szerkesztés kérdését Mátyással kapcsolatban. Balassa Péter így ír az *Átkelésről*: „[...] írásainak története: motívumvezetésük. Ez pedig par excellence zenei gondolkodásra vall. Ez a zeneiség azonban nem modern értelemben vett, tehát nem hatja át magát a nyelvet [...] hanem ez a zeneiség: gondolkodásmódot jelent, a forma eszméjét és esszenciáját. Annak, hogy a Mátyás-novellák története lényegében a motívumok összenövése és viszonylatrendszer [..]”<sup>3</sup> Ez a motívumlánc keltette fel bennem is a *Fél hat felé* olvasásakor, még Balassa esszéje nélkül, a zenei forma visszhangját. Ahhoz, hogy a zenei szerkezet működését valóban vizsgálni lehessen, az irodalmi terminológia helyett a zenéhez kellett nyúlnom. Ehhez Arnold Schönberg *A zeneszerzés alapjai* című definíciós művét használtam.<sup>4</sup>

A forma terminust Schönberg többféle módon használja. Esztétikai értelemben szervezettséget jelent, amely nélkül a zene amorf tömeg lenne. A motívum felhasználása az ismétlés, amelynek a variáció a lényege. A helyes variálás kevésbé fontos elemeket változtat meg, a fontosabbak közül őriz meg párat.<sup>5</sup> A téma gyakori, különleges szerkezet, amely a több hang nyugtalanságának, a problémának a végére akar járni. Ezt a témát dolgozzák ki az alapmotívumok fejlődő variációi, ami egyfajta előre felé mutató irányként hat.<sup>6</sup> A zenei logika a közös tartalom, a ritmikai hasonlóságok és az egymást vonzó harmóniák együttesével jön létre. A közös tartalmat az alapmotívumból származó motívumformák használata biztosítja, a ritmikai hasonlóságok egységesítenek, a harmóniák pedig megerősítik a belső koherenciát.<sup>7</sup> Ez a zenei logikai építkezés hasonlít az irodalomban azokra a prózapoétikai eljárásokra, amelyek a posztmodern regény esetében hozzák létre a belső koherenciát. Egy olyan regényszerkesztésnél, ahol nem a cselekmény vagy a szereplők tartják össze a szövegegyüttest, más eljárásoknak kell felépíteniük a koherenciát. Szegedy-Maszák három olyan elemet jelölt meg a posztmodern regény kapcsán, ami többé-kevésbé általánosnak tekinthető: körkörösség, nyitott befejezés és halmazszerűség.<sup>8</sup> A körkörösség egyik jellegzetes prózapoétikai eszköze az ismétlés és a cselekmény előrehaladásának hiánya. Egy zenemű esetében nem beszélhetünk olyan értelemben cselekményről, ahogy egy irodalmi szöveg kapcsán, azonban koherenciát kialakító ismétlésről igen: hiszen ez az alapja a zenei szerkesztésnek.

Egy zenemű mindig több részből áll, ez teszi lehetővé, hogy az alapgondolat több nézőpontból is megmutatkozhasson. A legtöbb forma három részből áll, legyen az kis- vagy nagyforma. Az első, illetve az utolsó rész visszatérés vagy módosult ismétlés, variáció.<sup>9</sup> A kisformák építik fel a nagyformák részeit, amelyek a kontrasztnak köszönhetik fejlődésüket.<sup>10</sup>

A *Fél hat felé* tizenöt novellából áll. Ebből az első három Zsámboky- vagy Mátyás-elbeszélés (*Szerkesztőségi órák; A modell; Papírlerakat*). Az utolsó három szintén Zsámboky-szöveg (*Templom, délután; Régi idők kávéháza; Asztalsarok*) A záró novella elbeszélője névtelen, a motívumok és a megszólalói pozíció miatt azonban Mátyás-elbeszélésnek lehet tartani.<sup>11</sup> A közbülső kilenc novella eltart bármilyen Zsámboky- vagy Mátyás-szereptől, így az elbeszélő alapján három különálló egységre osztottam fel a kötetet. Az első három novella alkotja az A tételt, az utolsó három a variációt, az A<sup>1</sup> tételt. A közbülső kilenc novella a kontrasztáló B tétel.

## A ÉS A' TÉTEL

Ha a három novellákat tételenként egészként kezeljük, és ha külön párosítjuk össze őket, akkor is variációs szerkezetre bukkanunk az első és az utolsó három novella esetében.

A *Szerkesztőségi órák* elbeszélője Mándy, aki három novelláját szeretné a Nyugatnak megmutatni. Babits és Gellért Oszkár nem utasítják ki az ajtón, mégsem engedik közel. Nagy hangsúly kerül az írás módszerének leírására, Mándy nemcsak azt listázza, hogyan kéne írnia egy nagy írónak, de a saját módszerét az idealizált folyamattal szemben leminősíti. Az *Asztalsarok* is az írás módszeréről szól, ami sosem válik olyan patetikussá, mint amilyen lehetne. Mind a két szövegben a saját módszer hiányossága áll a középpontban, ehhez társul az írói magány két ellenpontja. A *Szerkesztőségi órák* zárlatában Mándy Babits elhagyatott villájában szertartásosan olvassa a neveket a falon. Ez a fajta távolság a Nagyoktól valódi, mint ténylegesen találkozni velük. Ebben a csöndben hangzik el a kérdés: „Mondd... te írtál a Nyugatba?” Ez a mondat egy utolsó elutasítás Babitstól, zárlatként még tovább nyúlik. Az író magánya átszővi a novellát, hasonlóan az *Asztalsarok*hoz, ahol az elbeszélő pátoszuktól megfosztott írószerszámaival körberakodva az öreg író magányában élkel távolságot maga és az igazi, töltőtollas írók közé.

A szövegek narrátorai nemcsak pozíciójukban, de elbeszélői módjukban is hasonlítanak egymásra. A Zsámboky-szövegeknél megszokott kettős időmegjelenítés és a váltott elbeszélői mód (E/3. és E/1. közötti jelöletlen váltás) nem jellemző a novellákra, mind a kettő elbeszélője én-elbeszélő, a szöveg nem mozdul ki ebből a perspektívából, az időkezelés lineáris. A szövegek tematikájukban és prózapoétikájukban variációi egymásnak, ha az elbeszélői módokat olyan eszköznek tekintjük, amilyen a zenében a variáció.<sup>12</sup> Ez a megállapítás már elmozdítja a vizsgálatot egy irodalmi sajátosságnak, méghozzá a prózapoétika kérdésének a variációs formában való szerepe felé.

A *modell* és a *Régi idők kávéháza* hasonló módon kapcsolódik egymáshoz. A *modell* tipikus Zsámboky-elbeszélés az apa magatehetetlen, tárgyakkal azonosított figurájával, a szállodai étellel, a fiatal író képével, akit az apja protezsál be különböző lapokhoz. A Zsámboky név nélkül is beilleszthető a Mándy-univerzum e rétegébe, de enélkül is egyértelmű a két szöveg közti rokonság. Míg a *modell* átfogóbb képet ad a fiú és az apa kapcsolatáról én-elbeszélésként, addig a *Régi idők kávéháza* heterogén narrátort szólaltat meg. Ennek ellenére a mindentudó elbeszélő sem működik másként, mint a korábbi én-elbeszélő, csak olyan hatást kelt, mintha az egyik szöveg a másikba léptetne be. A magára hagyás gyakori motívum, a magány egyik formája, amiből a kötet esetében az álom mutat kilépési lehetőséget. A *modell*ben az apa jár vissza az álomba, és követeli a határok lebontását. A *Régi idők kávéházának* is központi eleme ez, a vendégkönyvben olvasott nevek materializálódnak a térben, miközben a szöveg érzékelteti, hogy a kávéház valójában üres. Erre az ürességre írónak rá a megidézett alakok, és átveszik az élettelen tárgyak szerepét. A novellák motívumaikban egymás változatai, összeolvasásuk esetén a két fokalizált személy egygyé válik, és kibontják a témát. A prózapoétikai eljárások nem az elbeszélői pozícióban nyilvánulnak meg, inkább az ismétlésekben, a tárgyak emberré való metamorfózisában, az apa figurájában és a szereplők közti viszony megrajzolásában.

A *Papírlerakat* és a *Templom, délután* Zsámboky-novellák. Jellemző rájuk a váltott elbeszélői mód, hol Zsámboky a fokalizáló, hol ő a fokalizált tárgy. A váltás jelöletlen, a nézőpont megsokszorozódik.<sup>13</sup> A két szöveg cselekménye nem rímel egymásra olyan nyilvánvalóan, mint a korábbiak. A papírlerakat misztikus helyé válik, ahol a kiválasztott Zsámboky János hozzáfér egy felbecsülhetetlen értékű kéziratához, amit elkeseredettségében mindörökre elveszejt. A *Templom, délután* egy romos templomban játszódik, ahol tanyát vert egy csapat mutatványos. Műsoruk nem képes szakrális teret létrehozni, csupán János személyében sikeres a mutatvány. A papírlerakat olyan tér, ahol nem várt a csoda, ezzel szemben a templom attribútuma a szertartás, de a benne történő események ennek nem feltétlenül felelnek meg. A két szöveg szent élménnyel kecsegtet, de egyik sem teljesül be. A mutatványosok sikertelenül próbálják vezényelt lélegzésre irányítani a közönséget, ahogy Zsámboky is hiába próbálja felolvasni a Legfontosabbakat a bútorszállító kocsisötéttségében. A közönség nem jogosult a beteljesülésre, már csak létezésének módjából kifolyólag sem. A piknikező turisták a templomban nem élhetik át azt, amit János igen. A záró jelenetben ő képviseli a kiválasztottat, a szavai olyan tudásra utalnak, amit a vele együtt és a tőle mégis távolságban lévő Zsuzsi nem érhet el.

„– Egyszer majd fölgyútanak mindent. Mennek az úton, és mindent elpusztítanak maguk körül. [...]

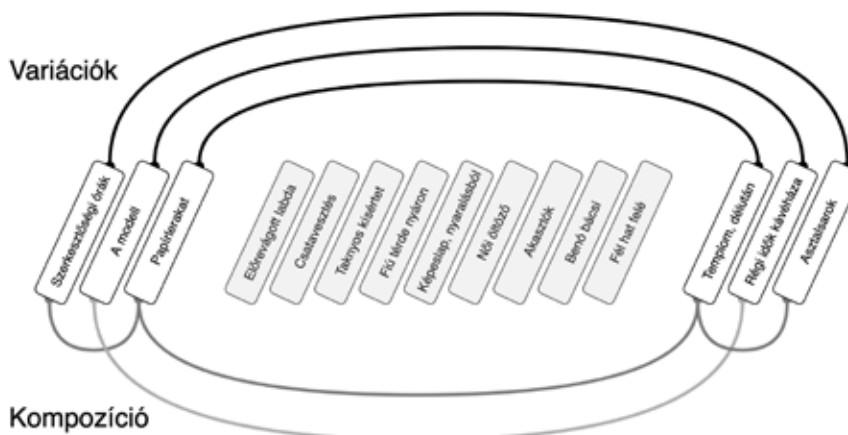
– Miket beszélsz! – Zsuzsi elképedve bámult rá. Hirtelen megfordult, és leszaladt a domboldalon.

János felemelte a karját. Az az aranybarna folt a csuklóján! Már kissé halványodott, de azért még mindig jól látszott. Valahonnan a bőr alól világított.”

A templomban a közönség minden tagját mézzel jelölték meg, nem úgy, ahogy a *Papírlerakatban*, ott egyedül Zsámboky lehet a Legfontosabbak hordozója. A *Templom, délutánban* ez a kiválasztottság az egyéneken keresztül játszódik le. János az apokalipszis jóslatának kimondásával mintegy elfogadja ezt a kiválasztottságot, hasonlóan a *Papírlerakathoz*, ahol Zsámboky azon gondolkodik, miként tudná kötelességét méltó módon teljesíteni. A *Templom, délután* zárlatában János végül Zsuzsit követve lefut a dombról a fák közé, így szétroppantja a kiválasztottság tűnékeny állapotát. Kevésbé drasztikus elutasítása ez a szerepnek, mint ami a *Papírlerakat* záró jelenetében történik, de ugyanolyan erős gesztusa a szerepből való kimozdulásnak. Ott Zsámboky dühtől felkorbácsolva elveszejteti a Legfontosabbakat, majd ettől megkönnyebbülve felszáll a levegőbe. Ezt csak a lány, a szakrális tér és a valóság között mozgó személy érzékeli. A templomi szertartás után a nézők szinte menekülnek a helyszínről, nem értik a mutatványost, a fiút, aki a szentséget kísérte. János az egyetlen, aki a legtovább marad a domb tetején, ahol a templom áll, mintegy döntés küszöbén: eltűnjön-e ő is a szertartást vezető fiúval, vagy szaladjon le a dombról, vissza a hétköznapi világba. János eldobja a kiválasztottságot, de lehet, ténylegesen sosem állt választás előtt, hiszen a fiú, aki a vezetője lehetne, már eltűnt.

A két novella hasonló prózapoétikát használ. A hétköznapiság a szakralitás előtt könnyen követhető, lineáris cselekménysor, csak a János által hozzáfűzött kommentárok léptetnek ki a szöveg egységes, rövid, Mándy-féle vágott mondatokból<sup>14</sup> építkező narratívájából. A verseskötet átadása után, illetve a fiú meghívását követően a szöveg a hétköznapi eseményeket is abszurdba hajló leírásokkal jeleníti meg. A novellák szinte labirintussá lesznek, mivel maga Zsámboky is magatehetetlen narrátorként működik, nem cselekvője vagy értelmezője az eseményeknek. A pozícióból való kilépés is sodrás eredménye, Zsámboky nem lehet az, aki elvállalja a feladatot, hiszen egy szörnyű labirintus foglyává válik, ami csak akkor csitul el, ha eldobja a terhet.

Ha az első három novellát egységként képzeljük el (A), illetve az utolsó három novellát ugyanígy (A<sup>1</sup>), akkor kisformaként gondolhatók el, amelyek a nagyformát építik fel. Ezek a kisformák hasonló módon három részből állnak (ABA<sup>1</sup>).<sup>15</sup> Egy kisforma tempója általában nem mozdul el, ahogy például a nagyforma ritmusa, ahol a gyors tételt lassú követi, mivel a kisforma rövid egység, nem engedhet meg magának távoli variációkat vagy radikális ritmus-, esetleg harmóniaváltozásokat. A kompozíció akkor rajzolódik ki világosan, ha az egyes részek variációs rendszerének függvényében képzeljük el, amit az 1. ábra szemléltet.



1. ábra

Minden kezdő novella (A) egy variáns novellához (A<sup>1</sup>) kapcsolódik, köztük az eltartó középső egység (B). A *Szerkesztőségi órák* és a *Papírlerakat* szépen kidolgozzák a témát (az író csalódása), mivel a *Szerkesztőségi órákban* felvetett publikátlanság és kiforratlanság problémája a *Papírlerakat* dühében csúcsonylik, mindeközben a *Templom, délután* és az *Asztalsarok* nem variálja egymást ilyen szempontból. Azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az *Asztalsarok* kötetzáró novella, így nem az a feladata, hogy a zárótétel kezdetét ismétlje, hanem hogy az egész mű alapmotívumát tömörítse egy utolsó, hangsúlyos részben. Az *Templom, délután* nem az *Asztalsarok* variációja, hanem abból a szempontból kapcsolódik a novellához, hogy a kezdő novella, a *Szerkesztőségi órák* variációja, amely elsődlegesen felvetette a kötet alapproblematikáját: a magányt.

## B TÉTEL

A *Fél hat felé* több erős motívummal dolgozik, azonban ezek mind a novelláskötet témája alá vannak rendelve, annak kibontását és a kötet koherenciát építik fel. Ez a téma a magány, amely problematikája köré szerveződik mindegyik novella. A témában spirálisan egyre mélyebbre hatoló novellák a kompozíció végére, éppen úgy, ahogy egy zenemű esetében, eléri a nyugvópontot. Schönbergnél a téma megoldja a problémát azzal, hogy a következmények végére jár, a legnagyobb mélységekig hatol, hogy elérje a nyugalmi pontot.

Létezik egy „Téma variációkkal” nevű zenei forma, amely a korábbi hármassal ellentétben motívumvariációs szerkezetben bont ki egy vagy több témát. Ez a forma lehet egy egész mű szerkezete, de egy tétel formája is.<sup>16</sup> A következőkben megpróbálom a téma- és a motívumvariációk vizsgálatával bemutatni, hogy a *Fél hat felé* B tételeként megjelölt kilenc novella miért felel meg ennek a formának.

## A TÉMA

A szövegek sorrendben: *Előrevágott labda*; *Csatavesztés*; *Taknyos kísértet*; *Fiú térde nyáron*; *Képeslap, nyaralásból*; *Női öltöző*, *Akasztók*, *Benó bácsi*, *Fél hat felé*. Ahogy már az A tétel bemutatásában is feltűnt, a kezdő és záró novellák is a magány témája körül mozognak.

Az *Előrevágott labda* éles váltás az A tétel szövegeihez képest, kilép az író alakmásaiból, és új szereplőt vezet be (ez a B tétel összes novellájára igaz). Csempe-Pempe ismert figura a Mándy-univerzumban. Tartalék játékosként kerül pályára, lő egy legendás gólt, örömmámorában úszva kilép a valóság síkjáról, és különös víziót lát egy virágban éneklő lányról. Feleszmélése után értesül arról, hogy legendás gólja meg sem történt. A Titánia csapata sosem fogadta be, és az a gól, ami mindent megváltoztathatna, csak lázalmában történt meg. A kötetben a megélt és az elképzelt valóság összekeveredik, illetve kérdéssé válik, hogy a valóság síkján játszódó jelenetek valóban a valóságot ábrázolják-e, vagy csak a szereplő fejében lázálomszerűen bemutatott képsorokat látjuk. A szövegek bizonytalanságban tartanak: hol kezdődik az örület, és hol a valóság.<sup>17</sup>

A *Csatavesztés* főszereplője Növényi tábornok, aki a valóságban egy fürdőszoba előtt áll, minden más feltehetően a fejében történik. Egy öreg katona története ez, akit ki akarnak költöztetni, hiszen csak az álmvilágban képes cselekvő egyén lenni. A *Taknyos kísértet* egy szellem monológja, akit nem hagynak békében nyugodni. Ez a szöveg reciproka a témának, a szellem vágya a magány, és az élők azok, akik nem adják ezt meg neki. A *Fiú térde nyáron* fordulópont, bevezeti a házínéket és a Balatont, ahová egy osztálynyi gyerekekkel kirándul a főszereplő fiú, Feri. A társaság ellenére mégis magányos. Ennek a magánynak a csúcspontja, amikor a térdén esett seb miatt összeolvad a feje a térdével, és egy pillanatra elszakad a külvilágtól. A *Képeslap, nyaralásból* az asszonyi magány története. A főszereplő nő álma a varrógép, amitől valószínűleg a férje tiltotta el. A házínéni, aki olyan, akár egy kísértő misztikus lény,<sup>18</sup> ülteti le a varrógép elé, mintegy megfogva áldozatát. Ebben az esetben a varrógép mint lótusz működik, az asszony elfelejti a külvilágot. A *Női öltöző* kávéházban játszódik, és kétféle magányt mutat be. Az egyik a szép asszonyé (Anikó), akit irigyelnek a nők, a másik a rossz férfi melletti magány. Egy abszurd jelenetben az öltözőben az irigy nők szétcincálják Anikót. Izgalmas szintje a szövegnek, hogy az öltözői jelenetek mellett hallgatói vagyunk az ud-

varló szólamának is, amiből kitűnik, hogy Anikó nemsokára a rossz férfi nyomorában is szenvedni fog. Az *Akasztók* témája egyszerre az árus és a vevő magánya. Milcsit, a vásárlót Anikóhoz hasonlóan széttépik az árus vállfái, miközben az árus kizárólag magára figyel. A *Benó bácsi* az elfeledett tárgyakról, leginkább egy karosszékéről szól, míg a *Fél hat felé*, a B tétel záró novellája és a kötet címadó szövege összesűríti a korábbi variációkat, és az öregasszonyi magányon keresztül bemutatja mind a tárgyak, mind az emberek keserű sorsát.

Ez a közös téma és annak különböző bemutatása még nem igazolja, hogy zenei formában épülne fel a novelláskötet. Ez novellaciklus egyik lehetséges sajátossága. Ennek ellenére fontos eleme a kompozíciónak, hiszen egy zenemű alapjaiban is ezt az elvet találjuk.

## A B TÉTEL MOTÍVUMCSOPORTJAI

A *Fél hat felé* B tételének „Téma variációkkal” formáját azoknak a motívumoknak és variációjuknak a hálója bizonyítja, amelyek segítenek kibontani a témát, és létrehozzák az egész kötetben átfutó koherenciát. Kétféle motívumcsoportot különítettem el. Az első azok az alapmotívumok, amelyek összetartják az egész kompozíciót, és aládolgoznak a témának. A második azok a prózapoétikai eljárások, amelyek módosított ismétlésként formálódnak a szövegben. Nem feltétlenül ugyanarról a dologról beszélnek, de ugyanúgy teszik azt.

## A NÉGY ALAPMOTÍVUM

A kötetben négy olyan motívumot találtam, amelyek jelentős belső koherenciát építenek ki variációjuk által. Ez a tükör, a tó, a lány és a képek motívuma. Ez utóbbihoz prózapoétikai eljárás is társul, ezért átvezet a motívumok következő csoportjába. A tükör és a tó motívuma egymásba fut, míg a lány és a tükör társmotívumokként variálódnak.

A tükör az a fizikai tárgy, amely elindítja a síkváltást. Ez már az A tételben is megjelent hagyományosabb módon, amikor az apa *A modellben* az álom síkján tér vissza számon kérni. Az A<sup>1</sup> tétel esetében szintén visszatér a síkváltás szelídebb módja, és így a motívum nyugvópontra ér.

Az *Előrevágott labdában* Csempe-Pempe legendás góljától megrészegülten iszogot a büfében, amikor a tükör fényes, csillogó felülete, akár egy tó hullámszíni kezd, és az üveglapok, mint a valóság és a képzelet síkjai, egymásra csúsznak. Ekkor sejlik fel a virágban éneklő lány alakja. A *Csatavesztésben* Növényi tábornok mentális állapota miatt könnyebben léptethető síkról síkra, az átváltások gyakran jelöletlenek, az olvasó sosem lehet egészen biztos benne, hol is játszódik, amit olvas. „A tükör lobbant egyet. Termek nyíltak, lobogó fények, lépcsősor. Zongora szól. [...] Egyszerre csönd lett. Egy lány állt a széttárt ajtók között.” Ahogy az idézetben olvasható, a váltást itt is tükör indítja, és követi egy lány megjelenése. Ez az alak abban tér el az *Előrevágott labdában* látottól, hogy a valóság síkján is találkozhatunk vele. Egy magatehetetlen figura, aki látszólag nem tart kapcsolatot a külvilággal. Növényi tábornok a lány jelenlétére tiszta tudattal leguggol elé, és bemutatkozik, mire a lány szétnyitja az arcát takaró hajfüggönyt, és egy szikrányi tiszta állapotában ő is bemutatkozik. A két elvont síkon mozgó figura a valóság talaján egy pillanatra emberi gesztust tehettek egymás felé.

A *Taknyos kísértet* című szövegben a kísértet szemlélődő alak, ide-oda repked a térben, minden ember zavarja, kivéve egy lányt, aki néha olyan viselkedést mutat, mintha észlelné a szellemalakot. Ezt gyakran tükrök kísérik.

A *Fiú térde nyáron* című szövegben csak rövid pillanatra bukkan fel a lány, rácsodálkozik a fiúkból álló csoportra, hagyja magát körüludvarolni, majd nyoma vész. A *Képeslap, nyaralásból* című novellában szintén csak érintőlegesen tűnik fel egy tükör, olyan funkcióval, ahogy az előző szövegben a lány alakja. A szöveg középpontjában a lótszyszerű varrógép áll: „Abban a régi lakásban az előszobából nyílt az a kis kamra. Öreg lepedőbe kötött rongyok a falnál. Egy aranykeretes tükör alatt a varrógép. Amikor fölnézett, önmagát láthatta. De nemigen nézett fel.” A tükör és a lány motívuma ebben a két szövegben csak jelképesen van jelen. Megnyithatnák a síkváltás terét, ha a mellettük mozgó szereplők foglalkoznának velük, de sem Feri nem fordít figyelmet a lányra, sem az asszony a tükörré, így itt ez a két motívum passzív marad.

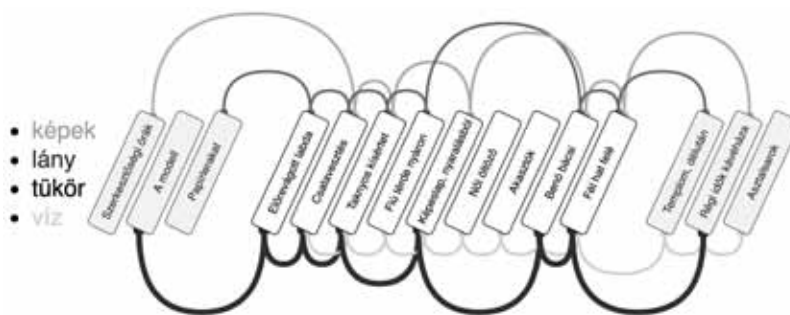
A következő két szövegben nem is tűnnek fel, majd a *Benó bácsi* című novellában mind a két motívum megjelenik. A fokalizált tárgy ebben a szövegben egy elfelejtett karosszék, amely valaha az étkezőben állt, majd átkerült a hasznavehetetlen tárgyak közé, később pedig behajították a vízbe. A lány még a vízbe merülés előtt jelenik meg, váratlanul, mint egy szellem.<sup>19</sup> A *Benó bácsi* az a szöveg, ahol a víz és a tükör motívuma összeér, ugyanis a víz veszi át a tükör funkcióját. A karosszék lebeg a vízen, maga alatt látja az egész lakást minden holmival és benne lakó egyénnel együtt. „Nedves fények a vízen. Alámerült lámpasorok. [...] Nesztelenül nyíltak az ajtók a víz alatti szobákban.” A lázalomhoz hasonló vízalatti jelenetek itt a karosszék „tudatának” megbomlását, a fulladás folyamatát ábrázolja.

A lánnyal hasonlóan gyakori egy fiú megjelenése is a szövegekben, de szinte összerakhatatlanul sok elemből áll, jelentőségét pedig csak a B tétel záró novellájában nyeri el, ahol összeforr a lány alakjával, hogy kivezessen a *Templom, délután* szövegébe, ahol a mutatványos fiú társává válik. A *Fél hat felé* szövegében a tükör és a víz motívuma továbbra is együtt van jelen. A főszereplő öregasszony el szeretné cserélni a lakását, a nézelődőkkel körbejárja a szobákat, amikor: „Állótükör fogadja őket a másik szobában. Tó, amibe belesiklanak.” A szürreális jelenet, amely variációja a *Benó bácsi* egész szövegének jelöletlenül véget ér, a szereplők párbeszédbe bonyolódnak, és mire újra leírás következik, a szöveg megint a realitás talaján mozog. A tükör motívuma kivezet az A<sup>1</sup> tétel második szövegébe, *A régi idők kávéházába*. Itt viszont már csak a ragyogás és a funkció marad, a sokszoros variáció hatására egy felragyogó lépcsősor képes magával hozni a korábbi összes síkváltás emlékét.

A víz motívuma kevésbé izgalmas, a *Csatavesztésben* a fürdőszobán keresztül jelenik meg, a *Taknyos kísértetekben* vizespohárként és uszodaként. A *Fiú térde nyáron* a Balatont teszi meg helyszínnek, illetve egy úszás alkalmával egy misztikus tárgyat, a tengerek kürtjét is megjeleníti. Feri, a fokalizált szereplő indítja az egyszerű kagylóhoz kapcsolódó mítoszt, amely aztán összefonódik a vérző térd képével. Ezután a *Képeslap, nyaralásból* szintén a Balatonon játszódik, a démoni kastély egy nyaraló, ahol a lótuszevő asszony és férje megszállnak. A *Női öltözőben* Anikót a zuhanyzóban tépik darabokra, míg az *Akasztók* esetében a Balaton az a hely, ahol az árus családjá nélkül nyaral. A *Benó bácsiban* összeér a tükör és a víz, a *Fél hat felé* gangos napozói úgy tesznek, mintha vízparton lennének, de annak hiányában lavorból locsolják fürdőruhás testükre a csapvizet. Az A<sup>1</sup> tétel kezdő novellája szintén egy balatoni nyaralóban játszódik, míg a *Régi idők kávéházában* említésre kerül egy poshadt vízü akvárium. A kötetzáró novellában, az *Asztalsarokban* újra visszatér a tó, amikor az elbeszélő felidéz a gyermekkorának íróasztalát. Annak ellenére, hogy a víz motívuma kevésbé változatos variációkon esett át, összeérése a tükörrel a koherencia fontos részévé lépteti elő.

Az utolsó motívum a képeké. Már az A tételben is megjelennek fényképek, amelyek emlékeket indítanak. A technika, hogy a kép látványa eseménysort indít, lesz az a motívum, amely végigfut a kompozíción. Jelentős prózapoétikai eljárás ez a *Csatavesztés* szövegében, ahol a síkváltások gyakori eszköze a mozi képeinek megelevenedése, a szereplő belépése a kép világába. A *Taknyos kísértetekben* a szellem van néző pozícióban. Úgy figyel az élőket, ahogy azok a mozgó- vagy állóképeket. A *Képeslap, nyaralásból* már címében is hordozza a motívumot, de a szövegtestben is megjelenik, amikor a házaspár az otthont adó házinéni fényképeit nézegeti a falon, illetve a zárlatban, ahol ugyanez a házinéni arról beszél, hogy a „lótuszevő” vendégeknek a figyelem jeleként képeslapokat illik mutogatni. A *Benó bácsiban* a *Taknyos kísértet*hez hasonlóan egy karosszék lép néző pozícióba, számára az emberek a víz alatt nem többek távoli állóképeknél. A *Fél hat felé* szövegében kiemelt szerephez jutnak a képek, ugyanis a főszereplő öregasszony állandóan társalog a halott apjával és a halott férjével, ehhez a diskurzushoz azonban elengedhetetlen számára a két férfi portréja. Nem minden ilyen jelenetet indítanak a portrék, de jelenlétük elengedhetetlen feltétele a párbeszédhez holtak és élők között. Ez a motívum kivezet az A<sup>1</sup> tétel második novellájába, *A régi idők kávéházába*. A fiú lát egy fényképet, amely a korábbiakhoz hasonló módon kinyit egy fiktív jelenetet a kép által ábrázolt moztulajdonosról, azonban a valódi síkváltáshoz nem válik eszközzé, itt a tükör sokszoros variációján keresztül a ragyogás nyitja meg az álom síkját.

A belső koherenciát és a témát kidolgozó alapmotívumok láncát a 2. ábra szemlélteti. Ezek a motívumok nagyon egyszerű elemekből állnak, és így olyan kevésbé kötöttek, hogy variációjuk láncára akár egészen távoli asszociációkat is létrehozhat már az alapmotívum figurája nélkül, ahogy az a tükör esetében történt.



2. ábra

## PRÓZAPOÉTIKAI ELJÁRÁSOK

Azon motívumrendszerek közül, amelyeknek variációja a B tétel szerkezetét adja, az alapmotívumok mellett azok a prózapoétikai eljárások, amelyek – ahogy fentebb már volt róla szó – módosított ismétlésként formálódnak a szövegben, és habár nem feltétlenül ugyanarról a dologról beszélnek, de ugyanúgy teszik azt.

Az egyik ilyen jelentős a Mándy-szövegekben már sokszor tapasztalt eljárás, amikor két idősíki, a múlt és a jelen viszonya és feszülése lép struktúraépítő pozícióba.<sup>20</sup> Ez a technika kapcsolatban áll a képek motívumával, de nem kizárólag akkor jelenik meg. A szöveg a két idősíki között általában jelöletlenül ugrál, egyrészt összezavarja ezzel a lineáris olvasói stratégiát követő első szintű mintatolvasót, másrészt a két sík mintegy egymást átfedve jelenik meg – hasonlóan a síkváltások esetéhez, ahol a valóság és a lázalom jelenetei olvasódnak egymásra. Ezt a két prózapoétikai eljárást épp hasonló szövegalkotási módszerük miatt érdemes egy szempontnak venni. Ebben az esetben a kötet számos novellájában (ha nem is mindenütt uralkodó, de) jelentékeny szövegalkotási technikának minősül. A síkváltásról a tükör motívumvariációján keresztül már sok szó esett, a képek motívumán keresztül pedig több múlt és jelen példát is bemutatam. Ezért egy izgalmas jelenetet emelek ki a múlt és jelen idősíkjainak párharc-történetéből.<sup>21</sup>

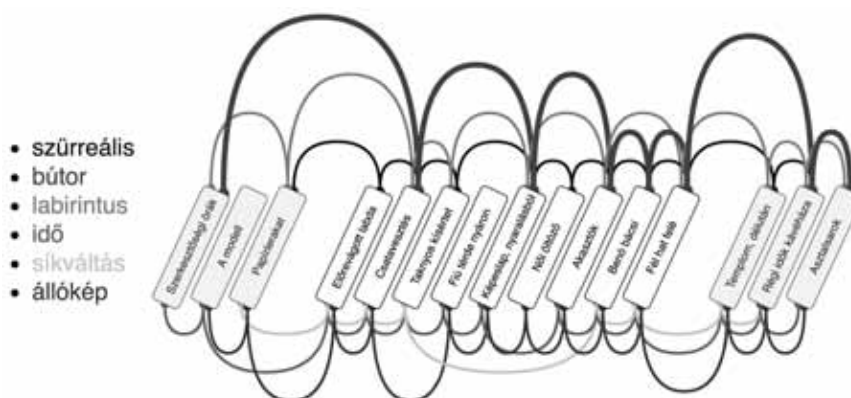
A *Fiú térde nyáron* szövegében a nyaralás jelenét felülírja két múltbeli jelenet. Az egyik a korábbi nyaralások emlékképe – amelyeken a főszereplő Feri nem vett részt. Ez a vonal kihangsúlyozza a fiú magányos egyedülállását a már korábban is itt nyaraló csoporton belül. A másik az apa figurája és a hozzá kapcsolódó emlékképek.<sup>22</sup> Úszás közben Feri az apja szemrehányó tekintetét látja, majd a férfi álla felcsúszik a homlokába. Ez előrevetíti a később hangsúlyossá váló testi tapasztalatot, amikor Feri vérző térde és álla összenő. Később fiktív jelenetet indít el török harcosokkal, és a test széttépésének képét vetíti elő, ami majd ténylegesen megjelenik a *Női öltözék* és az *Akaszték* szövegében.

Az állóképszerű ábrázolásmód, ahogy halad a kötet, egyre nagyobb teret nyer. A narrátor hangja egy rendezői hanghoz hasonlít, aki átmozdítja, hangulattal ruházza fel a szereplőket és a környezetet. Az elbeszélő olyan, akár egy varázsló, nem elbeszél, hanem teremt.<sup>23</sup> Olasz Sándor szerint ez a nyelv a némafilmek feliratozását idézi, és ez elmozdulás (szikársága ellenére) a költőiség felé.<sup>24</sup> Vidor Miklós mozzanatos drámához hasonlítja a rövid mondatos, filmszerű vágásokra hasonlító nyelvet, amely tömény és sűrű, szinte hallani engedi csöndjeiben a kihúzott mondatok helyét.<sup>25</sup> Ez a nyelv itt is sokszor érvényesül. Érdekessége, hogy míg a kezdő novellában alig uralkodnak ezek az állóképekhez hasonlatos rövid mondatok, adódóan az én-elbeszélés dinamikájából, addig a záró *Asztalsarok* szövegben az arányok felborulnak, és ez a fajta nyelv válik uralkodóvá. A kötet egészében jelen van, alakul és változik, folyamatos térhódításának következtében egy hagyományos, cselekményes elbeszélésből (*Szerkesztőségi órák*) hosszú út alatt eljutunk az *Asztalsarok* tulajdonképeni állóképéhez.

A labirintus nyelvi megalkotása is számos szövegben feltűnik. Már említettem fentebb, hogy az A tétel novellái, kiváltképp a *Papírlerek*, a valóság síkjában való eltévelyedést labirintusként jelenítik meg. A szövegek nem valódi labirintust engednek be a novellák világába, pusztán az eltévedés, a magány és a kétségbeesés érzelmi állapotához járuló vak mozgás képi ennek a labirintusnak a

látszatát. Így bolyong Zsámboky a Legfontosabbakkal a hóna alatt, így menekül egyik plakátból a másikba Növényi tábornok a *Csatavesztésben*, így ragad a holtak és élők világa között a *Taknyos kísértet*, így hálózza be a kísértetkastély nyaralójában a házínéni a magányos feleséget a *Képeslap, nyaralásból* szövegében. Ez a labirintus rajzolódik ki az árusok terén az akasztókból, amelyek mintegy Minótauroszként maguk alá temetik azt, aki szabadulni szeretne. Így bolyong az élet alkonyán a *Fél hat felé* öregasszonya és az A<sup>1</sup> tétel szövegeiben János a templomban, a fiú a sötét kávéházban, hogy végül az *Asztalsarokban* a belenyugvó elbeszélő berendezkedjen a labirintus közepén.

Azokban a novellákban, ahol szürreális jelenet bontakozik ki, többféle eljárás is megfigyelhető, ám ezekről a motívumok variációján keresztül már mind esett szó. Ami az összes ilyen szövegben közös, hogy a szereplők nyugodtan reagálnak ezekre az eseményekre. Sem Zsámboky nem lepődött meg, amikor felszállt a levegőbe a *Papírlerakat* záró jelenetében, és Anikó is rezignáltan vette tudomásul, hogy kolléganői darabokra szakítják a testét a *Női öltözőben*. Ez a szürreális vonal kapcsolódik egy másik prózapoétikai eljáráshoz, ahhoz, amikor a szöveg teljes természetességgel egy bútort állít fokalizált tárggyá. Erre a leglátványosabb novella az *Akasztók* és a *Benó bácsi*, ez előbbiben az akasztók szétcincálják a vendéget, míg ez utóbbiban a karosszék perspektívájából látjuk az emberi életet. A *Fél hat felé*, amely a *Benó bácsit* követő novella, a kezdő sorokban egy lift perspektíváját helyezi a középpontba. A kötet egészének fényében az is elképzelhető, hogy az ezt követő leírás, ami felfelé mozgású és kissé bíráló hangvétellel mutatja be a gang napozóit, nem más, mint a lift tükrének mogorva perspektívája. Kicsit később újból megjelenik a lift és a tükör, illetve a főszerplő öregasszony, aki a liftből kilépve a tükör nélkül még magányosabbnak érzi magát. A bútorok megszemélyesítése az A tétel első novellájától a kötetzáró novelláig tart. Közben számos ponton megjelenik. A többi prózapoétikai variációval együtt ennek a jelenlétét is bemutatja a 3. ábra.



3. ábra

A dolgozatban felvázolt motívumelemzés egy dinamikus kötetkompozíciót rajzol fel. A zenei forma, amelyet az elemzéshez segítségül hívtam, rá tudott mutatni arra a működő motívumhasználatra, amely a zene variációs rendszeréhez hasonlóan a főtémát segítve kapcsolja össze a szövegeket. Az általam felrajzolt motívumvariációkat nehéz olvasás közben ilyen pontosan megjelölni, ahogy egy zenemű laikus hallgatója sem tudja hallgatás közben visszakövetni a hallott ismétléseket, pusztán érzékeli jelenlétüket és azt, hogy egy egységet hall, amely elindult valahonnan, és megoldáshoz jut. Az ismétlések által a hallgató és az olvasó is beljebb kerül a zene vagy a szöveg világába, egy idő után ismerősséget vél felfedezni a szövegekben. A *Fél hat felé* jóval több véletlen sorrendű novellák köteténél, lehetőség a posztmodern regény előzményére, és egy forma arra, hogyan működhet a zene médiuma az irodalomban.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Az erről szóló tanulmány a *Kortárs* 2019. októberi számában jelent meg: *A novellaciklus és a regény határai Mándy Iván prózájában (Mándy Iván: Mi az, öreg?)*



<sup>2</sup>MÁNDY Iván, *Fél hat felé* = Uő, *Novellák II.*, szerk. Kiss Bori, PÁDÁR Eszter, Palatinus, Szekszárd, 2003, 337–530.

<sup>3</sup>BALASSA Péter, *Mándy és a kísértetek* = Uő, *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985, 139.

<sup>4</sup>ARNOLD SCHÖNBERG, *A zeneszerzés alapjai*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971, 19.

<sup>5</sup>Uo., 25–26.

<sup>6</sup>Uo., 115.

<sup>7</sup>Uo., 38.

<sup>8</sup>SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?* = Uő, „Minta a szőnyegen” A műértelmezés lehetőségei, Budapest, Balassi, 1995, 244.

<sup>9</sup>Uo., 133.

<sup>10</sup>Uo., 192.

<sup>11</sup>Nem mint empirikus szerzőt értem Mándyt elbeszélőként, inkább egyfajta speciális homodiegetikus elbeszélőként javaslom őt megjelölni.

<sup>12</sup>Schönbergnél a téma és a variációk az ismétlés különböző módjai, tehát a *hogyan* kérdése köré szerveződnek, a prózapoétikai megoldások szempontja a szövegek egymáshoz való kapcsolatát kirajzoló mintában releváns.

<sup>13</sup>HÓZSA Éva, *A novella új neve*, Újvidék, Forum, 2003, 25.

<sup>14</sup>Uo., 7.

<sup>15</sup>SCHÖNBERG, *i. m.*, 133.

<sup>16</sup>Uo., 178–180.

<sup>17</sup>ERDŐDY Edit, *Mándy Iván*, Balassi, Budapest, 1992, 66.

<sup>18</sup>Erdődy démonikus lénynek nevezte a házínénit. Uo.

<sup>19</sup>Ez a szinte epizód jellegű jelenet később a *Fél hat felé* című novellában is visszatér.

<sup>20</sup>SÁGHY Miklós, *Filmszakadás a szövegtérben*, Literatura, 2007/3, 303.

<sup>21</sup>Erdődy hívja párharcnak éppen az együttes jelenlétük feszültségéből adódóan. Uo.

<sup>22</sup>A forma ismerős lehet számos Zsámboky-szövegből.

<sup>23</sup>ERDŐDY Edit, *i. m.*, 17.

<sup>24</sup>OLASZ Sándor, *Műfajok között (Mándy Iván novellaciklusai és regényei)* = Uő, *Mai magyar regények*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003, 90.

<sup>25</sup>VIDOR Miklós, *A megélt Mándy-novella*, Liget, 2000/1, 4.

