

2007

3

XXXIII. ÉVFOLYAM

Joós Katalin
Kálmán C. György
Sághy Miklós
Tverdota György
Farkas János László
Mezősi Miklós
Milián Orsolya
Bakcsi Botond
Angyalosi Gergely

רבינו שמשון
הורבין

Literatura

XXXIII. évfolyam

A MAGYAR TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
HAJDU PÉTER
SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
BODNÁR GYÖRGY
KÁLMÁN C. GYÖRGY
SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

Ára: 1000 Ft

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 212-0214

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1.
Tel.: 338-2440

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1052 Budapest, Piarista köz 1.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.,
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta

Magyar Tudományos Akadémia

Literatura

Tartalom

XXXIII. évf. 2007/3.

Tanulmány

Joós Katalin

Kafka marxista módra

– Marxista olvasási stratégiák

Franz Kafka életművéhez –

251

KÁLMÁN C. György

Az avantgárd irodalomtörténet-írása

280

SÁGHY Miklós

Filmszakadás a szövegtérben

– Mándy Iván *Régi idők mozija* című kötetének

néhány jellegzetességéről –

294

Műhely

TVERDOTA György

József Attila *Irodalom és szocializmus* című

tanulmányának metafizikai háttere

308

FARKAS János László

Fordította József Attila

328

Szemle

MEZŐSI Miklós

Mi lett a filológusok rémuralmából? –

„Bevezetés egy magyar kritikai műfordítás-történethez”?

– Hajdu Péter–Polgár Anikó (szerk.): *Papírgaluska*.

Tanulmányok a görög és latin

klasszikusok fordításáról. –

339

MILIÁN Orsolya

William Shakespeare régi-új históriája

– Stephen Greenblatt: *Géniusz földi pályán*.

Shakespeare módszere. –

344

BAKCSI Botond

Az elmélet diszkrét viszonylagossága

– Antoine Compagnon: *Az elmélet démona*.

Irodalom és józan ész. –

350

ANGYALOSI Gergely

A politikus hattyú

– Sári B. László: *A „hattyú” és a „görény”*.

Kritikai vázlatok irodalomra és politikára. –

363

Sághy Miklós

FILMSZAKADÁS A SZÖVEGTÉRBE

– Mándy Iván *Régi idők mozija* című kötetének néhány jellegzetességéről –

A mozi-novellák „formanosztalgia”-ja

Az *igaziak* című Mándy-novellában mindjárt a cím után, a főszövegből kiemelve található az a sor, mely tájékoztatja az olvasót, hogy az utána következő történet eredeti elbeszélője a Fővárosi mozi gépésze, aki mindezt valaha a fiúnak, a *Régi idők mozija* főszereplőjének elmesélte. A mozi gépésze egyike a *Beavatottaknak*, akik kint jártak a szent helyen, a Film Városában, ezért adatai hitelesek, megbízhatóak és megkérdőjelezhetetlenek. A történet hiteles forrásának, a szemtanúnak a megjelölése az epika idejétmúlt, anakronisztikus formáit idézi, mondhatni, visszautal az *igazi* naiv epikára, mikor az elbeszélő a hajdanvolt hősök rokonaként eleveníti fel – mintegy példaértékkel – az elmúlt kor dicsőségét.

Erdődy Edit kismonográfiájában ír arról, hogy Mándy munkáiban gyakran megfigyelhetők a „hajdan virágzó, nagy műfajok erejüket vesztett maradványelemei”, az „epika primitív, ősbibb formáinak alkalmazása”, melyeket összefoglalóan „formanosztalgia” nevez.¹ Többek közt a „formanosztalgia” bizonyítékának tekinti Erdődy, hogy a mozi-novellák esetenként a Fővárosi gépészt mesélőként jelölik ki: „Nemcsak a cselekmény másodlagos szintjén előhívott történetek és filmsztorik utalnak erre a primitív epikai világra, hanem olykor maga az elbeszélő szituáció is: a *Régi idők mozija*-nak egyes darabjaiban a történetmondás klasszikus alaphelyzetét teremti meg: a *mesélést* – ha csak egy alcímmel is. A mozi, a film világa több vonatkozásban is a hősi epika nosztalgikus újramondása.”²

Mándy monográfiája „az epika idejétmúlt, anakronisztikus formáit” ismeri fel *A pálya szélén* című regényben is. Az ősbibb epikai jellegzetességek szerepét Erdődy e regény esetében a következőkkel magyarázza. Az eposzi történetstéma segítségével Mándy Csempe-Pempét, művének hőstét olyan eszmei-filozófiai horizonton tudta elhelyezni, mely az emberi állapotoknak alapvetően egzisztencialista meg-

¹ ERDŐDY Edit: *Mándy Iván*. Balassi Kiadó, Budapest, 1992. 48. Erdődy szerint Mándynál már a kezdetektől megfigyelhető „az ősbibb, egyszerűbb epikus formák iránti vonzódás” (18.).

² I. m. 48.

közelítését tételezi fel: „az immanenciájából reménytelenül kitörni akaró, de mindig veszésre ítélt hős s a vesztes ellen lázadó ember az egzisztencialista irodalomban, legtisztább változatában pedig Camus regényeiben jelenik meg.”³ Másfelől Erdődy Csempe-Pempe egyszerre hős és bohócosan chaplini karakterjegyeit az abszurd irodalom szövegeiben fellelhető alakokkal rokonítja, azokkal az abszurd hősökkel, akik egydimenziójú lények, akiket nem kötnek szociális körülmények, és akik „nem elsősorban a világgal és a többi emberrel való relációkban” mutatkoznak meg, hanem magával a létezéssel való kapcsolatukban.

Fontos utalni arra, hogy a „formanosztalgia” megjelenése az 1967-ben napvilágot látott *Régi idők mozija* és az 1975-ben kiadott *Zsámboky mozija* című kötetekben eltérő módon jelentkezik, és eltérő szerepkörrel rendelkezik, mint az 1963-ban megjelent *A pálya szélén* című regényben. Jelentős különbség például, hogy a mozi-regényekben nem a sportvilág legendás hőseivel találkozhatunk, mint *A pálya szélén*-ben, hanem egy másik művészeti ág fiktív hősozaival; ezért a mozi-regényekben ábrázolt történetek egyúttal a fiktív létmód sajátosságáról szóló elbeszéléseknek is tekinthetők, azaz metafiktíveknek, mely jellemvonás a szóban forgó szövegek sajátos helyzetét és külön rendszerbe illeszkedését bizonyítja. Az is fontos megkülönböztető jegye a mozi-regényeknek, hogy Zsámboky mozijának filmvászánán gyakran megjelennek a bibliai teremtéstörténet elemei. Ebből következően a szóban forgó szövegekben (szemben a más típusú formanosztalgákat megvalósító alkotásokkal) kiemelt szerepet kapnak a vallási mítoszok áthallásai, parafrázisai. Hogy milyen funkcióval rendelkeznek Mándy „formanosztalgijában” a mozinovellák sajátosságaként meghatározott összetevők, azt mindenekelőtt *Az igaziak* című novella részletesebb elemzésével kívánom vizsgálni, mégpedig azért, mert úgy vélem, az ott feltárt jellegzetességek a *Régi idők mozija* című kötet egészének értelmezéséhez nyújtanak segítséget.

Kiindulópont: Az igaziak című novella intertextusai

Az igaziak című novella annyira szembeötlő módon utal vissza a Könyvek Könyvére, hogy talán túlzás nélkül lehet a szóban forgó novella Cecil Bét jellemző sorát (akár öniróniaként értelmezve) az elbeszélőre vonatkoztatni: „Biblikus hangulatban van az öreg – mondta egy segédrendező.”

Három történet kerül át a Szent Könyv lapjairól *Az igaziak* című novellába. Ábrahámé – *A nagy áldozat* című film forgatásával megidézve a történetet –, melyben Ábrahám hitét úgy teszi próbára az Isten, hogy fia, Izsák feláldozását kéri hűsége bizonyítékeként. Lóté, mely szerint a Szodomában lakó Lótót angyalok figyelmeztetik, hogy hagyja el a várost, melyre kén- és tűzesőt bocsát az Úr. És Noé megmenekülésének történetét is felismerhetjük a szóban forgó Mándy-novellában. A három megidézett ószövetségi történet közös jellemvonása, hogy a menekü-

³ I. m. 35.

lési útvonalaknak mindhárom esetben hegy a végcélja: Noé bárkája százötven napi hanykolódás után az Ararát hegyén feneklik meg; Lót Szodoma és Gomorra pusztulását a hegyekben vészeli át; „a nagy áldozat” esetében pedig Isten úgy rendeli Ábrahámnak, hogy fiát egy általa kijelölt magaslat tetején kell feláldoznia. Majd mikor hűségét látva az Úr megkegyelmez a fiának, akkor Ábrahám a szóban forgó helyet Jehova-jire-nek nevezi el. E történet tanúságaként – olvasható a Bibliában – „mondják ma is: Az Úr hegyén a gondviselés”.⁴ Hogy a menekülés útvonalaként a hegy van megjelölve mindhárom történetben, ez pontosan ráillik a novella világában megjelenő eseményekre, hiszen (a bibliai tárgyú filmeket forgató) Cecil Bé-ék, minduntalan a magaslatokra menekülnek támadók elől.

Milyen szövegbeli jellemvonásokról árulkodhatnak a szóban forgó intertextusok? Mindenekelőtt az idézetek legfontosabb funkciójának nevezhető, hogy azok Cecil Bé történetét a Szent Könyv pátriárkáinak sorsával rokonítják. Továbbá az is elmondható, hogy Jeff Colorado csapatának és Cecil Bé-éknek a harcát a vallási *teremtésmítoszokkal* állítja párhuzamba a novella, hiszen mindhárom előszöveg ugyanabból a Biblia-beli egységből származik, jelesül a *Teremtés Könyve*ből. Nem megkerülhető szempont azonban, hogy a *teremtésmítosz* mozaikjai egy populáris mítosz kontextusába vannak ágyazva; a novella által bemutatott eseménysor ugyanis westerntörténet formájában bomlik ki. Sőt, hozzátehetjük, hogy Cecil Bé-ék útja a populáris mítoszokból a vallási mítoszokba tart, hiszen a történet során vadnyugati hősokból fokozatosan a bibliai, szent *teremtéstörténet*(ek) hőseivé válnak. A szöveg egyszavas címének jelentéstartalmát felhasználva ez az átalakulás úgy is megfogalmazható, hogy eljátszott sorsukkal azonosulva színészekből *igazi* karakterekké lesznek, mert – ahogy a Fővárosi mozigépésztől tudhatjuk – „ők meg fent maradtak a hegyekben, Cecil Bé és az emberei, és most már ott csinálják a filmjeiket [...] ők az igazi filmesek. Ott van az igazi Cecil Bé, az igazi Myrna Bara, az igazi Doug. [...] Az igaziak fenn vannak a hegyekben, ahová Cecil Bé vezette őket”. A főhősök átalakulás-története mindazonáltal paradoxonhoz vezet, mely ekképpen foglalható össze: Cecil Bé-ék *igazivá* válása azt eredményezi, hogy elvesztik az igazság (film általi) bemutatásának lehetőségét, ugyanis a hegyet csak azok az üzenetek hagyhatják el, melyeket a támadók, Jeff Colorado és emberei készítenek Cecil Bé-ék nevében. Más szóval: az *igaziak* eredeti üzenetei nem közvetíthetők, csak azok (eredet nélküli) utánezatai.

A novella címe, *Az igaziak* az azt követő történet tükrében az ellentmondás többlétével és ezzel egyidejűleg ironikus felhanggal telítődik, hiszen az igazság eredetének, az igazság letéteményeseinek ábrázolását ígéri, jóllehet a szöveg többi része éppen az eredet elvesztését, és az igazság birtokosainak örökre száműzését példázza. Ám az ironia alakzata nemcsak a cím és az azt követő szöveg viszonyában mutatható ki. A profán westernmitológia és a szent bibliai történetek egymásba csúsztatása ugyancsak a szöveg ellentmondásos és egyúttal ironikus értelmezhe-

⁴ Mózes I. Könyve. 22. 14. (Idézet forrása: *Szent Biblia*. Ford. KÁROLI Gáspár. Magyar Biblia-tanács, Budapest, 1990. 25.)

tőségét sugallja. Az emelkedettnek az alantas kontextusában történő ábrázolása mintegy deszakralizálja, és paródiává változtatja azokat a cselekedeteket, melyekben Cecil Bé és társainak sorstörténete – kevésbé nyilvánvalóan, mint a fenti példákban – az Újszövetség evangéliumi történeteit mintázza. Az úrvacsora pohárfelmutató jelenetének rituális felelevenítéseként is értelmezhető például az a megbeszélés, mely Cecil Bé-ék „szenvedéstörténetének” kezdetét jelzi: „Malcom akkor már tudta, hogy itt valami nagy dolog készül. Cecil Bé csak akkor iszik, ha valami rendkívüli dologra készül.” Vagy a Cecil Bé-t követők első vértanújának tekinthető az ember, aki a hegyről lezúduló sziklákat látva azokat Cecil Bé üzeneteként értelmezi: „– Ez volt Cecil Bé válasza – suttogeta valaki. Jeff Colorado átkozódva vonult el a hegy alól az embereivel. Azt a bizonyos valakit pedig, aki azt suttogeta, hogy »Ez volt Cecil Bé válasza«, agyonlőtték, mint egy kutyát.”

Tekintsük most *Az igaziak* című novella alábbi szakaszát, melyben az eposzi szeregszemle módjára jellemzi a szöveg a főszereplőt és néhány társát: „Maga Cecil Bé csizmában és egy bőrvövel a derekán. Négy-öt pisztoly a bőrvöben. De senki se akadt, akinél legalább két pisztoly ne lett volna. Malcom, Cecil Bé hűségese aszisztense, a farzsebéből kapta elő a revolvért. Nem is szólva Myrna Baráról, aki cowboynak volt öltözve, és egy vadlovon száguldozott, és közben sortüzet adott le valamilyen láthatatlan ellenfélre.” Az ironikus nagyítás több esetével találkozhatunk az idézetben. Nem túl valószínű ugyanis, hogy valaki négy-öt pisztolyt hord az övében (még ha történetesen vadnyugati hős is az illető), ám ha ezt még el is tudjuk fogadni, mint egy westernhős „normális” működését, a farzsebéből előkapott fegyver esetében már mindenképpen felébred a gyanú, hogy itt talán komoly (ironikus) túlzással van dolgunk. A hatlövetű pisztolyból leadott „sortűz” pedig – mely inkább abszurd, mint hihető eseménynek tetszik – bizonyossággá teheti a megelőző szövegrészeknél támadt gyanúkat. A westernfilm műfaji jegyeinek ilyenén, ironikus felnagyítását tapasztalva megfogalmazódhat a kérdés, vajon nem az ironia alakzatának felhasználásával távolságot tartó, visszatekintő elbeszélői alany „generálja”-e a szóban forgó szöveg elbeszélésmódját? A kérdés tétje azzal az értelmezői állítással dialógusban rajzolódhat ki, mely az alábbi módon jellemzi a szóban forgó novella (és általában *A régi idők mozija* című könyv) narrátorát: a kötet elbeszélésmódja nem tekinthető ironikusnak, mert a novellák felnőtt elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja mintegy „hitelesíti a gyermeki nézőpontot”, nem tart távolságot attól, ezért „az olvasó fenntartás nélkül el tud hinni mindent annak a gyerekeknek, akinek az emlékeit a felnőtt emlékező előhívja”.⁵ A narratív síkok „nézőpont hitelesítő” egymásba-játszásának példáját pedig éppen *Az igaziak* című novella elemzésével szemlélteti Erdődy: „*Az elbeszélésmódot [...] a fiú tudata, személyisége generálja: az elbeszélés harmadik személyű ugyan, de ez nem kristályosodik ki egy külső nézőpontban. A belső világ, a gyermeki képzelet és tudat a maga tisztaságában, eredetiségében jelenik meg, az átéltség s így az epikai hitelesség magas fokán.*”⁶

⁵ ERDŐDY Edit: i. m. 51.

⁶ I. m. 50–51.

[Kiemelés tőlem: S. M.] Jelen dolgozat eddigi megfigyelései alapján Erdődy imént vázolt gondolatával ellentmondó következtetésre juthatunk. A szent és a profán, azaz a hétköznapi mítosz funkcióját betöltő, populáris westerntörténet és a vallási mítosz egymásba csúsztatása ugyanis nem a „generáló instancia” gyermeki ártatlanságát és elfogulatlanságát sugallja, hanem a két mitikus hagyományt egymásba játszó, tudatos elbeszélésmódot alkalmazó, nagyon is „felnőtt” narrátor képét hívja elő. Magyarán: a felnőtt elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja nem hitelesíti a gyermeki nézőpontot, hanem ironikusan távolságtartó, reflexív elbeszélői pozíciót létesít – akárcsak a *Zsámboky mozija* című kötet szövegeiben. Alapvető különbség azonban, hogy a szóban forgó novella esetében (és ez döntő többségében igaz a *Régi idők mozijának* többi alkotására is) sokkal inkább érvényesül a hagyományos filmi formák és a hozzájuk kapcsolódó műfaji sajátosságok megjelenése, mégpedig abból a célból, hogy a novellák a velük kialakított relációban bonthassák ki saját szövegviláguk esztétikai állásfoglalását. Mert nem szabad elfelejtkezni arról, hogy az eddig elmondottak a novellában mégiscsak a film mediális sajátosságainak felhasználásával és bemutatásával fogalmazódtak meg. Ez azt jelenti, hogy a vadnyugati és vallási mitológiákat idéző háborúskodás *forгатócsoportok* között zajlik a közvetítés, történetmesélés és történetlétrehozás jogaiért. Sőt, annál többért, hiszen a győztes egyúttal a *látszólagos* igazság birtokosává, vagy legalábbis: meghatározásának jogtulajdonosává is válik, mint ahogy azt a novella címe sugallja. Ám a történet, a háborúskodás kimenetele éppen az igazság végleges elvesztéséről és az eredet nélküli másolat egyeduralomra jutásáról szól. És ha elfogadjuk Bori Imre azon megállapítását (melyet talán nem véletlenül a *Régi idők mozija* című kötet darabjaira vonatkoztat), miszerint „az író végeredményben azt mutatja meg, hogy mind a két világnak, a valóságnak és a moziénak is ugyanazok a rideg törvények a sajátjai”,⁷ akkor a novellában ábrázolt filmzsáner-történet olyan allegóriának tekinthető, mely általában az emberi ismeretszerzés lehetőségeit viszi színre. Az allegória alapvető sugallata pedig – Balassa Péter szavaival –, hogy a „világ: képmás, másolat, árny, de meg nem tudhatjuk, minek és mié”.⁸

Képmás-világ

Az imént bemutatott idézet jól összegzi Balassa Péter véleményét, miszerint a Mándy-írások alapvető jellemvonása, hogy azok „árnyék”, „kísértet” és „képmás” világot jelenítenek meg. Mándy szövegei szerint a világ – írja Balassa – „úgy, ahogy van – s a létige helyénvalósága máris kérdéses –, képmás [...] de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s mikor volt egyáltalán eredeti kép? [...] Ideák nélküli platonizmus Mándyé, híradás az árnyéklétezésről, képmásokról, melyek el-

⁷ BORI Imre: „Mándy Iván”. In uő: *Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomból*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1984. 566.

⁸ BALASSA Péter: „Mándy és a kísértetek. Művészetéről és *Áthelés* című kötetéről.” In uő: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 128.

vesztették kapcsolatukat minden fölsőbb világgal, az ideális eredetivel”.⁹ Hasonló következtetésre juthat *Az igaziak* című novellának az értelmezője, hiszen a szóban forgó szöveg éppen az „ideális” eredeti, vagy ha tetszik, az *igazság* elvesztésének történetét ábrázolja. A Balassa által leírt platóni barlangban azonban – és ezt szintén példázza *Az igaziak* című novella – megfordulnak a viszonyok: az árnyak, melyek a barlang falára vetülnek, nem az eredeti, igazi kép *másai*, hanem maga a *képmás* hozza létre az eredetit, az igazit, mely ebből következően nem is eredeti, nem is igazi. Az ideák nélküli platonizmus gondolata nagyban összecseng Susan Sontag *A fényképezésről* című munkájának meglátásával: „A fényképezés hatalma tulajdonképpen deplatonizálta valóságképünket, mert egyre értelmetlenebbé tette, hogy a kép és a tárgy, a másolat és az eredeti megkülönböztetése alapján rendszerezzük tapasztalatainkat [...] a fénykép [...] hathatós fegyver, mely bármikor szembefordulhat a valósággal: a valóságot alakíthatja árnyékká. Valóságosabbak a képek, mint bárki gondolta volna.”¹⁰

Mándy *Az igaziak* című novellájában az eredet nélküli létezést a film reprezentációs technikájának a bemutatásával ábrázolja. Amiképpen a kamera sosem az *igaziakra* (hiszen azok a hegycsúcs elérhetetlen magasában, áthatolhatatlan szögdrótok mögött léteznek), hanem az eredet nélküli másolatokra (Jeff Coloradora és embereire) irányul, úgy a szem is csak a transzcendens forrását vesztett világra láthat rá. A jelöletétől elszakadt fotó alapú kép hatalomra jutása, mindent elárasztó burjánzása és térnyerése az eredet nélküli világ „árnyékszerű” voltának tapasztalatával áll rokonságban. A transzcendens megalapozását és forrását vesztett látás (vagy általában az érzékelés) nem nevezhető többé objektívnek; érzékszerve, a szem nem olyan tévedhetetlen metafizikai eszköz, mely független a fizikai test instabilitásától. *Az igaziak* című novella kételyt fogalmaz meg a látásélmények valóságtartalmával kapcsolatban, és a film reprezentáció-mechanizmusának bemutatásával példázza az objektív megismerés lehetőségének szertefoszlását. Az eredet nélküli képmás lét a film illuzórikus valóságot teremtő eljárására montírozódik rá, és ebből következően a létezés képmásszerű volta a celluloidtekercs fizikai kép-másával lesz egyenértékű. Más megközelítésből ugyanez: az „élet mint képmás” metafora részben visszanyeri eredeti, szó szerinti jelentését, hiszen, nem az élet lesz *olyan mint* egy képmás, hanem a képmás (film) maga válik az életté.

Amennyiben elfogadjuk az eddigiekben bemutatott értelmezést, akkor egy fontos következménnyel számolnunk kell. Jeleül, hogy a közvetített üzenet vagy más szóval: jelölet helyett maga a közvetítő, a médium válik a *prezentálás* főszereplőjévé. A novella tanúsága szerint ugyanis nemcsak az történik, hogy háttérbe szorul a kép-üzenetek lehetséges transzcendens eredete, hanem (az „igaziak” eltűnésével együtt) egész egyszerűen semmivé foszlik; ebből következően – McLuhan híres tételét idézve – a közvetítendő nélküli médium maga válik az üzenetté. Nem az lesz a fontos, *amit* látunk, hanem az, *ahogyan* azt látjuk, hiszen semmi sem

⁹ I. m. 143.

¹⁰ Susan SONTAG: *A fényképezésről*. Fordította NEMES Anna. Európa, Budapest, 1999. 223–224.

önmaga érintetlenségében, hanem az (érzékszervi, technikai stb.) közvetítők „képernyőjén” válik megtapasztalhatóvá.

Volt már róla szó, hogy Mándy világában a vásznon ugyanazok a törvények uralkodnak, mint a valóságban, hogy „a két világ ugyanegy törvényeknek engedelmeskedik”.¹¹ E gondolat szerint a filmi prezentálás mozi-novellákban ábrázolt törvényei jóval általánosabban értelmezhetőek annál, hogy azokat csupán a korabeli mozik világára vonatkozóan tartsuk érvényesnek. A medialitás kérdésének tematizálása – még ha éppenséggel nem is regényt írnak a főszereplők, hanem filmet forgatnak – az (ön)reflexív ábrázolás értelmezésének lehetőségét sugallja. Egy másik művészeti ág medialitásának előtérbe helyezése ugyanis közvetve a szöveg jelszerűségének mivoltára irányíthatja a figyelmet, miáltal a fikció létrejöttének feltételei kerülnek a fókuszba. A novella az elmondott történettel mutat rá arra, hogy a tapasztalást nem a világ szerkezetétől, hanem különböző jelrendszerektől (beleértve a filmét is) tekinti „megelőzöttnek”, más szóval nem a tapasztalt rend kérdése, hanem a tapasztalatközvetítés rendszere foglalkoztatja elbeszélőjét. *Az igaziak* jelenléte nem előzheti meg a róluk szóló filmeket, hiszen éppen a velük való kapcsolat elvesztését mutatja be a szóban forgó novella. Ebből következően az „előzetes” világmodellek ábrázolásba, a valóság alapú fikció létrehozásába vetett hit megingásáról is szólhat a történet, a megjelenítés mediális sajátosságainak kiiktathatatlanságáról; illetve arról, hogy a mediális sajátosságok meghatározói, a médium birtokosai (a novellabeli forgatócsoportok) különböző értékeket és világmodelleket képviselhetnek, és jeleníthetnek meg az „igazság” álcája alatt.

Összefoglalva, Mándy *Az igaziak* című írásában az epikai „formanosztalgia” sajátos módját valósítja meg, amikor vallási és populáris mítoszokat csúsztat egymásba. A mítosz-travesztia, a demitizálás a történetek transzcendens eredetét kérdőjelezi meg, és e gesztussal a megjelenítés médiuma kerül előtérbe, míg annak jelöltje, forrása meghatározhatatlanná, elérhetetlenné lesz. Prózapoeitikai szempontból ez a szöveg nyelvi megformáltságának, jelszerűségének hangsúlyossá válását jelenti, vagyis eltávolodást attól az ábrázoláscentrikus hagyománytól, mely a fikció világát valóságanalóg módon véli elbeszélhetőnek. A szóban forgó szöveg írója tehát nem a világ szerkezetétől, transzcendens üzenetektől, hanem más jelrendszerektől gondolja megelőzöttnek a tapasztalatot.

Két olvasásmód: a fiú és a felnőtt

Nem volna azonban teljes a kép, ha kizárólag *Az igaziak* című novellára alapoznánk a *Régi idők mozija* című kötet (film)mítoszokhoz való viszonyát. Jóval elfogadóbb, kevésbé távolságtartó „formanosztalgia” figyelhető meg például *A viking sí-sak* című novellában, melyben – Erdődy szavaival – a gyermeki képzelet és tudat valóban a maga tisztaságában, eredetiségében képes megjelenni. Nemcsak az iro-

¹¹ BORI Imre: i. m. 566.

nikus megközelítés szorul látszólag háttérbe, hanem az elbeszélt történet azt is példázza, miképpen terebélyesedik a vásznon látott mitologikus cselekménysor a mozi falain túlra, és miképpen válnak apa és fia a vikingek, a hősök követőivé: „Mennek, mennek a viking hajók. Az evezők alámerülnek, majd ismét felmerülnek, és most már apa is evezett, meg a fiú is. Így hagyták el a mozit, ahogy felgyulladt a villany. Így léptek ki a kis oldalajtón. Vonult a viking hajóhad.” Majd ezt követően apa és fia, hogy a mitikus hősök még pontosabb képmásaivá váljanak, elindulnak viking sisakot keresni a fiú számára. Beszerző útjuk azonban nem jár sikerrel, a novella zárata ezért időtlenített kereséstörténeté változik: „Tovább... megint csak tovább. [...] És mentek tovább a viking sisak után.” Fontos mozzanata a szöveg zárlatának, hogy az eredmény nélküli vonulás – Erdődy idevonatkozó tanulmányát idézve – „tarthat évekig, évtizedeken át, egészen az elbeszélés jelenéig”.¹² Azaz nem érik el a vágyott célt, a mitikus hagyományt ismétlő azonosulást. Jóllehet a transzcendencia *igénye* nem törik meg, ám elérhetősége, evilági jelenléte, akárcsak *Az igaziak* című novellában, meglehetősen kérdésessé válik.

A nagy keserű című szöveg ugyancsak az emberfeletti hős utánzásának lehetetlenségét, a mintakövetés kudarcát példázza. A főszereplő fiú a Muralik Évánaknál tartott zsúron a filmek által javasolt megoldási módokat alkalmazva pontosan az ellenkező hatást éri el, mint amit szeretne. Nem válik a társaság csodált és irigyelt figurájává, mint Clive Brook, a Nagy Keserű lord Douglas estélyén, hanem nevetségessé és komikussá lesz gyerektársai között. Leplezetlen az ironia, amely a Muralik Évánál tartott zsúr és a lord Douglas estélyének eseményeit vetíti egymásra. Azok a cselekedetek, melyek az utóbbi helyen a főhőst az emberi nagyság megtestesítőjévé teszik, azok a zsúr kontextusában csetlő-botló, szerencsétlen figurává változtatják a főszereplő fiút. Ismét nem volna azonban teljes a kép, ha nem eleve-nítenénk fel a novella befejezését. Az utolsó szakaszból ugyanis kiderül, hogy a fiú nem okul a kudarcból, nem veszi reményét, hanem rituális megerősítésért a mozi-
ziba siet:

„Az Eldorádó moziban még becsúszott a fél nyolcas előadásra.

– Éppen a híradó megy – mondta Emmike a pénztárból.

Odabent, egyik virágfüzérekkel feldíszített hajó fedélzetén az angol királyné fogadta a fiút.”

A két, utóbb említett novellának (*A viking sisak*, *A nagy keserű*) közös jellemvonása, hogy ábrázolt világukban, a mozivásznon megelevenedő mitikus történet megismétlését, az ott látott minta követését kísérli meg a főszereplő fiú (illetve az első esetben csatlakozik hozzá az apa is). Akármilyen furcsán hangozzék is, az ilyen mintakövetési mechanizmus, melynek „eredetijét”, követendő példáját az emberfeletti hősök-ről szóló történetek adják, nagyban rokonítható az archaikusnak nevezett társadalmak archetípus-ismétlési mechanizmusával, melynek leírását, jellemzését Mircea Eliade – hogy csak a téma egyik legismertebb szerzőjét említsem – több munkájában is megtalálhatjuk. A vallástörténész alaphipotézise *Az örök vissza-*

¹² ERDŐDY Edit: *Mándy Iván: A viking sisak*. Tiszatáj 1997/2. Diákmelléklet. 10.

térés mítosza című könyvében, hogy a „premodern” vagy „hagyományos” társadalmakban a tárgyaknak és tetteknek csak akkor van értéke, ha újra tud teremteni valamilyen őseredeti mintát. Az előképet, a példát a közösségek mítoszai rejtik magukban, és ezekkel eggyé válni csak különleges alkalmakkor, a rítusok során lehetséges. Az eggyé válás pillanata az értelem nélküli, történelmi vagy más szóval, a profán időből való megtérést is jelenti a szent „valóságba”, melyre az „ismétlés vagy utánzás révén lehet szert tenni; mindaz, aminek nincs példaadó mintája, »értelmetlen«, hiányzik belőle a valóság. Az ember ily módon arrafelé halad, hogy maga is archetipikussá és paradigmaticussá váljék”.¹³ E társadalmakban minden, amit mitikus minta nélkül tesznek, a profán szférájába tartozik, ennél fogva hiú és illuzórikus, végső soron pedig irreális cselekedet.

A *Régi idők mozija* című kötet darabjai közül az archetipikust követő magatartás egyik legnyilvánvalóbb példája *A sziürke sapka* című novellának abban a jelenetében figyelhető meg, melynek során a fiú mintegy rituális mozdulattal a fejére helyezi James Cruze, a híres rendező elnyűtt fejfedőjét: „Most már Streig is állt, és csak nézte, ahogy a fiú lassan, nagyon lassan a feje felé emeli a sapkát. Egy mozdulat... még egy...

– És James Cruze belép a műterembe!”

Az utolsó szavak kimondása olyan performatív aktusnak tekinthető, mely az azonosulás pillanatát hozza létre, és megnyitja a kaput a mitikus minták valósága felé. Nem véletlen, hogy a sapka, megszegve a valóság gravitációs törvényeit, csak ez után a performatív aktussal jelölt pillanat után fog – a mitikus világ törvényeit a legkevésbé sem sértve – a levegőbe emelkedni.

Talán ideje összegezni a megfigyeléseket. A *Régi idők mozija* című kötet idézett szövegeiben megjelenik az „ősibb” elbeszélői hagyomány mitologikusnak nevezhető formakincse, mely egyfelől a korabeli filmek történetmesélői szerkezetét idézi, másfelől pedig bibliai szövegeket elevenít fel, melyek az előbbieket mintázatába épülnek. Az előképek megidézése és újrakontextualizálása gyakran eredményezi az ironia alakzatának létrejöttét, melyet a visszatekintő elbeszélő és a főszereplő fiú nézőpontjának eltávolodása eredményez. Mindeközben ennek ellenkezője is megfigyelhető: az elbeszélő-visszaemlékező nézőpontja hitelesíti a gyermeki nézőpontot, mely a maga tisztaságában és eredetiségében jelenik meg az „epikai hitelesség” magas fokán. A szövegek egyszer igenlik, és minden ironia nélkül a saját textusukba építik a megidézett hagyományt, máskor pedig kritikusan és az elidegenítés, távolságtartás módszerével kezelik azokat. Ugyanez a kettősség mondható el az ábrázolt világban megjelenő befogadói, mintakövető magatartásról: a fiú mintegy rituális módon kísérli meg tetteit filmen látott emberfeletti hősök cselekedeteihez igazítani, a profán időt a mitikus időszámításra váltani. A leggyakrabban nem sikerül ezt megvalósítania, mint például nagy keserű utánzása esetében, ám máskor eléri célját, mint a James Cruze, a híres rendező mozdulatát felidéző

¹³ Mircea ELIADE: *Az örök visszatérés mítosza*. Fordította PÁSZTOR Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998. 59.

aktusával. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a megelevenített mítoszok nem tekinthetők az ún. archaikus ember mítoszainak, mivel azok alapvető jellemvonását nélkülözi: nem transzcendens eredetűek (hiszen éppen ezen eredet elvesztéséről szól *Az igaziak* című novella); miközben a szent minta-, paradigmakövetés mégiscsak az archaikus ember sajátja volna. A modern és premodern ember – ahogy az idézett vallástörténész nevezi őket – mítoszértelmezései látszólag egyszerre vannak jelen a szóban forgó Mándy-szövegekben. A kérdés az imént vázolt kettősségeket számításba véve, mintegy összefoglalóan a következőképpen tehető fel: mi eredményezi, hogy a *Régi idők mozija* című kötet történeteiben egyszerre jelenik meg az ironia és iróniamentesség, a szent mítosz és annak deszakralizált változata, a rituális mintakövetés és annak paródiája?

A novellák ezen kettőssége a legegyszerűbben – a már vázolt módon – két nézőpont, fiú és az emlékező-elbeszélő együttes jelenlétével magyarázható, mely a *Régi idők mozija* szövegeiben még látszólagos egyensúlyban van, mondhatni, váltakoznak egymással, mint például *A viking sisak* esetében, ahol a filmvásznon kibontakozó mitologikus történetet, minduntalan a nézőtérén hallható kizökkentő kommentárok ellentéppontozzák. A *Zsámboky mozija* kötetben azonban az elbeszélő kritikai hangja, ironikus beszédmódja (Zsámboky alakjához kapcsolhatóan) kiteljesedik, és szinte egyeduralkodóvá válik, oly mértékben, hogy „az ellágyulásnak még az árnyéka is elkerüli”.¹⁴

Erdődy monográfiájában az idősíkok „párviadalára” vezet vissza a szövegek fentiekben bemutatott kétpólusosságát, mondván: nemcsak az elbeszélés ideje különül el az elbeszélte történet idejétől, hanem ez utóbbi, a felidézett idősíki is több rétegű. Az elbeszélést a két idősíki közötti *viszony* határozza meg, ez válik az elbeszélés legfontosabb strukturáló tényezőjévé. Az *akkor* és *most* időbeli szembenállása – írja Erdődy – Mándy korábbi írásainak *itt* és *máshol* késő romantikus, térbeliségen alapuló dichotómiáját váltja fel: első korszakában az elvágyódás kvázi-romantikus gesztusa elsősorban földrajzi, térbeli kiterjedésében realizálódott, „s a második korszakban az *itt* és *most* állapota abszolutizálódott, a hatvanas évekre a kettősség időbeli dimenziója válik elsődlegessé: a *most* és *akkor* polarizációja szerint rendeződik az epikus anyag”.¹⁵ Továbbszöve e gondolatot: *kétféle szövegtípus* egymásnak feszüléseként is értelmezhető az időviszonyok Erdődy által vázolt „párharc”, hiszen az utóbbi idősíki (*akkor*) az epika „primitív, ősbibb formáit” idézi, míg az előbbi (*most*) mintegy ezt (újra)olvasva kérdőjelezi meg a mitikus teljesség létrehozásának lehetőségét. Nyilvánvalóan a fiú nézőpontja az utóbbi (*akkor*), míg a felnőtt férfi nézőpontja az előbbi (*most*) szövegtípushoz kapcsolódik.

Hóza Éva *A novella új neve* című munkájában egymást (is) olvasó szövegek intertextuális hálózataként értelmezi Mándy novelláit. E megközelítésmód egyik fontos eredményeként a fiú és a férfi szereplők befogadásmódjának jól kitapintható különbségére mutat rá, továbbá a fiú és az emlékező-elbeszélő – az ő meg-

¹⁴ Vö. ERDŐDY Edit: *Mándy Iván*. 51.

¹⁵ I. m. 45–46.

fogalmazásában: „fiú” és „férfi” – kettős viszonyába lényegében egy új, bár nagyon fontos elemet vezet be: az olvasás aktusát.¹⁶ A visszaemlékező-elbeszélő ugyanis újraolvassa és egyben újra kontextualizálja a filmek mitikus világát, mely a gyermeki fantáziával érintkezésben bomlik ki. Az új szövegkörnyezetbe helyezett (film)szövegek a megváltozott befogadói helyzetben más megvilágításba kerülnek, értékeik átíródnak, esetleg ellenkező előjelűvé változnak. Ennek példája jól látható *A nagy keserű* című szövegben, ahol a fiú (mítosz)olvasata a felnőtt elbeszélő horizontjából erősen megkérdőjelezhetőnek hat – ezt bizonyítja az ironia alakzatának megjelenése. Hasonlóképpen *A viking sisak* című szövegben a végtelenített kudarcélmény (nem találnak sisakot) a férfi nézőpontjából megfogalmazott válaszként is olvasható a fiú mitikus időszemléletére, mely az eseményeket örökké ismételtetőnek és „archetipikus”, „paradigmatikus” eredetűnek hiszi. A visszaemlékező, felnőtt elbeszélő dekonstruáló megközelítésmódjának fontos példája még a *Hetes sor egyes* című novella, melyben a filmet néző fiú egy oszlop és két „hatalmas” fej takarásában csak részleteiben és szinte jelentéselemeire hullva látja a vásznon kibomló történet bizonyos összetevőit; aztán az előadás végeztével a film befogadásélménye a mozi falain túlra is magával kíséri a fiút, mintegy rávetülve a valóság „normális” látásérzékelésére:

„Odakint majd elszédült.

Pálcavékony negyed-alakok rohantak mellette, szakadozott mozdulatokkal. Meghasadt szájak, fél bajuszok, homlokok repülő foltja. Autó levágott orra, villamos ablaka. Parányi rés az utcából, parányi fény a kirakatokból.

Futott az utca elvékonyodott szalagján. Feliratok kísérték, láthatatlan feliratok tekeredtek köréje.

Futott az utca leszakadt szalagján.”

Amiképpen a film-mítosz, úgy a valóság érzékelése is egészlegességét veszti, és mintegy alkotóelemeire hullik szét.¹⁷ A történetek szintjén ez azt jelenti, hogy a mítoszokban megtestesülő nagy narratívát felváltja a számos, egymáshoz nem illeszthető kis narratíva;¹⁸ az érzékelés szférájában pedig az objektivitásnak, a transzcendenciára alapozott ellenőrizhetőségnek szűnik meg a létalapja, átadva ezzel helyét a fizikai test instabilitása – és a novella alapján hozzátehetjük: mindenkori pozíciója, *látószöve* – által meghatározott, szubjektív érzékelésnek.

¹⁶ HÓZSA Éva: *A novella új neve. (Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése.)* Forum Kiadó, Újvidék, 2003. 62–63.

¹⁷ A látásélmény hasonló töredezettségével, „rés”-szerűségével a *Francia kulcs* című regényben találkozhatunk, amikor apa és fia egy résen át átlátnak a szomszéd szobába. MÁNDY IVÁN: *Francia kulcs*. Új Idők Irodalmi Intézet Rt., Budapest, 1948. 12.

¹⁸ A rekonstruálhatatlan „nagy történetre” példa lehet még *A cowboy* című elbeszélés, melyben a főszereplő fiú és barátja, Streig Gyuri egy celluloid tekerés darabjait nézegetve – melyet a Fővárosi Mozi gépésztől kaptak (!) – azon vitakoznak, hogy ki tudja valójában az „eredeti” történetet. Ám e novella nemcsak azt példázza, hogy a részletekből nem kerekíthető ki a „nagy” (film)történet, hanem (szó szerint) a filmelbeszélés medialitásra irányítja a figyelmet, hiszen, ami alapján a történetet rekonstruálni akarják, az a mozgókép apparátusának egy tárgyi eszköze: a celluloidtekerés.

A felnőtt újraolvasó dekonstruktív aktusa, azáltal, hogy a mítoszokat megfosztja transzcendens eredetüktől (*Az igaziak*), átfogó teljességüktől (*Hetes sor egyes*), és így azokat – derridai értelemben – középpont nélküli szöveggé alakítja,¹⁹ a szövegjelentés kérdésében is döntést hoz, mégpedig azért, mert a szépirodalmi és a mitikus szöveg közt értelmezés szempontjából áthághatatlan a különbség. A szépirodalmi szöveg lényegéhez hozzátartozik ugyanis az átértelmezhetőség, „a mítosznak viszont csak egyféle jelentése képzelhető el: az eredeti jelentés”.²⁰ A mítoszt alkotó alapegységeknek „a mítoszhoz tartozó kultúrában volt utaltja, azaz föltételezték róla, hogy fennállót jelöl, ma viszont már csak szöveggörnyezettől függő jelentése van”.²¹ Amint a szöveggörnyezet megváltozik – ismét *A nagy keserűt* említve példaként: lord Douglasnál tartott estélyen megfigyelhető magatartásformákat Muralik Éva zsúr-partiján kísérli meg alkalmazni a fiú – a tettek jelentése is átértelmeződik. A visszaemlékező-elbeszélő, a „felnőtt újraolvasó” megközelítésmódjával a fiú világában megjelenő mítoszok „eredeti jelentését” kérdőjelezi meg, bemutatva, hogy az egykori jelentések újraértelmezése mindenkor lehetséges, illetve, hogy a szövegek nem a létrejöttüket megelőző igazságokra és jelenségekre vonatkoznak, hanem előttünk formálódnak. Nem valami eleve ismert felől akarnak meggyőzni, hanem mintegy kérdéseikbe avatnak be.

A *Régi idők mozijának* legelső szövege, a *Mottó* – akárcsak a *Diákszerelmem* című Mándy-novella – egy filmszakadás miatt abbamaradt vetítés történetét beszéli el; és nemcsak kötetkezdő helyzetéből adódóan, hanem ’fő gondolat’ jelentéséből következően is a „később” sorra kerülő szövegek alapszituációját hangsúlyozza, mely – kissé leegyszerűsítve – az egészes történet létrejöttének kudarcát mondja el: „Mi lehetett a címe? És milyen film volt? Mi lett a nővel, aki örökké csak bolyongott, a bozontos szemű öreggel, a csontos ormányú kőelefántokkal?” Majd a szöveg a történetet létrehozó hely megnevezésével zárul, mintha ez végül fontosabbá válna, mint maga a meg nem születő történet: „Bodográf Mozi, Bé terem.” Az utóbbi mondat akár a „lerombolt eszmények perspektívájából olvasó férfi” válaszaként is értelmezhető, melynek kimondásával a történetet összerakni igyekvő fiú kísérleteinek vet mindörökre véget. A vetítés *helye* (Bodográf Bé terem), illetve annak *apparátusa* kerül előtérbe a filmszakadás következtében. Ugyanakkor, ha ezt az ábrázoló szövegre vonatkoztatjuk – mint ahogy azt már korábban megtettük –, akkor elmondható, hogy a filmszakadás bemutatásával egy időben az „epikai teljesség” és „hitelesség” korabeli tétele is érvényét veszti. A felnőtt újraolvasó elhatárolódik ugyanis attól a regénytípustól, „mely a jól tagolt cselekményt, szoros időrendet, érzékletes alakjellemezést, világos szerkezetet tartotta az epikai ábrázó-

¹⁹ Vö. „csak azt gondolhattuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelenlévő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincsen természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem hely, amelyben a jel-helyettesítések végtelen játéka folyik.” (Jacques DERRIDA: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. Fordította GYIMESI Tímea. Helikon 1994/1–2. 22–23.)

²⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Mítosz és történetmondás.” In uő: *A regény, amint írja önmagát*. Korona Nova Kiadó, Budapest, 1998. 44.

²¹ I. m. 37.

lás lényegének”, melyeknek írója igyekszik fönntartani a hitet olvasójában, hogy „a regény hű mása az életnek, vagyis nem kitalált történetet, hanem »valóságos« eseményt mond el: objektív érvényű ábrázolást nyújt.”²²

A fiú és a felnőtt (emlékező-elbeszélő) nézőpontjaihoz – a fentiekből következően – két különböző értelmezői magatartás kapcsolható. Az előbbi a filmszövegek „eredeti jelentését” keresi, melynek a valóságban létező utaltja van, és ebből következően kísérli meg alkalmazni azokat a valós szituációkban. Az utóbbi az irónia távolságtartásával jelzi, hogy a filmszövegeket nem valóságra vonatkozó-sukban, hanem fikció voltukban értelmezi. E két megközelítésmód lényegében párhuzamba állítható a hatvanas évek magyar regényirodalmának két alaptípusával. Az egyiket a regény erős valósághoz kötöttsége jellemzi, a „hagyományos realizmus” normáihoz igazodó esztétikai szemléletmód, továbbá: alaptézise, hogy „az igazi regénynek, azaz a realista művészi tükrözésnek a társadalmi fejlődés egységes és egész képét kell nyújtania, a középponti osztályellentét nézőpontjából rajzolni meg egy korszak társadalmilag jellemző, tipikus arculatát. Ez a felfogás a klasszikus realista regény típusát tekintette követendő példának”. A másik típusú regény „nem érzi már elegendőnek, hogy pusztá elbeszélést nyújtson, s megmaradjon az életszerűség egynemű közegében, és azt sem tartja követendőnek, hogy valóságismereteink és tapasztalataink közvetlen érvényességi körében mozogjon. Vállalja, zavart kétkedéssel vagy ironikus fölénytel, hogy fikcióval is dolgozik”.²³ A hatvanas évek derekán született *Régi idők mozija* – akárcsak az 1975-ben napvilágot látott *Zsámboky mozija* – nyilván az utóbbi típusba sorolható ironikus hangvétele, linearitást megbontó időkezelése és az ábrázolás nézőpontjának folytonos váltogatása miatt – hogy csak a legfontosabb jellemvonásokat említsem összefoglalóan.

Az említett szövegek fontos tulajdonsága, hogy nem úgy döntenek egyik esztétikai szemléletmód mellett, hogy reflexió nélkül alkalmazzák azt, hanem mintegy bemutatják, színre viszik az állásfoglalás folyamatát. Azáltal ugyanis, hogy az emlékező elbeszélő nézőpontja felülírja a fiúét, egyúttal a regény státusát meghatározó döntési mechanizmust is láthatóvá teszi. A férfi dekonstruktív újraértelmezésében sorozatosan megsérti a „Jó” és „Rossz” elemek viszonyáról, a teljességről és hitelességről szőtt esztétikai elméletek alaptörvényeit. Jóllehet e törvénysértések egészen más szövegfelfogást körvonalaznak: „a regény nemcsak a világ elé tartott tükör, hanem nyilvánosságnak szánt hangos gondolkodás el nem döntött – s véglegesen talán soha el nem dönthető – kérdésekről.”²⁴

Ami Mándy idézett munkáiban tehát újszerű és sajátos, az az esztétikai *választás* ábrázolása. Ebben fontos szerepet játszik egy másik médium, a film megjelenése. Az említett reflexív viszony ugyanis a főszereplő fiú mozivásznon látott történetekkel kialakított viszonyának *újraértelmezésében* bomlik ki. A filmen ábrázolt

²² BÉLÁDI Miklós: „A magyar regény új útjai.” In uő: *Érintkezési pontok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974. 662–663.

²³ I. m. 685., 686.

²⁴ I. m. 689.

történetek nem tudnak epikai teljességükben létrejönni, mert a technikai apparátus meghibásodásai, a filmszakadások, a lineáris történetvezetést megakasztó nézői kommentárok minduntalan az illúziót létrehozó eszközökre, a médiumra irányítják a figyelmet. A „lerombolt eszmények perspektívájából olvasó férfi” az „eredeti jelentés” mítoszát megkérdőjelezve a szövegösszefüggések jelentésteremtő működés módját hangsúlyozza. Amit a filmképek „ideák nélküli platonizmusának” nevezhetünk, az a szövegek végső jelentésnélküliségének feleltethető meg; és amiképpen a technikai kép sem leképez, hanem *létrehoz*, úgy a szöveg sem tükrözi, hanem teremt világot.

Mándy a megismerés, a megismerhetőség és ettől nem függetlenül a megjelenítés kérdését teszi szövegeinek alapvető témájává. A vizsgált írásokban mindezt egy másik művészeti ágban, a film médiumának a felhasználásával és *újraértelmezésével* valósítja meg. Mándy nem a világ szerkezetétől tekinti megelőzöttnek az individualitást, hanem a rendelkezésre álló jelrendszerek hálózatától. A mindenkori szöveget (beleértve a filmet is) nem a valóságra vonatkoztatásban véli megérthetőnek (és mivel ezt nem így gondolja: ezért vall kudarcot a Muralik Éva partiján a fiú), hanem a tapasztalatközvetítés modelljeként. Elvontabban fogalmazva, egyúttal Béládi Miklós szavait felhasználva, úgy összegezhethetnénk az eddigi gondolatmenetet, hogy a vizsgált szövegek mintegy reflexív – és ironikus – módon vázolják a folyamatot, melynek során a „pragmatikus”, valóságtükröző regény (Mándy által gyermekként ábrázolt) befogadójának helyébe a saját jelszerűségét problematizáló „fenomenológiai-ontológus regény [’felnőtt’ befogadója] lépett”.²⁵

²⁵ I. m. 698.