

XLIX. évfolyam 2023/1

Ár: 1400 Ft

LITERATURA

„Esszéírói aktivitása és politikai szerepvállalása ellenére Mészöly a szellemi áramlatnak nem annyira alakítója, inkább követője volt, korának írói közül ugyanakkor egyértelműen kiemeli, hogy prózájában a korszakban az egyik leginnovatívabb módon vetette fel a régió történelmi és politikai kérdéseit, amelyek nála egyúttal poétikai kérdésekként is reflexió tárgyát képezték, és hatástörténetileg nyitottak a közelmúltbeli magyar próza felé.”
(Melhardt Gergő és Szemes Botond)

„A kendőzetlen, tárgyilagos, közvetíten valóság megmutatásának az irodalmi közvetítés kezdetei óta etikai súlya van. Csakhogy éppenséggel ellentétes előjelű etikai súlya, mint Mészöly Miklósnál.”
(Bagi Zsolt)

„A képek szerepeltetése minduntalan megtorpanásokat, »nézelődéseket« okoz a narrációban.”
(Visy Beatrix)

„Francé történelemfelfogása – s az az eredeti látószög, ahogy a történelmi összefüggésekre tekint – [...] összecseng Mészöly más forrásainak (elsősorban a Braudel-iskolának) a történelemszemléletével.”
(Győri Orsolya)

„Mészölyt, Blanchot-hoz és Barthes-hoz hasonlóan, a nagy narratívákban és univerzális elméletekben megingott bizalom, a széttört világkép tapasztalata vezeti el a töredékekhez.”
(Darida Veronika)

A BÖLCSESZETTUDOMÁNYI
KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA



LITERATURA ■ XLIX. évfolyam 2023/1

**Kappanyos András
Melhardt Gergő – Szemes Botond
Bagi Zsolt
Visy Beatrix
Győri Orsolya
Urbanik Tímea
Darida Veronika
Szabadhegyi Anna
Balajthy Ágnes
Pap Rebeka
Böhm Gábor
L. Varga Péter**

2023

Mészöly 102

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.

(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetőek:

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet

1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda

Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék

E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

Penna Bölcész Könyvesbolt
(hétköznaponként 13 és 17 óra között)

1053 Budapest, Magyar u. 40.

Telefon: +36-30-203-1769

E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:

Kálmán C. György

Kiss Margit
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:
Bezeczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménési út 11–13.

A 2023-as évfolyam megjelentetését
a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



Nemzeti
Kulturális
Alap

ISSN 0133-2368



Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Hudecz Andrea
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

XLIX. évfolyam 2023/1.

Nekrológ

- KAPPANYOS András
Pomogáts Béla (1934–2023) 3

Műhely

- MELHARDT Gergő – SZEMES Botond
A nemzetállam történelmi és imaginárius alternatíváinak
eltűnése
– A kései Mészöly-próza és a kortárs irodalom – 8

- BAGI Zsolt
Megfelelés, hasonlítás, tettenérés
– Mészöly Miklós prózaetikai kísérletei – 39

- VISY Beatrix
Füstképek a szöveg láthatárán
– Rögzített kép, képlékeny emlékezet.
Mészöly Miklós: *Megbocsátás* – 51

- GYŐRI Orsolya
A Fakó foszlányok nagy esők évadján
elbeszéléstechnikájáról és intertextusairól 60

- URBANIK Tímea
A nyitány mint befejezés
– Mészöly Miklós *A Napló* című regényterve – 73

- DARIDA Veronika
A töredék esztétikája Mészöly Miklós műveiben 93

- SZABADHEGYI Anna
A „nézésre kényszerített szem”
– Tekintetprezentációk és nézésaktusok vizsgálata
Mándy Iván *A Trafik* és Mészöly Miklós *Szenvtelen*
főljegyzések című művében – 99

- BALAJTHY Ágnes
A lepke érintése
– Állat–ember relációk a korai Mészöly-novellisztikában – 112

Szemle

PAP Rebeka

Részvét és szimbiózis

– *A teremtmények arca – tárgyak emberek, állatok.*

Mészöly Miklós és Pilinszky János műveinek

posztantropocentrikus olvasatai.

Szerkesztette SELYEM Zsuzsa és SERESTÉLY Zalán.

Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2022 –

127

BÖHM Gábor

Nincs vége

– DECZKI Sarolta. *Tar Sándor.*

Budapest: Osiris Kiadó, 2022 –

133

BALAJTHY Ágnes

Önéletrajz mindenhol

– GÁCS Anna. *A vágy, hogy meghatódjunk. Tanulmányok*

a kortárs önéletrajz-kultúráról.

Budapest: Magvető Kiadó, 2020 –

141

L. VARGA Péter

Értelmezői gyakorlatok a digitalitás korában

– *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok.*

Szerkesztette BÁRÁNY Tibor, HAMP Gábor

és HERMANN Veronika. Budapest: Typotex Kiadó, 2020 –

148

Nekrológ

POMOGÁTS BÉLA (1934–2023)



KAPPANYOS ANDRÁS

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
osztályvezető és igazgatóhelyettes

kappanyos.andras@abtk.hu

ORCID 0000 0002 0474 41099

- Amikor a személyiség kialszik, az életmű lezárul és hirtelen teljességgént mutatkozik meg. Ilyenkor nemcsak a veszteséggel, hanem egyidejűleg a hagyatékkal, vagyis az életmű nyereségével is számot kell vetnünk. Pomogáts Béla esetében ez a hagyatéknak olyan terjedelmes és szerteágazó, a lezárulás óta eltelt idő pedig olyan rövid, hogy nehéz megtalálni a megfelelő távlatot; ezért választom kiindulásul a magyar irodalomtörténet perspektívája helyett előbb csupán az Irodalomtudományi Intézet perspektíváját.

Az intézet bő két emberöltőnyi történetére visszatekintve két jól megkülönböztethető, önálló arculattal rendelkező nemzedék rajzolódik ki: a húszas évek első felében született alapítóké, akik 1956-ban (Sőtér István tekintélyének védernyője alatt) már meglelt tudósként rakták le az intézet szellemi alapkövét (Klaniczay Tibor, Szabolcsi Miklós, Nyíró Lajos, Tarnai Andor, hogy csak a leginkább jellegadó személyiségeket említsem), és a negyvenes évek első felében született megújítóké, akiknek a hetvenes-nyolcvanas évekbeli kezdeményezésein alapszik a modern magyar irodalomtudomány (ismét szűk válogatásban: Bonyhai Gábor, Bojtár Endre, Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László, Veres András és még néhányan). A két erős arcú és átütő hatású nemzedék közé illeszkedik a közvetítők szétszórtabb, elmosódóbb körvonalú csoportja, amelyet Bodnár György, Béládi Miklós, Szili József és Pomogáts Béla neve fémjelez. Béla maradt közülük utolsónak, s utolsó nyilvános szerepléseinek egyikén, barátját és nemzedéktársát, Rónay Lászlót búcsúztatva azt ígérte, rövidesen követi őt. Így történt valóban.

Pomogáts Béla pályája 1957-ben is indulhatott volna, de 1956-os szerepvállalásának következményei késleltették ezt az indulást. A fiatal értelmiségiek esetében az előmenetel adminisztratív akadályozása része volt a büntetésnek, mintha a letartóztatás, az internálás és a rendőri felügyelet önmagában nem lett volna elég. 1957-ben

Literatura 49 (2023) 1

Pomogáts Béla már gyakornokként szolgált az intézetben, de a megtorlás és annak utóregzései egészen 1965-ig elodázták ennek a kapcsolatnak a véglegesítését. Ettől a kényszerű megszakítástól eltekintve teljes felnőtt életét az intézet kötelékében töltötte, és ezt a szálát a visszavonulás sem szakította el. 85. születésnapján köszöntöttük fel utoljára, és talán az sem nélkülöz valamiféle szimbolikus jelentést, hogy évtizedek óta az otthona is az intézet közelében állt: a Himfy-lépcsővel csaknem szemben, a Villányi úton.

Az első publikációtól az utolsóig tartó hatvanévnnyi periódust két egyenlő félre vágja a rendszerváltás. A tanulmányok, kritikák, szerkesztett és szerzői könyvek áramlása az első és utolsó évek kivételével szinte egyenletes, de a kinevezések és kitüntetések mind a második féldőre esnek. Hetvenévesen, egy visszatekintő írásában úgy fogalmazott, kissé büszke is arra, hogy csak 1990 után érkeztek meg ezek az elismerések. Az intézetben a *Literatura* főszerkesztője lett, később a Modern osztály vezetője, majd igazgatóhelyettes – és furcsa, komplex, zavarba ejtő érzés belegondolnom, hogy ezt a három posztot ma én töltöm be, habár egyikben sem voltam közvetlen utóda. Ezeket a posztokat és ezektől függetlenül is Pomogáts Béla hat évtizeden át vett részt az intézet életében: tovább, mint bárki más.

Bár ennek az időtávnak én csak a második feléről rendelkezem közvetlen tapasztalattal, olykor megesk velem, hogy allegorikus személyként tekintek az intézetre, mint egy intellektuális dzsinre, amely megannyi nagyformátumú tudós szellemi energiáját és jellemvonásait olvasztotta magába. Béla hagyatékából felismerem benne a magyar írott kultúra teljessége iránti pátoszmentes, komoly elkötelezettséget; a közvetlenséget, segítőkészséget, a rátartiság hiányát; a józanságot, a szélsőségektől való tartózkodást; a humort, öniróniát, mesélőkedvet, optimista kedélyt. Persze, az intézet mindenekelőtt valójában munkahely, amely feladatokat, felelősségeket és fizetést ad, de ennek ellenére is hordozza ezeket a tulajdonságokat: nem a megszentelt falakban, hanem az esendő, mindennapi attitűdjeinkben. Ebben Pomogáts Béla szerepe elvitathatatlan.

Eddig csupán arról írtam, hogyan kapcsolódik személye ahhoz az intézményhez, amely mindkettőnk életében döntő szerepet játszott, s amelynek révén mintegy másfél évtizedet együtt dolgozhattunk. Béla formátuma azonban – különösen 1990 után – messze túlnőtt ezen az intézményen: vele kapcsolatban elkerülhetetlen az „egyszemélyes intézmény” közhelye. A rendelkezésünkre álló fogalmak közül talán a „kulturdiplomata” írja le legjobban a tevékenységét: a magyar–magyar megértés utazó nagykövete lett, mindenekelőtt a Kárpát-medencében, de a diaszpórára is kiterjedően. Azt a munkát folytatta a tárgyalások, előadások, kapcsolatteremtések, békítések, vagy akár csupán a panaszok meghallgatásának, meghallásának az eszközeivel, amelyet írásaiban évtizedek óta végzett. Nyilván *A magyar irodalom története 1945–1975* határon túli irodalomnak szentelt záróköteté juthat először eszünkbe, de Pomogáts Béla szerzői kötetének sorát már 1968-ban egy Kuncz Aladár-kismonográfia nyitotta meg.

Az intézeti stallumok mellett 1992-ben az Anyanyelvi Konferencia elnökévé, 1995-ben a Magyar Írószövetség elnökévé, 2003-ban az Illyés Közalapítvány kuratóriumi elnökévé választották, hogy csupán az irodalmi szempontból legfontosabakat említsük a tisztségei közül. Ezek a tisztségek bizonyára strukturálták, keretezték, intézményi eszközökkel támogatták a tevékenységét, de egyáltalán nem szabtak neki határt: aki évtizedeken át fáradhatatlanul járta a határon kívüli és belüli intézményeket, az nem valamelyik intézmény képviselője volt, hanem maga az egyszemélyes intézmény, a karizmatikus előadó, a meleg humorú beszélgető, a kedves és elszánt vitapartner: Pomogáts Béla. Az intézeti folklórba beépült a viccelődés, hogy biztosan több példányban is létezik, vagy hogy amíg ő úton van, otthon a macskák is besegítenek az életmű gyarapításába.

Utazó nagyköveti működését én történetesen Újvidéken figyelhettem meg, sőt voltaképpen ez volt az a hely, ahol a legtöbb időt tölthettük együtt. Az intézetünk közel ötven éve tartja fenn kétoldalú konferenciasorozatát az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékével. 1974-ben budapesti részről Szabolcsi Miklós, Béládi Miklós és Pomogáts Béla; újvidéki részről Bori Imre, Bányai János és Gerold László kezdték el ezt a munkát. Béla halálával itt is az utolsó alapító atyát veszítettük el, s ráadásul ez is egy olyan pozíció, ahol „delegációvezetőként” én állok most a helyén. Fialat kutatóként számomra Újvidék mindenekelőtt azt jelentette, hogy a két kutatócsoport eltérő perspektívái új dimenziót, mélységet adnak a közös kérdéseknek, mint ahogyan a tárgyak háromdimenziós modelljét is a két szem eltérő képe alapján alkotja meg az agyunk. Béla számára ez az út mást is jelentett: mindenekelőtt baráti látogatást, a személyes kapcsolatok odaadó ápolását, s ezáltal egyben az élő magyar irodalom hálózatának folyamatos szövögetését, javíthatóságát. Biztos vagyok benne, hogy ugyanazzal a hangoltsággal utazott Kassára, Nagyváradra, Sepsiszentgyörgyre vagy Clevelandbe, de Zalaegerszegre vagy Sátoraljaújhelyre is. Mindenkit ismert és olvasott a magyar irodalomban: személyes ismerőse volt a teljes lexikon, de azok is, akik még bele sem kerültek. Voltaképpen ez állhatott a karizmája centrumában: egyrészt mindenkivel szót értett a magyar irodalomban, bizonyítva, hogy mindenkivel szót lehet érteni; másrészt képes volt egységes, eleven, komplex rendszerben látni az egészet. Erről a rendszerről egy saját makettet is felállított: lenyűgöző kiterjedésű és rendezettségű otthoni könyvtárát.

Az írásai is a jóindulatú megértés, megértetés, közvetítés, értékmentés gesztusai. Nem elméleti modelleket alkotott, hanem közel hozó, személyes ismerőssé avató olvasatokat. Sokszor dolgozott ellenszélben: *A nyugati magyar irodalom története 1945 után* című, Béládival és Rónayval közösen írt kötet csak bonyolult taktikai játszma révén láthatott napvilágot; olyan helyzetet sikerült kialakítani, ahol a betiltás még a megjelenésnél nagyobb botrányt okozott volna. De az akadályok nem csak adminisztratívák lehetnek. A 2010-es évek egyik fontos írása Nyíró József munkásságát méltatja, pontosan, indulat és részrehajlás nélkül, számot vetve az irodalmi értékekkel és az életrajz sötét foltjaival. Indulata csakis a politikai cselekvések ellen szól, amelyek – bármely oldalról – egymás ellen játsszák ki és ezáltal utilizálni pró-

bálják egy halott író élettörténetét és életművét. Pedig milyen egyszerű volna: megjelentetni a könyveit (politikai hátszél nélkül); hamvainak megadni a végtisztességet (politikai csinnadratta nélkül); olvasni és értelmezni a művét és nem felmagasztalni a személyét. Ez a cél is a magyar irodalom hálózatának javításához, gyógyításához tartozik: láthatóan még nem vagyunk hozzá elég érettek.

Képességeit, munkabírását, formátumát, karizmáját tekintve Pomogáts Béla lehetett volna sikeres politikus is: egy interjúban megvallotta, hogy a rendszerváltás idején nem is állt távol tőle ez az ambíció, csak felesége józansága térítette el a gondolattól. És talán ez az a pillanat, ahol meg kell említenünk Klárát, aki hatvan éven át volt a társa, támasza, és – mint ez a példa mutatja – őrangyala is. Bélától persze nem állt távol a politika: az Ötvenhatos Emlékbizottság és a Demokratikus Charta szóvivőjeként is működött, vagyis habozás nélkül odaállt olyan ügyek mellé, amelyeket a magáénak érzett, és amelyek révén lehetőséget látott a világ menetének mégoly csekély eltérítésére valamilyen jobb irányba. De távolról sem csak politikai értelemben tette jobbbá a világot. Az élet és az életmű – az ő esetében szoros egységben – fontos dolgokat példáz. Azt, hogy lehetséges tekintélyt szerezni és megtartani minden arrogancia nélkül. Azt, hogy lehetséges patriótának lenni szűkkeblűség és kirekesztés nélkül. Lehetséges sorsfordító történelmi változások örvényében is megőrizni az integritásunkat, egy élet folyamán akár többször is. Lehetséges urbánus attitűddel értően írni a népi irodalomról, lehetséges konzervatív ízléssel elismerni az avantgárd eredményeit. Fontos és aktuális tanulságok ezek: az intézetünkben, a szakmánkban, a mi közös Kárpát-medencénkben.

Műhely

A Mészöly Miklós-centenárium 2021-ben lezajlott, ám az életművel kapcsolatos dolgunk ezzel nincs elvégezve. *Mészöly 102* című tematikus számunk tanulmányai különböző aspektusokból vizsgálják a szerző műveit. A Műhely-blokk teoretikus munkáit (Bagi Zsolt, Darida Veronika), szövegközeli interpretációit (Visy Beatrix, Balajthy Ágnes) és filológiai kutatáson alapuló szövegeit (Győri Orsolya, Urbanik Tímea) a 2021. októberi *Mészöly Miklós – az első száz év* című nemzetközi konferencia válogatott anyagaként közöljük. Melhardt Gergő és Szemes Botond nagyívű tanulmánya a Mészöly Miklós Egyesület 2022. december 5-i, Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett *Mészöly Miklós és a kortárs irodalom* című konferenciáján elhangzott előadás bővített változata. A *Literatura* feladatának tartja, hogy pályakezdő tehetségek munkáját is segítse, ezért tematikus összeállításunkban publikáljuk Szabadhegyi Anna írását. A komparatív szempontokat érvényesítő munka a 36. OTDK Humán Tudományi Szekciójának pályamunkájaként 2023 áprilisában nyerte el az Összehasonlító irodalom- és kultúratudomány I. tagozatának első helyezését.

A NEMZETÁLLAM TÖRTÉNELMI ÉS IMAGINÁRIUS ALTERNATÍVÁINAK ELTŰNÉSE

– A kései Mészöly-próza és a kortárs irodalom* –

MELHARDT GERGŐ

Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
doktorandusz

Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia
szerkesztő

melhardt.gergo@gmail.com

ORCID 0009 0006 7068 506X

SZEMES BOTOND

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos segédmunkatárs

szemes.botond@abtk.hu

ORCID 0000 0002 0637 6776

The Disappearance of the Historical and Imaginary Alternatives of the Nation-State
– The Late Prose of Miklós Mészöly and Contemporary Hungarian Fiction –

The paper approaches the last forty-fifty years of Hungarian prose from a politico-historical and narratological point of view, combining (1) readings of individual pieces of fiction, (2) interpretations of long-term processes in literary production and (3) computerized readings using methods of Digital Humanities on a corpus of 46 volumes. As a starting point the authors identify the so-called 'Pannonian prose' of Miklós Mészöly in a context of intellectual history regarding the discourse on the notion of Central (or Eastern) Europe in the 1980–90s. The paper then follows the trace of this highly influential Mészöly corpus first in the most canonised works of fiction between the 1980s and 2010, then in the most acclaimed novels and short story collections between 2010 and 2020. Style changes convey shifts in social, political and historical notions of the works, which are thus also interpreted as a slow process: from Central (Eastern) European regional thought to questions of national history and identity, then to family history and identity, later to the life and problems of individual persons. After showing how this process went on in recent Hungarian literature, the paper tries to answer why it happened, drawing some cautious conclusions on the dialectics of inclusiveness—closedness and Western cultural and political influences on Hungarian culture.

Keywords: Digital Humanities, literary production, computerized readings, Central (or Eastern) Europe, national history, national identity, Miklós Mészöly

* Elhangzott 2022. december 5-én a *Mészöly-interpretációk 5. Mészöly Miklós és a kortárs irodalom* című konferencián. A szerzők köszönettel tartoznak Radnai Dánielnek és Szolláth Dávidnak a kéziratához fűzött észrevételeikért.

„Új kötetemen magam is, és még jópáran az olvasóim, kritikusaim közül, azért lepódtunk meg, mert évtizedeken keresztül úgy könyveltek el, mint akinek művészete távol áll nemcsak Közép-Európától, de a magyar valóságtól is, vagy durvábban fogalmazva: nyugati burzsoá eszmék kolportálója vagyok. Ezért volt érdekes számomra is, hogy amikor áttekintettem írásaim egy részét francia kiadóm számára a *Volt egyszer egy Közép-Európa* című kötethez, rájöttem, hogy legtöbb írásomat furcsa, számomra is ismeretlen kohézió fogja össze.”
(Mészöly Miklós)¹

1. Bevezetés

Vegyük az alábbi három idézetet, három kitűnő magyar regényből:

Az egykori csodálatosságok egyszerűen humusszá lettek. A fülledt, párás melegben asztmásan lélegzett. Az ezredesnek köze volt ehhez a humuszhoz. Itt most nem délibáb játszott vele, mint a jázsági pusztán, itt közelebb estek az egykori gyönyörök és sebesülések, a nagy habzsolás hadjáratai. Az ifjúság. Mint mikor egy haszontalanságokban tobzódó vitrin ömleszt ki magából a maga választékos múltját. Akár egy egész gyűjtemény Európa. [...] Kaszinói estély, ahol Katzer dzsidás hadnagy beleütközik a tánckörben Beszedits ügyvédbe, szóváltás, és az ügyvéd halott. Agyonzsúfolt vitrin. Szerelem szótára és kalauza, legyezőnyelv rejtelmei és asztali ingyencségek. Lepkével körülszállongott virág-levélpapír, és csak adná Isten, hogy ez a koronázási év behegessze a múlt év okozta sebeket. Az Izlandiába érkezett királyasszony mindenesetre derülten vágatott tovább a parányi balesettel végződő első vadászatán, ahol lecsúszott a lováról.

(Mészöly Miklós: *Sutting ezredes tündöklése*)²

Gyermekség az ilyen, gyermek az ilyen ország, az mindmáig, mert álmait nem képes nappalaival egybeboronálni, múltját jelenével, nem talál átjárást a vere-ségeiből a győzelmeibe és fordítva. Duzzog is, miként a gyermek. Édesapám későbbben nádorként igyekezett volna fölszámolni ezt a kétarcúságot, vert volna hidat, de nem volt part, nem hittek benne se a magyarjai, se királya, rágalmakkal és kegyekkel való elhalmozása megcsökkenté az iránta való bizalmat. Nem véletlen, hogy az a hallatlan dolog történt, hogy nem ő, a hivatalban lévő nádor, hanem Pálffy intézte a békekötést Rákóczival. Na mindegy. Édesapám nem

¹ FILIPPINYI Éva, „Beszélgetés Közép-Európáról: Konrád Györggyel és Mészöly Miklóssal”, *Vigilia* 54, 11. sz. (1989): 858–863, 859.

² MÉSZÖLY Miklós, „Sutting ezredes tündöklése”, in MÉSZÖLY Miklós, *Sutting ezredes tündöklése*, Mészöly Miklós művei, 5–40 (Pécs–Pozsony: Jelenkor Kiadó–Kalligram Kiadó, 2003), 34–35.

sértődött meg, némi melankólia vett rajta erőt, meg a köszvény. Tevékenysége homlokterébe a család került. Ami bizony a személyes boldogulást jelentette. Ami tovább csökkentette a személyes hitelét. De ne szaladjunk ennyire előre.
(Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*)³

Kisimítom a csokoládépapírt. A vékony alumíniumfóliát hívjuk így. Cso-magban kaptuk Kanadából. Két tábla csokit meg egy Johnson & Johnson hintőport szép bádogdobozban. Anyám a vitrinbe tette őket. A csokit tilos megenni. A hintőpor meg olyan szép. Eleinte rimánkodunk, hogy az egyik csokit egyik meg. [...] Ritkán látunk csokit. Ha mégis, akkor megosztozunk rajta a nővéremmel. De csal. Mindig ő osztja el, mert ő a nagyobb. A kezéből szabad csak harapnom. És annyit, amennyit enged.

»A fele az enyém, nem?«, kérdem.

»Ennyi a fele«, mondja. És az ujját ott tartja, ameddig haraphatok. Tudom, hogy becsapott. Nem a felénél van az ujj. Dühömben az ujjába harapok. Érzem a vér ízét a számban. Szerencsére a csokiból is sikerült kiharapnom. Elszaladok.

(Borbély Szilárd: *Nincstelenek*)⁴

A három szöveg majdnem szabályos időközönként, tizenhárom-tizennégy év különbséggel jelent meg: Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése* című elbeszélése az azonos című kötetben 1986-ban, Esterházy Péter *Harmonia caelestise* 2000-ben, Borbély Szilárd regénye, a *Nincstelenek* 2013-ban.

A *Sutting ezredes tündöklése* idézett szakaszában poétikus-metaforikus nyelvvel találkozunk, amelyben az elvont kategóriák és a konkrét, az elbeszélés világát leíró metonimikus elemek egymással felcserélhetők: a „csalódottságból” „humusz” lesz, a „haszontalanságok” – termékeny képzavarral – egyben a „választékos múlt” elemei, amelyek együttesen a röviden felsorolt tragikus események megfelelői és így tovább. A szakasz fő metaforája, a „vitrin” pedig egyszerre vonatkozik Európára, azon belül is az ezredes közép-kelet-európai (élet)útvijára és a térséget összekötő történeti múlt-ra. (Gondoljunk Mészöly összegyűjtött novellái 1989-es kiadásának címére, amelyben ez az elbeszélés is helyet kapott, és amely az elvont, mesei regiszter mellett éppen a múltidejűséget és a regionalitást mutatja fel: *Volt egyszer egy Közép-Európa*.) Nemcsak az absztrakt és a konkrét elemek, hanem a különböző népek is gondtalanul keverednek egymással: a németes Katzer dzsidás a szláv hangzású Beszeditscel és az Izlandiára érkező Erzsébet királykisasszonnyal, no meg nevében az angol *shoo-*

³ ESTERHÁZY Péter, *Harmonia caelestis* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2000), 59.

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenek: Már elment a Mesijás?* (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 294–295.

tingot ('lövöldözés' vagy 'hullócsillag'⁵) magában rejtő Suttinggal – még ha ezek az alakok és események többnyire 19. századi naplókából és női olvasóközönségnek szánt lapokból kerültek is az elbeszélésbe.⁶

A *Harmonia caelestis*ben az Esterházy tulajdonnév szintén játékba hozza a történelmi és térségi szempontokat, ám inkább a történelmi Magyarországra és a nemzetre korlátozva. A múlt és jelen „egybeboronálhatósága”, ahogy az idézetben is látható, problematikusnak mutatkozik; a humusz, a föld nem közvetíti magától értetődően a régió közös történetét. Ennek hatására az egykori rokonéhoz hasonlóan az elbeszélő tevékenységének „homlokterébe a család került”, ami, mint látjuk, tovább szűkíthető és a személyes szférába is átfordítható. „De ne szaladjunk ennyit előre” – szólítja meg az olvasót, és világít rá a szöveg megalkotottságára az idézet utolsó mondata, amely egyúttal el is távolítja a narrátor nézőpontját a történet jelen idejétől (ami a kései Mészöly-prózától sem idegen eljárás, gondoljunk például a *Családáradás* kiszólására: „A névtelen krónikás is zavarban van.”⁷)

Nem megfogadva ezt a felszólítást és lóugrásban előreszaladva a magyar irodalomtörténetben, azt látjuk, hogy Borbély Szilárd regényében az Esterházynál csak lehetőségként felvetett személyesség uralkodik. A *Nincstelének* ugyanis kizárólag a történet szereplőjének gyereknézőpontját és jóval konkrétabb prózanyelvet hoz létre. A Borbély-regény egyik legnagyobb értéke poétikájának sajátos működése, amelyben például a korábbi idézetekben is látott metaforák és reflexiók (gyerekség, vitrin, apa, anya, előreszaladás) nagyon is konkrét jelentésben szerepelnek az egyszerű tómondatokban, amelyek hatását éppen elbeszélői tudathoz kötöttségük és dísztelenségük adja. Míg az Esterházy-idézetet megelőző oldalon még a falusi életképek felsorolása („Édesapám az úton libát terel [az én édesapám úton libát sose terelt], az árokban füvet szed [árokban füvet nem szedett], a kerítésre köcsögöt tesz [köcsögöt nem]”) a történelemre tett utalással záródik („és legnagyobb dologidőben félkegyelműként lézeng a faluban a történelem”), addig a *Nincstelének* narrációja a hasonló események felsorolásakor ilyen absztrakciót nem enged meg.

A három regény közötti szemléletbeli, stiláris és elbeszéléstechnikai különbségeket reprezentatívnak tekintjük az elmúlt negyven-ötven év magyar prózairodalmának történetére nézve.

⁵ KEMÉNY Gábor, „Nyelvi képek gyakorisága, típusai és funkciója egy mai magyar szépprózai antológiában”, in KEMÉNY, *Képekbe menekülő élet: Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról* (Budapest: Balassi Kiadó, 1993), 183–249, 222.

⁶ GYÖRI Orsolya, „Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése* című beszélyének szövegköziségéről”, *Irodalomtörténet* 89, 4. sz. (2008): 593–609, 606.

⁷ MÉSZÖLY Miklós, *Családáradás: beszély*, Mészöly Miklós művei (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2008), 126.

2. A Közép-Európa-diskurzus és a pannon próza

Történeti áttekintésünk kiindulópontja Mészöly Miklós kései prózája, azon belül a „pannon prózának” nevezett korpusz. Ez a szövegcsoport nagy hatást gyakorolt az ezredforduló magyar irodalmára, és fontos részét képezte a korszak gondolkodás-történetének is; ma a Mészöly-filológia egyik kitüntetett területe. Ezen a kategórián keresztül egyaránt lehetőség nyílik poétikai, eszmetörténeti és ideológiakritikai megközelítésekre, ami kellőképpen összetett szemléletet kínál az alábbi történeti elemzésekhez és rövid interpretációkhoz is. Ezért részesítjük előnyben a pannon próza megjelölést annak ellenére, hogy, mint azt Szolláth Dávid is kimutatta,⁸ nehezen határozható meg, mely művek és milyen kritériumok alapján sorolhatók e kategória alá.

A nehézségek ellenére az alábbiakban kísérletet teszünk a terminus leírására. A pannon próza mindenekelőtt arra az országhatárokon túlnyúló regionális szemléletre irányítja a figyelmet, amely akkor is formálja a szövegvilág létrejöttét, amikor egyetlen város vagy térség szolgál a cselekmény helyszínéül. A „pannon” megjelölés nem írja körül szigorúan a régió határait, azaz nemcsak a Dunántúlra vonatkozhat,⁹ hanem egy nagyobb térségre is, amely a földrajzi kapcsolatok mellett a hasonló történeti fejlődésének köszönhetően is egységként kezelhető. A dolgozatban többnyire szinonimaként használt „Közép-” vagy „Kelet-Európa” szavak geográfiai értelemben a következő jelentéseket vehetik fel (változó összetételben): (1) a mai Szlovákia, Csehország, Magyarország, Ausztria, Románia és Lengyelország, az egykori Jugoszlávia: azaz nagyjából a valaha volt Habsburg birodalom területe, az évezrednyire visszanyúló német befolyás perifériás területe és (2) a három balti állam vagy nem római katolikus területek: (3.1) a Balkán (Bulgáriával), Törökország, vagy (3.2) a mai Belarusz és Ukrajna (Galícia történelmi régiójával együtt). Egyik sem volt soha gyarmattartó ország.

E régió határait történeti sajátosságai teszik mozgékonyá. Az általában egyenes vonalúként elgondolt és leírt nyugat-európai politikai és társadalomfejlődéssel ellentétben ebben a térségben egyrészt az államhatárok és velük a politikai uralom formái is gyakran változnak, másrészt a termelési viszonyok és a társadalom rétegződése tájegységenként nagy változatosságot mutat – például a 20. század elejére gondolva a föld nélküli jobbágytól a kiscgazdán át az ipari munkásságig, a dzsentriig és a hatalmas hivatalnokrétegig; ezeknek a tényezőknél pedig számottevő következményei vannak a társadalmi berendezkedés eltérő mintázataira. E viszonyok minden korszakban sajátos módokon tükröződnek a műalkotásokban. A kelet- vagy közép-

⁸ SZOLLÁTH DÁVID, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 457–462.

⁹ Pannonia provinciának részei voltak a mai Horvátország, Szerbia, Bosznia és Hercegovina északi területei is.

európai kollektív identitás,¹⁰ a történeti folytonosságérzet és a társadalomfejlődés nem organikus, hanem lappangó, elfojtásos, sokszor öntudatlanul vagy bizonytalanul ragadható csak meg – hiszen a régió sosem realizálódott egységes államként vagy szövetségi rendszerként. (A visegrádi együttműködés az alkalmoszerű politikai együttműködések sorába tartozik.) A közép-európai regénytereket vizsgáló Thomka Beáta szerint „ha van a [...] Közép-Európa-fogalomnak valamiféle meghatározó, a térbelit belülről kitöltő jelentése, az többek között a nyugat-európai civilizációk folyamatosságával szembeni állandó megszakítottság, diszkontinuitás.”¹¹

Ez a bizonytalanság áll a mészőlyi pannon próza társadalomképeinek és történelem-szemléletének háttérében is, de formai sokszínűsége, útkeresése szintén ebből az alapvető paradoxonból magyarázható. A régió a modernitás hajnala, a modern nemzetállamok létrejötté, azaz a 18–19. század fordulója óta – amióta ez a kérdés egyáltalán felmerül – nem létezik mint politikai-gazdasági egység vagy sokak által használt kapcsolatrendszer (szemben az egymással mindig kereskedő és háborúzó, többségében gyarmattartó nyugat-európai államokkal), miközben országait történetileg kialakult, szoros – de leggyakrabban spontán, informális, alkalmi – gazdasági, politikai és kulturális kapcsolatok szövik át, ráadásul azonos vagy hasonló traumákban és tapasztalatokban osztoznak, hiszen mindig igen hasonló külső hatások érték őket (német és orosz befolyás ütközőzónája, nagyhatalmi kitettség, területek elvesztése, nemzethalál-félelem). Ezek a közös tapasztalatok legtöbbször reflektálatlanul, viselkedési mintázatokban és tudattartalmakban (vágyakban, traumákban) érhetők tetten, azaz a nyilvánosságban létező és az absztrakt-elfojtott kategóriák határterületén.

A politikai (publicisztikai, államelméleti, történettudományi) Közép-Európa-diszkurzus ritkán emlegetett sajátossága, hogy a régió egységként kezelése mindig olyan helyzetekben vált politikai, szépirodalmi és elméleti reflexiók tárgyává, amikor változott – vagy a változás ígéretét mutatta – a külpolitikai (nagyhatalmi) helyzet, és lehetőség látszott a történelmi traumák gyógyítására, újrakezdésre, önállósodásra, demokratizálódásra, az egymás közötti kapcsolatok jobbítására. Bibó István például, aki a 20. századi magyar szerzők közül a leghatásosabban mutatott rá a régió sajátosságaira, a felszabadulás utáni években, egy nyitott, számos politikai lehetőséget magában rejlő időszakban dolgozta ki Közép-Európa-fogalmát.¹² Miképp Jászi Osz-

¹⁰ A kifejezést, amikor nem politikai, hanem filozófiai értelemben használjuk, akkor Olay Csaba *regionális identitás* fogalmát követjük: e felfogás szerint – leegyszerűsítve – a regionális identitás implicit (amelybe beleszületünk, adottságszerű), a nemzeti identitás pedig explicit (amelyet választunk, amely dinamikus és narratív), és mindkettő kollektív identitásként tétéleződik; a kettő különbsége pedig természetesen nem csupán földrajzi. Lásd Olay Csaba, *Regionális és nemzeti identitás: Egy hermeneutikai megközelítés* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2022), különösen: 11–25, 75–112.

¹¹ THOMKA Beáta, *Mészőly Miklós* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1995), 82.

¹² Elsősorban: „A kelet-európai kisállamok nyomorúsága”, in BIBÓ István, *Válogatott tanulmányok: Második kötet: 1945–1949*, vál., utószó HUSZÁR Tibor, szerk. VIDA István, 185–266 (Budapest: Magvető Kiadó, 1986), 185–265.

kár a 20. század elején, Ausztria–Magyarország megjósolható és kézzelfogható összeomlása küszöbén tett így,¹³ sokan pedig a harmincas évek második felében, a fasizmus felemelkedése és az érezhetően közelgő háború idején.¹⁴

Nem véletlen tehát, hogy az 1980-as években és a rendszerváltás körül élte újra reneszánszát a Közép-Európáról való gondolkodás (Bibó halála és a neki szentelt emlékkönyv megjelenése után¹⁵): a diskurzus előbb a szovjet megszállás ellen küzdő országok értelmiségének közös identitásává vált,¹⁶ majd a kétpólusú világrendszer megváltozása okozta tanácstalanság – mint külső politikai hatás – sürgette a történéseket, írókat, politikusokat a régió kérdései felé. (Talán az is térségi sajátosság, hogy e szerepek nehezen határolhatók el egymástól élesen, még kevésbé az ilyen nyitott politikai időszakokban.) Az *Annales* folyóirat köré csoportosuló történészek-től ihletett Szűcs Jenő a középkor és a kora újkor történetére fókuszálva mélyítette el a bibói felfogást 1981-es nagyhatású esszéjében,¹⁷ ahogy szintén maradandó érdekességű összeállítás a *Századvég* folyóirat 1989-es különszáma *Kell-e nekünk Közép-Európa* címmel.

A rendszerváltáskor, a mából visszatekintve legalábbis, egymást érték a Közép-Európával kapcsolatos konferenciák, körkérdések, viták, kiadványok. (Fried István 1992-ben kezdte így vitaindító esszéjét: „Aligha van manapság elkoptatottabb fogalom (?), irodalmi (?), történelmi (?), földrajzi (?), művelődéstörténeti (?), politikai (?), geopolitikai (?) kifejezés Közép-Európánál”¹⁸.) E tudástermelő aktusok ironikus kommentárjaként olvasható Petri György *Egy szimpozion után* című 1993-as verse („Ó, végeérhetetlen középkelet- / (Vagy keletközép? Néha már / belezavarodok.) európai diszkussziók! [...] A könyökömön jöttök ki!”¹⁹), Végel László *A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma bevonul a Pikareszk Regénybe* című 1998-ban megjelent szellemes műve („Közép-Kelet-Európa haldoklik, vagy kertelés nélkül szólva, dögrovásra került, mondogatta. Miközben életre keltették, halálra ítélték, azok ítélték

¹³ LITVÁN György, *Jászi Oszkár*, Millenniumi magyar történelem: Életrajzok (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 106–107, 125–130.

¹⁴ FRIED István, „Közép-európai változatok”, *Tiszatáj* 46, 4. sz. (1992): 74–87, 79–81.

¹⁵ Az 1979-es szamizdat későbbi kiadása: *Bibó-emlékkönyv* (Budapest–Bern: Századvég Kiadó–Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1991).

¹⁶ MEZŐ Ferenc, „Közép-Európa fogalmi változása térben és időben”, *Tér és Társadalom* 15, 3–4. sz. (2001): 81–103, 92–94, <https://doi.org/10.17649/TET.15.3-4.822>.

¹⁷ Szűcs Jenő, *Vázlat Európa három történeti régiójáról* (Budapest: Magvető Kiadó, 1983). – Szűcs esszéje (kisebb mértékben Bibóéi is) nem mentes orientalista előfeltevésektől, amikor balkániságról, keleti fejletlenségről ír. Ezek részletes kritikája itt nem feladatunk. A szövegeket vitathatatlan hatástörténeti jelentőségük és fő állításaik érvényessége miatt tartjuk fontosnak. Vö. LOSONCZ Alpár, „Közép-Európa az európai hármasszerkezetben: Szűcs Jenő Közép-Európájának kritikai olvasata”, in MESTER Béla, szerk., *(Kelet-)Közép-Európa a (magyar) filozófiatörténetben*, 65–82 (Budapest: MTA BTK Filozófiai Intézet–Gondolat Kiadó, 2016), 75–76.

¹⁸ FRIED, „Közép-európai változatok”, 74.

¹⁹ PETRI György, „Egy szimpozion után”, in PETRI György, *Összegyűjtött versek*, szerk. VÁRADY Szabolcs, 347–350 (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 347.

halálra, akik életre keltették...²⁰⁾, valamint Bereményi Géza és Cseh Tamás 1990-ben írt *Kelet-Európa* című sirva vigadó dala („Kelet-Európa, Európa lichthófa / kidobált szemetek, a fal ridegen mered, / Kelet-Európa, vagy Kelet-Közép-Európa, / sor kerül rád is, Káin, mostohagyerek.”²¹⁾

Mai szemmel nézve ezek a tanácskozások és publikációk – legalábbis a magyar közegben – kevés eredményt hoztak, ami a kollektív identitás megteremtését vagy a politikai cselekvés lehetőségeit, a társadalmi emancipációt illeti. Többnyire definíciós kísérletek vagy vágyvezérelt jóslatok voltak. Az értelmiségi és a politikus szerepei a kilencvenes évektől élesebben elkülönültek. Történelmi kuriozitást ad ugyanakkor ezeknek a diszkusszióknak, hogy minden korábbi és későbbi hasonló kísérletnél nemzetközibbek voltak.

A kilencvenes évek végétől a magyar kontextusban a Közép-Európa-diskurzus mint a politikai imagináció meghatározó eleme háttérbe szorult, mára jóformán nem létezik (máig utolsó nagy szellemi teljesítményeként a 2000 folyóirat körkérdése említhető 2014-ből,²²⁾ valamint Nádas Péter néhány esszéje²³⁾). A bölcsész- és társadalomtudományokban ugyanakkor létező értelmezési keret és kutatási irány a közép-európaiság az összehasonlító irodalomtudomány²⁴⁾ mellett a politikatörténet²⁵⁾ és a gazdasági kutatások számára is, valamint kiépültek az ilyen irányú kutatások intézményesült keretei is (pl. Visegrádi Alap, Közép-Európai Egyetem), amelyek azonban a társadalom szélesebb rétegei számára semmiféle identitásalkotó erővel nem bírtak. A régió belső kohézióját erősíteni igyekvő kulturális kezdeményezések

²⁰⁾ VÉGEL László, *A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma bevonul a Pikaeszek Regénybe: Beszély a pikaeszek regényről* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1998), 57.

²¹⁾ BEREMÉNYI Géza, „Kelet-Európa”, in BEREMÉNYI Géza, *Verseik*, 163–165 (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 163.

²²⁾ „Közép-Európa – Felejtük el?: Válaszok a 2000 körkérdéseire 1.”, 2000 26, 7–8. sz. (2014): 3–18; „Közép-Európa – Felejtük el?: Válaszok a 2000 körkérdéseire 2.”, 2000 26, 9. sz. (2014): 3–16; „Közép-Európa – Felejtük el?: Válaszok a 2000 körkérdéseire 3.”, 2000 26, 10. sz. (2014): 3–14.

²³⁾ Például NÁDAS Péter, „Kalandozások a bizalom forrásvidékein”, in NÁDAS Péter, *Leni sír: Válogatott esszék I. kötet*, 361–374 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019); „A dolgok állása”, in *uo.*, 374–419; „Néhány esti kérdés”, in *uo.*, 419–437.

²⁴⁾ A közép-európai komparatiztika tárgyában kiemelendő: BOJTÁR Endre, „Lehetséges-e regionális irodalomtörténet?”, in VERES András, szerk., *Az irodalomtörténet esélye: Irodalomelméleti tanulmányok*, 169–178 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2004). Szintén fontos a Helikon Berkes Tamás szerkesztette, *Közép-európai komparatiztika* című különszáma: 65. évf., 3. sz. (2019); valamint Balogh Magdolna munkássága, például BALOGH Magdolna, „Világirodalom-koncepciók Közép-Európából nézve”, in FÖLDES Györgyi et al., szerk., *Kelet-Közép-Európa mint kulturális konstrukció*, 230–240 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021); UÓ., „Közép-Európa mint eszmény és valóság: Van-e még értelme Közép-Európáról beszélni?” in HORVÁTH Csaba et al., szerk., *Közép-Európa a komparatiztikában*, 181–192 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2021).

²⁵⁾ Csak egy példát említve: MITROVITS Miklós, *Tiltott kapcsolat: A magyar–lengyel ellenzéki együttműködés 1976–1989* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2020).

többsége mára megszűnt vagy profilt váltott (mint a Magyar Lettre International vagy a Kalligram Kiadó).

Közép-Európa fogalma a nyolcvanas évektől nemcsak az áhított, a nyugati kapitalista és a szovjet „kommunista” táborok ellenében megfogalmazott harmadikutas, közös regionális identitás kimunkálása miatt volt a figyelem előterében (mely aspiráció alól a politika igen hamar kihúzta a szőnyeget), hanem azért is, mert a kifejezés egyszerre nagyon sok mindent jelentett, ahogy jelent máig is. Seregnyi szimbólum, trauma és vágykép sűrűsödik benne. Ahogy Kiss J. László írja:

a fogalmat [...] kulturális, gazdasági, politikai és geopolitikai értelemben egyaránt használhatjuk, anélkül hogy azok között éles határokat lehetne húzni. A kulturális dimenzió [...] arra vonatkozik, hogy Európa szívében létezik egy olyan térség, amely közös értékeket, tradíciókat, közös történelmet mondhat magáénak. [...] Sőt mi több, „világnézet” a hidegháborús megosztottsággal szemben, [...] vagy éppen „álom” a toleranciáról és szolidaritásról, a nemzeti nacionalizmusokat féken tartó magatartásról, ha úgy tetszik egyfajta „euro-nacionalizmusról”.²⁶

A régió Nyugat-Európával szembeni sajátossága – amit a politikai-publicisztikai diskurzus ritkán emel ki – az egy helyen élő, de etnikai és vallási szempontból is sokszínű, többnyelvű kultúra és annak történetisége,²⁷ valamint a társadalmak osztályszerkezetének a nyugatitól eltérő mintázatai. Az államhatárok gyakran nem esnek egybe az etnikai és nyelvi határokkal, sok helyen kisebbségek, enklávék élnek. Ez a hol a szolidaritást kimunkáló, hol konfliktusba torkolló – az erősödő nacionalizmus közegében és az egységesítő nemzetállamok keretein belül egyre kevésbé eleven – alaphelyzet az irodalom megszólalásmódjaira is kihat: jó példa erre Hrabal karneváli-tragikus groteszkje, Kundera és Danilo Kiš esszéi,²⁸ valamint utóbbi regényeiben a régiót modelláló Jugoszlávia, de említhető a mágikus realizmustól a társadalmi sokszínűség történelmi mintázatainak monumentális freskójáig eljutó Olga Tokarczuk is. És feltétlenül ide sorolható Mészöly pannon prózája, amelyben gyakran jelennek meg különböző nyelvű, nemzetiségű, műveltségszerkezetű elemek, kulturális javak és nyelvi kifejezések.

A kései Mészöly-próza régiós szemlélete tehát ebből az 1980–90-es évekbeli Közép-Európa-diskurzusból táplálkozik. Esszéirői aktivitása és politikai szerepvállalása

²⁶ Kiss J. László, „Közép-Európa: »elképzelt terek« és a 21. század kihívásai”, *Külgügyi Szemle* 9, 1. sz. (2010): 39–62.

²⁷ THOMKA Beáta, „Közép-Európa mint regénytörténet, szellem és forma”, *Literatura* 20, 1. sz. (1994): 29–35, 33.

²⁸ Lásd pl. Milan KUNDERA, *Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája*, ford. Bíró Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2022), illetve Danilo KIŠ, „Variációk közép-európai témákra”, *Jelenkor* 32, 1. sz. (1989): 33–43.

ellenére Mészöly a szellemi áramlatnak nem annyira alakítója, inkább követője volt, korának írói közül ugyanakkor egyértelműen kiemeli, hogy prózájában a korszakban az egyik leginnovatívabb módon vetette fel a régió történelmi és politikai kérdéseit, amelyek nála egyúttal poétikai kérdésekként is reflexió tárgyát képezték, és hatás-történetileg nyitottak a közelmúltbeli magyar próza felé (elvezetnek például a 90-es évek metafikciós történelmi regényeiig és tovább). E poétikai kérdések a következőképp foglalhatók össze: milyen módon mutatható be az az egyszerre valós és elképzelt közösség, amelynek tagjait éppen a ki nem mondott (elhallgatott vagy elfelejtett), sok tekintetben közös múlt és közös reflexek határozzák meg?

Az erre adott válaszok az elbeszéléstechnikát illetően a forma, az időkezelés és az elbeszélésmód területét érintik. A formát illető legszembetűnőbb sajátosság a nagyepikai műfajok háttérbe szorulása, valamint történelmi tárgyú műfajok újraértelmezése, úgymint legendárium, krónika, történelmi regény.²⁹ Az időkezelést tekintve: a térség önmeghatározását gyakran nosztalgikusnak látják – Claudio Magris szerint „Közép-Európa [...] valamilyen módon mindig »már múlt«, amely nem a jelenben és nem is egy meghatározott múlt nosztalgiájában akar élni: hanem az irreálisban, amely nincs, és amely nem annyira fájdalmas, mint a jelen»³⁰ –, ám inkább az elképzelt és a velünk élő múlt összetett multitemporalitása jellemző. Közép-Európa a Mészöly-szövegekben „esély és nosztalgia egyszerre”,³¹ azaz a múltra és a jövőre egyaránt vonatkozik, miközben fogalmával a szövegek mindenekelőtt a jelen diskurzusaihoz kívánnak hozzászólni. Mészöly pannon prózája és rendszerváltás körüli – Bibótlól és Szűcstől is ihletett – esszéi ideológiai szempontból sok tekintetben hasonlóak, például a nemzettudat és a történelemszemlélet vonatkozásában is. Ugyanakkor az ez idő tájt született szépirodalmi szövegei (verseit nem számítva) épp azért látszanak maradandóbbnak, mert míg az esszék a közép-európai identitás megte-remtését a jövő feladataként képzelték el (és jóslatai a politikatörténetben nem igazolódtak), a pannon prózában gyakran a hajdanvolt, misztikus-mesei múltban ábrázolódik ez az identitás: a Mészöly-művek előfeltevése szerint az emlékezésen keresztül az elbeszélés terapeutikus funkcióval is bír.³² Végezetül, a pannon próza írásainak egyik megkülönböztető jegye a sajátos időkezelés. Grendel Lajos mutatott rá, hogy a kései Mészöly időkezelési technikája az író Krúdy-élményéből táplálkozik, akinél Grendel szerint az idő „egyidejűleg már-történt, most-történik, fog-történni.”³³

²⁹ A pannon próza formai sokszínűségét Szolláth Dávid alaposan feldolgozta. SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 447–472.

³⁰ Magrist idézi ORMOS Mária, „A Közép-Európa-fogalomról”, in ORMOS Mária, *Közép-Európa: Volt? Van? Lesz? A fogalom változásai a 19–20. században*, 9–22 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2007), 9–10.

³¹ THOMKA, *Mészöly Miklós*, 154–155.

³² KELEMEN Zoltán, „»Az istenek technikája«: Az elbeszélés rituáléi Mészöly Miklós Közép-Európa-prójájában”, in KELEMEN Zoltán, *Szélkönyvek: Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban*, 17–75 (Szeged: Lazi Kiadó, 2007), 17–21; SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 650.

³³ MÉSZÖLY Miklós, „Krúdy-Proust”, in MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, 278–279 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 279. Idézi GRENDEL Lajos, *A tények mágiája: Mészöly Miklós*

A korábbi Mészöly-művektől eltérően azonban a pannon próza narrációs szerkezetében nem jelenik meg a megírás jelenére tett reflexió. Szolláth szerint ennek az az oka, hogy a második világháború cezurát jelent Mészöly időszemléletében: ami előtte volt: múlt, ami utána: jelen.³⁴

De miért „pannon” próza lett e szövegcsoporthoz? Talán nem járunk messze az igazságtól, ha a választ a Mészöly gimnazista éveiben Pécsen működő Kerényi Károly és környezete tájékán keressük. 1935 és 1938 Kerényi munkatársa, majd szerkesztője volt a Pécsen megjelenő *Pannonia* folyóiratnak, amely a Dunántúl (és részben a Mediterrán) ókortudományi, vallástörténeti, történelmi megközelítéseivel foglalkozó úgynevezett Pannonia-kutatás fóruma volt.³⁶ Ez az interdiszciplináris műhely a „pannonizmus” ideológiájához is kapcsolódott, amelyet Havasréti József – Rónay György nyomán – olyan nézetrendszerként jellemez, ami

a dunántúli („pannon”) tájban és műveltségben [...] valamiféle esszenciális, más, jellemzően konkurens tájegységeknél civilizáltabb-humanizáltabb karaktert ragad meg, és e karaktert hajlamos a régió kulturális és politikai elismertetéséért folytatott vitákban a tájék kiemelkedő jelentőségének alapjaként feltüntetni. [...] A Pannónia-kutatás tehát egy összetett tudományos diszciplína, alkalomadtán ideologikus elemekkel; a pannonizmus pedig ideológia, melynek egyes motívumait a Pannónia-kutatásból származó tudományos eredmények is megerősíthetik.³⁷

A pannonizmus ma a leginkább talán Hamvas Béla kapcsán lehet ismerős, de az 1920–30-as években sokak számára megalapozó beszédmódként működött (Havasréti Rónay Györgyöt, Babitsot, Szabó Zoltánt és Kerényi Károlyt emeli ki). A pannonizmus gondolatkörének egyes elemei Szűcs Jenő *Vázlatában* is megjelennek.³⁸

Nem elképzelhetetlen, hogy a Szekszárdon élő kamasz Mészöly valamilyen módon kapcsolatba került ezekkel az írásokkal vagy a *Pannonia* folyóirattal, noha ennek

időskori prózája (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2002), 47. – A kései Mészöly-próza és a századforduló novellisztikájának kapcsolatáról lásd KELEMEN Zoltán, „A ködlovagok hagyománya a magyar irodalomban (Lehetséges kánonok és többirányú olvasás)”, in LUDMÁN Katalin és RADNAI Dániel Szabolcs, szerk., „A rejtelem volt az írósga...”: A ködlovag-jelenség történeti, poétikai és biografikus vetületei a századfordulótól napjainkig, 45–63 (Miskolc: Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2022), 56, 61–63.

³⁴ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 650–651.

³⁵ Kelemen Zoltán „Közép-Európa-prózáinak” nevezi ugyane művek összességét. KELEMEN, »Az istenek technikája«...

³⁶ HAVASRÉTI József, »A »Táj« és a »Szellem«. Kerényi Károly és a pécsi egyetem (1938–1940)”, in HAVASRÉTI József, *Ráolvasás: Irodalmi tanulmányok és kritikák*, 88–117 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 93–95.

³⁷ HAVASRÉTI, »A »Táj« és a »Szellem«...», 101.

³⁸ Uo., 108.

ténye nem adatolható. Mindenesetre bizonyos, hogy pályakezdése Pécshez, a *Sorsunk* folyóirathoz kötődik,³⁹ és hogy gyermekkorának dunántúli miliójével első – Budapestre költözése előtt, 1948-ban Pécsen kiadott – novelláskötetének, a *Vadvizeknek* a darabjai után évtizedekig nem foglalkozott prózai műveiben (a *Műhelynaplók* gyerekkorra vonatkozó jegyzeteitől eltekintve). Egészen a *Film* utáni, immár pannon prózának is nevezett szövegcsoport létrejöttéig, ahol – természetesen más poétikával és más hangsúlyokkal – ugyanez a táj, tárgyi és nyelvi környezet, valamint (immár az 1980–90-es évek diskurzusához igazodó) történelemszemlélet jelenik meg.⁴⁰

3. A pannon próza stílusa

Mielőtt rátérünk arra, hogy ez a térségi történelem- és társadalomkép miként él tovább a rendszerváltást követően a magyar irodalomban, kísérletet teszünk a pannon próza nyelvi-stiliztikai vetületeinek (legalábbis azok egy részének) alaposabb feltérképezésére.

Mészöly több évtizedet felölelő életműve stílárisan meglehetősen nagy változottságot mutat, aminek köszönhetően összekötő funkciót is elláthat a 20. század magyar irodalmának prózapoétikai tendenciái között. Hiszen kapcsolatban áll a második világháború előtti, hasonlatokban gazdag rövidprózával, az 1950–60-as évek példázatos szövegeivel, a prózafordulat és a posztmodern szerzőivel, az 1990-es évektől kibontakozó, a történetyszerűséget és a történetiséget rehabilitáló írásokkal egyaránt.⁴¹ Ennek megfelelően a korábbi, Mészöly prózanyelvére vonatkozó stilisztikai érdekeltségű kutatások a különböző Mészöly-regényeket és -elbeszéléseket eltérő módokon közelítették meg. Ezek az értelmezések a tekintetben különböznek, hogy a látvány elemire korlátozódó, a konkrét főneveket a szövegvilág metonímiáiként alkalmazó, visszafogott stílust tekintik-e központinak az életműben,⁴² vagy éppen ellenkezőleg, az elvont és díszített, figuratív nyelv működését emelik-e ki.⁴³ Hipotézisünk szerint ez a kettősség egyben Mészöly korai és kései szövegeinek nyelvi megformáltsága közötti különbséget is képes leírni, amennyiben a kései művekben – és különösen a pannon prózában – az absztrakt, díszített nyelvhasználat felerősödése figyelhető meg.

³⁹ „Nehezen lettem íróvá; és Pécs nélkül talán még nehezebben sikerült volna” Mészöly Miklós, „Mit jelent nekem Pécs” [1964], in Mészöly Miklós, *A pille magánya*, 543–546 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 543.

⁴⁰ SZOLLÁTH, Mészöly Miklós, 40–41. A *Vadvizekről*: uo., 38–49.

⁴¹ Vö. SZEMES Botond, „Mészöly Miklós prózanyelve”, *Műút* 66, 82. sz. (2021): 76–85.

⁴² Például TOLCSVAI NAGY Gábor, „Dolgok a szövegben: A reprezentáció egy példája Mészöly Miklós prózájában”, *Alföld* 47, 9. sz. (1996): 57–65; TOLCSVAI NAGY Gábor, „Állat, ember, szolidaritás (Mészöly Miklós állatmotívumairól)”, in TOLCSVAI NAGY Gábor, „Nem találunk szavakat”: *Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*, 149–158 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 149.

⁴³ Például KEMÉNY, „Nyelvi képek gyakorisága...” vö. SZEMES, „Mészöly Miklós prózanyelve”.

E hipotézis igazolásához kvantitatív módszertant alkalmaztunk. Mindenekelőtt igekezeltünk operacionalizálni,⁴⁴ azaz a számítógépes elemzés számára is alkalmas módon meghatározni az *elvontság* és a *díszítettség* kategóriáit. Az elvontságot az elvont jelentést hordozó főnevek, úgynevezett absztraktumok számához kötöttük.⁴⁵ Ezek a főnevek ugyanis nemcsak tartalmukban vonatkoznak absztrakt kategóriákra, hanem formailag is jól elkülöníthetők, mivel prototipikusan szóképzés során, főnévképzők segítségével jönnek létre (pl. elvont-ság), szemben a konkrét tárgyakat jelölő szavakkal (pl. asztal), így gépileg könnyen azonosíthatók. Előfordulhatnak nem képzés útján létre jövő absztraktumok is (pl. gyönyör), ám egy prózanyelv sajátosságainak feltárásához elegendőnek tűnik a prototipikus, azaz gyakoribb esetek vizsgálata, egyrészt azért, mert a kvantitatív megközelítés éppen azon alapul, hogy a nagy mennyiségű adat alapján azonosítási hibák ellenére is a szövegek reális tulajdonságai ismerhetők meg; másrészt azért, mert az 1998 és 2006 között készített *Magyar Nemzeti Szövegtár (MNSZ) 1.0*⁴⁶ szépirodalmi alkorpuszát (amely az akkori Digitális Irodalmi Akadémia teljes anyagát jelentette) vizsgálva a 250 leggyakoribb főnév között alig akad nem főnévképzős, de elvont entitásokat jelölő főnév, ami tovább erősíti az előbbi feltevést.⁴⁷ Első lépésként a szövegeket az *e-magyar* nyelvi elemző segítségével dolgoztuk fel, és az egyes szavakhoz automatikusan hozzárendeltük azok szótári alakját és szófaját.⁴⁸ Ezt követően a szótári alakok közül azokra kerestünk rá,

⁴⁴ A fogalomhoz lásd a Stanford Literary Lab 6. pamfletjét: Franco MORETTI, „Operationalizing”: *Or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory*, 2013, <http://litlab.stanford.edu/Literary-LabPamphlet6.pdf>.

⁴⁵ A fogalomhoz Paradis elméletét vettük alapul, aki az absztraktság alapján megkülönbözteti az első-, másod- és harmadrendű entitásokat és az azokat jelölő főnévi csoportokat. Míg az elsőrendű csoportba konkrét jelenségek (prototipikusan fizikai tárgyak) tartoznak, a másodikba dologként elgondolt események, folyamatok és állapotok, a harmadikba pedig se nem térbeli, se nem időbeli jelenségek, amelyeket „kagylóként” jellemez, miszerint „meg lehet tölteni [őket] különböző tulajdonságokkal, amíg azok megfelelnek a szóban forgó absztrakt fogalomnak és az emberek pragmatikus igényeinek.” Carita PARADIS, „Ontologies and Construals in Lexical Semantics”, *Axiomathes* 15 (2005): 541–573, 547–552, <https://doi.org/10.1007/s10516-004-7680-7>. A dolgozatban a másod- és harmadrendű főneveket nevezzük absztraktumoknak.

⁴⁶ ORAVECZ Csaba, VÁRADI Tamás, and SASS Bálint, „The Hungarian Gigaword Corpus”, in Nicoletta CALZOLARI et al., eds., *Proceedings of LREC 2014*, 1719–1723 (Reykjavík: European Language Resources Association, 2014). – Azért nem az *MNSZ 2.0* kibővített változatát vettük alapul, mert a felület nem támogatja az ilyen tág kategóriákra (melléknév vagy főnév) szűrést. A keresési eredményeket lásd, hozzáférés: 2023.04.06, <http://corpus.nytud.hu/cgi-bin/mnsgyazk?mode=lemma&ppos=N&focus=&context=c0&sort=lit>. A listán szereplő, nem főnévképzős, de absztrakt főnevek közül több gyakran szerepel állandó szókapcsolatokban és/vagy tárgyként kerül elgondolásra (pl. *élet, halál, semmi, baj*), így nem a szöveg elvontságához járul hozzá. A 250 leggyakoribb szó közül megítélésünk szerint az *öröm*, a *gondolat*, a *sors* és a *lét* tekinthető prototipikusan absztraktumnak.

⁴⁷ ORAVECZ, VÁRADI, and SASS, „The Hungarian Gigaword Corpus”.

⁴⁸ VÁRADI Tamás et al., „E-magyar – A Digital Language Processing System”, in Nicoletta CALZOLARI et al., eds., *Proceedings of the Eleventh International Conference on Language Resources and*

amelyek (1) főnévi címkét kaptak az elemzés során; (2) az alábbi, elvont főneveket létrehozó, gyakran szinonim képzőkre végződnek: *-ás/-és* (pl. *hatás*; a keresés tartalma az *-omás* képzőt is, pl. *áldomás*); *-ság/-ség* (*szabadság*); *-alom/-elem* (pl. *félelem*; a keresés tartalmazza a *-dalom/-delem* képzőket is, pl. *veszedelem*); *-ció* (pl. *akció*); *-tal/-tel* (pl. *jövetel*); *-izmus* (pl. *profizmus*); valamint előre meghatározott, a korpuszban leggyakoribb absztrakt tartalmat kifejező *-ány/-ény* végződésű főnevek.⁴⁹ A kutatásban vizsgált művek összes ilyen főnévből manuálisan kiszűrtük azokat, amelyek nem absztrakt kategóriákat jelölnek, bár alakilag megfelelnek az említett képzős szerkezeteknek (pl. *kerítés*, *laposelem*, *zsivány*). A szűrés során egyrészt nyelvérzékünkre hagyatkoztunk, másrészt abból a felvetésből indultunk ki, hogy ha egy szóalak jelölhet konkrét és elvont entitást is (pl. *írás*), akkor gyakrabban vonatkozik konkrét objektumokra a szövegekben (pl. az *írás* gyakrabban ’írott szöveg’ és ritkábban ’jelrendszer’ vagy ’tevékenység’).⁵⁰ A szűrést ketten végeztük, egymástól függetlenül, majd eredményeinket egyeztetve hoztuk létre az úgynevezett „stopszavak” gyakoriságvizsgálatban használt listáját. Ezáltal nagy hatékonysággal és kis hibaszázalékkal tudtuk azonosítani az elvont tartalmakat hordozó főneveket, amelyeknek arányát minden szövegben az összes főnévi címkével ellátott szóhoz képest számítottuk ki, megadva ily módon az elvontság pontszámát. Elképzelésünk szerint minél magasabb számot ad ki az absztraktumok száma az összes főnévhez képest, annál elvontabb kategóriák mentén szerveződik az adott szöveg.

Hasonlóan jártunk el a díszítettség kérdésében is. Ez esetben a jelzők számából és jellegéből indultunk ki: minél inkább a ritka, egyedi jelzők burjánzása jellemző egy szövegre, annál magasabb fokú a díszítettsége.⁵¹ Így tehát a nyelvi elemző által melléknévként kategorizált szavakra koncentráltunk, közülük is azokra, amelyek kevésbé tekinthetők gyakorinak szépirodalmi szövegekben, ezáltal stílusosan jelöltebbek. A melléknévek gyakoriságának meghatározásához ezúttal is az MNSZ 1.0-t vettük alapul: az 50 legtöbbször előforduló melléknévet tekintettük gyakorinak és ezáltal

Evaluation (LREC 2018), 1307–1312 (Miyazaki: ELRA, 2018). Az *e-magyar* elemző nem működik hibátlanul a szófaji címkézéskor, ám statisztikailag a hibák ez esetben sem befolyásolják a méréseket szignifikánsan.

⁴⁹ A képzők listáját Keszler Borbála leírását követve hoztuk létre. KESZLER Borbála, „A szóképzés”, *Magyar Nyelvőr* 124, 1. sz. (2000): 59–73. – Az alábbi *-ány/-ény* képzős szavakat vettük figyelembe: *-dmény*, *-zmény/-zvány*, *-tmény/-tmány*, *erény*, *esemény*, *eszmény*, *fölnény*, *hagyomány*, *hátrány*, *hiány*, *igény*, *körülmény*, *követelmény*, *következmény*, *közvélemény*, *látvány*, *magány*, *mutatvány*, *önkény*, *remény*, *tény*, *tudomány*, *vélemény*.

⁵⁰ Ezek az előfeltevések nem igazoltak statisztikai módon, a szavak minden előfordulását pedig nem állt módunkban ellenőrizni.

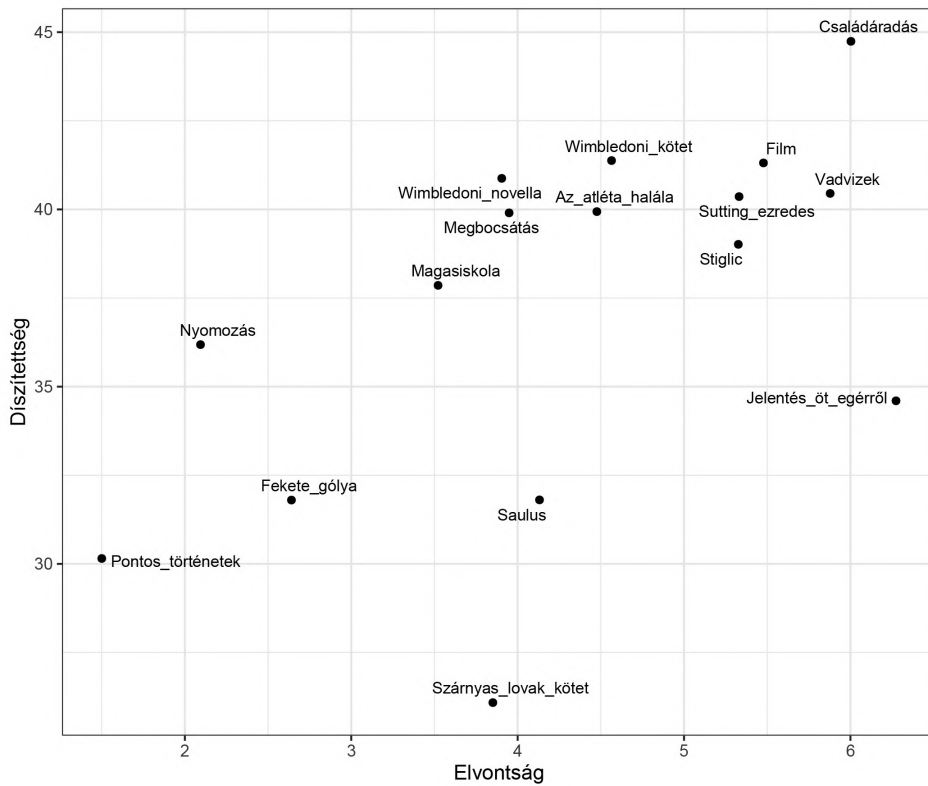
⁵¹ Ez a szempont ugyanakkor nem képes hiánytalanul megragadni egy szöveg díszítettségét, annak csupán egy aspektusát emeli ki. Érdemes lehet a jövőben a jelzősítés más kifejezőmódjait, például mellékmondatok vagy hasonlatok gyakoriságát is vizsgálnunk, ahogyan a szókincs gazdagság szempontja is érvényesíthető lehet.

stopszónak, az összes többit ritkábbnak és ezáltal magasabb stílusértékűnek.⁵² A ritka melléknevek számát a szövegben előforduló főnevek számához arányítottuk, abból kiindulva, hogy a melléknevek mint jelzők tipikus esetben főnevekhez kapcsolódnak, azok részletesebb jellemzését végzik el, így minél több melléknév jut egy főnévre, annál erősebben érvényesül a díszítés. A kezelhetőség érdekében mind a két mérőszámot 100-zal szorozva adtuk meg.

A számításokat követően lehetőség nyílt Mészöly egyes szövegeit koordinátarendszerben elhelyezni, ahol az x tengely az elvontságot, az y pedig a díszítettséget jelöli. (Talán felesleges megjegyezni: egyik tengely sem a szövegek értékének vagy jelentőségének mérője.) A kutatás e szakaszában az alábbi szövegeket vizsgáltuk: *Vadvizek* (kötet, 1948); *A stiglic* (elbeszélés, 1954); *Magasiskola* (elbeszélés, 1956); *Jelentés öt egérről* (elbeszélés, 1958); *Fekete gólya* (1960); *Az atléta halála* (1966); *Saulus* (1968); *Pontos történetek, útközben* (1970); *Nyomozás 1–3.* (1970–71); *Film* (1976); *Szárnyas lovak* (kötet, 1979); *Megbocsátás* (1984); *Sutting ezredes tündöklése* (kötet, 1987); *Wimbledoni jácint* (1990; külön a címadó novellát és az egész kötetet is); *Családáradás* (1995). Ezek közül a pannon próza kategóriájába leginkább a *Családáradás*, a *Megbocsátás* és a *Sutting ezredes tündöklése* sorolható,⁵³ de itt említhető a *Film* is, amelyet a szakirodalom és Mészöly saját leírása sem szokott általában így jelölni, ám a korábban vázolt jellemzők (különösen a térségi szemlélet és a történetiség) e regényre is érvényesnek tűnnek. A *Családáradás* és a *Megbocsátás* az áthagyományozódó térségi traumák vizsgálata miatt tekinthető kiemelt jelentőségű példának, míg a *Sutting ezredes tündöklését* címszereplőjének közép-európai utazása és a régiót összekötő, gyakran nem konkrét történeti, hanem a képzeletben és a vágyakban megragadható közös jellemzők bemutatása kapcsolja e szövegcsoporthoz.

⁵² Ezt az 50-es határt önkényesen, a listát vizsgálva és a nyelvi intuíciónkra hagyatkozva határoztuk meg. Lehetséges lenne ennél szigorúbban is osztályozni, és például az első 100 leggyakoribb melléknévből létrehozni a stopszólistát; ahogyan többlépcsős kategorizáció is elképzelhető például „gyakori”, „közepes” és „ritka” csoportokkal. A keresési eredményeket lásd, hozzáférés: 2023.04.06, <http://corpus.nytud.hu/cgi-bin/mnszgyak?mode=lemma&papos=A&focus=&context=c0&sort=-total>.

⁵³ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 457–458.



1. ábra. Mészöly Miklós 16 szépirodalmi művének elhelyezkedése az elvontság és a díszítettség tengelyein

Az 1. ábra azt mutatja, hogy ezek a művek csak részben érvényesítik a többi Mészöly-szövegnél elvontabb és díszítettebb stílust. Inkább úgy tűnik, hogy két korszakból származó művek találhatók a grafikon jobb felső sarkában (azaz a leginkább díszítettek és elvontak): a legkorábbi elbeszélések (*Vadvizek*, *A stiglic*; elvontság tekintetében kiemelkedő a *Jelentés öt egérről*), valamint a pannon próza egyes darabjai (főként a *Megbocsátás*, a *Sutting ezredes tündöklése* és a *Film*). Ez a két korszak ezidáig keveset tárgyalt rokonságára mutathat rá, amit erősíthet a pannon gondolat jelenléte mind a két szövegcsoporthoz: a *Vadvizek* novelláiban meghatározó szerephez jutnak a gyermek- és fiatalkor dél-dunántúli helyszínei, amelyek később egyre kevésbé meghatározók a regényvilágok létrehozásában (bár fontos szerephez jutnak éppen konkrétan és dísztelennek mutatkozó szövegekben is, mint a *Szárnyas lovak* egyes novellái és a *Fekete gólya* ifjúsági regény), majd ismét előtérbe kerülnek a Közép-Európa-diskurzushoz kötődő szövegekben. Ezt a kapcsolatot erősíti az ábrán kirajzolódó stiláris hasonlóság a korai és a kései szövegek között. Úgy tűnik tehát, hogy az

elvontság és díszítettség Mészöly alapvető stílusjegye, és inkább az ettől való eltérések tarthatók kivételesnek vagy a stílárisan meglehetősen széttartó életműben nyelvi extremitásnak (*Pontos történetek, útközben; Saulus; Szárnyas lovak; Nyomozás 1–3.*).

Ám fontosak a korai és kései Mészöly-szövegek közötti különbségek is. Míg a korai írások a századelő prózáját (Krúdy, Cholnoky) idézik,⁵⁴ amelyben az elvontság és a díszítettség a nosztalgikus és álomszerű elbeszélésmóddal párosul, addig a későbbiekben gyakoribb a feltűnő, egyszerre poétikus és a jelentéseket elbizonytalanító, homályos szerkezetek alkalmazása. Azaz ekkor a szövegek mintha rá is erősítenének az elvont és díszített előadásmódra, a figyelem előterébe állítva azt. Az alábbi szerkezetek említhetők példaként: a jelzővel ellátott vagy birtokos szerkezetben lévő elvont főnevek („bajtársias hűség”, „a múlás túlélője”, „a pusztulás önfeláldozó kéjgyönyöre” [*Sutting ezredes tündöklése*]; „választékos kielégületlenség”, „a következetlenség zord méltóságával”, „a tűrőképesség dramaturgiája” [*Családáradás*]; „gépies féltés és rendreutasítás”, „porcelános simaság” [*Film*]), valamint a jelzett jelzős konstrukciók („artistikus és kecsesen morbid, röppenékeny és tonnányi súlyú”, „fegyelmezetlenül szép” [*Megbocsátás*]; „majdnem erotikusan titokzatoskodó” [*Családáradás*]; „furfangosan perverz” [*Sutting ezredes tündöklése*]).⁵⁵ Az ilyen szerkezetek a szövegek poétikusságát és figurativitását növelik, így ez a nyelvi építkezés az absztrakció és a díszítettség felerősítéseként értelmezhető. Ennyiben tehát, figyelembe véve a korai szövegek hasonlóságát és azt, hogy a kései pályaszakazon belül is jelentős a stíluspluralitás – gondoljunk például a *Szárnyas lovak* kötet nagyszerű, dísztelen és konkrét elbeszéléseire –, valóban tételezhető összefüggés a pannon próza kialakulása és a szövegek elvontabbá és díszítettebbé válása között, különösen az 1960–70-es évek irányadó Mészöly-műveihez képest.

A kérdés már csak az, hogy miként magyarázható ez az összefüggés. Négy lehetséges választ tartunk elképzelhetőnek:

1. Mészöly a pannon szövegek megalkotásakor a dél-amerikai mágikus realizmus hagyományát gondolta tovább,⁵⁶ amely szintén egy félperifériás, saját mitológiával rendelkező terület egyszerre valóságos és fiktív („mágikus” és „realista”) bemutatását célozza, vagyis a globális világban hasonló helyzetű társadalom történelmével és jelenével kíván számot vetni.⁵⁷ Az elvontság és a díszítettség fokozása ezeket a jegyeket kívánja erősíteni, így tartja a mágikus

⁵⁴ KELEMEN Zoltán, „»Az istenek technikája.« Az elbeszélés rituáléi Mészöly Miklós Közép-Európa-prójájában”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 90, 5. sz. (2006): 539–557; THOMKA, *Mészöly Miklós*, 41.

⁵⁵ Ezeknek részletesebb elemzéséhez lásd SZEMES, „Mészöly Miklós prózanyelve”.

⁵⁶ A mágikus realizmust nem műfajként vagy irányzatként, hanem írásmódként értjük. Lásd BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997), 14–15, 53–147.

⁵⁷ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 652.

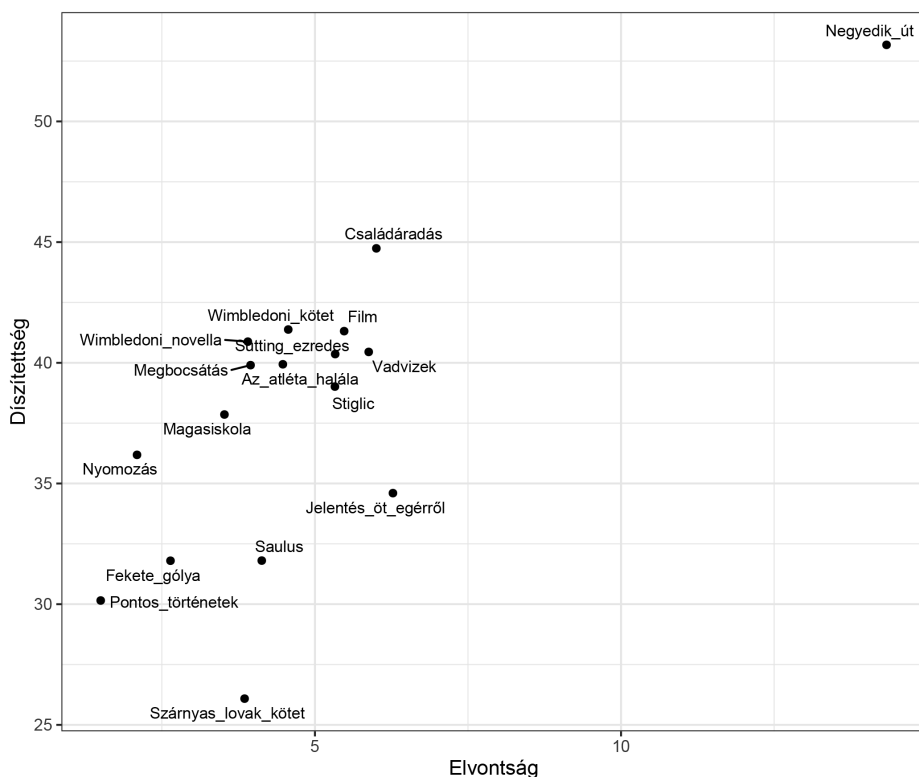
realizmus irányzatát a kelet-európai kontextusba adaptálhatónak, ehhez pedig a századforduló prózanyelve is mintául szolgálhatott.

2. Nincs komoly írói koncepció a nyelvi jellemzők kiválasztása mögött. Sőt, néhol túlírtta, patetikussá, nehézkessé-homályossá vált Mészöly stílusa az 1980–90-es évekre. Erre az alábbi mondatok lehetnek példák: „A cserépkályha cifra-lukacsos ajtaján hangtalan mozgalmassággal szökdöstek ki a nyúlánk polipfények, fölcillantva a szőnyegen az angyalhajfoszlányokat, a fehérből-ezüstből kevert vattaporderengést” (*Megbocsátás*); „remelve, hogy a pusztulás önfeláldozó kénygyönyöre se lesz kisebb, mint az érzéken kiéhezett pusztításé.” (*Sutting ezredes tündöklése*); vagy akár gondolhatunk az utóbbi példához hasonló üres szentenciák alkalmazására: „Valóban onánia csak, ami igazában sosem lehet jóvátétel” (*Családáradás*).

3. Az egyszerre valós és fiktív közép-európai régióról, amelynek tagjait ugyanannyira irányítják öröklött tudattartalmak és képzetek, mint valós események, ilyen nyelven lehet leginkább számot adni. Az elvontság és a díszítettség által előidézett elemeltség és a regényvilág konkrétsága közti feszültség éppen a régió sajátos karakterét képes színre vinni minden homályosságával és nehézkedésével együtt. Vagyis a nyelvi-poétikai jellemzők a művek gondolatiságának, politikai és történelmi állításainak a tükréként értelmezhetők. Továbbá ezt támasztja alá az is, hogy Mészölynek a régió társadalmi-politikai viszonyait tárgyaló esszéire (például *A negyedik út* című kötet darabjaira) még inkább jellemzőek a vizsgált kategóriák, mint magukra a regényekre (lásd 2. *ábra*).

4. Ez utóbbi jelenségen ironizálnak a szándékosan túlírt, üres szentenciákat tartalmazó részek – azaz annak paródiáját adják, miszerint a magyar vagy a régiós értelmiség csak így képes beszélni saját helyzetéről és történelméről. Hasonló módon közelít Kemény Gábor is a *Sutting ezredes tündökléséhez*: szerinte az ezredes homályos, díszített és szentenciózus szólama a Széchenyiig visszanyúló magyar értekező próza karikatúrájaként fogható fel.⁵⁸

⁵⁸ „Van ebben az áttételes közlésmódban egy csipetnyi szerepjátszás is, hiszen a rébuszokban való megnyilatkozásra nemcsak az óvatosság kötelezi a hőst, hanem a titkos forradalomsszervező választott szerepe is. Ez a körülmény lehetőleg önróniába burkolja az ezredes alakját, ide értve különös beszédmódját is. [...] A közmondás-, ill. szólásszerű fiktív velős mondasok ugyanolyan kettős fénytörésben mutatják a forradalmár gavallért (vagy gavallér-forradalmárt?), mint a virágnyelv, hiszen az ironia sem esik messzebbre a nosztalgától, mint a banalitás az evidenciától: [...] Az allegorikus képmozzanatoknak annyira feldúsulhat a képzettartalmuk, hogy végül semmiféle körülhatárolható jelentést sem hámozhatunk ki belőlük: [...] Az ironikus távolságtartás (»elidegenítés«-nek azért nem mondanám) abban is megnyilvánul, hogy helyenként századadasi patetikussá, modoros képeket ad hősének szájába az író.” KEMÉNY, „Nyelvi képek gyakorisága...”, 221–222.



2. ábra. Mészöly Miklós vizsgált szépirodalmi műveinek és *A negyedik út* című esszékötetének elhelyezkedése az elvontság és a díszítettség tengelyein

A négy megközelítés véleményünk szerint különböző mértékben ugyan, de egyaránt érvényes. A mágikus realizmus, valamint a régió sajátos, egyszerre fikatív és valóságos jellege elemelt és díszített megszólalásmódban nyerhet formát, amely azonban esetenként hatását veszíti túlságosan felfokozott és képzavarokkal dúszított megvalósulásáiban, máskor pedig ez a túlzás éppen a szöveg iróniáját eredményezi.

4. Hagyományozódás

Az eddigi megállapítások megfelelő kiindulópontot biztosítanak ahhoz, hogy a magyar prózairodalom 1980-as évek óta jellemző változásait nyomon követhessük. Már csak azért is, mert az 1980-as, majd a 90-es években induló írógenerációk egyik legfontosabb hivatkozási alapja Mészöly személye és prózája volt (bizonyos értelemben a mai napig az), sokszor éppen a tárgyalt kései művekkel a fókuszban. Így tehát a továbbiakban arra keressük a választ, hogy a történetek háttérét adó regionális

történeti-politikai szemlélet és az absztrakt-díszített beszédmód miként él tovább az elmúlt évtizedek magyar irodalmában.

A pannon próza lehetséges irodalomtörténeti hagyományát kutatva harminc prózai művet választottunk ki. Az első csoportba az 1980-as évektől 2010-ig tartó időszakból szerepel tizenöt mű, amelyek többsége a recepció és/vagy a szerzői önértelmezés és/vagy a paratextusok (pl. ajánlás) okán valamilyen közvetlen kapcsolatot – tehát nem feltétlenül poétikai vagy hatástörténeti folytonosságot – mutat a Mészöly-prózával; kisebb részük irodalomtörténeti jelentősége, kanonikus rangja miatt szerepel. A tizenöt kötet időrendben: Krasznahorkai László: *Sátántangó* (1985); Nádas Péter: *Emlékiratok könyve* (1986); Bodor Ádám: *Sinistra körzet* (1992); Parti Nagy Lajos: *A hullámzó Balaton* (1994); Háty János: *Dzsigirdilen. A szív gyönyörűsége* (1996); Tar Sándor: *Sziürke galamb* (1996); Závada Pál: *Jadviga párnája* (1997); Garaczi László: *Pompásan buszozunk!* (1998); Végel László: *A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma bevonul a Pikareszk Regénybe* (1998); Darvasi László: *A könnyemutatványosok legendája* (1999); Márton László: *Árnyas főutca* (1999); Esterházy Péter: *Harmonia caelestis* (2000); Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka* (2002); Kukorelly Endre: *TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelméről* (2003); Németh Gábor: *Zsidó vagy?* (2004).

A másik csoportba a 2010–2020 közötti évtized pillanatnyilag legkiemelkedőbbnek látszó prózai művei tartoznak. Kiválasztásukban a rövidebb időbeli távlat ellenére is érzékelhető kanonikus rangjuk (recepció, díjak) mellett az évtized magyar irodalmáról szóló összefoglalók és kritikusi, illetve félprofesszionális ranglisták voltak segítségünkre.⁵⁹ E művek szelekcióját emellett, nem tagadjuk, jobban befolyásolták személyes elfogultságaink és preferenciáink is. A 2010 utáni magyar prózát az alábbi művek szemléltetik az elemzésben: Szvoren Edina: *Pertu* (2010); Tóth Krisztina: *Pixel* (2011); Barnás Ferenc: *Másik halál* (2012); Borbély Szilárd: *Nincstelenek* (2013); Kiss Tibor Noé: *Aludnod kellene* (2014); Péterfy Gergely: *Kitömött barbár* (2014); Esterházy Péter: *Hasnyálmirigynapló* (2016); Zoltán Gábor: *Orgia* (2016); Nádas Péter: *Világló részletek* (2017); Szécsi Noémi: *Egyformák vagytok* (2017); Vida Gábor: *Egy dadogás története* (2017); Tompa Andrea: *Omerta* (2017); Bartók Imre: *Jerikó épül* (2018); Mán-Várhegyi Réka: *Mágneshegy* (2018); Bereményi Géza: *Magyar Copperfield* (2020).

Feltevésünk szerint míg az 1980–90-es években erősen él Mészöly régiós elgondolásának hagyománya, addig ez a hatás a 2000-es években alábbhagy, majd a 2010-es évektől eltűnik. Vagyis szűkülő mozgás figyelhető meg: a régiós, nagy történelmi

⁵⁹ BALAJTHY Ágnes, „Apokalipszis most: A magyar próza az elmúlt tíz évben”, in BALAJTHY Ágnes, *Élő helyek: Tér- és biopoétikai összefüggések a kortárs irodalomban*, Új Alföld könyvek 9, 243–258 (Debrecen: Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2022); „Az évtized legfontosabb magyar könyvei”, *Könyves Magazin*, 2021. febr. 22., http://konyvesmagazin.hu/nagy/magyar_irodalom_evtized_konyve_1.html; CSEPREGI Evelyn, „Az évtized legjobbjai: Szakmai zsűri és a közönség vállalkozott a lehetetlenre: összeállítani a 2010-es évek legjobb szépprózai műveinek sorát”, *Népszava*, 2021. február 16., 11.

és társadalmi folyamatokban gondolkodó, nemzetek fölötti imaginációval élő próza helyére először az országos és mindenekelőtt a családi, azután az egyénre fókuszáló narratívák lépnek, amelyek a múltat egy családi közösségen vagy egy individuális nézőpontra keresztül igyekeznek feltárni.

Ha a mészőlyi régiós szemlélet továbbélésének példáit keressük a magyar prózairodalomban, kijelenthető, hogy a 2010-ig tartó időszakból választott művek közül Márton László *Árnyas főutcája* állítja a leghangsúlyosabb módon középpontjába a közösségi történelmet és kollektív emlékezetet (a mű legfőbb, megjelenésekor váratlan aktualitású kérdése: állítható-e emlékmű a holokausztnak?), és mint később látni fogjuk, nyelvileg, poétikailag is igen közel áll a mészőlyi pannon prózához, noha a történet regionális jellege egy magyarországi kisvárosra korlátozódik. Időben ugyanakkor igen tágas a kisregény világa: különböző utalásokkal a 19. századi nacionalista nemzetállam-konceptiótól a megírás posztmodern jelenéig terjed az elbeszélés ideje, a szöveg pedig mediálisan is nyitottá válik, amennyiben az egy fotóalbum helyében áll – hasonlóan a narrációt szintén a képrögzítő technikai médiumok működéséhez képest, illetve annak mintájára megalkotott *Filmhez*.⁶⁰ *A kigyó árnyéka* ezzel szemben a történelmet nem a kulturális emlékezet szempontjából faggatja: a történelmiregény-hagyományban kiemelkedő jelentőségű Rakovszky-regény 17. századi fiktív önéletírása mindenfajta példázatosságtól mentesen, vállalt anakronizmussal ábrázolja a végső soron megismerhetőnek hitt régmúlt hétköznapjait.

A Márton-műhöz hasonlóan nagyon szoros rokonságot mutat a vizsgált Mészőly-művekkel a díszítettség és elvontság szempontjából a *Sátántangó*, amely társadalomképében is kapcsolódik a pannon prózához. A Krasznahorkai-regény telepe, éppúgy, mint Irimiás besúgóhálózata és az azt irányító apparátus, bárhol lehetne Közép- vagy Kelet-Európában, az átverésként lelepleződő megváltásígéret pedig talán a térség vissza-visszatérő lelkes nekibuzdulásainak és sajnálatos kudarcainak is jelképe. A szempontjaink szerint stílusában a kései Mészőlytől távolabb elhelyezkedő, ám Krasznahorkaihoz hasonlóan szintén a kelet-európai mágikus realizmus egy lehetséges poétikáját kimunkáló *Sinistra körzet* leglátványosabban a személy- és helynevek kavalkádjával mutatja fel közép- és kelet-európai jellegét (török, román, magyar, szláv nevekkal), az átmenetiségek, metamorfózisok pedig csakúgy, mint a regényvilág elfojtó kiszámíthatatlansága, szintén a régió történetének és közérzetének tükréeként, kollektív tudattalanjaként olvashatóak.⁶¹ Szintén ebbe a csoportba sorolható Darvasi László első regénye, a Mészőlynek ajánlott *A könnyemutatványosok legendája* is, amelynek mágikus realista poétikája a török hódoltság kori Közép-Európa egyszerre felszabadítóan és nyomasztóan zavaros világát keretezi, a pannon próza

⁶⁰ Vö. BENGI László, *Márton László* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), 192–215.

⁶¹ Szirák Pétert idézve, a *Sinistra körzet* intertextuális kapcsolataira figyelmes olvasat „a Mészőly-szövegek által implikált olvasói műveletek igen kiterjedt hasonlóságát” képes feltárni. SZIRÁK Péter, „A periféria poétikája? A Bodor-olvasás”, in SZIRÁK, *Folytonosság és változás: A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Alföld könyvek 2, 77–81 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998), 79.

régiós szemléletének sajátos továbbírásaként.⁶² Mintha a mutatványosok az öt részre szakadt Sutting ezredes volnának, akiknek szakadatlan vándorlása, illetve az általuk képviselt, a könnyek világépítő metaforájában kifejtett szomorúság tartja össze Európa keleti felét, Sztambultól Bécsig.

Azonban az említett szűkülő mozgás már az 1990-es évek végétől érezhető. Ekkortól ugyanis megszorodnak azok a művek, amelyek poétikájukban nem, de tartalmukban erősen megkérdőjelezik a régiós szemlélet, a Közép-Európa-diskurzus létjogosultságát – habár ez az önironikus-szkeptikus szólam az 1980-as évek óta szerves része a Közép-Európa-diskurzusnak.

Végel Lászlónak már címében is beszédes kisregénye, *A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma bevonul a Pikareszk Regénybe* az absztrakt és önreflexív beszédmód túlzásig fokozásával hoz létre a különböző tanácskozásokról és a régiós gondolatról erősen ironikus szöveget, például azzal, ahogy a szavak következtelen nagybetűs írása üres szimbólumokká tágít egy-egy kifejezést („a Nagy Csalás, aminek Fedőneve Közép-Kelet-Európa”).⁶³ Ezekben a szimpóziumokon a Végel-szöveg sugallata szerint mindenki mellébeszél, saját magát heroizálja, vagy pénzre váltja és a nyugati trendekhez igazítja a térségről alkotott gondolatait. A regionális identitás is gunyoros színben, pusztán mint retorikai alakzat tűnik fel:

Ezért lett Közép-Kelet-Európa nyakunkon a kolonc, de most már mi sem tudunk mit kezdeni vele, csak cipeljük a Koloncot, és Semmizünk a Lakomákon, de aztán észbe kapott, csillapította magát, nem tesz semmit, összhangban van a Közép-Kelet-Európai Szellemmel, nem szabad mindig azt mondani, Közép-Kelet-Európa, mert akkor megsértődnek a finnyásabbak, [...] no mindegy, először azt mondja, hogy Közép-Kelet-Európa, másodsor azt, hogy Közép-Európa, aztán meg röviden: Posztszocializmus, Posztkommunizmus, ez ellen senki sem tiltakozhat, hiszen Közös Köpönyegből bújtunk ki mindahányan, viszont ezzel a kifejezéssel is csínján kell bánni, mert a megjelentek óriási többsége abban az időben is Hivatalos Lakomákon vett részt, Megnyitottak, Bezártak, Díjakat Osztogattak, Díjakat Vettek Át, Néha Évente Többet...⁶⁴

A szöveg egyik legizgalmasabb fogása ez a kettősség: úgy ironizál a diskurzuson, hogy maga sem képes kilépni belőle; sőt, még erre a jelenségre is reflektál, miközben éppen a kiüresedett reflexiókat teszi meg okként: „Minél többet kérdezősködtem,

⁶² „...ugyan nemzetekről még beszélhetünk, de – ezek szétszalazhatatlan keveredése folytán – szembeállítható vagy jól lehatárolható [...] nemzeti történelmekről, valamint ország(ok)ról már nem. Ez teremt lehetőséget arra, hogy *A könnyemutatványosok legendáját* – komolyan véve Mészöly Miklósnak szóló dedikációját – (a török kori) Közép-Európa regényeként olvassuk.” BENGÍ László, „A szomorúság (regényének) áradása”, *Alföld* 50, 11. sz. (1999): 86–100, 97.

⁶³ VÉGEL, *A nagy Közép-Kelet-Európai Lakoma...*, 77.

⁶⁴ Uo., 42.

annál inkább belegabalyodtam egy nyelvbe, amely az égvilágon semmit sem jelentett.” (128.) Minderre erősen rímel a korábban már idézett Petri-vers: „Ugyanazt az irreálisan létező / műcsontot rájuk Vilniusban, / Zágrábban, Budap- és Bukar- / est(b) en, sőt mikor csak tehetjük / (szimpozion, ösztöndíj, keményvalutára váltott filozófia, líra) / térségünkön kívüli fővárosokban, / mert nem tudunk mást tenni: / visszakérdőzzük, amit lenyelni se / tudunk, kiköpni se.”⁶⁵

Ennek megfelelően a nemzetek feletti (multietnikus, nemzetállamiság előtti vagy vágyott azutáni) és nemzeti (nemzetállami, országos, etnikai) nézőpont helyett az 1990-es évektől előtérbe kerültek a családtörténetek. Az évszázadokon át a polgárság helyzetéről és dilemmáiról tudósító műfaj, a családregegy kritikája a magyar irodalomban az 1970-es években jelentkezett először (Bereményi Géza: *Legendárium*, Nádas Péter: *Egy családregegy vége*, Lengyel Péter: *Cseréptörés*): a második világháború és a holokauszt olyan mértékben sértette fel – mindegyik társadalmi osztályban – a családok szövetét, amit a szocializmus felé igyekvő társadalomszervezés tovább zilált, hogy a műfaj kontinuitásra épülő lineáris időfelfogása, kauzális összefüggésrendszere tarthatatlanná vált. A többnemzedéknyi történetet külső nézőpontból ábrázoló narráció helyét az énelbeszélő és közvetlen felmenői életeseményeinek kutatása váltotta fel, a „hivatalos” történelemmel szemben a „valóságosan” átélt történeésekről való tudósítás igényével, az e két kategória megkülönböztetésére adott reflexiók pedig poétikai szervezőelvekké váltak.⁶⁶ A rendszerváltással aztán véglegesen megszűnt az allegorizálás – már addig is egyre gyengülő – kényszere,⁶⁷ és megnyílt a szabad beszéd lehetősége a 20. század magyar történelméről. A próza-irodalom ezt a lehetőséget a családtörténeti narratívákon keresztül váltotta be. Az ezredforduló környékén divatos kritikai megnevezés szerint az úgynevezett „aparegegyek” a múlttal való szembenézés munkái is voltak.⁶⁸ Kukorelly Endre *TündérVölgyének* egyik fő gondolati szála az apai örökség értékelése: a potenciálisan háborús bűnös horthysta tiszt és vele az egész úri-nagypolgári milió egyszerre maga a kellemes ismerőség és a taszító érzéketlenség világa. A korszak másik, nagyobb hatású aparegegye, Esterházy Péter *Harmonia caelestise* nemcsak a családregegy műfajának megújításaként játszik kitüntetett szerepet az itt vázolt folyamatban, hanem mert mintha maga is e szűkülő folyamatot vinné színre. Az első könyv elvontabb nyelve-

⁶⁵ PETRI, „Egy szimpozion után”, 349–350.

⁶⁶ Vö. HORVÁTH Csaba, „Apakönyv”, in Kovács Árpád, szerk., *A regény és a trópusok: Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium*, 249–266 (Budapest: Argumentum–ELTE Orosz Irodalmi és Irodalomkutatási Doktori Program–PE Magyar Irodalomtudományi Tanszék, 2007), 250.

⁶⁷ Az allegorézis fokozatos eltűnéséhez lásd MÁRJÁNOVICS Diána, *Örökölt blende: Példázatos irodalom és a Mészöly-hagyaték* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2022), 72–87.

⁶⁸ „A közelmúlt évtizedeinek magyar epikája tobzódott és tobzódik papákban és mamákban, ami [...] nem meglepő, ha ennek az időszaknak az óriási társadalmi-politikai változásaira gondolunk. Ilyenkor ugyanis a generációk egymáshoz való viszonya a szokásos (de vég nélkül variálható) képleten túlmenően számtalan egyéb jelentéssel telítődik.” ANGYALOSI Gergely, „Megmarad, széjjeljön, meghal”, *Holmi* 16, 2. sz. (2004): 90–94, 91.

zete és szerkezete még a térségi hagyományozódásra tett általánosabb reflexiókba ágyazza a család történetét, míg a második rész a kitelepítés időszakának konkrétabb, korlátozottabb perspektívájú elbeszéléséből áll. A könyv az ezredforduló idejének prózapoétikai átrendeződése közben született – egyik értékét az adja, hogy sikeresen képes közvetíteni és egyesíteni a két megszólalásmódot. A *Javított kiadásban* pedig már csak romjaiban van jelen a családregegy mint műfaj, az apa jelentéseit a fiú kommentárjaival felváltva közlő regényszöveg közelebb áll naplóhoz vagy vallomáshoz; a regény világa a *Harmonia caelestis* több évszázadot átfogó időszerkezeténél jóval szűkebb, két-három évtizedet ölel fel.

A kétezres évektől témájukban és prózapoétikájukban a korábbiaktól eltérő szövegek kezdik meghatározni a magyar irodalom fősodrát, bár alighanem nemzetközi trendről beszélhetünk.⁶⁹ (Miközben a családtörténeti narratívák sem vesznek ki, folytatódik például Garaczi László *Lemur*-sorozata, megjelenik Németh Gábortól a *Zsidó vagy?* stb.) Az ezredforduló környéki regények a térségi és történelmi kontextust csaknem kizárólag az egyén – szükségképpen korlátozott, a jelenre és a konkrét világra irányuló, nem történelmi – nézőpontjából ábrázolják. Ezt a korlátozást erősíti a társadalmi perifériára szorult csoportok szerepeltetése, melyeknek gyakran a szövegek narrátora is része. Ennek eredményeként nem mutatkozik többé lehetőség tágabb idő- és térbeli reflexiók megtételére. A folyamat a 2010-es évektől erősödik fel igazán, ám már a 2010 előtti algyűjtemény szövegeiben is találhatunk efelé mutató példákat. Tar Sándor és Parti Nagy Lajos vizsgált művei, amelyek egyébként a két szerző életművén belül kanonikus szempontból kevésbé foglalnak el központi helyet (*Szürke galamb*, *A hullámzó Balaton*), például gondolatilag nem igazán rokoníthatók a Mészöly-prózával, hanem a 2010-es évektől felerősödő irányzat, a perifériairodalom előfutárainak tekinthetők.

Az ezredfordulótól és még erőteljesebben a 2010-es évektől a társadalmi kérdésfeltevések tehát az egyén szempontjából fogalmazódnak meg, háttérbe szorítva a térségi-közösségi jelleget. Másképp fogalmazva: a regények ironikus vagy parodisztikus módon sem törekszenek teljességre: a történet egy család vagy egyén története, nem a nemzeté vagy a régióé; hogy a család vagy az egyén története nagyobb közösségre vonatkozhatna vagy nagyobb közösség tapasztalatait sűrítene magába, a szövegekben nagyon közvetve merül fel. A politikai témák mellett/helyett pedig egyre gyakoribbak az egyéni identitásra vonatkozó kérdések, pontosabban, a közösség ügyei helyett az egyén identitása politizálódik át. A trauma fogalmának előretérése is jelzi, hogy a múlt kérdései individuális és nem közösségi nézőpontból tematizálódnak.⁷⁰ A 2010 utáni magyar prózai művek jóformán egyáltalán nem érdekeltek nemzeti vagy nemzetközi narratívákban, társadalmi-politikai vonatko-

⁶⁹ Vö. BALAJTHY, „Apokalipszis most”; TAKÁTS József, „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 337–347.

⁷⁰ Vö. TAKÁCS Miklós, *Sebek és szavak: Traumakultúra, traumairodalom* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018), 13–19. Az *oral history* fikcióba épülése kapcsán lásd BENEDEK Anna, „»Küldöm a hangomat,

zásaik és történelmi referenciáik nem vonatkoznak tágabb közösségekre. Általában még abban az esetben sem, amikor határon túli, hangsúlyozottan többnyelvű, multietnikus közösség életéről számolnak be, mint Tompa Andrea *Omertája* vagy Vida Gábor *Egy dadogás története* című memoárja, amelyekben az etnikumok egymás mellett élése hétköznapi problémaként vagy egyszerű adottságként jelenik meg, és inkább elválasztottságot (nyelvi, kulturális különbségeket), mintsem közös identitást jelöl, és a politikai elit e különbségekkel visszaélve, a társadalmi csoportokat egymás ellen kijátszva igyekszik saját hatalmát bebetonozni. Hasonlóan Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regényéhez, amely ugyan a Habsburg-birodalomban egymás mellett élő nemzetek közti kulturális kölcsönhatásokat mutatja be, e keveredésben inkább az idegenségtapasztalatot (a különféle képpen megélt „barbárságot”) teszi hangsúlyossá – nem beszélve a regényben érvényesített nemzetfogalomról, amely anakronisztikusnak hat a nemzetállamiság előtti idők leírásakor. Magyartól – vagy a történelmi Magyarországon élő nemzetiségűtől – eltérő etnikumú, nyelvű szereplők ábrázolása ritka, mint a fehér holló: a korpuszból egyedül Tóth Krisztina néhány novellájában fordul elő ilyen. (Ezen kívül Kun Árpád és Németh Gábor korpuszunkban nem szereplő regényei, Kiss Noémi novellái említhetők.) Értelmezésünkben ez a sajátosság szintén a művek társadalom- és politikaképében megfigyelhető szűkülő tendenciájára utal.

Az elbeszélői nézőpont egyéniesülése két további fejleménnyel áll összefüggésben. Az egyik az autofikciós műfajok térhódítása, a másik a társadalmi érzékenység poétikáinak előtérbe kerülése.

A 2010 utáni magyar próza talán legkitüntetettebb írásmódja vagy műfaja ugyanis az autofikció (önéletrajz, memoár, vallomás, napló).⁷¹ Visszamenőleg a *Harmonia caelestis*, a *TündérVölgy*, Garaczi *Lemur*-ciklusa és a *Zsidó vagy?* is autofikciós műként olvasható (még ha megkötésekkel is), sőt, Szabó Magda regényei is ide sorolhatók, Tandori Dezső kevéssé kanonizált 1970–80-as évekbeli prózája pedig *par excellence* posztmodern autofikció; a műfaj (vagy írásmód) kritikai és irodalomtudományi önállósulása a magyar prózában és irodalomtudományban mégis 2010 után történt meg. Olyan művekhez köthető ez a mozzanat, mint Bartók Imre *Jerikó épül*, Berebényi Géza *Magyar Copperfield*, Nádás Péter *Világló részletek*, Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló*, Vida Gábor *Egy dadogás története* című kötetei (vagy épp a korpuszban nem szereplő néhány mű, mint Kiss Tibor Noé *Inkognitója*, Tompa Andrea *Hazája*, Szilasi Lászlótól a *Luther kutyái* vagy Térey János *Boldogh-ház, Kétmalom utcája*).

messzire, hozzátok»: Mikrotörténet, szociográfia és *oral history* a kortárs prózában”, in DECZKI Sarolta és VÁSÁRI Melinda, szerk., *Reáliák: A magyar próza jelene, 198–207* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2021).

⁷¹ Az „önéletrajz-kultúra” tágabb kontextusaihoz lásd GÁCS Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk: Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020).

Z. Varga Zoltán megállapítása szerint „az autofikciók sikere és poétikai hatása egyrészt a fiktív és a valós (referenciális, életrajzi) közötti határ átlépésével, ideiglenes felfüggesztésével vagy éppen a határ mibenlétére való rákérdezéssel áll összefüggésben, másrészt azzal a törekvéssel, hogy az önéletrajzi művek performatív dimenzióit részben felfüggesztve, részben megtartva, felerősítsék [...] azok figuratív és kognitív potenciálját.”⁷² Mindez annyival egészíthető ki, hogy a műfaj konjunktúrája megítélésünk szerint mediális, politikai és gazdasági (irodalompiaci) folyamatokkal is összefügg. Egyfelől a személyesség, a vallomások közlés kitüntetett helye a közösségi médiában, illetve az ilyen megnyilvánulás mentessége mindenfajta felelősségrevonástól mintha a *confessio* iránti ösztönös késztetést csatornázná be – itt és most nem értékelendő módon – saját profitorientált mediális rendszerébe. A pszichológiai diskurzus gyors ütemű popularizálódása szintén ebbe az irányba hat. Másrészt, ahogy a politika fókusza a jog, az újraelosztás, a konfliktusfeloldás, a szaksterű kormányzás tereiből átterült az identitásra (s a kollektív identitás megítélésünk szerint igen kevésbé engedi meg a diverzifikációt, hanem tulajdonképpen felnagyított egyéni identitásként működik), olyannyira, hogy a 2010-es évek végére a magyarországi hivatásos politikai beszédmódban is az identitás témái váltak egyeduralmukodóvá, nos, úgy kaptak az irodalomban is egyre nagyobb hangsúlyt az identitáskérdések. A traumafeldolgozással összekapcsolódva ez vált a személyes és közösségi múlt (vagy jelen) leírhatóságának anyanyelvévé. Az identitáskérdések ábrázolása nem szükségszerűen jár együtt politikai felhangokkal (noha általában legalább impliciten együtt jár velük), az identitás textuális munkával történő újraalkotása, kimondása a leggyakrabban az egyéni és nem a kollektív tudat meg vágyak számára bír jelentőséggel, utóbbiak számára csak indirekt módon, amennyiben ezek a személyes történetek olykor a mindenkori hivatalos emlékezetpolitikával igyekeznek megalkotni szembeállítani.⁷³

A vizsgált 2010 utáni regények legtöbbszörében a személyesség és ezáltal a konkrét eseményvilágra korlátozódó nézőpont érvényesül. Az imént sorolt, evidensen személyes és első személyű memoárok nem említve, Szécsi Noémi *Egyformák vagytok* című regényének két elbeszélője felváltva mesél, magáról és egymásról is, a bravúros elbeszéléstechnika a két szereplő egy közösen töltött estéjének keretét alkalmilag kitérítve több évtizednyi eseménysort sűrít magába. A *Mágneshegy*, Mán-Várhegyi Réka regénye hasonlóan összetett narrációval él: központi történetszála személyhez

⁷² Z. VARGA Zoltán, „A vallomástól az autofikcióig: Performativitás az irodalmi ön(re)prezentáció hibrid formáiban”, *Korunk* 33, 11. sz. (2022): 66–74, 70–71.

⁷³ Az identitáspolitikai mozgalmak 1970-es évekbeli megjelenésükkor hangsúlyosan közösségi fókuszúak voltak, később terelődött a diskurzus az individualizáció irányába. Vö. KOVÁTS Eszter, „Identitáspolitika: túlkapás, vagy a dolog maga?” in SEBŐK Miklós és BÖCSKEI Balázs, szerk., *Itt van Amerika: Az amerikai politika hatása Magyarországon*, 325–338 (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2019), 332–333. Az identitáspolitika kritikájához vö. továbbá FRANCIS FUKUYAMA, „Az identitáspolitika ellen: Az új tribalizmus és a demokrácia válsága”, ford. TILLMANN Ármin, *Replika* 123 (2021): 55–74.

kötött elbeszélő szemszögéből láttatja hőse életének egy szakaszát, azon keresztül pedig – a korpuszról adott tézist erősítő kivételként az egyéni történetet a közelmúlt társadalmának szférája felé tágítva – a nők felsőoktatásban betöltött helyzetére reflektál a rendszerváltás utáni Magyarországon. Tóth Krisztina *Pixel* kötetének novelláiban egy-egy személy dilemmái, gyakran testi és identitásproblémái állnak a középpontban, amin keresztül a szövegek szintén tágabb közösség képviselőre vállalkozhatnak, azonban ez a közösség ekkor sem a közös térségi, történelmi és kulturális meghatározottság, hanem egyéni tapasztalatok vagy identitások mentén szerveződik (vagyis a szövegek éppen azt mutatják fel, mennyire problémás homogén, személyes tapasztalatokat zárójelező csoportként leírni e közösségeket).

A történelmi regények a műfaj sajátosságai okán nem autofikciók, de ezekben is a személyesség és az individuális perspektíva az uralkodó. Az *Omertá*ban négy énelbeszélő sorsát követhetjük, a politikai berendezkedés és a társadalmi változások „alulnézetből” kerülnek bemutatásra. Zoltán Gábor *Orgiája*, habár auktoriális narrációt működtet, szintén az egyén szemszögéből láttatja, igen szenvtelenül, a nyilasuralom traumatikus történelmi témáját. Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regénye a kultikus irodalomtörténeti alak élete mellékszereplőjének visszaemlékezéseként viszi színre Kazinczy és Angelo Soliman barátságát, az elbeszélő, Sophie ennek szövegszerű újratereemtése révén igyekszik saját identitását stabilizálni, így kerülnek elő testi változásaira, világnézeti alakulására adott reflexiói is.

Az évtized prózapoétikáinak másik, az autofikcióhoz mérhető elterjedtségnek és népszerűségnek örvendő iránya a perifériairodalom (vagy deprivációs irodalom)⁷⁴ gyűjtőfogalmával jelölhető, ha szükségesnek vagy leegyszerűsítőnek érezzük a kritika „szegénységirodalom” terminusát.⁷⁵ Ezekben a szövegekben az egyéni nézőpontok szűkössége és az ábrázolt világok sivársága politikai aspirációkat hordoz, tehát az irodalmi szociográfiai hagyománynak nem az auktoriális (Nagy Lajos: *Kiskunhalom*), hanem az önéletrajzi-vallomások irányához kapcsolódnak (Illyés Gyula: *Puszták népe*, Móricz Zsigmond: *Árvácska*).⁷⁶ A társadalom perifériája iránti erősödő érdeklődés a magyarországi életkörülményeknek, mobilitási lehetőségeknek és a társadalmi osztályok vagyoni helyzetének 2010 után rohamosan növekvő egyenlőtlenségére irányuló fokozott figyelemmel, valamint a professzionális politika szférájában az ezek leküzdését célzó mozgalmak sorozatos kudarcaival magyarázható.

⁷⁴ SERES Lili Hanna, „A »marginal man« és a »rés« narratív és motivikus nyomai Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regényében”, in LUDMÁN és RADNAI, „A rejtelem volt az íróága...”, 197–208, 197.

⁷⁵ Az irányzat történeti kontextusához lásd MARGÓCSY István, „A szegénység a magyar irodalomban: Tártytörténeti vázlat”, 2000 27, 11. sz. (2015): 51–59.

⁷⁶ A szociográfiairól vö. NÉMEDI Dénes, *A népi szociográfia: 1930–1938* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), a *Kiskunhalom*ról: 64–65; PAPP István, *A magyar népi mozgalom története: 1920–1990* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2012), 91–124.

Barnás Ferenc és Borbély Szilárd vizsgált munkáiban hasonlóképpen egyéni perspektívában merül fel a szegénység, kiszolgáltatottság problémaköre, érdekes módon az autofikció írásmódjával is összekapcsolódva. Szvoren Edina *Pertu* kötetének elbeszéléseiben majdnem mindig a perifériára sodródott egyéni életek és családok szerepelnek, a rajtuk kívüli, nagyobb közösségre történő utalások nélkül. Utóbbi példák esetében az egyénre vagy családra szűkített nézőpontnak atmoszférateremtő jelentősége van, ami a művek politikai jelentésképzésének az alapja.

Ezek az individualizált megközelítések nem engedik meg az általánosítást olyan módon, ahogyan azt a mészölyi pannon próza tette. Míg a pannon próza esetében – Szolláth Dávid megállapítását idézve – „az elbeszélés nem a múltat ábrázolja, hanem a múlthoz való viszonyulást értelmezi”,⁷⁷ addig a Mészöly utáni prózában a múlt ábrázolásának igénye gyakrabban kerül a fókuszba, ezzel párhuzamosan a múlt megismerhetőségébe vetett bizalom felerősödik, és a nyelv kifejezőképességére vonatkozó – az 1980–90-es évek korszellemében mindenki által osztott – szkepszis és folyamatos reflexió háttérbe szorul.

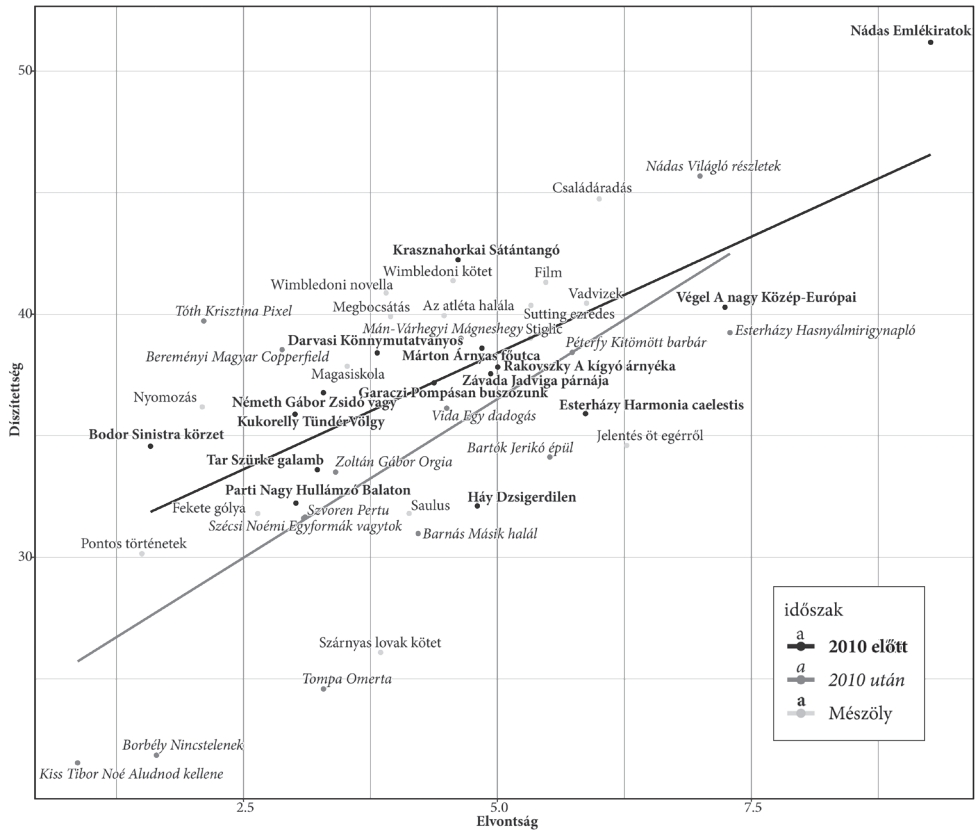
Ez a változás – összefüggésben a tartalmi és narratológiai változásokkal – a szövegek stílusán is tetten érhető. A teljes korpuszt vizsgálva azt láthatjuk, hogy míg a 2010 előtti magyar próza inkább a Mészöly kései (és legkorábbi⁷⁸) munkáit jellemző elvont és díszített beszédmódot részesíti előnyben, addig 2010 után a kifejezetten visszafogott, általánosításokat kevésbé megengedő nyelv az uralkodó. Vagyis a kérdésre, hogy hogyan lehet a szegénységet irodalmi eszközökkel ábrázolni, az évtized nagy hatású szövegeinek válasza: szegényesen.⁷⁹ Másképp mondva: a perifériairodalom politikai célkitűzései nyelvi-poétikai választásokká alakultak. A 3. ábrán látható, hogy Borbély Szilárd, Kiss Tibor Noé és Tompa Andrea szövegei mindkét szempontból kiugróan alacsony értéket vesznek fel; a perifériairodalom talán leghatásosabb, irodalomtörténeti viszonylatban is meghatározó darabjai ezek, vagyis a tematikus változás akkor a legsikerültebb, ha prózapoétikai váltással jár együtt. (Ezt előlegezi egyébként a *Sinistra körzet* is, amelynek antropológiai szemléletét visszafogott stílusa is közvetíti – ennyiben pedig a mészölyi pannon próza poétikájával való szakításként is értelmezhető; vagy másképp mondva, e regény felől létesíthető kapcsolat a két paradigma között.) Péterfy Gergely – a korszak átlagához képest díszített és elvont – regénye például csak témájában fókuszál az identitás, a testiség és ezekkel összefüggésben a nyelv kérdéseire, ám nyelvben nem mindig tud

⁷⁷ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 484.

⁷⁸ Ez veti fel annak a lehetőségét, hogy valójában az irodalmi nyelv ciklikus változásával van dolgunk: eszerint a második világháború előtti, és részben az azt követő prózanyelv (legalábbis elvontság és díszítettség tekintetében) a 70-es évektől az ezredfordulóig tartó időszakban tér vissza, míg a két-éves évek inkább az 1950–60-as évek konkrét-tárgyas stílusával rokonítható.

⁷⁹ KÁLI Anita, „A szociografikus irodalom értelmezési problémái”, in DECZKI és VÁSÁRI, *Reáliák...*, 113–122.

az általa megfogalmazott kívánalmaknak megfelelni.⁸⁰ Ahogy fentebb említettük, ezt a nem megfelelést tematizálja Végel László esszé(kis)regénye is, amely nem véletlenül került a 3. ábra grafikonjának jobb felső részére. Itt, vagyis a kései Mészöly-szövegekhez közelebb egyébként csak olyan szerzők szövegei találhatóak, akiknek irodalmi indulása jócskán az ezredforduló előttre tehető, és akiknek művei nem érintkeznek a perifériairodalommal (Nádas Péter, Esterházy Péter).⁸¹



3. ábra. 2010 előtt és 2010 után megjelent művek és Mészöly Miklós vizsgált szövegeinek elhelyezkedése az elvontság és a díszítettség tengelyein

⁸⁰ Vö. KÁROLYI Csaba et al., „ÉS-kvartett Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 57, 45. sz. (2014): 20–21.

⁸¹ Érdemes még rámutatni azokra a szövegekre is, amelyek a tendenciáktól eltérő pozíciót vesznek fel az ábrán: ilyen például Bartók Imrénének a korszakhoz képest reflektív, absztrakt, de nem kifejezetten díszített prózanyelve, vagy másik oldalról Tóth Krisztina novelláinak határozottan konkrét, de díszített előadásmódja.

Az ábrán az adatpontokra az egyes csoportok szerint illesztett lineáris regressziós egyenesek is érzékeltetik a vázolt stílustörténeti folyamatokat. Egyrészt kirajzolódik a pozitív korreláció a két érték között, vagyis azt mondhatjuk, hogy minél inkább díszített egy szöveg, annál inkább elvont is – ami már önmagában figyelemre méltó stiláris összefüggés. Másrészt az is látható, hogy a magyar próza mintaadó műveinek nyelvére egyre inkább a konkrétság és a dísztelenség lesz jellemző,⁸² ami szerintünk összefügg a művek ideológiai rétegének változásaival, vagyis a közép-európai régiós szemlélet eltűnésével, az egyéni identitáskérdések felerősödésével és a korlátozott reflexiós képességű narrátorok növekvő alkalmazásával. Említhetők gazdasági okok is: a regények eladhatósága, fordíthatósága is hasonló irányba terelheti a regény-poétikákat. Emellett a különböző poétikák egymás mellett élését szemlélteti, hogy az egyenesek egyre inkább egy pontba tartanak, azaz a díszített és elvont beszédmód hasonló módon van jelen a vizsgált korszakokban, míg a konkrétabb stílus nagyobb szórást mutat.

Az elbeszélői nézőpontokat vizsgálva is szűkülő tendencia mutatkozik. A 2010 előtti korpusz tizenöt művéből kilenc használ kizárólagosan egyes szám első személyű narrátort, két műben váltakozik az első és a harmadik személy (a *Harmonia caelestis*-ben és *A hullámmzó Balaton* novelláiban), és négyben működik harmadik személyű narráció. A 2010 utáni szövegek közül tíz szerepeltet egyes szám első személyű elbeszélést, kettőben váltakozik az első és a harmadik személy (a *Mágneshegy*-ben és a *Pertu* novelláiban; utóbbiak nagy részében első személyű az elbeszélő), és három műben van harmadik személyű elbeszélés. Azaz ha kis mértékben is, de a külső-auktoriális narráció felől a belső-individuális narráció felé történő elmozdulás játszódik le a vizsgált időszakban.

5. Miért van ez így? Kitekintés

Az imént leírt irodalomtörténeti folyamat – „irodalmon kívüli”, ha volna ilyen – lehetséges magyarázatait keresve és tanulságait továbbgondolva talán meglepőnek tűnhet, hogy a 2000-es évektől kezdődően az irodalmi művek kevésbé gondolkodnak térségi összefüggésekben. Hiszen a rendszerváltás utáni időszakot és főként az Európai Unióhoz történő csatlakozást „a határok lebontásának” metaforájával a nemzeti keretek meghaladásaként (volt) szokás értékelni. Az egykori „keleti blokk” csatlakozása az euroatlanti gazdasági, katonai és politikai szövetségi rendszerekhez azonban rövid úton elvezetett az előre kevesek által látott, ma már kétségbevonhatatlan kitettségekhez, a félperifériás helyzetek csaldást keltő stabilizálódásához. A hegemon (legnagyobb részben angolszász) hatalmak populáris kultúrájának hatása olyan elsöprő, hogy a magyar kultúra egészének igen kevés kapcsolata van akár

⁸² Fontos ugyanakkor, hogy a rendelkezésre álló adat alapján statisztikailag nincs szignifikáns különbség a 2010 előtt és után írt művek között. Ezt az adathalmaz kis mérete okozhatja, valamint, hogy mindkét korszakban egyaránt találhatók nagy értékeket felvevő regények.

szűkebb (közép-európai), akár tágabb (európai) környezetével. A nemzetállamok és az etnikumok határai mentális és virtuális határokként ugyan, de erősebben állnak, mint a rendszerváltás előtt és közvetlenül utána. Megkockáztatható a kijelentés: a magyar kultúra magába zártabban működik, mint korábban; kevesebb eleven kapcsolata van a régiós országok kultúrájával, noha minden korábbinál több lehetősége lenne kapcsolatokat teremteni – miközben egyre többen beszélnek idegen nyelveket, tömegek dolgoznak nyugat-európai országokban, és az internet elterjedésével minden korábbinál könnyebben elérhetők nem magyar nyelvű tartalmak az ország határain belül is. A kulturális transferek azonban nem a régió belül, többirányúan mennek végbe (mint számos korábbi kezdeményezésben), hanem a régió országai és az angolszász kultúrák között. Erősíti ezt a paradoxont, hogy a humán és társadalomtudományokban a régiós, illetve európai perspektíva továbbra is jelen van, és éppen ez az időszak hozta el például a regionális tudományok és a közép-európai komparatiztikai kutatások fellendülését is. A kulturális termelést, a tudomány világot és a széles néprétegeket (vagyis a két előbbi szféra potenciális közönségét) azonban mélyebb árkok választják el egymástól, mint valaha, ami szintén mediális és politikai okokkal magyarázható és korántsem magyar sajátosság.

A Közép-Európa-gondolat, láttuk, mindig olyankor került előtérbe, amikor külső politikai, gazdasági okokból lehetőség nyílt a régió jövőjét újratervezni. Ilyen időszak a rendszerváltás kora óta nem volt. A térség országai nem egymáshoz fűződő viszonyokat teszik reflexió tárgyává, hanem saját viszonyukat a nyugati szövetségi rendszerekhez, ez azonban nem alkalmas kollektív regionális identitás megképzésére. Magyarországon ez a jelenség véleményünk szerint a kulturális párbeszéd felerősödése helyett az irodalmi kultúra befelé fordulásához vezetett.

Am lehet, hogy mindez nem is elsősorban a prózairodalom sajátja, amely csupán színre viszi a képzelőerejét veszített, magára maradt egyének életét.

MEGFELELÉS, HASONLÍTÁS, TETTENÉRÉS

– Mészöly Miklós prózaetikai kísérletei –

BAGI ZSOLT

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Filozófia Tanszék
egyetemi docens

bagi.zsolt@pte.hu

ORCID 0009 0003 0401 0310

Responsibility, Similarity, Catching in the Act
– Mészöly Miklós' Prose-Ethical Experiments –

This paper analyses the concepts Mészöly uses in his essays to describe an ethical stance. Without ever reaching a true conceptual consistency in his theoretic writings, he reformulates from time to time how the writer has to compose a responsible answer to the insult of reality. Beyond his critical essays, his short stories are the primordial experimental medium in which these answers are realized. According to Mészöly, the task of the realist is not to imitate reality but to catch it in the act by way of an experimental situation.

Keywords: literary theory, ethics of writing, description, realism

■ Mészöly Miklós esszéi az írói önreflexió kiterjedt, de csuszamlós terepét nyújtják. Mészöly fogalmai nem mindig pontosan definiáltak és nem is mindig alkotnak konzisztens rendszert. Nem egyszerű arra a kérdésre válaszolni, mit értett Mészöly Miklós például „tettenérésen”, nem tudjuk fellapozni egyetlen művét sem, amelyben meghatározná, nem is mindig pontosan ugyanabban az értelemben használja. Ugyanakkor mégis úgy tűnik, rekonstruálható egy olyan elméleti séma, amelyben Mészöly egy elméleti, fogalmi nyelvhez hasonlóan explikálja saját írói (sőt, ahogy látni fogjuk: prózaetikai) gyakorlatát, vissza-visszatérő fogalmakkal, amelyek összekapcsolhatók konkrét szépirodalmi szövegformálási eljárásokkal is. Ez az önreflexió természetesen csak kiindulópontja lehet értelmezéseinek, ugyanakkor kiindulópontként nagyon is revelatívnek tűnik.

A következőkben ezt a fogalmi keretet mint a mészölyi irodalmi nyelv létrehozott, megalkotott közvetítési formáját tárgyalom. A „közvetítési forma” kifejezés az irodalmi, irodalomtudományos diskurzusban egy ideje biztosan nem használatos, majdhogynem gyanúsán avított, mert hegeli allúziói vannak. A „közvetítés” a kifejezéssel áll kapcsolatban, egy mondandó megjelenítésével, a tartalomnak megfelelő formával. Nem próbálom meg elhárítani ezeket a félelmetes lehetőségeket, hanem éppenséggel azt szeretném megvizsgálni, hogyan lehet őket a kortárs irodalomelméleti diskurzusban felhasználni. Mészöly prózájának megszakítottsága, egyenlő elemeken alapuló nem-metonimikussága, tárgyias és leíró formája régóta ismert, széles hagyománya van a kritikai diskurzusban. Ehhez a hagyományhoz a magam elemzése szervesen kapcsolódik, ugyanakkor lényegileg különbözik is tőle. Azok a narratológiai elemzések, amelyek megújították Mészöly Miklós recepcióját és mai értelmezéseinket megformálták, nagy vonalakban kétféleképpen értették a „megszakítottságot”: vagy az elbeszélői tudat milyenségére vonatkoztatták (lásd például Thomka Beáta monográfiájának *Folyamatosság és megszakítottság*, valamint *Narrátor vagy krónikás? Scriptor vagy descriptor?* című fejezetét,¹ legexplicitebb módon pedig P. Simon Attila értelmezését a Mészöly-szövegek időtudatáról²), vagy retorikai fogalmakkal ragadták meg prózapoétikai jellegzetességét és egyében besorolták nagy áramlatokba, akár a metonimiával szembeni metaforikusságként, akár példázatos-ságként (legutóbb és konkluzív határozottsággal Szolláth Dávid, monográfiájában³). A hierarchiát felszámoló egyenértékűség számomra se nem az elbeszélői tudat jellemzője, se nem egy figuratív megragadható formális sajátosság, hanem a megjelenítés és a közvetítés egy módja.⁴

¹ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1995), 18–20, 26–28.

² P. SIMON Attila, „»Ugyanúgy Másképp«. Változatok az időre Mészöly Miklós novelláiban”, in *Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, 51–86 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015).

³ SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020).

⁴ Az irodalmi szöveg megjelenítő esemény. Ezzel semmi bonyolultat nem akarok mondani, egyszerűen csak azt, hogy az irodalmi szöveg eseményjellegű, azaz olyan szöveg, amely különbözik más

Ugyanakkor Mészölynél a közvetítés nem a valóság leképezését és nem is annak „tükrét”, azaz a különösben való megtartását, tipizálást jelenti. Mészöly számára a valóság egy inzultus, hogy egyik kedves szavával éljek. A valóság szembe fordul velem, kizökkent engem, sőt inzultál, olyasmit mond és mutat, ami számomra nem csupán szokatlan, de sokszor bántó, felháborító vagy egyenesen elviselhetetlen. Elég a *Szárnyas lovakra* gondolni, hogy bemutassuk, Mészöly a legsokkolóbb képek, a valóság legkevésbé sem megszépítő bemutatására is hajlandó. Ugyanakkor a bemutatás nem valamiféle közvetlenségben adódik. Nagyon is jól ismerjük manapság az inzultáló valóság közvetítés nélküli bemutatását. A némelyek által „sötét internetnek” nevezett anonim felhasználói felületek számolatlanul öntik a felhasználókra azokat a tartalmakat, amelyeket úgy neveznek, hogy „pictures you can't see”, képek, amelyeket többé nem tudsz nem látottá tenni: kivégzéseket, kínzásokat, nemi erőszakot, élőben közvetített tömeggyilkosságot. Mészöly számára nem az erőszakpornó, hanem a valóság inzultusának kendőzetlen, meg nem szépített, a narratíva által nem takarított megjelenítése a fontos. Nem az erőszak, hanem az erőszak hatása a világunkra. Célja, hogy ne sikkadhasson el a valóság által a jelennek intézett kihívás. Ez a kihívás nem az erőszak nyersességében áll, hanem annak a morális elbeszéléstől való idegenségében, és a moralitással szemben támasztott kételyben.

Általában véve: amikor a „valóság” közvetítéséről beszélünk, nem a közvetítéstől érintetlen, az irodalmi nyelven kívüli, vagy azt megelőző sziklaszilárd létre gondolunk. Radnóti Sándor bemutatta például, hogy a *Saulus* regényi méretű példázatának épp azért lehet bármiféle jogosultsága, azért felelhet meg a valóságának (annak ellenére, hogy a példázat nem véletlenül rövid műfaj, és regénnyé duzzasztása a legkevésbé

szövegektől abban, hogy sajátos egyszerűsége van, szinguláris stílusa vagy formája; és megjelenít, azaz van valamilyen tárgya, amit egy szubjektum számára mutat, egy fenomenológiai fogalommal élve: az irodalmi szöveg intencionális. Mint ilyen, sajátos létmódja és létstruktúrája van, de pusztán ezekben a jellemzőiben nem teljességgel egyedülálló. Az irodalmi szöveg olyan létező, amely más létezőt jelenít meg, ebben a tulajdonságában osztozik számos más létezővel az emberi tudattól a festményen keresztül a fényképen át a jelig és szóképig. Fel szokása venni ezek formáit, szokása hasonlítani ezekre, de nem szükségszerű, hogy hasonlítson, és még kevésbé valószínű, hogy ezek bármelyikére egyszerűsíthető lenne. Nem mondhatjuk, hogy az irodalmi szöveg az elbeszélő tudatának megjelenítése, mert van fényképszerű vagy filmszerű prózai szöveg is. Nem mondhatjuk azt sem, hogy a figurativitás különbözteti meg más szövegektől, mert létezik szóképszegény, de még szóképellenes irodalmi szöveg is. Az irodalmi szöveg médiuma természetesen a nyelv, és mondhatnánk, hogy ezek szerint megjelenítési módja szükségszerűen nyelvi, de ez az evidencia is csak akkor vinne tovább minket, ha a nyelv megjelenítési lehetőségeit egyszer és mindenkorra eldöntöttnek gondolnánk, ha azt hinnénk, hogy a nyelv szabályos és stabil szabályrendszer, valamiféle szubsztanciális nyelviség, ha nem lenne a nyelv is esemény: nem írna újra minden nyelvi megnyilatkozás, és különösen az irodalmi szöveg a nyelvet magát. Egykor azt mondtam: az irodalmi nyelv meghasonlott és reduktív; az eseményyszerűség és a megjelenítés ennél kicsit általánosabban, de ugyanazt mondják.

sem problémátlan), mert a regény valósága maga is példázatos, figuratív.⁵ A valóság az irodalmi nyelv *tárgya*, az által kijelölt, körülhatárolt, megformált, de attól lényegileg független, azzal szemben ellenállást tanúsító objektum. A fenomenológia nyelvén *korrelátum*, ami azonban (egy realista fenomenológia esetében) nem jelenti azt, hogy kizárólagos *konstitutívum* is lenne (mert konstitutívuma a megjelenítő intencionalitáson kívül számos más intencionalitásnak is, mint az idő, a történelem, a társadalom, de ugyanígy a természeti világ és így tovább).

A kendőzetlen, tárgyilagos, közvetítetlen valóság megmutatásának az irodalmi közvetítés kezdetei óta etikai súlya van. Csakhogy éppenséggel ellentétes előjelű etikai súlya, mint Mészöly Miklósnál. Köztudott, Gérard Genette mutatta be,⁶ hogy Platón az, aki ennek az etikai diskurzusnak az alapjait megteremti. Az *állam* 3. könyvében a *mimészis*, az utánzás és a *diegészis*, az elbeszélés közvetítési módjainak (*lexiszének*) megkülönböztetések. Ugyanakkor Genette célja annak kimutatása volt, hogy – Platón nézetével szemben – valójában minden nyelvi poétikus megjelenítés narratív, és nem sok figyelmet tulajdonított annak a ténynek, hogy Platón, a diskurzusalapító nem egyszerűen az elbeszéléssel szemben egy nem-elbeszélő *lexiszt* állított, hanem az elbeszélést lényegénél fogva morálisnak, a közvetlen megjelenítést (drámai dialógus, leírás) amorálisnak nyilvánította. A *mimészis* közvetlenségét azzal utasítja el, hogy amennyiben a költő pusztán lejegyzí, másolja az általa ábrázolt alak szavait, mint ahogy a drámában ez szokás, úgy nem képes morálisan kontextualizálni az adott szereplő mondandóját (*logoszt*). Csak az elbeszélő műfajok azok, ahol az elbeszélő, távolságot tartván szereplőjétől, azt is bemutathatja, hogy szereplőjének mondandója elítélendő, nem helyes, nem törvényes.⁷ A klasszikus művészet ebben a tekintetben platonista, mindig narratívába ágyazva mutatja meg csupán az inzultáló valóságot. Poussin képein találunk meggyilkolt csecsemőket, kígyó által megölt embert, de ezek az Alberti értelmében vett történetben, a kép történeti tárgyában, és sokszor a kép narratív közvetítési módjában kapnak kontextust. Caravaggio az, akinél a maga közvetlenségében jelenik meg az inzultus, ő viszont éppenséggel az etikai ábrázolást veti el, és a klasszicista akadémia nem is késlekedik ebben elítélni, Poussin egyenesen a festészet lerombolásával vádolta meg.⁸

Az ilyen közvetítés tehát a legkevésbé sem tárgyilagos, sokkal inkább egy morális és ideológiai elbeszélésbe foglalt. Formájával, a narratív, elbeszélő *lexisszel* lehetőséget ad arra, hogy az esemény már a szöveg által morálisan megítéltként jelenjen meg,

⁵ RADNÓTI Sándor, „Az elmaradt apoteózis. Mészöly Miklós *Saulusáról*”, in RADNÓTI Sándor, *Recrudescunt vulnera*, 129–134 (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1991).

⁶ Gérard GENETTE, „Frontières du récit”, *Communications* 8. sz. (1966): 152–163, különösen: 152–154, <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>.

⁷ PLATÓN, *Állam*, ford. SZABÓ Miklós és STEIGER Kornél, 392c–398b, 172–181 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2014).

⁸ Lásd például: Richard T. NEER, „Poussin and the Ethics of Imitation”, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 51/52. sz. (2006/2007): 297–344.

sőt nem is igen nyújt másra lehetőséget. Mészöly kérdése, alapvető problémája leginkább úgy fogalmazható meg: miképpen közvetíthető a valóság felelősséggel, ha azt gondoljuk, a narratív közvetítés, az inzultus történetbe ágyazása (a moralitás) elrejteti, becsomagolja, tompítja, végső soron pedig elhazudja és ideológiai elbeszélésbe illeszti annak közvetlen erejét? A tiszta közvetlenség sohasem lehet felelősségteljes, a narratív közvetítés pedig nem lehet tárgyilagos. Egy a morális elbeszélésekkel szembeni etika.

Megfelelés

Az igazi formabontás sohasem öncélú, mindig a megfelelő formát kereső, és az más. Mint ahogy az inzultus is, ha igazi: mindenekelőtt szembesítés magunkkal.
(*A mesterségről*)⁹

Mit jelent a megfelelő formát keresni? A megfelelés olyan szemantikai bokorban helyezkedik el, amelynek része ugyan az egyenértékűség, az adekváció, de ugyanígy a feleletadás, a rezponzivitás is. Amikor Mészöly kurziválja a szót az írói mesterségről szóló szövegében, felajánlja ezt a többértelműséget. Bálint Endre egy kiállításának megnyitójára írt szövegében ki is használja ezt a lehetőséget:

Bálint Endre festészetének van azonban egy kivételes sugárzása, ami minden mást maga alá rendel: megszállottan hisz abban, hogy a dolgok, a tárgyak, és a bennük adott formák nem megismételhető csodák; mind „Észak-fok, titok, idegenség”; mind egyedi követe, megbízottja valami Egyetemesnek. Vagyis nem azt érdeklik, hogy pusztán, vagy csak artistikusan, vagy csupán célzatosan rögzítsük és bemutassuk őket. Megszólításra várnak.
(*In memoriam Bálint Endre. A dolgok megszólítása*)¹⁰

De a dolgok nemcsak megszólításra várnak, hanem beszélnek is, vagy ha nem is beszélnek, de legalábbis szólnak hozzánk, inzultálnak. Az, hogy a forma megfelel a világnak, Mészöly számára nem elsősorban adekvációt jelent, nem a tárgy pusztá eltalálását, hanem sokkal inkább azt, hogy megfelelően adjon választ a dolgoknak, a dolgok inzultusának. A közvetítés, a kifejezés nem egy tartalom megjelenítése, hanem válasz egy minket célzó megszólításra. Épp ezért, ahogy Lévinas vagy Wal-

⁹ Mészöly Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 143. Hovanec Zoltán is idézi ezt a helyet, hasonló kontextusban. HOVANEC Zoltán, „A szolgálólány esete a valósággal. A leíró ábrázolásmód mint az elbeszélés másikjának eseménye a *Pontos történetek, útközben* című regényben”, in *Leírás. Elmélet, irodalom, kép*, szerk. HAJDU Péter, KÁLMÁN C. György, MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán (Budapest: reciti, 2019), 393–404, 393.

¹⁰ Mészöly, *A pille magánya*, 497.

denfels filozófiájában, Mészöly prózapoétikájában is: a megfelelés egyben felelősséget, morális elköteleződést is jelent. Megfelelő választ adni a dolgok inzultusára, nem más, mint „szembesítés magunkkal”.

A megfelelő forma tehát azt jelenti, hogy a megszólításra válaszolunk, akár szó szerint értjük ezt, akár csat teoretikus metaforaként használjuk itt. Ha valaki megszólít, felelősségteljesen akkor válaszolok, ha nem sunnyogom el a megszólítás tétjeit, és ha arra válaszolok, amivel megszólítottak, nem pedig valami másra. Ehhez kell formát találni. Megfelelő formát keresek, amiben megfelelően válaszolhatok. Mészöly számára az ilyen forma az egyenlő elemek között létrehozott prózastuktúra. Egyenlő elemekről beszélek, hogy mondandóm kellően általános lehessen: változatos, gyakorlatilag a prózapoétikai szervezethez minden szintjére kiterjedő egalitarizmusról kell beszélnünk itt. Az életmű különböző pontjain más-más elemek kapnak különös hangsúlyt, de általában véve az életmű egységes abban, hogy az elemek egyenlőségének kell megszerveznie a prózai szöveget. Egyenlőség elképzelhető az események szintjén, azaz a leíró nyelv nem hagyja érintetlenül a narratíva hierarchikus felépítését (a történet teleologikus struktúráját), mint például a *Nyomozásokban*, elképzelhető az időrendben, ahol a jelen nem kitüntetett pillanat, hanem egyenlő a múlttal, „inzultáló jelenlét”, mint a *Film* esetében, elképzelhető a lényeges és a lényegtelen megkülönböztetésének eltörlésével, mint számos leíró novellájában, de ugyanígy elképzelhető a reális és az imaginárius közötti egyenlősítéssel, mint a 80-as évek mágikus realizmushoz közelítő műveiben, és számtalan más formában is.

Mészöly esszéírói munkásságában vissza-visszatérő példája az elemek egyenrangúságának az atonális zene. A *tonalitás és atonalitás közérzetéről* címet viselő írása ennek a legteljesebb kifejtése. Ez az írás az atonális zene ideája regnálásának zenitjén íródott, és nyilvánvalóan nem láthatta előre, hogy a posztmodern ezen a téren is micsoda pusztítást végez a modernizmus egyértelmű világnézetében. Ma már az atonalitást korszakképző fogalomként bajos használni, mert nem egyszerűen arról van szó, hogy a tonalitásnak vannak vagy voltak még tartalékai (ahogy Schönberg nyomán Mészöly fogalmaz), hanem arról, hogy az atonalitás sokkal inkább a korszak egyik formája, semmint annak lényege, még ha talán nem is csak egy formája a sok közül. Az elemek egyenlőségének elvét nem a korszak „közérzeteként” lehet megragadni, hanem sokkal inkább olyan eseményként, amelyhez így vagy úgy, de ki kell dolgoznia a viszonyát a kortárs zenének. Éppígy Mészöly szikár leíró prózája a nyolcvanas években az elbeszélés (és a körülírás) új, burjánzó formáinak adott helyt, Mártontól Nádasig és Darvasiig, de olyan eseménye a magyar prózának, amelyhez mindannyian kidolgoztak valamilyen viszonyt.

Az atonális zene Mészöly szemében az abszolúttal való szembefordulás elvét képviseli, annak felel meg. A tonális zene egyetlen alaphang abszolút uralma alatt működik, ahol a moduláció csupán „determinált bizonytalanság”, mondja Mészöly. Az ilyen hierarchia felbontása természetesen etikai és társadalmi kérdés:

Az abszolút trónvesztésével az egykori tekintély végtelen sok egyes elemre, vonatkoztatási rendszerre oszlott szét. Ami bekövetkezett: jelentősnövekedés az egyesekben. Vagy: felelősségnövekedés a közérzeti átélés szempontjából. Ez pedig úgy növeli meg a személyes jelentőséget, hogy érvényessége csak akkor hiteles (másik síkon: akkor etikus; ismét másik síkon: akkor szociális) – ha hierarchia nélküli, hozzám hasonló potenciális jelentőséget tulajdonítok a rajtam kívüli másnak. Kitüntetett koordináta-rendszer hiányában magam is egy vagyok a sok kitüntetett között. Így viszont kötelezőbb a szabadság, sorsdöntőbb az elhatározás és választás.

*(A tonalitás és atonalitás közérzetéről)*¹¹

Egyenlő elemek révén közvetíteni legelőször is azt jelenti, hogy nem előre adott rendben közvetíteni. Nem a konvenciók rendjében közvetíteni. Az elemek közötti egyenlőség felfüggeszti azok megszokott hierarchiáját, alá- és fölérendeltségét. Éppen azért lehet megfelelő rend az inzultus közvetítéséhez, mert az inzultus a konvenciókban eltűnik, semlegesítődik. Etikai imperatívusz és társadalmi felelősség ezt az eltűnést orvosolni, az inzultust szóhoz juttatni. A prózai mű esetében Mészöly legáltalánosabb, azaz az életmű egészére érvényes módon két alapvető konvenció ellenében hozza létre közvetítési formáját: az elbeszélés és a hierarchikusan kitüntetett elbeszélő ellenében. A próza esetében a legegyszerűbb és a legátfogóbb konvenció nyilvánvalóan az elbeszélés. Az elbeszélés sajátos rendet követ, sajátos alá- és fölérendeltségi viszonyokban helyezi el mondandóját. Ez a rend látszólag ártatlan és pragmatikus: célszerű elbeszélést alkotnom, az érthetőség kedvéért. Ugyanakkor a szó szigorú értelmében is célszerű, teleologikus: a tárgyat egyetlen cél, a történet vége szempontjából meséli el. A vég az elbeszélésben éppolyan szerepet játszik, mint a tonika a zenében. A konvenciókkal szembe Mészöly a „konkrétságot” helyezi, de ahogy már mondtam, ez a konkrétság nem jelent közvetitelenséget:

Ilyen értelemben – amiről szó lehet: a számunkra adott konkrétság szubjektívizálása. Pontosabban: tudatos szubjektívizálása, hogy így szűrjük ki, semlegesítjük, leplezzük le mindazt, ami a konkrétához – konvencióink és beidegzéseink kényelmességéből is – *ál-objektívként* tapad. Vagyis minden olyasmi, ami elemi függetlenként kínálja magát, holott nem az. Elfogadása: akaratlan esztétikai *ál-ontologizmus*.

*(Objektív – konkrét – szubjektív. Érintések)*¹²

¹¹ Mészöly, A *pille magánya*, 220.

¹² Mészöly Miklós, *A tágasság iskolája* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), hozzáférés: 2023.05.03, https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367_kv.html.

A „számunkra adott konkrétság szubjektívizálása” terminus jól mutatja be a hierarchia másik egyszerű formájának kiigazítását. A *Saulus* énelbeszélőjének vagy a *Film* forgatócsoportjának perspektívája egy *objektív nézőpont* számára adott konkrétságot tár fel.¹³ A nézőpont kifejezetten tárggyá válik a számára. Az egyenlő elemek révén történő közvetítés nem feltétlenül jelenti a szubjektív nézőpont kiiktatását, hanem a tekintet hierarchikus elsőbbségének eltörlését. A teleologikus elbeszélés és a hierarchikusan elsőleges elbeszélő azok, akik először és általános érvénnyel áldozatául esnek a mézőlyi prózapoétikának.

Hasonlítás

Sommázva, két vágyunk lehet: tetten érni a valóságot, és eltérni tőle. De nem közömbös, hogyan értelmezzük a kulcsszavakat. Fontos volna egy naivan egyszerű megállapítást tenni. Realizmuson próbáljunk olyasmit érteni, ami a lehetőségekhez képest hasonlítani igyekszik a látható-megélhető valósághoz. Nem-realizmuson pedig olyasmit, ami – így vagy úgy – a valóság hasonlat-rendszere akar lenni; vagy ez sem, csupán egy önmagában is érvényes, autonóm fikció. A realizmus változatainak határt szab az információkra támaszkodó, variáló képzelet. A nem-realizmus változatai elvileg végtelenek; amennyiben a képzelet független és végtelen.

(*Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*)¹⁴

¹³ Ahogy Zsupos Norbert írja, a mézőlyi tárgyilagosságot nem a tárgy, hanem a tárgyilagós tekintet érdekli. ZSUPOS Norbert, „A felület poétikája”, in *Pontos észrevételek. Mézőly Miklóstól Nadas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, 131–167 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015). Ebben is különbözik egyébként Robbe-Grillet kísérletétől, ahol a tekintet nem válik tárggyá, vagy csak abban az értelemben válik tárggyá, hogy az olvasónak rekonstruálnia kell a hazug elbeszélő tekintetét (mint a *Kukkolóban* és a *Résekben*), az olvasó tárgyává kell válnia, de nem a szöveg tárgyává (ami kifejezetten elhallgatja azt). Ebben a kérdésben Nadas Péter *Leírás* című novellája különösen jól mutatja a probléma terjedelmét, és alapot ad Mézőly és Nadas leírásainak az önreflexív próza áramlatához való kapcsolására, ez az összekapcsolás megítélésem szerint elfedi a leírás eredeti problémáinak nagy részét, azaz az irodalmi nyelvnek a hierarchiától való megfosztását, és elfedi az indíttatást is, a rezponzív etikát. Mindezt persze elengedhetetlen kiegészíteni azokkal a felvetésekkel, amelyeket Szolláth Dávid Beckett *Film* című forgatókönyve kapcsán tárgyal monográfiájában (SZOLLÁTH, *Mézőly Miklós*, 399, skk.), miszerint Mézőly (és Beckett) *Filmjében* a szem a hatalommal azonos, tárgyilagossága nem egyszerűen felszabadít a morális elbeszélések alól, hanem egyben alávet a maga struktúrájának. Tárggyá tenni a tekintetet a tekintet tettenérését, az általa elkövetett erőszak tárgyiasítását is jelenti. Terjedelmi okokból és a probléma összetettsége okán redukálnunk kell itt ezeket a vizsgálatokat, és csupán az etikai indíttatásra fókuszálni.

¹⁴ MÉZŐLY, *A pille magánya*, 283.

Hasonlítani a valósághoz végső soron azt jelenti, hogy a valóság „határt szab” a figuratív képzeletnek, azaz realizmus.

A realizmus Mészöly számára probléma, és nem látszik, hogy csak azért lenne probléma, mert kell felelnie az ideológiai támadásokra.¹⁵ A *Warhol kamerája* egy új realizmuselméletet ajánl, és ezt a szöveg témája teszi szükségessé, nem egy külsődleges kényszer. Az objektivitás és a realitás két külön dolog, de Mészölyt sohasem az objektivitás önmagában érdekelte.

Hat éve még azt írtam, a realizmus elméletei, noha a nemzetközi humántudományos diskurzusban a *boom*juk látványos, Magyarországon nem látszanak. Ez azóta gyökeresen változott meg, a filozófiai újrealizmusokról *EX Symposion*-szám, az irodalomelméletekről *Helikon*-szám jött ki. De talán még mindig nem haszontalan arra figyelmeztetni, hogy mennyit veszünk, ha realizmuson kizárólag egyetlen elméletet értünk, ráadásul az még csak nem is Lukács Györgyé, hanem az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő Kulturális Elméleti Munkaközösségé. Realizmusok vannak, többes számban, sokféle egymásnak sokszor ellentmondó realizmus. Hites Sándor egyszer összeállította a realizmus korai magyar fogalomtörténetét,¹⁶ amiből kiderül, hogy történetileg milyen változatos a realizmus fogalma, és mennyire kötődik az elmélet politikai és társadalmi kontextusához. Amiről mi beszélünk, az viszont a realizmus egyidejű sokértelműsége, realizmusfogalmak vitája. Mészöly definiál egy realizmusfogalmat és kritizál egy másikat.

Ha a „hasonlítás” és a „hasonlatrendszer” itt szembeállított terminusait értelmezni szeretnénk, akkor azt kell látnunk, hogy Mészöly természetesen a lehető legtávolabb áll attól, hogy prózai művei a valóság tükröi lennének. Vagy ha azok, akkor a tükör össze van törve, mozaikos, hiányos, szánt szándékkal mutat egymás mellettinek távoli részleteket, és így tovább. De a hasonlat itt nem is annyira a tükrözés értelmében áll, hanem egy specifikus szembeállításban: hasonlatrendszer akkor jön létre, ha a hasonlat kontextusa többé nem a valóság, nem ahhoz kapcsolódik rendszerszerűen, hanem a rendszer más tagjaihoz. Mészöly prózájának mindig van vonatkozása a valósághoz (az inzultushoz), azzal alkot rendszert és nem a nyelv más trópusaival. Egyszerűen szólva nem a nyelvi játékok, nyelvi véletlenek, asszociációk érdeklik, hanem a moralitást inzultáló valóság. Hogy milyen rendszert alkot, az az életmű különböző pontjain más-más képet mutat, de még a „mágikus realista” vagy a „történeti metafikciós” szövegeknek is van valóságvonatkozása. Ez a vonatkozás pedig szemben áll a hasonlatrendszer-szerű, és az „autonóm fikció” formáival egyfelől, és a régi realizmussal másfelől.

¹⁵ Szolláth Dávid Mészöly realizmushoz való kapcsolatát kizárólag negatív kontextusban tárgyalja (SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, különösen: 128–136.), és a *Warhol kamerája* kapcsán sem veti fel azt a problémát, hogy ez a szöveg alapvetően egy alternatív realitás- és realizmusfogalom (pozitív) kidolgozásához kötődik (uo., 393–396).

¹⁶ HITES Sándor, „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről”, *Irodalomtörténet*, 3. sz. (2016): 263–299.

Eddig – anélkül, hogy lemondtunk volna a hasonlítás igényéről – valójában egy célkitűzésekhez formált valóságot jártunk körül, realizmusként. Olyan egyszerűsítő elhagyásokkal, ráfogásokkal éltünk, melyek jól megfeleltek a mű szerkezeti harmóniájának, támogatták a megtervezett célszerűségeket; bár a valóságban nyomuk sincs. Vagy ha igen, nem célszerűségként jelentkeznek, hanem az életszerű esetlegesség és többértelműség következményei, állandó harcban az elhatározásainkkal. Kimeríthetőnek tüntettük fel az okokat, érveket, kielégítőnek a logika gyors ajánlatait, mint történés-magyarazatot. Mindez naivitásnak sem reális ma. Ami mégis megtéveszt, hogy az ilyen művek rendje, struktúrája nagyjában megfelel – egyre kevésbé ugyan – annak az egyszerűsítésnek, ami szerint általában élnünk kell, hogy célt érzünk, ügyeket intézzünk, a szomszédunkat megöljük stb. A megszokott elviselhetőség érdekében élünk így; a művészet azonban nem önvédelem. Mi sokkal inkább a vértelen vivisectio felé tájékozódunk. A múltban még a hasonló törekvések is eleve fiktív játékszabályt igyekeztek hitelesíteni: úgy szubjektivizálták a valóságot, mintha valójában objektivizálnák. Csonka struktúrát tüntettek fel kimerítően objektív struktúrának – mivel így praktikus.

(*Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*)¹⁷

A régi realizmus „a célkitűzésekhez formál”, „egyszerűsít”, „megszokott elviselhetőséget” mutat be, és így tovább. Elleplezi, megszelídíti az inzultust. Alapja e tevékenységének, hogy támogatniuk kellett a „megtervezett célszerűségeket”, amelyek közül – ahogy már említettem – az első éppenséggel az elbeszélés maga. Míg Lukács épp teleologikussága miatt tartja az elbeszélést a realizmus adekvát közvetítési formájának, Mészöly amiatt mond le arról: még olyan esetekben is, amikor megtartja a történet valamiféle formáját, legalábbis a véget, a célt zárójelbe teszi. Míg Lukács számára a leírás csonka struktúra, addig Mészöly számára épp az elbeszélés totalitása az.

Az új realizmus „vértelen vivisectio” (kiemelés tőlem – B. Zs.), és nyugodtan érthetjük szó szerint ezt a metaforát. A realistának hasonló módon kell beavatkozásokat, vágásokat, sebészeti műveleteket végezni a valóságon, mint a kutatóorvosnak a kísérleti állaton. Ahhoz, hogy bizonyos funkciók feltáruljanak, más funkciókat el kell tőlük választani. A realizmus „nem naiv” módja a kísérletező tudománynak felel meg. A leíró nyelv megszakítottsága Mészölynél sokszor egészen más célt szolgál, mint Camus *Idegenében* vagy Robbe-Grillet *Kukkolójában*. Camus a létezés abszurditását, ok-okozatíságtól való megfosztottságát mutatja be Meursault megszakítottságokkal felszabdalt egzisztenciájában, Robbe-Grillet a gyilkos talán önmaga elől is elhazudott egy napja miatt számolja fel az időrend és az ok-okozatíság kontinuumát, Mészöly *Filmjének* elbeszélője azonban épp a tettenérés kedvéért társít és választ el.

¹⁷ MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 284.

Tettenérés

A „tettenérés” kifejezést Mészöly számtalan különböző formában használja. Mészöly az esszéiben éppúgy kísérletező író, mint az elbeszéléseiben, nem is törekszik teljes fogalmi koherenciára. Hol lazán, hol szigorúan, de tettenérésnek nevezi a valóság ábrázolását. Ugyanakkor vannak olyan definíciós kísérletei, amelyek nagyon is jól megmutatják, mit is érthetünk a tettenérés szigorú vagy szabatos mészőlyi fogalmán, nem is annyira azért, mert részletekbe menően kifejtene őket, hanem mert nagyon is jól látszik heurisztikus erejük, ha mészőlyi prózával vetjük össze őket.

A sűrítésnek lehet olyan határvidéke, ahol már olyan elemek is egymás mellé kerülnek, amelyeket szívesebben látunk egymástól elkülönítve – másrészt, lehetnek olyan korrekt behelyettesítések, amelyek úgy mintázzák a valóságot, hogy nem azonosak vele, s az eredmény mégis kínosan találóbb a megszo-
kott „fényképnél”. Minthogy egyik változat sem megnyugtató, köznapian úgy döntünk, hogy nem is hitelesek, nem lehetnek azok. De vajon cél volt-e a megnyugtató? Inkább a lehető legcélravezetőbb tettenérés volt a gond. S mint-
hogy az elvonás általában fékezni látszik a szép hazugságok kísértését: ezért gondolhatjuk, hogy ami sűrűbb (ami, persze, nem terjedelem kérdése!), az igazabb, s így a tettenéréshez is közelebb férközhet, még ha az első pillanatban abszurdnak látszik is. Ugyanígy a korrekt behelyettesítéseket sem utasíthatjuk el, ha a valóság lényegi modelljeként beválnak.

(A konkrét és az inkonkrét ábrázolásról)¹⁸

A sűrítés Mészöly kézjegye. Nem egyszerűen sűrűn ír, hanem utómunkálatként még kihúz. Nádas Péter így ír erről:

A húzásokkal valójában hiányokat támaszt, szakadékot nyit a mondatok között. Olykor szavak között. Egyszerre több igeidővel dolgozik, többféle elbeszélői térben több elbeszélői pozíciót futtat egymás mellett, miközben feltételes módokkal alaposan elbizonytalanítja az egyes elbeszélő szálakat. Egymással relativizálja különböző tárgyait. A közöttük lévő távolság néma egzisztenciáját emeli ki így a térből, egyidejűséget teremt a különböző történeti idők között.

(Nádas Péter: *Egy antiromantikus szuperszemélyes éntelen antinacionalista patrióta*)¹⁹

¹⁸ MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 132.

¹⁹ NÁDAS Péter, „Egy antiromantikus szuperszemélyes éntelen antinacionalista patrióta”, *Élet és irodalom* 45, 3. sz., 2001. jan. 19., hozzáférés: 2023. 05. 03, <https://www.es.hu/cikk/2003-01-20/nadas-peter/antiromantikus-szuperszemelyes-entelen-antinacionalista-patriota.html>.

Mészöly a húzásokkal egyrészt egyenlősít, másrészt egymás mellé helyez olyan elemeket, amelyek egy hierarchikus struktúrában nem kerülhetnének egymás mellé. Élveboncolás a realitás inzultusa kedvéért.

Ennek a tárgyilagosságnak az a hite, hogy olyasmit segít megmutatkozni, ami egyedül a működés tettenérésevel lesz azzá, ami sem a tettenértben, sem a tettenérőben nem volt meg azelőtt. Vagyis lemond a „magánvaló” ostromlásáról, s gyakorlatilag a feltételezéséről is. Helyette a szembesítésben és szembesülésben, a találkozások egymást követő szituációiban ragadja meg, rögzíti és hiszi el a valóságot. Azaz, a fenti értelemben „szubjektivizálja”, s ebben a „távolságtartó” szubjektivizálásban ismeri fel (a folyamat során) a maga rejtettebb intim-személyességét is, mintegy visszapillantva, rádöbbenésszerűen.

(*A valóság tettenérése. A tonalitás és atonalitás közérzetéről*)²⁰

A „működés tettenérése”, hogy olyasmit ragadjunk meg, ami „se a tettenértben, se a tettenérőben nem volt meg azelőtt”, azt jelenti, hogy Mészöly létrehoz olyan szituációt, amelyben egyáltalán izolálhatóvá válik a valóság inzultusa. A tettenérés mesterséges, kísérleti szituáció, abban az értelemben, ahogy természettudományos kísérletekről azt gondoljuk, hogy a tárgyilagosság azt kívánja meg, hogy ellenőrzött, izolált és nem hierarchikus környezetben vizsgáljunk („érjünk tetten”) egy jelenséget, amely maga azonban független ettől a kísérleti szituációtól. (Valószínűleg éppen ez az elem válik kérdésessé a késői Mészöly és a *Leírás* Nádasza számára.)

Az életmű során ezek a kísérletek sokasodnak, transzformálódnak, ismétlődnek, újragondolódnak. Ha el is vész a tárgyilagosság fenti értelme, de nem vész el a kísérleti jelleg. A kísérlet primér formája az elbeszélés műfaja, ami Mészöly számára az ideiglenesség és továbbgondolhatóság legfontosabb eszköze. Újracsoportosítja és ezzel átértelmezi elbeszéléseit, beleírja őket hosszabb prózai műveibe és így tovább. *A Volt egyszer egy Közép-Európa* a lokalitás és annak története mentén értelmezi újra azokat a novellákat, amelyek a *Szárnyas lovak* kötetben még egyáltalán nem ebben a státuszban álltak, és így tovább. Itt már tulajdonképpen az elbeszélések maguk válnak egyenlősített viszonyokban felfogott elemekké, és éppúgy sűríti őket, mint mondjuk az idősíkokat: egymás mellé helyezi, új rendszerbe foglalja a novelláit, hogy ezáltal is valami újat érhessen tetten, mint például a közép-európai lokalitás eredetileg csupán látens tartalmait.

Az, hogy a rezponzív felelősségetika indíttatása végül kap-e Mészölynél valamilyen megnyugtató megoldást, nehéz lenne megítélni. Ha kap is, a huszadik századi próza történetében minden bizonnyal múltó pillanatként kaphat csak. Mint indíttatás azonban végig jelen van életművében, és folyamatosan hozza létre a maga kísérleti szituációit: elbeszéléseket a kritika által várt és elvárt „nagyregény” helyett.

²⁰ MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 229.

FÜSTKÉPEK A SZÖVEG LÁTHATÁRÁN

– Rögzített kép, képlékeny emlékezet. Mészöly Miklós: *Megbocsátás* –

VISY BEATRIX

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs

visy.beatrix@abtk.hu

ORCID 0000 0001 9250 3593

Smokescreen Images on the Horizon of the Text

– Fixed Images & Malleable Memories. Miklós Mészöly: *Forgiveness* –

The short novel *Forgiveness*, breaks down the coherent narrative, and the possibility of a (retrospective) reconstruction of the story in a number of ways, as well as the known genre frameworks of the family novel. In my study, I examine how images are conducive to the short novel, how they contribute to the work's pseudo-integrative narrative and to the game of "editing with chaos". It is essential to distinguish between the countless images present in the work, because the possibilities of coherent, integrative narration and recorded meanings are broken up in completely different ways by images that are present as independent material entities in their own right; as well as frozen scenes smoothed into the narrator's voice or memory images with strong visual qualities. The question is how the examination of images goes beyond the already known methods of using images, the metanarrative, and self-reflective procedures and what insights can be drawn from all of this in relation to the genre and prose poetics.

Keywords: ekphrasis, intermediality, metalepsis, novel analysis, Miklós Mészöly

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.3

■ A Szolláth Dávid által álintegratív művek közé sorolt¹ *Megbocsátás* narratív eljárásainak sikerét, így az utólagos történetrekonstrukció lehetőségének álcáját, elbeszélői alakoskodásának eredményességét érzékelteti, hogy a kisregény recepciója számtalan, sokszor termékeny, jelentéskonstruáló kísérlettel, interpretációval rendelkezik. Az egységgé olvasás próbálkozásai, a különböző műfaji, motivikus megközelítések nyomozásszerű feltárómunkájának sikeressége, illetve az egységgé olvasás lehetlenségének belátásai, magyarázatai viszonylag széles pályán mozognak.²

A szerző által bevetett műfaji kódok, mint a bűnügyi- és a családtörténet vagy az emlékező, történelmi próza irányába terelő gesztusok, továbbá szintén az elbeszélés által nyomatékosan felkínált mitológiai, keresztény utalások, motívumok, a narráció menetét meghatározó, saját matériával rendelkező képek, a kimerevített látványok, az álomképek és emlékfoszlányok mind nyomozásra, jelentések és összefüggések keresésre készíti a befogadót.

Ugyanakkor a számozott, rövid egységekből álló szöveg határozott közeg-, idősíki- és fókuszváltásaival, eltérő megszólalásmódú, szövegtípusú, hangulatú és referencialitásfokú darabjaival már igen hamar azt sejteti, hogy történet, összeállítható egész, amennyiben egyáltalán van, csak fáradságos értelemezői munka által lehetséges. S mindez valóban fokozott odafigyelésre, nyomozásra, összefüggések kreálására készíti a befogadót. Úgy vélem, nemcsak narratív horgok sokaságáról beszélhetünk, hanem kifejezetten felmerül a narratív csalik és a bevetés lehetősége is, hiszen a szerző rendre kisiklatja a látványosan megidézett műfaji és egyéb kódokat. Az emlékezet működése, a történelemhez való viszony ingoványos, ködös; a mű által használt, leginkább képi alakzatokba rendezett motívumok, szimbólumok rendszerint rejtélyesek, önmagukba fordulóak, felszámolják magukat és egymást.³ Mindez

¹ SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020).

² BALASSA Péter, „A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: *Megbocsátás*”, in BALASSA Péter, *Észjárások és formák* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1985), 105–127. MÜLLNER András, „Az én törött pengéjű finom kardom”, in *Megbocsátás*, szerk. MÜLLNER András és ODORICS Ferenc (Budapest–Szeged: Osiris Kiadó–Pompeji Alapítvány, 2001), 105–117.; SZENTESI Zsolt, „Az ismétlődés és a metaforikus epikai struktúra Mészöly Miklós *Megbocsátás* című művében”, in *A műértelmezés helye az irodalomtudományban: A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottsága és a Szegedi Akadémiai Bizottság Irodalmi Jelentéstan Kutatócsoportja által 1989. szept. 21–23. között Szegeden rendezett konferencia előadásai*, szerk. BERNÁTH Árpád (Szeged: Studia Poetica, 1990), 9, 191–201.; SZÖRÉNYI László, „Mészöly Miklós: *Megbocsátás*”, *Alföld*, 11. sz. (1985): 75–78.; SZILASI László, „Diszkréció, avagy mikor egy csomó arab ledobja burnuszát”, in *Megbocsátás*, MÜLLNER és ODORICS, 7–25.; BAZSÁNYI Sándor, „Nyomorúság, szomorúság, szépség Mészöly Miklós *Megbocsátás* című kisregényének (1983) térídeje”, *Pannonhalmi Szemle*, 2. sz. (2021): 57–67.; TAKÁTS József, „*Megbocsátás*: mítoszelemzés”, *Jelenkor* 7–8. sz. (1991): 639–643. KELEMEN Pál, „Kép és szöveg Mészöly Miklós *Megbocsátás* című elbeszélésében”, in *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 431–454.

³ S e vonások akár a posztmodern felé tartó előjeleknek is értelmezhetők. Mészöly „[a] történetelen, történelmében mindig meg-megszakított magyar életfolyamról mond történelmi, »artikulálatlan«

összegezve Szolláth Dávidnál így hangzik: „Az egységesség és a széttartás [...] a mű komplex jelölőrendszerének különböző síkjain rendre felmerülő kérdés.”⁴

A *Megbocsátás* elbeszélő és leíró részeibe ékelt képekről, azok szerepéről és jelentéséről szintén több értelmezés született már. A megvilágító elemzések ellenére mégis, némi hiányérzettel ösztönözten, az foglalkoztat, miként vesznek részt a képek a kisregényben, hogyan járulnak hozzá a mű álintegratív elbeszélésmódjához, a „káosszal szerkesztés”⁵ játékához. S bár nem egy értekezés⁶ felsorolásszerűen is számba vette már a *Megbocsátás* „olvasható” képeit, általában nem tesz különbséget a saját materiálval, anyagisággal rendelkező, önálló tárgyi entitásként megjelenő képek, mint amilyen az *Állatok búcsúja*, a gyerekszoba angyalos képe, a fényképek vagy a Lipovszky-nyomat, valamint az elbeszélői szólamba belesimított, kimerevített látványok, mint a füstcsík, a napozó Mária, és végképp nem a felidézett, erős vizualitással bíró emlékképek, mint például a mosodai kicsibék vagy az egyes szereplők fejében és emlékezetében élő álomképek természete között. Valamint ugyanezt a distinkciót nem tartja fontosnak a különböző materialitással, tudati szinttel, referencialitással rendelkező képek egymásban való tükröződése, egymásra vetülése esetében sem.

A mű fikciójában jelen lévő valódi képek, nevezzük így, ábrázolása, leírása minden esetben a narratív beágyazás esetének tekinthető. A kisregényben rendszerint említést és látszólagos jelentőséget kap valamilyen módon a kép fizikai állapota, textúrája. Az *Állatok búcsúja* „egy rajzlap nagyságú puhafa táblán”⁷ készül, faszénparázson forrosított pálcákkal üszkösítve ki a látványt. A fiókban tartott, „elégge megviselt” fotográfiának „be volt hajtva a sarka”, „[f]első harmadát zöldeskék elszíneződés tette ódonná, ingadozva a penészmaródás és a márványos hártymáz között.”⁸ A halott lányról készült légifelvétel „mesteri kompozícióját” „sokan kivágták a lapból, és a szobájuk falára gombostűzték.”⁹ A Lipovszky-vendéglő mélynyomata szintén penészes, és így tovább. Ebből is érzékelhető, hogy ezek az úgynevezett valódi képek többek a rajtuk látható dolgoknál, jeleneteknél, a pusztá tartalomnál. A rajtuk ábrázolt tartalmak nem válnak transzparenssé, mivel anyaguk nem engedi, hogy a látvány zökkenőmentesen túllépjen önmagán. Általában a képek szövegbe, szöveggé írása az elbeszélés megtorpanásán túl önálló narratív szintet képez, ellentétben a digressio

ítéletet. [...] mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szálak, mint ha sugalmazva lennének bizonyos titkos megfelelések, de a szálak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek.” BALASSA, „A cselekmény rejtélye...”, 113.

⁴ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 458.

⁵ BALASSA, „A cselekmény rejtélye...”, 114.

⁶ Pl. Balassa, Szilasi fentebb hivatkozott írásai.

⁷ MÉSZÖLY Miklós, „Megbocsátás”, in MÉSZÖLY Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa* (Budapest: Magvető Kiadó, 1989), 503. (Az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak, továbbiakban: MÉSZÖLY, *Megbocsátás*.)

⁸ Uo., 506.

⁹ Uo., 512.

gyakoribb esetével, a puszta leírással. Mészöly művére is érvényes ez, még ha jelen esetben a képleírások igen rövidek, illetve a képen látható látvány és a keretező jelenet elbeszélése sűrű váltakozásban formálódik is meg. Éppen tárgyi mivoltuk és anyagiságuk által nyernek eltérő felületet, más-terűséget, azaz heterotópiát.¹⁰ Konkrétan értett keretük, szegélyük eltérő narratív szintjüket is keretezi. Ezek a képek tehát réseket, töréseket eredményeznek az elbeszélésben, e résekkel explicit módon máshol, például a szöveg két másik önreferenciális pontján is találkozunk – a csibék táncánál: „Nagy halom lepedő! Tele buggyal, réssel, lyukkal, alagutakkal, gödrökkel, szakadékokkal, mint a behavazott Kárpátok, [...]. Úgy másztak elő a lyukakból, résekből, mint a fonálról elgurult sárga gyöngy!”, vagy a zárószakaszban: „elől-hátul fatámlás ágyakban aludtak, melyeket bármennyire szoroson toltak is egymás mellé, egy kis rés mindig maradt közöttük, s ezt a külön-külön begyűrt lepedőszél és a mindig hideg deszkaél még el is túlozta.”¹¹ Végeredményben Mészöly képhasználata is metalepsziseket, kép és szöveg közti határsértéseket eredményez; ezek is hozzátesznek a narratív szintek, cselekményelemek, idő- és valóságsíkok sűrűlódásaihoz, elkülönböződéseihez. Ugyanakkor a képekhez, vizuális látványokhoz köthető határ-átlépéseket a szerző olyan finom eszközökkel valósítja meg, mintha a képen látható dolgok, a képfelület eseményei – *valóban* – részt vennének a narráció menetében, alakításában vagy legalábbis a történet rekonstrukciójának megoldókulcsait hordoznák. Azáltal, hogy a műben a valódi képek, továbbá a narráció során kimerevített látványok hasonló arányban szerepelnek, mint az elbeszélő, leíró részek, és hogy a képek szerepeltetése minduntalan megtorpanásokat, „nézelődéseket” okoz a narrációban, valamint, hogy az elbeszélő és a szereplők a képek tartalmát különlegesnek, rejtély- vagy rejtvénytyszerűnek látják vagy láttatják, hogy a képek egyes vonatkozásai valóban tartalmi, motivikus, formai, vizuális hasonlóságokat, átfedéseket mutatnak az elbeszélés más elemeivel, fenntartja, sőt implikálja, hogy a befogadó is lényeges összefüggéseket, jelentésvajlaslatokat lásson ezekben. Pedig maga a regény is finom utalást tesz arra, hogy a képek szimbolikus jelentősége, ereje és valóságra vonatkoztatása tévút. Az írónk és Anita az *Állatok búcsújáról* szóló beszélgetésében ez olvasható: „– Befejezed, és valami más is befejeződik. Ki tudja? – Ilyen ereje volna? Azt hiszem, túlbecsülsz. Egyszerűen szeretném kifejezni magamat.”¹²

A műfaji, időbeli kisiklatásokhoz hasonlóan a képekből kiinduló, szintézisre, egységesítésre törekvő értelmezések is rendszerint zátonyra futnak, leginkább azért,

¹⁰ A kép önálló, elkülönülő térbeliségét tovább fokozhatja a kép anyagiságának, anyagszerűségének megjelenítése, amely a *descriptio* törekvésétől eltérően a képen látottakat a hordozófelület anyagi, minőségi jellemzőivel együtt idézi meg, sok esetben, paradox módon, a nyelvi transzparencia eszközeit a képfelület felidézéséig működteti, ám a képen látottakkal kapcsolatban mégis fenn kívánja tartani a közvetítettség, áthatolhatatlanság, a képbe mint anyagi formába zárttság képzetét, s ezeket a kép szemlélőjére gyakorolt effektusok leírásával is érzékelteti.

¹¹ MÉSZÖLY, *Megbocsátás*, 532–533; 541.

¹² Uo., 509. „Éjszaka befejeztem a képet. – Lehet, hogy ettől félünk...?” Uo., 530.

mert a mű kiemelt képei megmagyarázhatatlanul rejtélyesek, elkészítésük problematikus, sérültek, önmagukba zárulnak, hiányokat érzékeltetnek, hasadásokat, repedéseket, áthidalhatatlan ellentmondásokat tartalmaznak. Lényegükben és összességükben a dolgok, a múlt, a történések diszkontinuitását, elválasztottságát, a linearitás felszámolását, az összefüggő történetmondás lehetetlenségét érzékeltetik. Mindazt a világgal, történelemmel, emlékezettel, családi genealógiával, kollektív tudattal és főként mindezek reprezentációs felületével, a (nagy)elbeszéléssel szembeni kételyt, ami vágyként, nosztalgiaként, a mű erős atmoszférájában, az állatok búcsújában, Hangos-pusztá látomásában, az álmok szintjén tapasztalható.

Ezt a felvetést részletesebben néhány műben szereplő kép kapcsán bontom ki. A regény két legjelentősebb, kapcsolódási lehetőségeket felkínáló, legtöbb motívumot magába integráló alkotása: az *Állatok búcsúja* és a búzában talált halott lány fotója. A köréjük szőhető metaforikus hálót, a figurativitásnak ezt a burjánzó gazdagságát Müllner András¹³ Bényei nyomán a mágikus realista művek vonásának tartja, „a mágikus képiség uralkodása voltaképpen azt jelenti, hogy a regényvilág minden egyes eleme kapcsolatba kerül a többivel, jelentéssé válik.”¹⁴ Ebben a megközelítésben minden kép, szereplő, színhely és műalkotás szervesül valamilyen módon a történetbe. A képek sűrítménynek tűnnek tehát, első ránézésre, integratív, jelentéseket generáló kulcsnak, kvázi *mise en abyme*-nak. De ahogy hamarosan látható lesz, a két említett alkotás ellentmondásokkal teli, a felfedezett összefüggéseket centrifugálisan szétvető erők szintén működnek és hatnak. Az *Állatok búcsúja* szinekdochikusán Anitát jelöli, a búzakerős kép és eset pedig Máriára vetíthető, aki a magáénak is érzi azt. A halott és élő nő a mű számos pontján fedésbe kerül, viszonyuk metaforikus. A testvérpárhoz tehát egy-egy kép kötődik és ez a kettő karácsony estéjén kerül közös szövegtérbe a madártej szürcsölése fölött.

Az Állatok búcsúja egy kis asztalon parádézott, körülötte a halomnyi ajándék, az óboros demizsonban parafa gyűrűs alabástrom-Bacchus, kitátott száján folyt a bor. Már túl voltak a töltött pulykán, a gyerekek a madártejet is megkapták, amikor Mária kérte, hogy néhány percig gondoljanak a búzaföldön meghalt lányra. Kicsit bizonytalanul csöndesedtek el, elfogadták Mária ötletét, de senki sem érezte szükségesnek, hogy keresztbe-hosszába újra elővegyék az ügyet. Ágota halkán szürcsölte a sodót...¹⁵

A számos formai, tartalmi kapcsolódás mellett mindkét kép a kisregény öntükröző, önreflexív alakzata. Az *Állatok búcsúja* ezen túl metafikciós elem is, a kép a szemünk előtt formálódik, és elkészülte egybeesik a szöveg végével is.¹⁶

¹³ MÜLLNER, „Az én törött pengéjű...”, 108.

¹⁴ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997), 92.

¹⁵ MÉSZÖLY, *Megbocsátás*, 531–532.

¹⁶ Vö. Kelemen Pál és Szörényi László idézett írásaival.

A biblikus-mitikus hangulatú búcsúzás magába fogja az Artemisz-mítosz egyes elemeit, a kép készítésének technikája bekapcsolja a műben fontos szerepet játszó incesztus tematikáját is. Ám a legtöbb kapcsolódás és jelentés a búcsúzás eseményéhez tartozik, a madarak és a szárazföldi állatok őszi elbúcsúzásához. A kép címe történetet, epikus tartalmat ígér, képi narratíva tehát, ami már eleve feszültségben áll a kép pillanatnyiségével. A vizuális narráció *punctum temporis*¹⁷ e képen kiemelt jelentőségű, mivel a búcsú több szempontból is akadályozott, megghiúsulni látszik. Azon még könnyen túljuthatunk, hogy a kép madárfajai közül egyik sem költözőmadár, ám a búcsúzást a patak két partját összekötő híd leégése is akadályozza, (amely „már csak üszkös romjaiban volt látható, szálkásan meredezett.”¹⁸) Az epikus mozzanat, az elindulás és maga a búcsú aktusa gátolt, és a lényegi pillanat kimerevítése következtében már sosem fog megtörténni. A búcsúzás, a szétválasztottság tehát végleges, a felégett híd a törést, a diszkontinuitást érzékelteti, a kép a paradicsomi állapot, az aranykor, a létezés teljességének végleges elvesztését ábrázolja, ez az értékvesztés vonatkozhat a múltra, a családra és a prózai hagyományra egyaránt. A hiányt és a pusztulás nyomasztó tapasztalatát erősíti a szöveg más pontján a halott lány feletti üres ég, ahová az elbeszélő az égi és földi állatok vihartól felkorbácsolt apokaliptikus képét vetíti.

A kék üresség volt az egyetlen biztos közeg, amelyben meg lehetett kapaszkodni. Madarak érezhetnek ilyet, mikor száraz viharban vitetik magukat a széllel, rábízva testüket a vajsima sebességre, mely ugyanúgy a legtökéletesebb mozdulatlanság is lehetne, míg alattuk felkorbácsolva hullámzanak a lombok, minden tekeredik és őrjög, készen arra, hogy szakadék zuhanjon egy hirtelen támadt másik szakadékba, és az őrjögő lombcsapkodás alatt, egy-egy megnyíló résben, csak néha villannak elő az összevissza rohangáló állatok, ahogy a hajótörötteket dobálja a víz, mielőtt végképp elnyelné őket.¹⁹

A Gergely által megtalált családi fotón szintén „üres az égbolt”. Az elbeszélő furcsa módon épp a fényképen sosem szereplő madarakat hiányolja: „Lehet, hogy a piactér galambjai pontosan akkor repültek ki a látótérből, vagy éppen akkor készültek bele-

¹⁷ A narratív képek kapcsán írja Kibédi Varga Áron: „Míg egy kép argumentum-szerepe csak a befogadási folyamat dialogikusságában válik világossá, narrativitása többnyire azonnal felismerhető, mivelhogy igen sok kép cselekményt ábrázol.” „Az a festmény, amelynek egyszerre kell eleget tennie a festészeti realizmus posztulátumnak és a narratológia törvényeinek, a centrális pillanatot ábrázolja, amely átfogja mind a cselekmény múltját (előkészítés), mind a jövőjét (következmények, *dénouement*). Ennek a központi pillanatnak (*pregnans momentumnak, punctum temporisnak*) a kiválasztása a művész legfontosabb feladata munkája első fázisában.” KIBÉDI VARGA ÁRON, „Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás”, *Athenaeum*, 4. sz. (1993): 170, 174, kiemelés az eredetiben – V. B.)

¹⁸ MÉSZÖLY, *Megbocsátás*, 504. (E részben vannak felsorolva az állatok, madarak is.)

¹⁹ Uo., 511.

repülni – így véglegesnek maradt ez a rés.²⁰ A híd motívuma a gyerekszobában lógó képpel kerül kapcsolatba, a hídon haladó testvéreket a kettőjük közt elhelyezkedő angyal választja szét, akik így a palló szélére, a szakadék semmije felé szorúlnak. Hasonló módon a szétválasztottság fenyegetését olvassa ki Anita is a nyitott könyvből. A kiragadott mondat, szerző és megszólaló ismerete nélkül, kinyilatkoztatásszerű, apodiktikus és fenyegető: „...két világ között görbült kérdőjel vagyok, két part között a szakadék fölött lebegő hídvívre kötött nyomorék vagyok...”²¹

A kép és az elbeszélés elkészül tehát, ám a történet mégisincs befejezve. E befejezetlenségében, feloldhatatlan és nyomasztó ellentmondásosságában, a töréspontját az örök punctumba, a jelenlétbe, *mostba* feszítve minden magához vonzott, vele összefüggésbe hozható kapcsolatot, utalást, motívumot magával sodor, magába omlaszt, és e szétszakítottság részévé tesz.²² Javításra – megbocsátásra – már nincs lehetőség: „Ez a technika nem tűrt javítást, próbálkozást; olyan volt, mint a megbocsátás fordítottja.”²³

A halott lány esete és fotója legalább annyira titokzatos és rejtélyes, mint Mária alakja. Narratíva nélküli, kimerevült végállapot. A „letaglózott” gabonakör közepén fekvő halott nő lenyűgöző látványát csak felülről, a maga megközelíthetlenségében láttatja az elbeszélő. Míg ő az ügy és a látvány rejtélyességét hangsúlyozza ironikus túlzással („logikának ellentmondó”, „Kép a rejtetem határán”, a rendőrség „sem tudta felfedezni azt a rejtélyes csapást [...], amelyen csakugyan megközelíthette volna valaki az áldozatot”), addig a város lakossága a kép „döbbenetes művészi hatását”, „varázslatos atmoszféráját”, „mesteri kompozícióját”, esztétikumát értékeli, amit szintén hiperbolikus erővel közvetít a narrátor. Az önmagába záruló, megközelíthetetlen, értelmezhetetlen látvány szép és rejtélyes tehát, s e két, a narráció által kiemelt vonás szintén felhívja a figyelmet a vele kapcsolatba hozható elemekre. A kereszt alakú testhelyzet, a hófehér ruha egyértelműen Máriával, Anita nővérevel köti össze, mindkét nő egyértelműen Szűz Mária-allúzió, s e szent érintetlenségéből Anita mindössze T-idomként részesülhet egy pillanat erejéig.²⁴ S bár a szöveg a halott nő megközelíthetlenségét, érintetlenségét emeli ki, a pilóta által keltett légörvény épp a fekvő alak szoknyáját libbenti fel, ez a pilótában szégyenérzetet kelt, manőverre, a nyomok eltüntetésére készíti. A később elkészült fénykép így végeredményben beállított fotó, az érintetlenség tehát látszat csupán. Ez a fellibbentő mozzanat a mű végi defloráció antcipációja, s a nő halála maga is a szüzesség elvesztését előlegezi, valamint összefüg-

²⁰ Uo., 507.

²¹ Uo., 527.

²² „S végre is megszokták, hogy a háznak új lakói lesznek, akiknek a búcsúja ezentúl mindennap most lesz időszerű.” Uo., 535. A kép elkészülésének narratívája egyben annak elbeszélése, hogyan fut ki szükségszerűen az olvasás a jelentések rögzíthetlensége felé. Vö. KELEMEN, „Kép és szöveg Mészöly Miklós...”, 439.

²³ MÉSZÖLY, *Megbocsátás*, 510.

²⁴ „Lassan odament az ablakhoz, széttárta a karját, és nekitámaszkodott az ablakkeretnek. Olyan volt, mint egy hirtelen napvilágra került T idom.” Uo., 530.

gésbe hozható a Porszki-akta kapcsán felmerülő rejtélyes halálesetekkel is. A búzakőrös látvány nemcsak a rendszeresen meztelenül napozó Mária szent kitarulkozását, vágyát idézi: „mint egy óriási virág csapzott virágkelyhe, középpütt a karját kétfelé kitaró, antropomorfizált bibével!”,²⁵ hanem szintén a világrend helyreállítása érdekében „megengedett”, elégtételként is értelmezhető, az elbeszélés több síkját érintő incesztus előképe is. A halott lány helyettesítő áldozat, ahogy Anita is az, a gyerekkorában átélt vérfertőző abúzus által. Ám Máriát mindez nem váltja meg, a karácsony estéjén ejtett incesztus a szeplőtelen fogantatás inverzeként tűnik fel.

Az összefüggések sejtetésének, a mű egymásra utaló elemeinek köszönhetően a halott lány fotója tehát szintén integratív jellegű; eltúlzott ábrázolása kifejezetten a mű emblematisztikus sűrítvényeként kínálja fel azt, ám a kép „minden logikának” elmentmondó mivolta, a leplezetlenül előtárt kapcsolódási pontok magyarázat nélkülisége, „titoktalan rejtélye” összességében teszi érvénytelenné, omlasztja össze az egész építményt.

A képek materialitásával szemben a kisregény felett rendíthetetlenül rostokoló füstcsík formátlanságával, anyagtalanságával tüntet. Noha valóságos, ám légnemű, absztrakt, nem vonz magához más motívumokat, látványokat, nem kapcsolódik semmivel, legfeljebb más képekkel annyiban, hogy misztikus mozdulatlansága szintén időtlennek bizonyul, tartalma kézzelfoghatatlan. A füstcsík szintén kitüntetett figyelmet kapott a mű recepciójában. Az értelmezéskísérletek sokaságán nem csodálkozunk, a jelenségen viszont annál inkább: a vonatból kiáramló füstcsíknak ugyanis szét kellene foszlania, de nem teszi, sőt, a mű végi „engesztelő” álomba is áttelepül.²⁶ Az elbeszélés hat fejezetben teszi szóvá visszatérően, fejezetnyitó vagy fejezetzáró megjegyzésként, a narrátor mintha nem tudna napirendre térni az égi jelenségekhez mérhető rendkívüliségén.

Azóta több tucat vonat kifutott az állomásról, füstjük annak rendje és módja szerint szétfoszlott, ez az egy azonban változatlan vésetként az égen maradt. Arról nem lehetett szó, hogy nem látták, kizárólag csak arról, hogy nem szenteltek neki figyelmet. Elmulasztották például észrevenni, hogy napfelkeltekor – a füstcsík a várostól keletre horgonyzott le – a nap sugarai valóban nem hatoltak át rajta, a széleit éles kontúrral körberagyogták, mint egy kék tenger távlatába helyezett sziklazátonyt.²⁷

A mű értelmezői is leginkább csodaként, misztikus-mitikus elemként, a mágikus realizmus jegyeként, vagy kifejezetten a címben jelölt fogalom, a megbocsátás képeként

²⁵ Uo., 512.

²⁶ „A rendíthetetlen füstcsík ebből az álomképből sem hiányzott: ugyanott horgonyzott, mint hónapok óta.” Uo., 541.

²⁷ Uo., 510–511.

közelítik meg.²⁸ Anélkül, hogy ezeket az értelmezéseket cáfolnám, Kelemen Pálhoz hasonlóan úgy vélem, hogy a füstcsík a maga csodaszerűségével együtt – szintén – a mű önemblematikus, önreflexív eleme.²⁹ Az eddig tárgyalt, anyagi mivoltukban jelen lévő képekkel szemben, ahogy erre már utaltam, nem integratív jellegű, hanem csodaszerű létezése a leírhatóság határán van, nyelvileg megragadhatatlan, éppúgy, mint anyagtalansága, halmazállapota. A füstcsík ugyanis minden szövegbeli felbukkanásakor jelentésátvitelek, -átvételek, azaz hasonlatok, megszemélyesítések, metaforák rögzíthetlenségében, képlékenységében tűnik fel lenyűgöző retorikai parádéval.³⁰ Képtelenség, kép nélkülség képek által megjelenítve, érzékeltetve. Míg a saját anyagisággal rendelkező képek az elbeszélés különböző elemeihez ezer szállal pányvázva mindent magukba omlasztva válnak végső soron értelmezhetetlenné, a füstcsík, létjogosultsága hiányával, tartalomnélkülségével és diszkurzív megközelíthetlenségével válik értelmezhetetlen alakzattá. A füstcsík elmondására, leírására tett kísérletek a lényegében nem látható, nem létező történetnek – ami végső soron lehet bármi (a múlt, a család, egy nyomozás története vagy kollektív tapasztalat stb.) – az elbeszélései. S ezek a kísérletek egyfelől nem hagyják a látványt időtlenné merevedni,³¹ másfelől a füstcsík „történetének” elmondáskísérletei, újraírásai Anita képkészítési technikájával szemben túrnek javítást, próbálkozást, és ez – a Mészöly-mű sokat idézett passzusa szerint – végső soron maga a kisregény és maga a megbocsátás.³²

²⁸ A csoda, a mágikus realizmus kontextusában értelmezi Müllner András és Szolláth Dávid, misztikus-mitikus jelentésben Szentesi Zsolt. A cím jelentéséhez köti Balassa Péter és Bazsányi Sándor, illetve apokalipsziszként értelmezi Szörényi László.

²⁹ „Az egész történet ideje alatt megmaradó füstcsík tehát értelmezhető úgy is, mint ami embléma-szerűen jelenik meg az égen, és e köré az embléma köré szerveződné magának a történetnek az elbeszélése, mint a kép értelmezése. Mintha a – csak változásaiban meglátható – füstcsík alakváltozásainak, hozzáférhetőségének a története tükrös struktúrában állna az elbeszéléssel (annak saját történetével.” KELEMEN, „Kép és szöveg Mészöly Miklós...”, 449.

³⁰ „még este nyolckor sem foszlott szét, feltűnés nélkül a helyén maradt, mintha pusztá felhóalakzat volna, mely olyan döntésre jutott, hogy nem kíván meghalni.” „még mindig ott látta a füstcsíkot. Mintha csakugyan belealudta volna magát egy állapotba, amelyre szert tett.” MÉSZÖLY, *Megbocsátás*, 503.; „ez az egy azonban változatlan vésetként az égen maradt.” Uo., 510; „Persze, kellő szórazottsággal úgy is lehetett venni, hogy a felhők folytonos vándorlásához ez az alakzat is hozzátartozik, néha lemarad tőlük, máskor meg őt érik utol, és rendhagyása legfeljebb annyi, mint egy mozgalmasan szapora családban a fattyúé.” Uo., 511; A füstcsík, mint egy derengő kárpitfoszlány, bajtársias szerénységgel húzódtott meg a többi kellék között.” Uo., 516; „a füstcsík nem mozdult, se nem halványodott, akár a kelengyék óriási lepedőin a foltok, melyekkel a fehérítő sem bír.” Uo., 519; „A kigyózó felhőcsík változatlanul szerény határozottsággal igyekezett háttérben maradni.” Uo., 525; „A feketéskék égbolton rézsút fényt kapott a füstcsík: masszívan őrizte a formáját, mint ami egyre inkább belefeledkezett a maradandóságba.” Uo., 536; „A rendíthetetlen füstcsík ebből az álmoképből sem hiányzott: ugyanott horgonyzott, mint hónapok óta.” Uo., 541.

³¹ Vö. KELEMEN, „Kép és szöveg Mészöly Miklós...”, 449.

³² „Ez a technika nem túrt javítást, próbálkozást; olyan volt, mint a megbocsátás fordítottja.” MÉSZÖLY, *Megbocsátás*, 510.

A FAKÓ FOSZLÁNYOK NAGY ESŐK ÉVADJÁN ELBESZÉLÉSTECHNIKÁJÁRÓL ÉS INTERTEXTUSAIRÓL

GYÓRI ORSOLYA

Tomori Pál Magyar–Angol Két Tanítási Nyelvű Közgazdasági Technikum
középiskolai tanár

gyori.orsolya@technikum.tpfk.hu

ORCID 0009 0000 2902 0492

On the Narrative Technique and Intertexts of the *Fakó fozslányok nagy esők évadján*

The first part of the study presents the intertextuality of Mészöly Miklós's short story, *Fakó fozslányok nagy esők évadján* disclosed so far as well as the dominant presence of the intertexts in relation to the dying consciousness. According to my hypothesis, the experience of death occasions the crossing of thresholds (between verbal-mental, inner-outer world, life and death). Also, the consciousness-expansion of death causes the activation of the elements of collective memory.

In the second part of the study I compare the corresponding texts of Raoul France's *Az állatok csodálatos világa* (chapter title: *A halál rovarvilága*) against the *Fakó fozslányok...* Then I describe how France's biophilosophy and organic sense of nature are recontextualized in Mészöly's short story.

Keywords: pretext, collective memory, dying consciousness, psychovitalism, biophilosophy, organic sense of nature

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.4

„[...] mindig akadnak mások. Egyedül, a mások csillagvilága alatt.
De ha egyszer tényleg utolérnek, és kiderülne, hogy mi vagyunk ők, ők pedig mi?
Ez furfangos fordulat. Labirintus, melyben minden ösvény kijárat?
Csigavér, kijutunk, hiszen korábban sem voltunk – legalábbis valamihez képest.
Csupán voltunk.”¹

- A *Fakó foszlányok nagy esők évadján* Jankovics József 1991-es elemzése² óta kitűntetett szövege a Mészöly-filológiának. Innentől datálható egyrészt az, hogy e Mészöly-beszély – mint az életmű egyik leginkább intertextusokból építkező darabja – reflektorfénybe kerül, s megkezdődik pretextusainak kutatása, másrészt Jankovics megállapításai túl is nőnek a vizsgált művön. Véleményem szerint e tanulmány nyomán indult útjára az a több évtized alatt kibontakozó szemléleti fordulat, amelynek következtében Mészöly írásmódját immár egészen más fénytörésben (tudatosabban szerkesztettnek, gyűjtőmunka nyomán kidolgozotttnak) látjuk, s aminek hála többé nem bizonyítandó hipotézis, hogy a mészölyi próza az intertextualitás „artisztikumával” is jelölt posztmodern prózafordulat részese.

A Jankovics-tanulmány megjelenése óta eltelt évtizedek alatt a *Fakó foszlányok...* kapcsán – Wesselényi *Sanyarú világ* című kötete mellett – leginkább Vörösmarty-, Örkény- és József Attila-pretextusokkal számolt a szakirodalom.³ Disszertációmban ezeken felül még három hosszabb – a Mészöly-beszélyben több oldallá összeálló – pretextust sikerült beazonosítanom: Newton egyik levelét, Erwin Panofsky *Athosz-hegyi festőkönnyvet* közreadó tanulmányát,⁴ illetve egy részletet Pico della Mirandola *Heptaplusából*.⁵ De a pretextusok fellelésének ezzel nincs vége. A beszély néprajzi előzményei⁶ és kistáji vonatkozásai (Garay Alajos *A szegszárdi remete*⁷ című törté-

¹ MÉSZÖLY Miklós, *Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991), 170.

² JANKOVICS József, „Sanyarú világ”, in „*Tagjai vagyunk egymásnak*”: A Tarsuszi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai, szerk. ALEXA Károly és SZÖRÉNYI László (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó–Európa Könyvkiadó, 1991), 156–166.

³ N. TÓTH Anikó, *Szövegátdor: Közéletek Mészöly Miklós prózájához* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006), 120–125.

⁴ ERWIN PANOFSKY, *Az emberi arányok stílustörténete*, ford. VEKERDY László (Budapest: Magvető Kiadó, 1976).

⁵ GYŐRI Orsolya, *Elbeszélésmód és téralakítás: A mészölyi „magyar Orlando” epikai princípiumainak átmenetiségéről*, doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2009, 129–137.

⁶ ANDRÁSFALVY Bertalan, *Duna mente népének ártéri gazdálkodása Tolna és Baranya Megyében az ármentesítés befejezéséig*. Tanulmányok Tolna megye történetéből 7. (Szegszárd: Tolna Megyei Levéltár, 1975).

⁷ GARAY Alajos, „A szegszárdi remete”, in GARAY, *Falusi élet: Népies elbeszélések. Képek a közéletből I–II*. (Pest: Hercz János, 1856).

netének elemei és e két beszély motívumegyezései) további vizsgálatokat igényelnek.⁸ Andrásfalvy – Tolna megye néprajzát érintő – kutatásainak összegzéséből megközelítően két oldalnyi szövegrész került át apró módosításokkal a *Fakó foszlányok...*-ba, a Garay-beszély pedig nemcsak megelőlegezte a Mészöly-szöveg kémlelő-hősnének holteleviségét, kvázi-időtlen pozícióját, de ki is jelölte az elbeszélés történetének egy-egy állomását. A továbbiakban több oldalnyi Raoul Francé-szöveghely „átdolgozását” fogom bemutatni;⁹ a *Fakó foszlányok...*-nak azt a Vörösmarty-allúzióval – „*Emberfog, vetemény?*” – felvezetett részét, amely megelőlegezi a test bomlásának leírását, majd az emberi csontok relatív örökkévalóságának tárgyalásába fut. Ezekkel a kiegészítésekkel immár valóban úgy tűnik, hogy textuálisan – arányait tekintve – ez az egyik leginkább hagyományba szövődött Mészöly-beszély.

A *Fakó foszlányok...*-at az életmű kiemelkedő pontjának, sok tekintetben (az intertextusok burjánzása, a medializált elbeszélői pozíció és az újfajta prózatechnika megjelenése miatt is) a pályáiv egyik csúcs- és határpontjának tartom. Feltételezem továbbá, hogy e beszély – az *Anno* és a *Sutting ezredes...* záróakkordjaként, Mészöly *Műhelynaplókban* emlegett regénytervének egyik darabjaként – egy hármas kompozíció záró részét képezi. Hipotézisem szerint ugyanis a meg nem írt nagyregény (az úgynevezett „Magyar Orlando”) megvalósult darabjai úgy tagolódnának triptichonszerűen, hogy egy-egy nagy alaptémát hangszerelnének újra – miközben a történelmi múltat, a rég elmúlt tudatokat intertextusokkal idézik meg és alakítják át. Ennek megfelelően az *Anno* lenne a szülés/születés mesternarratívájának elbeszélése, a *Sutting ezredes...* a szerelemé, a *Fakó foszlányok...* pedig a halálé. S e három élményszerű tapasztalat kiválasztásának az lenne az apropója, hogy többértően alkalmasak (s mindegyik máshogy!) az elbeszélői technika megújítására, mivel mindhárom beszélyben regiszterek keveredésével teremtődik meg a szereplői és elbeszélői tudatok „állapotának” átmenetisége, ami a késői Mészöly-próza egyik sajátosságának tekinthető.

Kiemelendőnek tartom, hogy mindhárom beszélyben hangsúlyosan perifériális pozíciójú szövegek (az *Anno* kapcsán jogi szövegek;¹⁰ a *Sutting ezredes...* esetében női lapok, szaklapok, női naplók, hagyatéki lajstromok; a *Fakó foszlányok...* esetében mára archaizálónak tűnő fizikai, néprajzi-antropológiai és biofilozófiai pretextusok) összedolgozásával jön létre az az elegy, amely egyben a garanciája is annak, hogy a szereplők egységélménye valóban elbeszélhető legyen. Továbbá épp a különböző

⁸ Győri Orsolya, „A kulturális emlékezet működéséről”, *Irodalmi Magazin* 9, 4. sz. (2021): 19–24; Győri, „Kinek az emlékezete? A medializáltság esetei Mészöly Miklós prózájában”, *Magyar Művészet* 10, 1. sz. (2022): 20–27.

⁹ Francétól egyetlen kötet (Raoul H. Francé, *A lét forrása*, ford. Lambrecht Kálmán [Budapest: Dante, 1929]) szerepelt Mészöly könyvtárában.

¹⁰ P. Simon Attila, „Vér, szenvedés, halál, jogtörténet: Buda és Pest 1686 és 1708 közötti bírósági gyakorlatának jelentősége Mészöly Miklós prózájában”, *Jelenkor* 64, 1. sz. (2021): 48–55. A *Sutting ezredes* kapcsán disszertációm feltárt intertextusaira utalnék.

időkből származó vendégszövegek montázsának köszönhető, hogy az időtlenség/ egyidejűség nyelvi tapasztalatként is artikulálódhat, s hogy az elbeszélések idősíkjai átmeneti, medializált formációkat hozhatnak létre.

Véleményem szerint ugyanis itt egy olyan – leginkább az elbeszélésmódot, az elbeszélői és szereplői tudatok kiterjesztését érintő – kísérletnek lehetünk tanúi, amelynek részeként a *Fakó foszlányok...*-ban épp a halál élménye ad alkalmat a „küszöbök” – a tudatküszöb, a test- és identitáshatárok (én–más) és az időbeli tapasztalatok küszöbeinek (múlt–jelen–jövő) az – átlépésére. S ezt a több szinten megvalósuló „átlépést” már az elbeszélésmód, az elbeszéléstípusok közötti átmenetek, az identitáshatárok mozgása is megalapozza. Hisz a beszély holteleven – a szöveg végére meghaló-feltámadó – elbeszélőjének átmenetisége magából a többes szám első személyű formából kibontható.

Mészöly esszéinek kontextusában könnyen elképzelhető ugyanis, hogy a többes szám első személyű megszólalásmód nem a mindentudó pozícióhoz kötődik, hanem sokkal inkább az emlékezés és a felidézés módjával van kapcsolatban, vagyis azzal az írói feltételezéssel, hogy a halott kémlelő tudata és a kulturális emlékezet összeolvadhat egymással. Azaz a beszély többes szám első személyű fókusza a „személyes én” és az „egyetemes én” párosaként értelmezhető (az „egyetemes én” a „személyes én” transzformációjának elnevezése Mészölynél; az, ami a halál után az egyénből megmarad és az egyetemes én részévé lesz). S a többes szám e kontextusban a két-fajta „én” többesének „összege”: tehát az egyéni-élő és az egyetemes-halott (avagy örökkévaló) tudat kettőse. Hogy ezt valóban el tudjuk képzelni, érdemes felidézni a Mészöly-esszék erre vonatkozó utalásait. A *pille magányában* például e kétféle „én” különbségének megragadásakor Mészöly a tudati-érzékelési működés módosulását hangsúlyozta:

Csábító gondolat egy olyan öntudat, mely akkor is tovább tudná értelmezni magát, mikor már merőben más formációjú élő-lény az Egészen belül, a saját előzményeihez képest. És megelégedve a változott alattvaló-léttel, rész-alkatrész ranggal. Csak lenne mód az új „beosztásban” is értelmezni magát, s az éppen adottból megérteni (próbálni) az Egészet! [...] Úgy látszik, mégiscsak a tudat az a mérgezés, ami képes (volna) minden kompromisszumba beletörni. [...] Nincs kategória rá. Vagy ha van: az Öntudatban való részesség legyűrhetetlen öntudata?¹¹

A szöveg gondolatmenete valószínűleg könnyebben követhető a *Műhelynaplók*-féle variáció segítségével:

Csodás elképzelés: egy öntudat, amelyik akkor is tovább tudná elemezni magát, a jelenségeket, amikor maga már egy merőben új jelenség az „egészen” belül,

¹¹ Mészöly Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1989), 176.

a maga „előzményeihez” képest – Természetesen nem valamiféle „istenszerű” pozícióval kokettál ez a gondolat; annak a tökélye a rendelkezésekre álló, s az általam egyáltalán kitermelhető nosztalgiák közül annyira hiányzik, hogy még a «képzeltbeli lehetősége is elkedvetlenít: Tökéletesen megelégednék egy örök-mindenkori „alattvaló” státusával, a rész-alkarész ranggal – csak lenne módomban minden új „beosztásban” elemezni – értelmezni – szituálni magamat, s éppen adott magamból megérteni (próbálni) az „egészet”. Egy ilyen panteizmust nem éreznék rossznak, rossz sorsnak a megsemmisíthetetlen Van (a bárhogyan is, de van) börtönében.¹²

A *Párbeszédkísérlletben* (Nietzsche Istenné válásának gondolata kapcsán) pedig azt is megjegyzi Mészöly: „Istenné lettem? [...] Az eszköziség határtalan felnövekedéséből? A bepillantási képességek kiteljesedéséből? A [...] *végtelen tágulás, az emberi fenomén* [...] milyen szinten tehető át egy végtelen perspektívába?”¹³ s ugyanitt megfogalmazódik egy ezzel összefüggő kérdéssor is: vajon amikor halála után az „egyetemes én” részévé válik az egyén, mit őrizhet meg magából, s mit vihet tovább? Isten egyesével szatyorba gyűjti a babszemeket, vagy „babcsuszpájzot” csinál belőlük?¹⁴ E kérdéskör – a *Párbeszédkísérlletből* tudjuk – rendszeresen előkerült Mészöly és Nemes Nagy beszélgetéseiben is; s a Nemes Nagy–Mészöly-levelezés ennek antropológiái¹⁵ vetületeibe is bepillantást nyújt.

Úgy vélem, e fenti részletek kontextusában a *Fakó foszlányok...* holtelevén kémelőjének többes szám első személyű elbeszélésmódját következetesen a „személyes én” és az „egyetemes én” kettőseként kellene elgondolnunk, ahol a határ felbomlásával (a halál bekövetkeztével) az „egyetemes tudat” immár akadályok nélkül részeshülhet a „személyes én” emlékeiben, ahogy a „személyes én” is részeshül az egyetemes, kollektív emlékezetben (ami tapintható „valóságként” a pretextusok keveredésében érhető tetten).¹⁶ S így, a véges-végtelen egymásba csúszása folytán az elbeszélői pil-

¹² A kiemelések és aláhúzások Mészölytől származnak. MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, kiad., jegyz. THOMKA Beáta és NAGY Boglárka (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007), 481–482.

¹³ MÉSZÖLY Miklós és SZIGETI László, *Párbeszédkísérllet* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 108–109.

¹⁴ Uo., 118–120, 228. Továbbá: MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 177, 185.

¹⁵ Mészöly ugyanis kapcsolatba került Rudolf Steiner gondolatvilágával is: *Szorongatott idill: Nemes Nagy Ágnes Polcz Elaine Lengyel Balázs Mészöly Miklós levelezése 1955–1997*, kiad., jegyz. HERNÁDI Mária és URBANIK Tímea (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2021), 69. Ismert, hogy a Török Sándor író által vezetett antropológiái körnek Mészöly és Polcz Elaine is tagja volt az 50-es években (VEKERDY Tamás, *Álmok és lidércek* [Budapest: T-Twins, 1992], 13–16). Mészölyék könyvtárában szerepelt Rudolf Steiner egyik köteté is (*Die geistig-seelischen Grundkräfte der Erziehungskunst* [Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1972]). A Vekerdyvel való ismeretség azt is megvilágítja, hogyan kerülhetett a *Fakó foszlányok...*-ban intertextualizált Panofsky-tanulmány Mészöly figyelmének homlokterébe.

¹⁶ A *Bolond utazás* többes szám első személyű elbeszéléstechnikáját ugyanezen narratív fogás ujjgyakorlatának érzem.

lantás szó szerint határtalanná válhat; a kollektívben való részesedés pedig Mészöly e beszélyében is a kollektív tudás „nyomaira” (azaz itt is intertextusokra) épít, akár a másik két párdarabban, az *Annóban* és a *Sutting ezredes...*-ben.

A haláltematika (kulcsmotívumszerű) kiemelését támaszthatja alá egyébként az az asszociációs továbbépítkezés is (az alagútmetafora; a három idősikot sugalló, de jelen időt használó, „szemlélőre” vonatkozó, csecsemő–öregasszony–semmi átmenete), aminek révén a *Fakó foszlányok...* szövegvariánsai képesek fülszövegfunkciójukban egy még nagyobb kontextus részévé alakulni.¹⁷ Ha nyomon követjük – Urbanik Tímea kutatásait használva vonalvezetőnek¹⁸ –, hogyan variálódnak tovább e Mészöly-szövegek, arra a következtetésre jutunk, hogy épp a halál-/belátástematika teszi lehetővé az „eredeti” szöveghelyek többszöri felhasználását, s ennek a mindent magába kebelező egységképzetnek köszönhető az is, hogy ez a (globális kohéziót abszolút értelemben biztosító) tematikus mező minduntalan a „tudat-átkelés” metaforikus hálózatának képzeteit hozza mozgásba a befogadóban.

E halálélményben kibomló egységtapasztalatnak a különféle módokon történő mézőlyi hangszereléséhez és „formába öntéséhez” nyújtott hathatós segítséget Francé *Az állatok csodálatos világa*¹⁹ című könyve, amelynek egyik fejezetében, az emberi halál leírásakor a „halál rovarvilágát” tematizálta a szerző, az átalakulást a keleti filozófiával is rokonítható módon, a Nagy Műhelybe való betekintésként értelmezve. Ezzel pedig „megágyazott” (megadva e világ alaphangulatát, hangnemét) Mészöly holteleven elbeszélőjének, hogy az majd ebben a kontextusban is értelmezhesse a kémiai náaszt. S úgy vélem, hogy a többes szám első személyű, részben tudatáram-technikájú²⁰ elbeszélésmódnak köszönhetően e Francé-pretextus hatása még inkább felerősödik. Ennek révén ugyanis a halállal, halhatatlansággal kapcsolatos biológiai koncepció és a holteleven kémlelő átmenetisége mintegy ugyanannak az éremnek egymást erősítő két oldalaként nyilvánul meg.

¹⁷ „Ez a könyv is így olvasandó. Elejétől haladva a végéig, ahogy az alagút vezeti az embert. Hogy hová? Mesélik, hogy az Üveghegy aljában egy csecsemő fekszik, és nézi a napot... Az Üveghegy aljában egy vénséges vénasszony ül, és nézi a napot... Az Üveghegy aljában a nap tüzi az üres homokot... – Az alagút túlsó oldaláról mégis úgy szól az üzenet, hogy »eljön a reggel... jertek el újból!«” – hangzik a *Volt egyszer egy Közép-Európa* fülszövege.

¹⁸ URBANIK Tímea, *Prózaszilipiek: Intratextualitás Mészöly Miklós prózájában* (Szeged: Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2022), különösen: 155–167, <https://doi.org/10.14232/jgyk.ut.2022>.

¹⁹ Raoul FRANCÉ, *Az állatok csodálatos világa*, A *Búvár* könyvei 14 (Budapest: Franklin, 1940).

²⁰ A tudat „babcsuszpájzszerű” képlékenysége ebben a kontextusban különösen beszédes metafora.

A Raoul Francé-pretextusokról és a biofilozófiai kontextusról

Francé gondolatvilága a vitalizmus, pszichovitalizmus, biofilozófia, biotechnológia (azaz: technikai fejlesztések szorgalmazása természeti mintára) terminusaival írható körül leginkább. Mivel e területek nem tartoznak manapság a kutatás élvonalába, és Francé szövegei sem annyira közismertek, mint kiadásuk idején voltak, az elhelyezés megkönnyítése érdekében az egész felhasznált fejezetet idézem Francé könyvéből.

A szembetűnőbb szövegegyezéseket (a szó szerintiüket és a tematikus körülírásokat is) aláhúzással jelöltem. A kövérrel szedett számozás arra szolgál, hogy követhető legyen, hogyan változtatott Mészöly a tematikus „blokkok” eredeti sorrendjén.²¹

Lássuk először az elszórta „átvételeket”.

Mészöly Miklós:²²

Másutt a varangyok rendi, holt posványok iszapjában mogorva, nehezen mozgó teknőcök, akár a hajdani harcckocsik zanzányi unokái. (30)

[Bartina Bartina e]kkor látta ugyanis elérkezettnek az időt, hogy fölül emelkedjék, s a szent lotyót is hozzásegítse bepillantani abba a még nagyobb Műhelybe, hol mindenképp gondja egy kenyérre kenetik. (32)

Raoul Francé:²³

Belépünk egy nagy bódéba, ahol már messziről csörög a teknősök serege. Éppen abban a percben érkezünk, mikor etetik őket. Mivel? Vagy másfél mázsa kis rákkal, melyet a halász hozott a közeli tengerből. Nagy vödörrel kiöntik a fickándozó rákságot a teknősökre. Azok meg bolond vadászatba kezdenek. Sohasem láttam ilyen evickélést, versenyzést, vad hajsztát. A mogorva és nehezen mozgó teknősök megindultak, mint a harcckocsik. (222)

Úgy éreztem magamat, mintha a teremtés műhelyében jártam volna, láttam, hogy működik az isteni erő, megértettem, mi fontos, és mi nem fontos-a világon... (74)²⁴

S ezt követi majd az összefüggőbb, szinte teljes „fejezetnyi” átvétel.

²¹ Mészöly kémlelője például a csontfog témával kezdi fejtegetését, ami eredetileg a gondolatmenetet zárta.

²² MÉSZÖLY Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa* (Budapest: Magvető Kiadó, 1989), 30–33. Az idézetek melletti oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

²³ FRANCÉ, *Az állatok csodálatos világa*. A Francé-idézetek melletti oldalszámok (74, 184–188, 222) a hivatkozott kiadásra vonatkoznak. Az idézetekben nem javítottam a sajtóhibákat.

²⁴ A „bepillantás” visszatérő motívuma Francé könyveinek. Például: „A nagy összefüggésekbe bepillantani”, „aki mélyebben pillantott be a természetbe” (FRANCÉ, *A lét forrása*, 55, 156.); „véletlenül bepillantott volna a teremtés műhelyébe” (Raoul FRANCÉ, *A növények élete*, ford. LAMBRECHT Kálmán, 2. bőv. átdolg. kiad. [Budapest: Dante, (1945)], 22.)

(4) A halál rovarvilága

Micsoda vérzivatarok! Esendő sárkányfog, szüette tört vonók, zuhanó kiáltások szerte. (1) A bölcs megül. Tudván tud. Lapoz és adatik neki. Elnézően mosolyog a bambaságig hevült csörtétön. (2) Emberfog, vetemény? Hiszen éppen ez az! Ez a zománcos csontdarab meglehetősen szívós, tán a legszívósabb – de meddig? Figyelsz? – (3) az ember légy és bogár! Gondolj (4) a halál rovarvilágára! Hajnalig itt ülsz most, ha a feneked kivásik is – s akkor majd közösen szemléljük (5) a rajzok regimenteket, ahogy takarítják a hulladékok, hogy ismét visszaadják a körforgásnak. Világos? Gondolj azonban arra is, amit most nem látunk, se napkelte után – ami odalent történik folyvást, a véglakunkban! A sír, hol korok sülyednek el! A bölcs lapoz és tudván tud.

Avagy (6) a bebalzsamozás? Nevetség!

(7) Aszaltatni füstön, Nagy Közös Halottas Házunkban, mi históriásan megvolt? Fakéregből és hánscból fonni bábót, erre ültetni a fejet, és kitenni netán egy arannyal bevont tüskekalypa elé? Híváság. A tudomány segít. Segít látni a dicső bomlást, elváltozást, a szétesést.

Sok fejezetben tárgyaltam itt a rovarok át nem tekinthető birodalmát. Mutogattam a csodaszép állatokat, az elriasztó borzalmasakat, az erdő tündereit, az élő drágaköveket, a földalatti halvány álcákat, a szorgalmasan dolgozó méheket, az emberiség ellenségeit, a rejtelmes ösztönöket és a cudar vérszopókat, a buta tetűcsordát. Nagy ellentétekkel akartam az olvasóban érdeklődést kelteni és megakartam értetni vele, hogy a rovar úgy szólván az emberiség ellensarka a természetben, hogy ezek a legfontosabb és meg nem érthető állatok. A rovarokról szóló fejezetem nagyon, de nagyon is hiányos, mégis valóságos mesekönyv, pedig arra törekedtem, hogy csak józan tényeket tartalmazzon, kritikus módon megrostálva. Mindamellett érdekesebb a rovartan, mint sok regény és most befejezem ezt a rovaritani regénytárt az utolsó képpel, mely minden eddigit felülmúl.

(3) Ha az ember meghal, légy és bogár is lesz belőle. Ezt akarom és tudom is bizonyítani. Nem rossz tréfa ez az állítás, csak annyiban van kis túlzás benne, mert nem az egész halott tér vissza rovar alakjában a világba, hanem testének az a része, melyet fölvesz a legyek meg bogarak (5) armadája. Nagy körúton jövünk vissza az édes és gondteltjes életbe, az út kezdetben irtózatosságnak látszik, de ha ismerjük az összefüggéseket, mégis csak nagyszerű, megható, utolsó kihatásában fennkölt és miszteriózus. Nem változtathatjuk meg az összefüggéseket, nem bújhatunk el a természet valósága elől, csak egy út van és azon bátran közeledhetünk a nagy titkokhoz: a tényeket *kell* ismerni, a törvényeket meg kell érteni. Az emberi léleknek alkalmazkodnia kell a világ tényeihez, még ha ez fájdalmas és megalázó is.

Erre kell gondolni, ha szemben állunk a legborzalmasabb tényel [!], mely az embert érheti: a halállal. Milyen szép volna az a gondolat, hogy az imádott halott mindenkorra megtartja szeretett alakját, – a valóság azonban más. Ez el nem viselhető az emberi léleknek és két utat keresett a szellem, hogy kitérhessen ezen valóság elől. Mindkettő azonban még borzalmasabb, mint a halál.

Egyiptomban megpróbálta az emberiség a szeretet megrázó naív gesztusával (6) a bebalzsamozást, hogy el ne veszítse a kedves halottat. De a bebalzsamozás művészete még irtózatossabb, mint a sír, ha ismerjük részleteit és tudjuk mi történik a holttesttel a zárt ajtók mögött. És az eredménye? Ugyancsak elszomorító, ha a gondosan eltett múmiát napvilágra hozzák, mert nem más, mint fekete göröngy összezsuzott húsból, még irtózatossabb, mint a csontváz. Mennyire meghazudtolja képzeletünket, hogy ez ember volt, híres, szép, hatalmas ember... A másik út még elriasztóbb. Jól emlékszem, hogy szintén megdermedve láttam a pápua szigeteken (7) a „halottas” házakban a holttesteket, melyek füst felett összeszáradtak. A viskóban pedig mindenütt ott volt a leszelt fejek sorozata. Színes agyaggal mázolja be őket, kagylókból csinálnak nekik új szemet. A holt koponyából fenyegető kísértet lesz. Fakéregből és hánscból fonnak valami emberi testhez hasonló bábót, erre ültetik a fejet és egészet kiteszik a viskó elé. Mindegyre félnek tőle, maguk is irtóznak, de ez a hagyomány, azt hiszik, hogy most a „nagy ős” vigyáz minden léptükre, óvja az életüket. Eleinte megundorodtam az ilyen szokás elől, de később megértettem, hogy van ennek mégis mély értelme.

(8) A testvériséget állat, növény, föld, gáz, víz, levegő között. Ó! E kis földnek göröngye nincs, mi ne volna holtabban élő, mint a szomszédja. (9) Nézd a milliárdnyi aranyzöld, acélkék, ezüstös vagy hófehér apró kis repülőket – hogy zsonganak majd! Szorgos, kijelölt munkaszolgálatosok: teszik a holtat élővé, téged engemmé, engem tégeddé. Ám vegyük újra csak az alanti rendeket, kik látatlan fáradnak.

(10) Már ahogy fekszel a ravatalon, már ott akad légy, ki rád rakja petéjét. Őt légyfajta áll készenlétben erre, kétféle bogár – figyelsz? –, két Tysannura-faj, viszont a százlábúak közül csak az egyik rend vállalkozik ilyen munkára. Annál inkább a kék dongó! A Phora légy pedig el sem hagyja a gödröt, örökös lakást ott vesz ki. Hasonlóképp a Rhisophagus parallelicollis, ez a rozsdavörös, aki még a fémkoporsóba is beügyeskedni magát. Ha pedig neki sem sikerül, légyálcák fogyasztják el a húst. Aztán a kisegítő csapatok, a kockás húslégy, a szalonnabogár, a Silpha, ki az igazi temetőbogár. Vagy a kis szórrágó, ők a hajzatot, a finomabb bőrt kedvelik. És így tart ez két esztendeig, akkor szétszóródik a csendes társaság, kik nyáron mindig serényebben dolgoznak, mint télen, és – hinnéd-e? – a halk lakmározás éjjelre mindig szünetel: akárha ünnep volna. Tán mert eközben az Alkotó pihen? Ki tudja.

Mindazonáltal elviselhetetlen az ilyenforma halottkultusz. Éppolyan elviselhetetlen azonban a természeti törvények zavartalan bekövetkezése, hogy a holttest egy-két nap múlva elkezd bomlani, hogy elváltozik, szétesik, elveszti emberi formáját. Pedig csak türelmetlenségünk teszi ezt számunkra elviselhetlenné. Ha bevárjuk a folyamatok végét, igazán magasztos és megnyugtató eredményhez vezet a természetes folyamat ez esetben is. Mert a holttest visszatér a természetbe, oda, ahonnan jött. (8) Állat, növény, föld, ásvány, gáz, víz, levegő lesz belőle. Hazánk szent földje ezer meg ezer holt teremtményből képződött.

Mégis, ha ez a gondolat egyszer megkapott, egész más szemmel nézzük a legyeket és bogarakat, melyek ezen az átváltozáson dolgoznak. Az a sok légy, apró rovar, mely minden órában réten, mezőn körülvesz bennünket, az a sok (9) szép aranyzöld meg acélkék, ezüstös vagy hófehér apró repülő sem felesleges és haszontalan. Fontos feladatuk van. A világ törvénye azt parancsolta nekik, hogy át kell változtatniok a halottakat.

A temetőnek külön állatvilága van és volt tudós, aki ezt nagyon behatóan tanulmányozta, tehát jól ismerjük. Az emberek már nagyon régóta tudtak valamit erről, csakhogy összetévesztették a légy- meg bogárlálcákat a férgekkel. Francia tudós (P. Méguin) volt, aki tudományosan először derítette fel a holttestek faunáját. Ivry helység temetőjében végezte vizsgálatait és azt írja róluk:

Se a fa-, se a fémkoporsó, a sírbolt se védi meg a holttestet a rovarok elől. (10) Már mikor a halott a ravatalon fekszik, akad mindig légy, mely rárakja a petéjét. Szinte lehetetlen hogy ez meg ne essék. Őt légyfaj, kétféle bogárka, két kis Tysannurafaj, a százlábúak egy faja eszi meg a holttesteket. Mindegyikből ezer meg ezer van minden koporsóban. A nagy kék dongó igen nagy szerepet játszik. A Phora nevű légynek lárvája a sírokban él. Ilyen (!) a Rhisophagus parallelicollis nevű apró, rozsdavörös csinos bogárka is, melyet eddig csak koporsókban találtak. A talajban él és mindig talál utat módot, hogy behatolhasson a sírokba. Ha tényleg valamely jólzáró fémkoporsó tiltaná meg neki a bejárást, akkor csak a légyálcák eszik meg a húst. A zöld legyek,* a kockás húslégy (Sarciphaga carnaris), a szalonnabogár (Anthrenus), a Silpha bogár, az igazi temetőbogár (Necrophorus) is megtalálják az utat a temetőhöz, a kis Staphylinus bogarak álcái szüntelenül azon fáradoznak, hogy ne legyen halott a földben. A kis szórrágó rov rok (!) (Pterophorus) megeszik a hajzatot és a finomabb bőrrészleteket. A baktériumok kezdik a munkát, a penészgombák folytatják, a légy és bogárlálcák is folytatják, de a lepkehernyők végzik be. Nyáron nagyobb ez a földalatti társaság, mint télen, éjjelre szünetel a lakmározás; folyton szaporodik a sír sötétségében is ez a démonikus had. Így tart ez rendes körülmények közt két esztendeig, azután szétszóródik a csendes társaság.

Időközben elszivárgott a víz, a gázok kívándoroltak a levegőbe, csupán a csont marad vissza, de az is átváltozik. A szép fehér szín eltűnik, barnásvörös lesz a csont, nedves, porhanyós, végül szétesik. Föld lesz belőle. Egyes csontok, a comb, a koponya sokáig tartanak ki. (2) Az utolsó ami eltűnik, a fogazat. De elvégre teljesen elváltozik minden holttest. Talaj lesz belőle, szép jószágú humuszos talaj, melyben gyökerezik a virág, a bokr, meg a fa, mely megint átváltozik gabonára, gyümölcsre. Csak kivételes esetekben kövesednek meg a csontok, így maradtak meg az őskori állatok csontvázai.

Rendes körülmények közt azonban teljesen eltűnik a test, átváltozik hazánk földjévé. Ha elégetik a holttestet, akkor ezt a folyamatot csak meggyorsítják, mert akkor is hamu meg gázok és vízgőz maradnak vissza. Nem változik a körforgalom, csak a rovarok kellemetlen közvetítő társasága hiányzik.

* Musca Caesar, Musca cadaverina. (Eredeti jegyzet – Gy. O.)

Így vette szava végét Bartinai Bartina. (33)

A borzalmas út kivezet a nagy természetbe, az isteni, szép, örök mindenségbe. Visszavezet – az örök életbe

Nem túloztam tehát, mikor azt mondtam, hogy (3) a halottakból légy és bogár lesz. Milyen más szemmel nézzük most azt a repülő, egyszer fénylő drágakő színeivel csillogó, máskor fertelmes, gyászszínű vagy szürke légyoskaságot meg azt a sok bogarat, mely lábunk alatt mászik a földön és el- búvik [!] repedéseiben. Csak (1) filozófiával, meg ennél is többel: bölcsességgel kell ezt nézni. Sok gondolkodással meghódolunk elvégre a természet valósága előtt. Mert valóság, hogy az embert is magával ragadja a természet nagy körfutása. Természeti törvények szerint keletkezünk. [...] A természetből jöttünk, a természetbe megyünk. Ez nekem nemcsak vigasz, hanem valósággal szent öröm... (184–188)

Nagyon hasonló retorikával és összetéveszthetetlen pátosszal szólalnak meg Francé könyvei. Magyarul írt művein és különböző fordítóin keresztül is ugyanaz a nagyon egyéni hang szólal meg. Francé legszembetűnőbb vonása, hogy elgondolásában az ember nem a hierarchia csúcsán helyezkedik el, hanem csak fogaskerék a nagy egészben, ahol minden összefügg mindennel: „Az egész föld egyetlen nagy organizmus”.²⁵ Írásainak visszatérő motívuma, hogy az ember nem annyira kitüntetett létező a természetben, mint ahogyan azt gondolja, és sokkal szorosabb kölcsönhatásban van az őt körülvevő környezettel, különösen a növényekkel. S ennek kapcsán megjegyzendő, hogy Francé könyveinek hangneme és nézőpontja nagyon hasonlít a mézsölyi „pán-közérzethez”,²⁶ az antropomorfizáló tájleírások erotizmusát rokon poétikai eszköztár mozgatja. Francé visszatérő alkímiai metaforái²⁷ kétségkívül hozzájárultak ahhoz, hogy a *Fakó foszlányok*... intertextusai is alkímiai utalások mentén rendeződjenek össze. Az alkímia azonban mindkettőjükénél csak egy szelete az or-

²⁵ FRANCÉ, *A lét forrása*, 93.

²⁶ Amikor például Mészöly egy fába, kőbe is képesnek gondolja beleérezni magát; vagy amikor kivetül egy tájba; amikor szerelmi extázist imitáló nyelvezettel beszél egy tájról.

²⁷ Francé felesége könyvet írt Paracelsusról, az alkímiáról sokat beszélgettek. *A Növények szerelmi élete* című munkájában Francé vegyi műhelyként, új főnix feltámadásaként, alkímista folyamatként tekint a nagy körforgásra. „De még ezek a bölcs és valószínűtlen dolgok is háttérbe szorulnak azok elől az erők elől, melyeket kifejt a növényélet, ha veszély fenyegeti leghatalmasabb szükségletét: a szaporodást. Ilyenkor átlép a növény minden határt, melybe fogalmainknak évszázados megszokása utasítja. Alkalmazkodik a legcsudálatosabb berendezkedésekhez, [...] elhagyja a növények csendes szemlélődvé várakozó módját. A növény mozogni kezd, merev szárai kezeiké lesznek azoknak az edényeknek, melyekben az életét megifjító varázsitalt keveri és ezek a kezek önműködőleg áthelyezik ennek a bűvös vegyi műhelynek üvegcséit, oda viszik, ahol szükség van rájuk, saját erejükből összeöntik őket, hogy ezeknek a kísérteties mozgásoknak a láncolata nyomán feltámadjon az új főnix, mely így egyik örökléttől a másikig megmenti az életet örökös elmúlással és feltámadással. Csak az alchimista homályos, allegorikus beszédmódjával lehet teljes mélységükben felfogni ezeket a dolgokat, melyekben valóban az örök ifjúságot kölcsönző »varázslat« nyilatkozik meg.” (Raoul H. FRANCÉ, *A növények érzéki és szerelmi élete: A darwinizmus mai állása*, ford. Kovács Sándor és POGÁNY József [Budapest: Athenaeum Nyomda, 1913], 143–144).

ganikus természetérzékelésnek. E tétel szemléltetése érdekében utalnék Francé könyveinek egyéb motívumaira is.

Francé munkáinak summázására a biofilozófia fogalmát szokás használni, melynek alappillére a körforgáseszme, illetve a halál rendszerbeli (kiiktathatatlan) szerepének felismerése. Francé szinte minden könyvében visszatér a bomlást segítő élőlények munkájának bemutatása s pozitív értékelése, s az emelkedett hangnem a baudelaire-i rothadástopológiát idézi. E szokatlan lelkesültség a *Fakó foszlányok...* kémlelőjének hangütésével is egybecseng. A mai ízlésnek olykor disszonáns hangnemkeveredés Francénál a „haza” fogalmát is érinti,²⁸ ennek a hazának ugyanis köze van a tájhoz, az egykor (tájban) élő emberek fosszilis lenyomataihoz. A haza ugyanis azért kitüntetett „terep” Francé könyveiben, mert a földrajzi „keretet” (a valódi határokat) fizikálisan az itt élő egykori élőlények (életközösségek, emberek) maradványai emelték, alakították és termékenyítették meg; s ezekhez az utódok – Francé szerint – biológiailag kapcsolódnak; vagyis a történelem e biológiai kapocs révén szemlélhető az életközösség szövevényének átéléseként.²⁹

Francé történelemfelfogása – s az az eredeti látószög, ahogy a történelmi összefüggésekre tekint – egyébként összecseng Mészöly más forrásainak (elsősorban a Braudel-iskolának) a történelemszemléletével is. *Az állatok a történelemben*³⁰ című könyvében például – az állatok szerepét a történelem alakulásában nyomon követve – Francé a ló hatásának tárgyalásánál hosszabban elidőz, s végül arra a következtetésre jut, hogy az európai történelem más irányt vehetett volna, ha másfajta lovakkal érkeznek Európába a nomád népek.³¹ Francé érvelésének, leírásának módszere feltűnően emlékeztet a – Mészölyt szintén megihlető – Braudel- és Annales-iskola történelemleirási módszereire; csak épp Francé hangütése líraibb és fennköltebb. Mivel ez egy természettudós látomása a történelmi folyamatokról, érthető, hogy Francé nagyobb látószöggel dolgozik, s földtörténeti korszakok változásait veszi alapul. Perspektívája valóban geológiai méretű-iramú, tízezer évek folyamatait tekintti át; a növények választásait (a növénytársulások földrajzi elterjedésének kérdését), s az ezzel együtt járó emberi népesedési folyamatokat, mezőgazdasági választásokat is geológiai (földtörténeti léptékű) okokra vezeti vissza, földtörténeti keretben értelmezi. A nagy időtartam³² ugyanakkor nem gátolja meg abban, hogy észrevegye a parányok teljesítményét. Ugyanis – biofilozófiai jellegzetességként – a halál és az időtartam témája folyamatosan kéz a kézben jár Francé rendszerében, s az enyészetnél, a bomlás témájánál elidőzve következetesen a baktériumokig jut el.

²⁸ Ez több helyen is ott visszhangzik a késői Mészöly-prózában.

²⁹ FRANCÉ, *A lét forrása*, 83.

³⁰ Raoul FRANCÉ, *Az állatok a történelemben* (Budapest: Dante Könyvkiadó, 1943).

³¹ S e kötetében Francé ír *A magyar marha regényéről* is; tanácsolja továbbá a ló regényének (!) megírását. S ha ennek kapcsán a mészölyi *Bölcények krónikájára* gondolunk vagy az elkészült *Ló-regényre*, nehéz nem „összehangzást” látni mindebben.

³² E nagy látószögű korszakolás egyébként, közismerten, Ferdinand Braudeltól sem idegen.

Szepesváry Pálnak, Francé hazai értelmezőjének egyik tanulmánya³³ arra is magyarázatot ad, hogy miért kerülhetett Mészöly beszélyébe Francé könyvének épp ez a fejezete az ember lényegéről – Istenhez kapcsoltságáról, gravitáció általi kötődéséről – gondolkodó Newton-pretextus és Pico della Mirandola *Heptaplus*-elmélkedésének (az emberi „mikrokozmoszban” jelen lévő „makrokozmosznak”, a négy elemnek) a „társaságába” – azon felül természetesen, hogy mindhárom szerző több szállal köthető az alkímiai kutatásokhoz; s hogy az ember rendszertani helye mindhárom gondolkodónál a többi „elemmel” együtt, azokkal szintetizálva alkot szerves, egymásra ható rendszert. Illetve/továbbá az olyan kézenfekvő képi metaforákon túl, hogy míg Francé már gyerekként mikroszkópot kreált magának a mikroorganizmusok vizsgálatára, addig Newton az eget figyelte távcsövével, éppígy Bartinai Bartina is, felváltva vizsgálódik fölfelé és lefelé kémlelő csövével, a Hermész Triszmegisztosznak tulajdonított, „Amint fent, úgy lent” elv alapján.

Szepesváry, Francé munkáinak szintetizáló hajlamát kiemelve, ugyanis rámutat Francé közelítésmódjának újdonságaira és egy új paradigma megszületésére, vagy legalábbis ennek megkísértésére. Francé ugyanis a növényi viselkedés leírásakor hangsúlyosan az állati és emberi észlelésre és érzékelésre kialakított frazeológiával él, s ezzel a gesztussal egyfelől pszichológiai jelenségeket tulajdonít a növényi létformáknak (még a pszichológia/viselkedéslélektan megszületése előtt), másrészt pedig mellérendelő struktúrában képzeli el az élővilág rendszerének elemeit, s így egymással egyenrangú létezőként tekint minden élő elemre, ami hallatlanul posztmodernné, a biopolitika és biopétika felől is újraolvashatóvá teszi koncepcióját.³⁴

Ezek a Francé munkáiban fellelhető gondolatcsírák Mészöly Miklós alakulásmetaforáit, a „pán-közérzet”-fogalommal körülírható elképzeléseit is jobban segítenek megérteni, vagy legalábbis elhelyezni e számunkra talán szokatlan kulturális kontextusban. Ha ugyanis az ember – egyedfejlődése során – megismétli a többi élőlénnel

³³ SZEPESVÁRY Pál, „Raoul Francé – a művész tudós”, *Természet Világa* 137, 7. sz. (2007), hozzáférés: 2022.10.29, <https://www.termeszetvilaga.hu/archiv/szamok/tv2006/tv0607/szepes.html>.

³⁴ „A növények érzékelő, reagáló, agyafúrtan okos viselkedésének kutatása az anatómiával kezdődik, és számos jelenség leírásán át, nyugtalanító kérdéseknél végződik. Az adott korban még a filozófiához csatolt »lélektan« sem találta meg a helyét a természettudományok körében, hát még az állat-, illetve növényviselkedés elemzése, amelyre máig keresik a kellően óvatos definíciót. Francét ezzel a területtel kapcsolatban valójában igazán a háttér érdekelte: a közös jelleg keresése növény, állat és ember között, a növények »rehabilitálása«, az élő anyag, a protoplazma – mint a »lélek« hordozójának – természete”, vagy „A harmónia törvényével Francé tagadja a darwini, haeckeli, spenceri fejlődést. Nem lehet a világ alapjellegzetessége az, hogy »a világ fejlődni akar«. A világ harmóniára, állandóságra törekszik. A fejlődés nem lehet világtörvény, mondja Francé, mert az állandóság és a változás közül az állandóság a magasabb rendű. Jobb is lenne »fejlődés« helyett »kialakulás«-ról beszélni. Változás van, olykor kényszerű, olykor véletlenszerű, de a cél az egyensúly, a harmónia helyreállítása. Gondolni lehet például az olyan, regenerációnál megfigyelhető folyamatokra, amelyekben a fejlődés megfordul: a szervezet visszatér olyan állapotba, amelyben előzőleg már volt, vagy az ismert paleontológiai tényre, hogy bizonyos őslakok tovább fennmaradnak, mint a tőlük származottak.” Uo.

közös fejlődési ívet (egysejtülét, farok, kopoltyúszerű légzés stb.), akkor nem különbözhet annyira az állatvilág alacsonyabb rendűnek tartott „elemeitől”. Persze Francé látomása az „élő egységről, nagy organizmusról” sok ponton kötődik a századforduló tudományos vitalizmusához. Ugyanakkor például az élőlények divergenciájának hangsúlyozása, vagy az arról való elmélkedés, hogy az erdők hogyan regenerálódhatnak az ember kiszorulása vagy eltűnése után; illetve az olyan utalások, hogy az ember milyen kiirthatatlan, több száz év után is szaporodó „gyomokat” hagy maga után;³⁵ s a folyószabályozás hogyan járul hozzá a szikesedéshez (és még sok klímaváltozás kapcsán emlegetett észrevétel) meglepően maivá teszik Francé szövegeit. S van itt még valami.

Mérlegelendő lehetőségnek tartom, hogy a mészőlyi „organikus” gondolkodás – az, ahogy az állatokat és a növényeket nem a megszokott perspektívából ábrázolja prózájában, hanem egyedülálló „példányokként” tűzi őket gombostűre, vagy „kerezeti” be őket az emberrel egyenrangú elemeiként a világnak, és ebből adódóan egyenrangú epizód szereplőként is mozgatja őket –, vagyis mindeme „pán-közérzet” talán nem „egyéni” érzékelést, észlelést takar; talán csak ráismerés ez, elmerülés a közös szövegtudásban (a halott tudatok archívumában); azaz nagy részben Francé-olvasmányélményen nyugszik. Vagy, hogy még direkter fogalmazzak: Mészőly a vitalista diskurzusban saját belátásai tükröződésére ismert rá. S lucidus *belátásai* szinte egybeesnek Francé *bepillantásaival*.

Ugyanis a halál/belátás kontextusában megidézett – a biofilozófia, a vitalizmus vagy akár a spiritualizmus felől érkező – pretextusok nem egy lezárandó történet művészi látomása felé tendálnak. A haláltéma Mészőlynél nem zárlatfunkciót tölt be, hanem nyitás valami más felé. Mészőly fény- és sötétségmetaforikával játszó szövegei minduntalan elbizonytalanítják az olvasót, hogy ki/mi nyithatja ki és hunyhatja le a szemét.³⁶ S a *Műhelynaplók* újplatonista, gnosztikus forrásaira emlékezve ezek a játékok legalább annyira „nyitnak” egzisztenciálfilozófiai perspektívákat, mint amennyire nyelv- vagy elbeszéléseleméleti kérdéseket feszegetnek. A tudat áramlásáról, átmenthetőségéről való kérdésfeltevés Mészőlynél csak részben poétikai vagy narratológiai esemény – bár elbeszéléstechnikailag tagadhatatlanul jelentős –, mert egyben mindig létesemény is. Tágabb perspektívákból, szöveghorizontokból részesedik az, aki a létre (is) kérdez.

³⁵ FRANCÉ, *A lét forrása*, 20, 143. A „gyomok” és hátsó udvarok titkos növényvilágáról leginkább észszeiben nyilatkozik meg Mészőly (pl. MÉSZÖLY Miklós, *Érintések* [Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980], 223). De a hosszabb gyom-/televényleírások Mészőly novelláiban is rendszeresen szerepelnek. Ezek szimbolikus jelentésére Urbanik Tímea is kitér: URBANIK, *Prózaszilipek*, 188–190.

³⁶ „Nem a vaksötét az igazán megrendítő, ami körülvesz bennünket, hanem a fény ellenállása, elemezhetetlensége. Viszont, ha úgy döntöttünk, hogy a létezés ténye nem elkoptatható, akkor a sötétséget sem értékelhetjük másképp, csak a fény mélypontjaként. A fény a sötétséggel is azonos, de fordítottja már nem ugyanazzal az autonómiával igaz. Csupán arról van szó, hogy a fény hunyja le a szemét, nem a sötétség nyitja ki. [...] Olcsó belenyugvás volna azonban, ha a fény abszurditását legalább egy indulatos gyanúval nem próbálnánk kikezdeni – hogy valójában a fény sem pontosan az, aminek mutatja magát. A sötétségnek még lehet megváltása – de mi a fényé? Lehet, hogy az is csak takarás?” MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993), 109–110.

A NYITÁNY MINT BEFEJEZÉS

– Mészöly Miklós *A Napló* című regényterve –

URBANIK TÍMEA

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar
Szakképzési, Felnőttképzési és Tudásmenedzsment Intézet Művelődéstudományi Tanszék
főiskolai docens

molnarne.urbanik.timea@szte.hu

ORCID 0000 0002 8228 2384

The Opening as an Ending to an Unfinished Novel by Miklós Mészöly

The diary as a genre appears in Mészöly's prose in several forms. Among the characters in his prose are diarists, many of whom make a point of taking notes. His essays, and his library, show that he was a keen reader of this most personal of genres. Mészöly has published essay collections from his own writing and reading diaries, which bring us closer to the questions of the writer's oeuvre and to the nuance of his thinking. Personal memoirs and autobiographies are also important sources for his approach to history. One of the key words in his unfinished novels is 'diary', and a fragment of a manuscript text, *The Diary*, can be read as the opening of a novel or as a symbolic closure to his oeuvre. The interpretations of the mottoes of the manuscript and of the overture's setting is a summary of the fundamental questions of Mészöly's prose poetics. This overture, written in the late stages of Mészöly's career, is also a symbolic opportunity for closure, a formulation of the paradoxes specific to Mészöly.

Keywords: unfinished novels, diaries, Miklós Mészöly

■ A naplóra mint műfajra tett utalás Mészöly prózájában többféle formában megjelenik. Prózájának szereplői között vannak naplóírók, sokuknak fontos, hogy jegyzeteket készítsenek. Esszéiben is olvasható, s könyvtára is igazolja, hogy olvasmányai-ként szívesen választja ezt az egyik legszemélyesebb műfajt. Mészöly esszéköteteiben publikál a saját műhely- és olvasónaplóiból, melyek közelebb visznek az írói műhely kérdéseire, gondolkodásmódjának árnyalásához. Történelemszemléletének is fontos pillérei a személyes emlékezések, önéletírások. Regényterveinek egyik kulcsszava a napló, s egy kéziratban maradt, *A Napló* című szövege egy regény nyitányaként, illetve az életmű szimbolikus lezárásaként is olvasható. A kézirat mottói és a nyitány alaphelyzetének értelmezése a mészölyi prózapoétika alapvető kérdésfelvetéseinek összegzése. A sajátos mészölyi paradoxonok jegyében ez a pálya kései szakaszában írott szöveg a lezárás szimbolikus lehetősége, megfogalmazása is egyben.

A napló tehát Mészöly egyik kedvelt, különösen nagy figyelemmel követett és olvasott műfaja volt. Könyvtárában számos ilyen műfajú könyv található, a teljesség igénye nélkül: Andorka Rudolf, Baskircsev Mária, Blaha Lujza, Csáth Géza, Csoóri Sándor, Füst Milán, Erdélyi János, Van Gogh, Goldziher Ignác, Che Guevara, Jókai Mór, Jósika Miklós, Franz Kafka, Kemény Zsigmond, Miroslav Krleža, Kosztolányi Dezső, Kölcsey Antónia, Lukács György, Katherine Mansfield, Mérei Ferenc, Anna Nahowski, Romola Nizsinszkij, Rákóczi László, Jules Renard, Rétyi Péter, Rónay György, Szántó Judit, Széchenyi István, Lev Tolsztoj, Tóth Péter, Vajda Jánosné Bartos Rozália, Cosima Wagner, Virginia Woolf vagy Zadravec Páter naplói.¹

Személyes jellegű napló írásáról a PIM-ben található hagyaték alapján Marjánovics Diána számol be a *Naplók, jegyzetek, önéletrajzok, interjúk* címen jegyzett dobozban található 1977-es naplóra utalva.² Jellemzően inkább írói naplókat készített Mészöly: feljegyzéseket, kijegyzéseket, folyamatosan végzett, melyek műhely-/olvasónaplóiban találhatóak.³ S melyekből közöl is részleteket, mutatványokat rendszeresen *Naplójegy-*

¹ Az adatok a Mészöly-könyvtár feldolgozásából származnak, melyet Molnár Tamással végeztünk el, s melynek listája hozzáférhető és kereshető az Illyés Gyula Megyei Könyvtár katalógusában, a megyei katalógus összetett keresés felületén leölhelyként a Mészöly Miklós Múzeum opciókat alkalmazva. Hozzáférés: 2023.05.05, <http://corvina.igyuk.hu/WebPac.tmmk/CorvinaWeb?action=advancedsearchpage>.

² HORVÁTH-MÁRJÁNOVICS Diána, *Örökölt blendével látni. Az 1960-as évek prózája és a Mészöly-hagyaték*, hozzáférés: 2023.05.05, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23378/horvath-marjanovics-diana-phd-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 50.

³ MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, kiad. THOMKA Beáta és NAGY Boglárka (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007). A továbbiakban a főszövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

zetek, *Notesz* címmel folyóiratokban⁴ és esszéköteteiben.⁵ A naplók fontos írói anyagot szolgáltatnak az íráshoz. Thomka Beáta a műhelynaplók feldolgozása kapcsán állapítja meg:

A kitartó, türelmes jegyzetelés erősíti a belátást, hogy dinamikus alkata, impulzivitásra való hajlama ellenére Mészöly alapállapota a magányos szemlélődés, tépelődés, elmélyülés volt. A kivételes művészi, szellemi, intellektuális befogadóképesség valamely erős hatású gondolat, élmény, benyomás, látvány lassú, évekig, évtizedekig tartó emésztésével társult. Ehhez rendelte a montázs, felcserélés, forgatás, visszatérítés, ismétlés, újrafelhasználás, variálás, beékelés műveleit.⁶

A feldolgozott *Műhelynaplók* számos naplóra tett utalást tartalmaznak. A *Muslincák* tervezett munkájának jegyzetei között szerepel ez a megjegyzés az első fennmaradt műhelynaplóban (*Motivumok [1948–1955]*): „Utánanézni: a felvidéki lány naplójának!” (67, 73); Novalis naplója (224); Emléksorok néhai Szláviné naplójából (443), 1985-ös feljegyzések. A 8. *napló Kijegyzések 1978. szept.–1985-ig* könyvészeti adatlistájában két napló is szerepel: „Goncourt-ok Napló –”; „[Eugene] Delacroix, Napló, (Officina, 1942.)” (475). És akad idézet Kölcsey naplójából is (487).

Esszérészletekben is megmutatkozik a műfaj: „Például a napló is; a hamisság más változata. Akárhogy – de mutatkozás: nem mutatódás.” (557).⁷ Jósika Miklós emlékiratairól pedig a következőket jegyzi meg: „Jósika (Napló): személyes, elfogult, szókimondó, tárgyilagos stb. – így lett túlélő. Csak mikor irodalmat akart írni... / Modell, mint jelenség” (580).⁸

⁴ Mészöly Miklós, „Naplójegyzetek”, *Jelenkor* 5, 6. sz. (1962): 693–699; *Jelenkor* 6, 1. sz. (1963): 56–59; *Kortárs* 9, 6. sz. (1965): 980–983; *Kritika* 7, 3. sz. (1969): 25–30; *Kortárs* 21, 4. sz. (1977): 612–613; Mészöly Miklós, „Notesz” *Jelenkor* 14, 9. sz. (1971): 801; *Jelenkor* 14, 10. sz. (1971): 900; *Jelenkor* 14, 11. sz. (1971): 986; *Jelenkor* 14, 12. sz. (1971): 1072; *Jelenkor* 15, 1. sz. (1972): 22–29; Mészöly Miklós, „Érintések: Esszénapló”, *Alföld* 22, 7. sz. (1976): 52–59; *Jelenkor* 16, 11. sz. (1976): 1033–1038; *Jelenkor* 20, 10. sz. (1977): 871–875; *Jelenkor* 21, 1. sz. (1978): 7–11; *Jelenkor* 21, 10. sz. (1978): 910–916; *Jelenkor* 21, 12. sz. (1978): 1098–1101; *Jelenkor* 22, 2. sz. (1979): 114–118; *Jelenkor* 22, 3. sz. (1979): 221–226; *Jelenkor* 24, 7–8. sz. (1981): 603–613; *Kortárs* 27, 5. sz. (1984): 717–726; *Jelenkor* 29, 5. sz. (1986): 413–424.

⁵ Mészöly Miklós, „Notesz; Naplójegyzetek”, in Mészöly Miklós, *A tágasság iskolája*, (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 289–312, 320–329, 329–370; Mészöly Miklós, „Notesz; Naplójegyzetek”, in Mészöly Miklós, *Érintések* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980), 106–116, 156–161, 161–247; Mészöly Miklós, „Notesz; Naplójegyzetek”, in Mészöly Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1989), 79–86, 123–126, 127–195.

⁶ Thomka Beáta, „Kijegyzések, beragasztások, törmelékek: Mészöly Miklós naplónoteszei”, *Jelenkor* 45, 10. sz. (2002), hozzáférés: 2023.05.05, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/251/kijegyzesek-beragasztasok-tormelekek>.

⁷ Variáns: Mészöly Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1989), 171.

⁸ Jósika Miklós, *Emlékirat* (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1977) (MMK 2305). A Mészöly-könyvtár feldolgozása során minden könyv egyedi azonosító számot kapott, pecsét formájában, Mészöly Miklós könyvtára felirattal. A bibliográfiai adatokat követő jelölés erre vonatkozik.

Egy könyvészeti listában két napló is megtalálható: Balázs B.[éla] Napló 1903–1914.; James Woodforde lelkész naplója (617). A 10. naplóban (*Kijegyzések 1983–1985-ig [vegyes]*) közel 50 oldalon keresztül jegyzeteli Cosima Wagner *Naplójának* szövegét (166–213).⁹ A *Műhelynaplók* tanúsága szerint a feljegyzések között további tételek is szerepelnek: „Keresztési József: Egykori eredeti naplója, 1882” (698). „Keresztési József: Naplója” (1882) (759). „Horváth István. Mindennapi [Pest-budai naplója] (1805–1809)” (737).¹⁰ „Teleki Sámuel úti naplója 1795-ös évi [kelet-afrikai látogatásával kapcsolatban] (Marosvásárhely, 1908.)” (761) Stendhal *Levelek, naplók* (881).

A *személyesség új alternatívái* című, a *Műhelynaplók*ban olvasható, kötetben nem publikált Mészöly-esszé a téma kapcsán – az univerzálódás gondolatához példaként – a napló műfaját elemzi:

Kérdés azonban, hogy a mai univerzálódási hullám nem takar-e mást, mint amit értelmezésünk szerint mutat. Vegyük az irodalmat, példának. Azon belül is a napló személyességét s egyúttal a funkcióját. Mindez ideig a napló lényegében dialógus volt egy olyan világgal, amely valamennyiünk „érdekében áll”, hogy egyáltalán „viszonyunk” lehessen – hogy lehessünk. Egy ilyen napló még az igényelt, az elfogadott integrálódás pozíciójából jelentette be a maga különbségét. Külön tartalmait és értékeit is úgy jelentette be, hogy azok nem önmagukban legitimek, hanem egy konszenzuális világgal kapcsolatban. Mai zsargonnal: még nem került előtérbe bennük a személyesség mint esztétikai, etikai, mint szemléleti lázadásá finomított elidegenedettség – mint a világgal egyenértékű különvilág; mint független létezési magán-státus kifejeződése. (606.)

A személyesség, az integráció és a konszenzus kereteiben egyfajta dialógus volt eredetileg a napló műfajában Mészöly szerint. A napló alapja a környezethez való viszonyulás volt, nem az individuum külön világa. A kései töredék mottóiban épp az „én” és a személyes lesz az egyik kiemelt téma. A kezdő Schelling-idézetet „Miért van a valami, miért nem inkább a semmi?”, mely a semmi és a valami révén egy alaphelyzetre kérdez rá, követik Kierkegaard identitásközpontú kérdései: „Hol vagyok? Ki vagyok? Mi az, hogy világ? Miért vagyok?” Majd Juan Dolores állításában „Én egy odaadó semmi vagyok.” összeérni látszik a kezdőkérdések témája a semmi révén. A későbbiekben foglalkozom még a mottókkal, forrásaikkal és életműbeli megjelenéseikkel.

A Mészöly-féle intertextualitás egyik első szakirodalmi megjelenése, felfedezése és azonosítása is épp egy napló szövegéhez köthető, Wesselényi István *Sanyarú világ*

⁹ Cosima WAGNER, *Napló 1869–1883*, vál., ford. HAMBURGER Klára (Budapest: Gondolat Kiadó, 1983) (MMK 894).

¹⁰ HORVÁTH István, *Mindennapi. Horvát István Pest-Budai naplója 1805–1809* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1967) (MMK 312).

című, 18. század eleji naplójához.¹¹ Mészöly Cosima Wagner naplóját és Baskircsev Mária naplójának szövegrészleteit építette szövegébe, a *Sutting ezredes tündöklése*¹² című írásába (utóbbit a *Feljegyzések 1987-ig* című, kéziratban maradt naplófüzetben 46 oldalon keresztül jegyzetelt ki).¹³ Krmann Dániel (1663–1740) evangélikus püspök *Küldetésem története*¹⁴ című naplójának szövegrészletei pedig a *Legyek, legyek – avagy az elmondhatóság határa*¹⁵ című Mészöly-írásban beazonosíthatók.¹⁶ Az összes intertextus, amelyet Mészöly használ ezekben az írásaiban, jelöletlen, s mind 18–19. századi napló-részlet. Mészöly megtartja az átvett szövegrészek nyelvi sajátosságait, elsősorban a kiemelés és a kihagyás eszközeivel él.

A naplók életműbeli megjelenésének másik aspektusát jelentik, hogy Mészöly prózájának szereplői között vannak naplóírók, akiknek fontos élettevékenysége, hogy jegyzeteket készítsenek. Az önéletrajzi vonatkozású *A vendég* című interjúban például egy megsemmisült napló jelenik meg:

A: A Gross-Born-i tüzerkiképző táborban ott égett egy napló – „Egy közlegény észrevételei”...

B: És? Ki emlékszik rá? Anakronisztikus.

A: Az micsoda?

B: Ez szörszálhasogatás. Csak annyit mondtunk, hogy anakronisztikus.¹⁷

¹¹ JANKOVICS József, „Sanyarú világ: Wesselényi István vendégszövegei egy Mészöly-novellában”, in *„Tagjai vagyunk egymásnak”. A Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, szerk. ALEXA Károly és SZÖRÉNYI László (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó–Európa Alapítvány, 1991), 156–165; WESSELÉNYI István, *Sanyarú világ* (Budapest: Kriterion Könyvkiadó, 1983) (MMK 773).

¹² GYŐRI Orsolya, „Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése* című beszélyének szövegköziségéről”, *Irodalomtörténet* 39, 4. sz. (2008): 593–609.

¹³ BASKIRCSEV Mária, *Naplója I–II.* ford. NYÍREŐ Éva (Budapest: Világirodalom, é. n.) 3. kiadás (MMK 74., 75). Köszönet a kézirat kutatásának lehetővé tételéért a szekszárdi Irodalom Házából Lovas Csillának. A kutatás egyik részeredménye egy konferenciárészvétel: URBANIK Tímea: *Női napló férfi olvasója/írója (avagy hogyan jegyzetelte ki Mészöly Miklós Baskircsev Mária naplóját)*, TNT Társadalmi Nemek Tudománya Kutatócsoport, 17. NYIM: Nyelv, Ideológia, Média konferencia, SZTE, Szeged BTK, 2022. szeptember 23–24.

¹⁴ KRMANN Dániel, *Küldetésem története* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984). (A könyv a Mészöly-könyvtár 2002-es feldolgozásakor nem volt a könyvtár része.)

¹⁵ MÉSZÖLY Miklós, „Legyek, legyek – avagy az elmondhatóság határa”, in MÉSZÖLY Miklós, *Sutting ezredes tündöklése* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987), 49–64.

¹⁶ BOVIER Hajnalka, „A napló Mészöly Miklós írásművészetében”, *Iskolakultúra* 11, 4–5. sz. (2011): 67–74, hozzáférés: 2023.05.05, <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/iskolakultura/article/view/21144/20934>.

¹⁷ MÉSZÖLY Miklós, „A vendég”, in MÉSZÖLY Miklós, *Szárnyas lovak* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987), 274.

Interjúban is emlegetett tény, hogy a háború előtt és közben kéziratái semmisültek meg a szerzőnek.

Az *atléta halálában* egy hasonlóképpen megsemmisült naplót, P. N. nyolcszázas futófenomén edzésnaplóját említik: „Állítólag a naplója is elégett vele együtt, amit az edzéseiről vezetett. Azt hiszem, én tudom csak, Bálint milyen gyerekes görcsösséggel bízott benne, hogy egyszer még kezébe kerül ez a napló, s össze tudja hasonlítani a sajátjával. De hát ez is csak adat, egy a sok közül.”¹⁸ Mészöly hőse, Őze Bálint cikkeket, interjúkat gyűjt, ezekből kiemel információkat, edzésnaplót vezet, Mészölyéhez hasonló adatgyűjtési módszereket használ.¹⁹

A *Családáradásban* Júlia vezet naplót, mely fontos dokumentummá is válik a történetben. A napló műfaja körüli párhuzamok megfogalmazása változatos, többféle metafora kapcsolódik hozzá: a leltár, a jegyzőkönyv és a vízjel egyaránt árnyalják a képet. „A mélyvízi leltárról azonban nincs hiteles napló. Ami tudható – az másfajta jegyzőkönyv; akár egy lidérces költemény vízjele.”²⁰ A vízjel sajátos mészölyi terminus, mely az előtér, háttér, a mintázat, a mögöttiség és a rétegeesség sokféle jelentéstartalmait hordozza magán.²¹ A billentés, a realista kép öt centis ferdítése, melyben Mészöly a maga játékterét szívesen határozza meg, a nézőpont máshova helyezése is lehet a napló műfajának sajátossága:

Szeretet áradt szét benne, elnéző és gyengéd részvét, s szinte gyermekének tudta tekinteni az egész magához fogadott családot, rokonságot, atyafiságot, a barátok és ismerősök nyüzsgését – míg aztán egyszerre meg nem billent minden, mint távoli földrengéstől a kép a falon.
Ilyen apró rengés volt a napló.²²

A *Magyar novellában* az elbeszélő nővére, Eszter vezet naplót és a jegyzetöfűzetéből származik a novella szövegének egy része, a Dacó házaspár története. Thomka monográfiájában átjárást rajzol fel a két szöveget, a helyszínt és a műfajt érintve:

A *Magyar novella* egyik szereplője, az elbeszélő nővére, Eszter időnként naplót vezet, melyre a narrátor a *szétbombázott sárbogárdi parókia vendégszobájában* bukkan majd rá. A *Családáradásban* még áll e parókia, és Júlia az a kiemelt

¹⁸ MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála* (Pécs–Pozsony: Jelenkor Kiadó–Kalligram Könyvkiadó, 1998), 47.

¹⁹ Vö. BOVIER, „A napló Mészöly Miklós írásművészetében”, 67–74.

²⁰ MÉSZÖLY Miklós, *Családáradás* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1995), 34.

²¹ BÁNYAI János, „Vízjel és teória”, *Hungarológia Közlemények* 23, 1–2. sz. (1995): 27–34; SZILASI László, „Pleonazmus: a vízjel retorikája”, in SZILASI László és HÁRS Endre, *Lassú olvasás* (Szeged: ICTUS-JATE, 1996), 158–160; URBANIK Tímea, *Prózaszilipek: Intratextualitás* Mészöly Miklós prózájában (Szeged: Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2022), 179–182, <https://doi.org/10.14232/jgyk.ut.2022>.

²² MÉSZÖLY, *Családáradás*, 18.

figura, aki ugyancsak naplót vezet, tehát bizonyos értelemben osztozik az elbeszélő szerepkörében. E motívum háttérében Mészöly többször emlegetett tervének, *A napló* című műnek a gondolata is fölsejlik.²³

Mészöly másik monográfiája, Szolláth Dávid figyeli meg azt, hogy a művekben szereplő naplóiírók rendre női alakok, s határozott állítást tesz arról, hogy ennek milyen prózapoétikai következményei vannak, lehetnek: „a fragmentáltság, az írás vállalt, reflektált esetlegességei – azaz a később a prózafordulat során felértékelte prózapoétikai jegyek – női karakterisztikumot kapnak.”²⁴

A *Családáradás* értelmezésekor Thomka jelzi, hogy „A regény utolsó oldalainak egyike közvetlenül utal annak a külső személynek a jelenlétére, aki közvetítőként áll az olvasó és e megáradt, rendhagyóan kusza nagycsalád *lelassult létezése* közé.”²⁵ A névtelen krónikás hangneme több Mészöly-műből ismerős. A *Családáradásban* így szól:

A névtelen krónikás is zavarban van.

Sietni kell hát? Vagy lehet, hogy mégis ábránd? – hogy vajon lehet egyáltalán pontot tenni egy mindig újra parttalan áradás végére? S hol is *kezdődhetne* ez a pont? Júlia valóban csodálatos klimaktériuma mutatkozhatna krónikás trükknek is, (ha az olvasó úgy akarja) – és nem megakadályozható. Ám akkor aligha nyújtottunk többet... – de minél?! mint, mint, például...? Akkor már egyszerűbb és tisztább, ha semmit nem akarunk *nyújtani* (s főképp nem ráfogások tetszetős csapdáit) – csupán alázatosan helyet adni a tények képzeletének és mágiájának. Ilyen közönségesen vagyunk némák, de nem figyelmetlenek.²⁶

A metapoétikát és az írói bizonytalanságokat a tárgyilagos költőiséggel megfogalmazó hang talán a 80-as évektől bukkan fel markánsabban Mészöly pályáján, s ez a hangütés az utolsó töredéknek is sajátja. Balassa Péter a *Wimbledonon jácint* című novelláskötetet értelmezve fogalmazta meg:

Mészöly mostani elbeszélőművészetének van még egy figyelemre méltó sajátja. A látszat ellenére ugyanis e művek szubjektuma nem a szövegszerűen megformált, megszólaltatott krónikás (hiszen az maga is narratív elem, persona, fiktív alak), hanem az elbeszélés egyre személytelenebb szelleme, ez a különös, öregkori tárgyilagosság, objektivitás, ellenállás és rezignáció, amely/aki nem más, mint a torzóforma, a vázlat véglegességének egyensúlyi feltétele. Arról a nagyon személyes, perszónálisan mégsem megjelenő beleoldódásról van szó

²³ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1995), 133.

²⁴ SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 379.

²⁵ THOMKA, *Mészöly Miklós*, 133–134.

²⁶ MÉSZÖLY, *Családáradás*, 137.

az anyagba, a történet hordalékszerű áradásába, magának az áradatnak a melankóliájába, ami jelentékeny öregkori műveket alkotni képes írók, művészek visszatérő sajátja. A túlfűtött tárgyiasság, és a nagyon reális, nagyon földközeli, érzelmi nemtörődömség, „hanyagság” és lomposság objektivitása: önkéntelen líra. Ez az objektív líra a felszívódásban, a visszatérésben, a természetté átváltozásban keresi az örökkévalóságot, a megmaradás cselét-esélyét.²⁷

A *Wimbledoni jácint* című kötet címadó és egyben első novellájának alcíme: *In memoriam 1949–1989*, mely a teljes kötet anyagát jellemző időkezelés és emlékező mentalitás megjelöléseként is értelmezhető. A kötet szinte minden írásához tartoznak szerzői, elbeszélői epilógusok, melyekben metapoétikai elemként a művek keletkezésének szituációja, a befejezhetetlenség és az adott életanyag, téma, emlék kifejezhetetlensége fogalmazódik meg.²⁸

Mészöly esszéinek egy része is olvasható egyfajta írói naplóként, melyben az olvasmányélményei, gondolatai megfogalmazódnak. Határ Győző *A tágasság iskolája* című esszékötetet írói naplóként olvassa.²⁹ Mészöly *Munka közben* gyűjtőcímmel publikált olyan esszéket, melyek egy-egy művéhez kapcsolódó munkanaplók. Az *ablakmosóról*, *Az atléta haláláról*, a *Saulusról*, a *Nyomozásról*, a *Filmről*, a *Merre a csillag jár?*-ről vannak ilyen írásai.³⁰ „Az *Alakulások* egy keletkező mű stilizált munkanaplója”³¹ – ahogy Szolláth fogalmaz. A szöveg alakulásának időhöz is kötni próbált, fragmentált formája. A *Pontos történetek, útközben*³² útinaplóként is olvasható, hasonlóan Polcz Alaine Mészöly halála után kiadott útirajzaihoz.³³ Mészöly *Egy jövőendő nemzet tudat felé* című esszéjében a *Régi Újság* címmel körvonalaz egy lehetőséget az „emlékezet megcsapolására”:

Társadalmi és nemzetpolitikai megfontolás: a személyes és kollektív önismertet mélyítheti el és teheti gazdagabban tárgyszerűvé, ha a személyes múlt ismeretanyaga – a széles körű önkéntes publikussággal – kollektív ismeretanyaggyá is válik.

Ezt az utóbbit biztosítaná, ha a vállalkozás folyamatossá tételét olyan újság létrehozásával oldanák meg, melynek anyagát kizárólag az egykorú események

²⁷ BALASSA Péter, „Mennyi, ami tudható?”, in „*Tagjai vagyunk egymásnak*”, 185–187.

²⁸ Vö. URBANIK, *Prózaazsilipek*, 51.

²⁹ HATÁR Győző, *Irodalomtörténet. A tátongás iskolája* (Békéscsaba: Tevan Kiadó, 2010), hozzáférés: 2023.05.05, http://resolver.pim.hu/dia/Hatar_Gyozo-Irodalomtortenet-01420.

³⁰ MÉSZÖLY Miklós, „Munka közben: Egy darab ürügyén”, „A létezés rekordja: Naplójegyzet az *Atlétához* és a *Saulushoz*”, „A »természetes jelentkezés« térképe: Regényforgatás”, in MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 179–193, 457–459, 457–458.

³¹ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 336.

³² MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek, útközben* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970).

³³ POLCZ Alaine, *Leányregény* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2000), *Karácsonyi utazás (Halál és cserepek)* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2002).

begyűlt leírásaiból, felidezéséből válogatnák ki: emlékezés, napló, levél stb. formájában, kiegészítve egykorú személyes-családi fotókkal, faksimilékkel stb. A közölt anyagok történelmi ideje szükségképpen változatos lenne – segítségüket mégis az adná, hogy az „elmúlt idők” virtuális jelenidejébe sorjázódna be minden írás.³⁴

Egy másik kezdeményezés – mely a kultúrpolitikai környezet miatt csak részlegesen valósulhatott meg – a *Magyar Tallózó* tervezete volt, melyet Mészöly Szörényi Lászlóval, Fogarassy Miklóssal és Lukácsy Sándorral alakított ki. „A sorozat – *ideális és távlati szempontból* – fel kellene ölelje prózaszövegeink egész tartományát, a XV–XVI. századtól a második világháborúig. Sőt tervünk szerint nemcsak a szépprózai szövegek tallózására kerülhetne sor, hanem a drámák, a memoár s a gondolati próza mostoháiban kezelt múltbeli anyagára is” – fogalmazza meg Mészöly.³⁵

Mindkét terv, az újság és a sorozat is plasztikusan mutatja Mészöly történelem-szemléletét, mely kapcsolható az Annales-iskola módszeréhez. Mészöly *Egy jövőendő nemzettudat felé* című esszéjében a Marc Bloch műveinek szemelvényezéséhez előszót író Kosáry Domokost idézi: „az iskola érdeklődése a történelmi földrajztól a vallástörténetig és tudománytörténetig a társadalom, az ember múltjának szinte minden területére, teljes spektrumára kiterjedt”.³⁶ Ehhez – Mészöly megfogalmazásával élve – „az emlékezet megcsapolása” szükséges, melyet a következő módszerrel lát megvalósíthatónak: „Az egyéni, nemzeti önismeret a tárolás és megőrzés őszinteségén múlik. A névtelenek emlékezete felbecsülhetetlen ismeret- és tényanyagot visz magával a sírba. Ennek igazi jelentőségét igazában akkor mérhetjük fel, ha múlt korok spontán feljegyzéseit, naplóit, családi levelesládáit, a helytörténelmi levéltárakat stb. tanulmányozzuk.”³⁷

A múlt dokumentumainak összegyűjtése, a hétköznapi élet regisztrálása, a névtelenek jelentőségének kiemelése a *Megbocsátás* című kisregény Pándzsó nevű városnegyede kapcsán is megjelenik, ahol a pestis áldozatait temették el egy városzerű struktúrában, egyfajta halottak városát létrehozva. A sírváros a helye a pestismajálisnak, amelyet egy bizottság szervezett. „A bizottság mindent számon tartott és számba vett, szájhagyományt, pletykát, a családi levelesládák anyagát, az utódok atavisztikus beidegzéseit, elszólásait, álmait, szokásait, szófordulatait, váratlan és visszatérő djá vu-it. Évről évre így állt össze ugyanaz a kép valamennyi áldozatról,

³⁴ Mészöly Miklós, „Egy jövőendő nemzettudat felé”, in Mészöly Miklós, *A negyedik út* (Szombathely: Életünk Szerkesztősége, 1990), 99.

³⁵ A sorozat sorsának és eseménytörténetének dokumentumai olvashatók a Nagy Boglárka összeállításában megjelent levelezéskötetben: *Séta, égvyrúkkal. Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezése (1970–1987)* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004), 129–151, 132.

³⁶ Mészöly, „Egy jövőendő nemzettudat felé”, 89–90.

³⁷ Uo., 98.

noha mégis másképp.”³⁸ Kísértetiesen hasonlít ez az elgondolás Danilo Kiš a *Holtak enciklopédiája* című novellájához, ahol hasonló elvek kapnak teret a hétköznapi emberek teljes életanyagának archiválásakor.

A napló, az archiválás egyik műfaja kapcsán is felmerül a hitelesség és pontosság kérdése. Mészöly a warholi kameráról, az Empire State Buildingről készített film kapcsán írott esszéjében programként fogalmazza meg a minél semlegesebb rögzítés igényét, melyet Tolsztoj naplójának egyik bejegyzéséhez kapcsol:

Az öreg Tolsztoj naplójában van néhány betétszerű oldal. Úgy érzi, semmi sem elég hiteles, igaz és fontos, amit ír vagy írhatna. Mindent újra kell kezdeni; ha egyáltalán folytatni kell. A pontosság legaljára leásni, talán ez marad még. S elhatározza, hogy attól kezdve a lehető legtárgyilagosabban leírja, ami *történik*. Ez is „napló” még – izgalmasan szubjektív –, de elszánásában valami hasonló sejlik, mint amire Warhol kamerája vállalkozik a pusztá látvány világában.³⁹

A napló mint az írás műfaja is megjelenik Mészölynél. Hencze Béla, egykori magyartanára, barátja kapcsán mondja a *Párbeszédkísérlet*ben: „Maglehet, hogy az évtizedek óta megírásra váró legmélyebbről jövő emberi konfesszióm, *A naplóm* rejtett ihletője az ő meg nem írt tudatregénye.”⁴⁰ A tudatregény egy olyan férfiről szólt volna, aki nagyon jól ismeri a természetet, totálisan otthon van benne, s a terv nem lehetett független az akkoriban megjelent Szentkuthy Miklós-műtől, a *Praetól* sem. A 80-as évek elején Mészöly Alexa Károlynak négy regénytervéről beszél, s elsőként említi az *Annót*.

Azt hiszem, az *Anno* volt az első, amolyan hangütés. Buda felszabadításától 1956-ig, csaknem háromszáz év sors és esemény kavalkádját szeretném elmondani benne. Magyarországot és kicsit Közép-Kelet-Európáét. Háromszáz év szenvedését és abszurdját, a közép-kelet európai létezés vízióját, a sűrítés és szikárság olyan fokán, ami arra kényszerít, hogy a *Saulus* és a *Film* eredményei alapján próbáljam megépíteni. Végül is valamilyen szintézis-csavarás lenne, de úgy érzem, pillanatnyilag még nincs olyan fegyverzetem hozzá, ami kielégítene.⁴¹

A Szigeti László által készített életútinterjúban a 90-es évek közepén így pontosítja a tervet:

³⁸ MÉSZÖLY Miklós, „Megbocsátás”, in MÉSZÖLY Miklós, *Megbocsátás. Merre a csillag jár* (Pécs–Pozsony: Jelenkor Kiadó–Kalligram Könyvkiadó, 1997), 25–26.

³⁹ MÉSZÖLY Miklós, „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”, in MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 140.

⁴⁰ MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999), 26.

⁴¹ ALEXA Károly, „Beszélgetés Mészöly Miklóssal”, *Jelenkor* 24, 1. sz. (1981): 7–20.

Ha még élni fogok, és erőm lesz hozzá, szeretném megvalósítani azt a könyvtervet, amely tulajdonképpen ilyesmit célozna meg. Egy napló lenne. De nem amolyan közhasznú és leíró, az én műfajom, ahhoz abszolút nem értek, hanem már a címében is benne lenne: *A napló*. A legmélyebbről jövő emberi konfesszió mint műfaj. Nem Egy napló, hanem *A napló*. E könyvben, terveim szerint, a magam kis technikájával idődimenziókkal játszogatnék viszonylag tág terepen, hiszen a történet Buda törökök alóli felszabadulásától máig tartana. Annak a porontynak a naplója legkülönbözőbb vetületekben, aki az *Anno* című írásomban a kénes forrás mellett jön világra, s mert ebben a négyszáz éves naplófolyamatban hol nőként, hol férfiként bukkan elő, az egész egy nemiséget változtató történetismeret is lenne. 1689-től mondjuk 1989-ig, vagy talán tovább is tágul az időben ennek a megrendítő emberi karakternek az élettörténete.

Ez régi terved, hiszen a számomra emlékezetesebb interjúid egyikében, amelyet úgy a hetvenes évek végén adtál Alexa Károlynak, már beszélsz erről, de akkor, érthető módon Buda felszabadításától 1956-ig kívántad összesűriteni Magyarország és Közép-Európa sorskavalkádját.

Igen, azóta is a szikárság és sűrítés olyan fokáról ábrándozom, amelyhez talán sosem lesz megfelelő felkészültségem, de egy ilyen igényű szintézisteremtés íróként végleg kielégítene. Az anyag, ez a hatalmas amőba mindmáig formálódik bennem, de olyan szubjektív és mélyen emberi vízióm van róla, hogy tulajdonképpen a dolgok – velem és számomra – olyannyira ismerősen történnek meg, mintha már régtől megtörténtek lennének. Igen: meg vannak történeve.⁴²

E beszélgetésben vázolt koncepciónak a nyitánya lehet a Mészöly által már nem publikált *A Napló* című írás. Szigeti László így értelmezte a közelmúltban Mészöly terveit:

A megíratlan háborús nagyregényből fakad, ha valóban ebből, Miklós legfőbb írói hiányérzete. A másik pedig abból a meg nem írt magyar panoramatikus nagyregényből, a *Napló* címen dédelgetett munkájából, amely először az 1600-as évektől 1989-ig, majd később 1999-ig tartott volna. Csak hát ezt a másikat időseodván az első helyére léptette, a háborús regény hiányát váltotta fel egy másikra. Mintha önmaga életének megírhatatlanságait akarta volna ezekkel megragadni.⁴³

⁴² MÉSZÖLY, *Párbeszédkísérlet*, 72–73.

⁴³ SZIGETI László, „Egérutat keresett magának» (Márton László beszélgetése)”, *Műút* 65, 75. sz. (2020): 21, hozzáférés: 2023.05.05, <https://www.muut.hu/archivum/36130>.

A több száz évet átfogó regény lehetséges kezdő és záró dátumai folyamatosan változtak. Az 5. napló, <Annohoz 1973/75> *Kijegyzések 1975-ig*⁴⁴ címen jegyzett füzetben Kolozsvár szerepel a következő dátumokkal: 1800 táján, majd 1435-ben, 16–17. század.⁴⁵ A kezdő dátum Buda felszabadításának dátuma 1689. A záró dátumként legkorábbi az 1965-os, majd a 70-es évektől egészen 1999-ig változó.

Mind az interjúk, mind a műhelynaplók utalásai alapján látszik, hogy a napló mint kompozíciós nagyforma, mint műfaj, mint egy regény lehetősége is megjelenik egyfajta életrajzi kontextus keretén belül. Győri Orsolya doktori disszertációjában a mészőlyi „magyar Orlando” szövegeiként azonosítja és értelmezi a *Sutting ezredes tündöklése*, a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* és az *Anno* című Mészőly-írásokat. Kérdés, hogy ezek az elsősorban 18–19. századi vendégszövegeket alkalmazó írások kapcsolatban állnak-e a *Napló* tervével, illetve hogy ez a „magyar Orlando”-konceptió bővíthető-e más szövegekkel. Az intertextusok világteremtő, illetve újratemtő funkciójára hívja fel a figyelmet Győri a centenárium évében: „A vendégszövegek tehát az atmoszférateremtés eszközei, a letűnt tárgyi világ újrakonstruálódását szolgálják. Közösséget építenek, ahogy ezt a többes szám első személyű »személyes és egyetemes én« kettőse is tette.”⁴⁶

A *Műhelynaplók* időrendet követő szerkezetében az utolsó darabként közölt napló leírása a következő:

14. napló A Naplóhoz

Piszkos, illusztrált fedelű, vonalas, iskolai gyermekfüzet, „talált füzet” lehet. Egyetlen feljegyzést tartalmaz. Méretei 21 x 14,5 cm. Bekarikázott cím, grafit-ceruzával készült szövegtöredék. A kötet gondozója értelmezésében a most közreadott öt évtizedes kéziratos munka önkéntelenül is önreflexív összegzése.⁴⁷

Thomka a *Műhelynaplók* önreflexív összegzéseiként értelmezi azt a szövegtöredéket, amely az egyik utolsó írásként megmaradt regénynyitány egy részének szövegváltozata is:

A Napló-hoz

Különös – szüntelenül úgy érzem, hogy már mindig éltem és merészen új, mégis minden úgy hat rám, mintha először történne meg <velem>. Igen – ez egy befejezhetetlen kezdet álma. Ilyen egyszerű és megnyugtatóan felfoghatatlan.⁴⁸

⁴⁴ MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 278.

⁴⁵ Másutt *Vér Ambrus hosszú élete*, *Műhelynaplók*, 8. napló. 1978. szept.–1985-ig. *Kijegyzések. Műhelynaplók*. 482.; <Anno-hoz> (Bod András hányatott élete és hátrahagyott írásai 1698–1972-ből), *Műhelynaplók*, 11. napló 1985-ig, *Kijegyzések, Műhelynaplók*, 695.

⁴⁶ GYŐRI Orsolya, „A kulturális emlékezet működéséről”, *Irodalmi Magazin* 9, 4. sz. (2021): 24.

⁴⁷ MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 928.

⁴⁸ Uo., 893.

Ezt a töredéket Thomka egy 2002-es írásában is közli, akkor a következő kommentárral:

A meditáció nem folytatódik, a nagybetűs fogalom a régi tervet idézi és a megfáradt jegyzetíró szemlélődéséről hoz hírt. A tapasztalati fikció megbecsülése ellenére az elképzelt művet nem a személyesség formájának, hanem alternatív regénynek szánta. A *napló* látomása egy műfaji konvencióktól elszakadó beszédmű és szövegszerkezet volt, amely nem az imaginációval, inkább a történeti elbeszélésformákkal tartott volna kapcsolatot: sajátos történetismeretnek szánta. A szerző által eltervelt formában nem készült el, körvonalai, imaginárius nyomai alapján valamiképpen, a legkülönbefélebb források egybeolvasásával mégis rekonstruálható az életműből.⁴⁹

A *Napló-hoz* című talált szöveghez kapcsolódik textológiai is, egyfajta folytatásként az a nem publikált, kéziratban, pontosabban gépiratban maradt írás, mely a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában a Mészöly-hagyatékban található az Analekta feliratú dobozban.⁵⁰

A Mészöly által itt használt hármas mottósorozat a személyes naplónál sokkal tudatosabb szerkesztést mutat, illetve a mottók a talált szövegek fontosságát is állítják, s éppen a személyesség mibenlétét járják körül. A mottók előfordulása szórványos Mészöly írásaiban. A regényeknél használ egy-egy idézetet: az *Atlétánál* egyet, a *Saulusnál* kettőt, a *Filmnél* nincs mottó. Kötetkompozícióknál, a *Volt egyszer egy Közép-Európánál* használ, rövidebb írásoknál ritkán, például *Teréz krónikája*, *Megbocsátás*, *Fakó foszlányok*. Külön téma lehetne ezek vizsgálata az irodalmat magát is tárgyának és alapanyagának tekintő alkotó esetében. Tehát Mészöly ritkán használ mottót, akkor is jellemzően egyet, a három mottó kivételes, s ezek a választott szövegrészek egymással is párbeszédbe kerülnek, miközben a munkaszakasz egyik állomásáról, a választás előtti variabilitásról is szólhatnak.

A *Napló* című, kéziratban maradt töredék első mottója: „Miért van a valami, miért nem inkább a semmi?” Schelling. A gondolat a Szigeti-féle interjúban is felbukkan, a megismerés lehetőségeit tárgyaló részben:

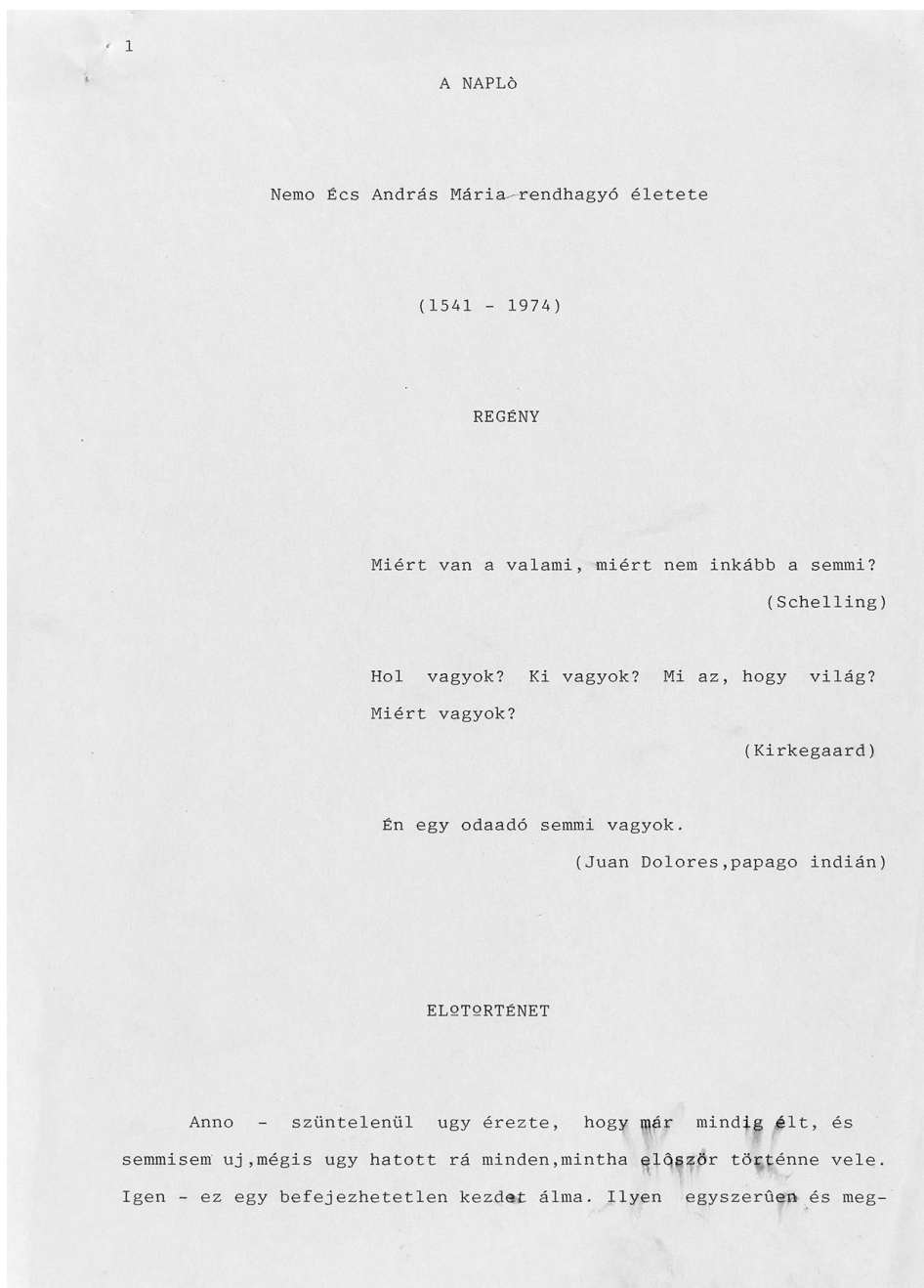
Hogy is mondja Lao-ce? Harminc küllő együtt tesz ki egy kereket, de a kerék használhatóságát éppen a küllők közti nemlét biztosítja.

[MM]: Az élet használhatóságát teszi valami, ami semmi. Miért van a valami, miért nem inkább a semmi? – kérdezi Schelling. Vagyis valami olyasmit érhetnek majd utol, ami kívül esik a megfogalmazhatóság határán.⁵¹

⁴⁹ THOMKA, „Kijegyzések, beragasztások...”, 10.

⁵⁰ Köszönettel tartozom a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárának a kutatás lehetővé tételéért és a közléshez való hozzájárulásért. Különösen köszönöm a Mészöly Miklós Egyesületnek, hogy hozzájárult a kézirat közléséhez és a közlési díj kifizetésével is támogatta azt.

⁵¹ MÉSZÖLY, *Párbeszédkísérelt*, 222.



1. kép Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, Mészöly-hagyaték
(naplósám: 2010/27), *A Napló* című gépirat első oldala

2

nyugtatóan felfoghatatlan. Próbáljuk elképzelni magunkat az ő helyzetében, - azt a kimondhatatlan közéletet, hogy ha akarod (persze, nem akarod, csupán akarva van) - hogy te vagy a kő, a falnak támasztott seprű árnyéka, a baltával megvasított fakéreg sebhelye, egy akármilyen orgazmus utolsó pillanatának a görcse, egy transzvesztita hajnali ébredése, mikor sugárzó és kétségbeesett bizonytalansággal reménykedik, hogy most vagy sohasem fog tudni elszakadni a földtől, attól a kritikus hymen zónától a láthatár szélén, ahol minden izsamosan véres, - s kinéz az ablakon egy most születő tájba, s látja, hogy szembejön vele egy vak ló Budáról, ahol több mint négyszáz éve rettentéses harcok dúltak, a kő kővel morzsolódott, az árnyék porba marta magát és kirajzolt egy arcot, mely nem hasonlított semilyen korábbi-
 ra - most mondjatok el egy Miatyánkot ! mielőtt a nap felibe osztaná magát, mint a kentaurok és a hold a zászlón, és megkezdődne egy befejezhetetlen kezdet álma... A lovat, aki szembejön Budáról, mintha már az idők első kőtáblája előtt feldiszipították volna csengőkkel, kösöntyűkkel, színes szalagokkal, nehéz fémveretes bőrpáncéllal, hogy ne fogjon rajta nyíl, kard vagy golyó, sebezhetetlen legyen, mint az időtlen tanuk. És mindezzel együtt vak. Az elnémult elbeszélő mégis zavarban van, hogyan viszonyuljon hozzá, - egyáltalán, szó se volt róla, hogy bebotorkáljon a történetbe, csupán itt van, és bebocsátást kér. De hát kiről, kikről van itt szó? A lóról és az elhagyott lovasáról, a hajnali kentaurok ébredéséről, egy kimondhatatlan közérzetről, vagy egy hasonlóképpen felfoghatatlan elbeszélőről, aki maga is tanácstalan, s mielőtt bármihez nyulna, bármit meg akarna fogni, - előbb megdermeszti valamennyiüket, hogy a maguk külön törvénye szerint élni tudjanak?! Nem reménykeltő előtörténet. Az elbeszélő megnémul, a ló vak, akik élnek, halottak, hogy megszülethessenek... Nehéz lesz itt bármiről igazat hazudni. A kő kővel morzsolódik, az árnyék porba marta magát - meglehet, hogy így vésődik ki az utolsó kőtábla?

2. kép Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, Mészöly-hagyaték
 (naplósám: 2010/27), *A Napló* című gépirat második oldala

A töredék élére választott mottók Mészöly értekező írásaiban, esszéiben is megjelennek, sőt a Schelling- és a Kierkegaard-idézet össze is kapcsolódik: „Ahogy Schelling szólítja meg a gyermekséget vállalni kénytelen filozófiát: »Miért van a valami, miért nem inkább a semmi?« S amit majd Kierkegaard így szubjektivizál: »Hol vagyok? Mi az, hogy világ? Miért vagyok?«”⁵²

A harmadik mottót négyféle formában, több helyen használja Mészöly. Az első forma, mikor jegyzetként szerepel „Jegyezzük fel: Juan Dolores papago indiántól való ez a Szent Ferenc-i mondat – *Én egy odaadó semmi vagyok.*”⁵³ A *Kortársban* már 1984-ben, majd *A pille magánya* című esszékötetben 1989-ben jelenik meg.

Egy másik változatban a pápalátogatás kapcsán írott esszéjében is idézi ezt a mondatot 1991-ben: „Nem Szent Ferenc – csupán egy kortársunk, Juan Dolores papago indián mondta ezt: »Én egy odaadó semmi vagyok.«”⁵⁴

A *Magyar Hírlap*, a *Gazeta*, a *Lidové Noviny* és az *SME* közös Közép-Európa mellékletében a bizalom teológiájának kidolgozására tesz javaslatot Mészöly, s a mottót is tartalmazó idézettel zárja írását. „Olyan teológia szavait és rítusait kellene megtalálnunk, ami ember és föld bizalmi szerződésére támaszkodik; »keresztényien újpogányul«. Juan Dolores papago indián mondta: »Én egy odaadó semmi vagyok«. Más hang ez, mint amit megszoktunk, és Assisi óta elfelejtettünk.”⁵⁵

A harmadik szövegváltozat további értelmezést is tartalmaz, s írása végén helyezi el Mészöly. „Juan Dolores papago indián mondta: »Én egy odaadó semmi vagyok.« Más hang ez, mint amit megszoktunk, és Assisi óta elfelejtettünk. A bizalom eszköztelenül szegény, és ez a pompája. Vagy van, vagy nincs. A föld szól így, és az égtiszta forrás. Ahonnan a ballada vallomása is merít.”⁵⁶ Ugyanez a változat szerepel *A „nemzeti önkritika” – és „keresztény értékeink” dilemmái* című írásának utóiratában, melyet 1994-ben publikál kötetben és ennek egy szövegváltozata az 1996-os Közép-Európa mellékletben megjelent írás.⁵⁷ Ezekben az alkalmi, aktuálpolitikai, egyház- és valláspolitikai írásaiban következetesen a lezárásban helyezi el *A Naplóban* mottóként használt mondatot, mely így a teológia kapcsán írott eszmefuttatásnak és a közélet elemzésének is egyaránt konklúziójává válik.

⁵² MÉSZÖLY Miklós, „Labirintusok (Ciprusi törmelék)”, in MÉSZÖLY Miklós, *Otthon és világ* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1994), 492.

⁵³ MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 142, MÉSZÖLY Miklós, „Érintések”, *Kortárs* 28, 5. sz. (1984): 717–726, 725; MÉSZÖLY Miklós, „A bizalom teológiája kidolgozásra vár”, *Magyar Hírlap*, 1996. szept. 28, 16.

⁵⁴ MÉSZÖLY Miklós, „És leszáll Babilonban...”, *168 óra*, 1991. aug. 20., 15.

⁵⁵ MÉSZÖLY, „A bizalom teológiája kidolgozásra vár”, 16.

⁵⁶ MÉSZÖLY Miklós, „»Keresztény értékeink.« Bulányi Györgynek szeretettel”, *Magyar Hírlap*, 1993. febr. 6.

⁵⁷ MÉSZÖLY Miklós, „A »nemzeti önkritika« – és »keresztény értékeink« dilemmái”, in MÉSZÖLY, *Otthon és világ*, 179.

A *Hallod-e a kutya ugatását?*⁵⁸ című, 1975-ös francia–mexikói film főszereplője Juan Dolores. A film egy napot mutat be. Az indián, míg fiát az orvoshoz viszi, elmeséli neki az életét. A mexikói indiánnak mindent egy nap alatt kell leélnie, mert a holnap teljesen bizonytalan. Ez az egész élet idejét egy napba sűrítő koncepció rokon Mészöly prózai víziójával, ahol a sűrítés és a tágítás egyszerre van jelen. A Mészölynek olyan fontos, sokat idézett mondat továbbél Győrfy Ákos költészetében, prózájában.⁵⁹

A napló mint műfaj kezdetei a középkor végéhez kötődnek, rendkívül sok változata van, és esetleges irodalmi értéke mellett a személyes élettörténet, illetve a környezet, s az események fontosak benne. Philippe Lejeune, az önéletírás és a napló műfajának egyik legfontosabb teoretikusa így fogalmaz: „Az egyik elengedhetetlen feladat épp az lenne, hogy függesszük fel az »érték« kultuszát, hogy teljes gazdagságában és sokrétűségében foghassuk fel a létező dolgokat. Leltározásra, nyomozásra van szükség, na és arra, hogy feladjuk végre azt az illúziót, hogy vannak olyan műfajok, amelyek rendszerét az időn kívül fel lehet vázolni.”⁶⁰ Lejeune gondolataival és szándékával hasonló Mészöly elképzelése az idézett *Régi Újság* példáján. A leltár és a nyomozás Mészöly prózapoétikájának terminusaiként is működő fogalmak.

Balassa írja, hogy Mészöly „valójában a *Film* mélyebb, anonim historikus szerkezetéből újítja meg művészetét”.⁶¹ Erről az anonim historikus anyagról a *Műhelynaplók* leltárai, listái és gyűjtései is tanúskodnak. Gyáni Gábor a múlt személyes átélésének fontosságát emeli ki a napló műfajával kapcsolatban:

A napló a legszemélyesebb, a legintimebb megnyilatkozási forma, amely – kevés kivételtől eltekintve – nem valaki más számára íródik. Ezért megformáltsága, a mondanivaló külső referenciákhoz való igazítása a napló esetében a legkevésbé nyilvánvaló. A napló fő értéke nem a történelmi múltra vonatkozó „elsődleges” adatok, hanem a szubjektív történelem úgyszólván primer dokumentálásában rejlik. [...] A naplót és a többi hozzá hasonló dokumentumot az teszi kivételesen becseccs, hogy a bennük foglalt információk a múlt személyes átéléséről szólnak.⁶²

⁵⁸ *¿No oyes ladrar los perros? / Hallod-e a kutya ugatását?*, rendezte Francois Reichenbach, 1975. A forgatókönyvet Carlos Fuentes írta. Magyarországon 1977-ben mutatták be.

⁵⁹ GYÖRFFY Ákos, „Juan Dolores”, *Élet és Irodalom* 46, 49. sz. (2002): 18; GYÖRFFY Ákos, *Akutagava noteséből* (Budapest: Ulpius-ház, 2004).

⁶⁰ VARGA Róbert, „Írásmódok leleplezése. Interjú Philippe Lejeune-nel”, *Fosszília* 1–4. sz. (2002): 125–131, 127, hozzáférés: 2023.05.05, http://acta.bibl.u-szeged.hu/8617/1/fosszilia_2002_1_4_125-131.pdf.

⁶¹ BALASSA Péter, „A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma”, in BALASSA Péter, *Észjárások és formák* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1985), 114.

⁶² GYÁNI Gábor, „A napló mint társadalomtörténeti forrás. A közhivatalnok identitása”, in GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2000), 149.

A napló által lehetséges és szükséges énelbeszélés kikerülésének hátterét Thomka a *Párbeszédkísérllet* című életútinterjúról írva vázolja:

Az első személyű megszólalás akadályát, a biografikus én előtérbe állítását nemcsak az individuuum est ineffabile gondolat jelenti nála, hanem az a meggyőződés is, hogy az irodalmi fogások sokaságáért éppen azért kell megküzdeni, hogy a személyességet és az érzelmi önkifejeződést eltávolítsuk magunktól. Vagy, hogy „helyesbítsünk a túlburjánzóan gazdag magunkra vonatkoztatottságon” (117). Mészölynek a vallomásos megszólalással kapcsolatos kételye azzal járul hozzá közvetetten művészetének megértéséhez, hogy felerősíti a személytelen hangok és az énen túli látószögek keresésének jelentőségét prózájában.⁶³

A szubjektumelméleti, metafizikai kérdésselvetések egy több száz évet élő, nemet is váltó történetben elég tágasra rajzolják a lehetséges figura keretét, akinek a család- és a keresztnéve is dupla: Nemo Écs András Mária. Az *Anno* (magyar Orlando)⁶⁴ egyszer szerepel ebben a formában a *Műhelynaplók* jegyzeteiben, de a nemet váltó történet nagy valószínűséggel a woolfi Orlando-történetre utal. „Woolf Orlandója, ahogy Mészöly *Anno*-tervének, a *Száz év magány* időszerkezetének is inspirációs forrása. Woolf regényének mintájára hosszabbítják meg a szereplők életidejét, akik – mint ahogy Matinka nénit nevezik a *Családáradásban* – az »Idők tanúi«-vá lehetnek, és megállapíthatják, hogy az időnek nem a változás, hanem az állandóság az alapelve.”⁶⁵ Láng Orsolya írja a *Párbeszédkísérllet* új kiadásának margináliájában *A napló* tervet továbbgondoló megtörténtség kapcsán: „Nem a kronoszban él, az egyirányú időben, hanem a kairoszban, ahol mind otthon van, aki valaha létezett.”⁶⁶

Ahogy Lejeune megállapítja, a napló „töredékes írásforma”.⁶⁷ Mészöly pedig épp azt a műfajt találja meg a naplóformában, ami jellegénél fogva sosem befejezett, lezárt, hanem autentikusan töredékes.

A napló műfaja és az igazság kérdése szorosan összekapcsolódik. Mészöly az „igazat hazudni” szó szerkezettel egy olyan oximoront használ, amelyben az ígének és tárgyának ellentétes jelentése a fikció megkérdőjelezéséhez vezet. Az ellentmondó,

⁶³ THOMKA Beáta, „A saját történeten kívül, belül: Mészöly Miklós: *Párbeszédkísérllet*”, *Jelenkor* 42, 10. sz. (1999): 1070.

⁶⁴ MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 874.

⁶⁵ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 613; GYÖRI Orsolya doktori dolgozata, különösen *A woolfi Orlando idő- és természetének összefonódása krónikás elbeszélőjének speciális szerepkörével; a woolfi és a mészölyi koncepció hasonló vonásairól* című fejezet, hozzáférés: 2023.05.05, <http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyoriorsolya/diss.pdf>.

⁶⁶ MÉSZÖLY Miklós és SZIGETI László, *Párbeszédkísérllet*. 2. megjegyzetelt kiadás (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2022), 86.

⁶⁷ Philippe LEJEUNE, „Hogyan végződnek a naplók?”, in *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2003), 215.

illetve egymást kizáró fogalmak egységet alkotó, szoros szintaktikai kapcsolatával erős belső feszültség keletkezik. A címpozícióba helyezett napló, majd a műfajmegjelölésben ennek a fikciós jellegét kiemelő regény között is van némi feszültség. Néhány további példa a kéziratból: „a befejezhetetlen kezdet megnyugtatóan felfoghatatlan”. A szereplők megdermednek, hogy élni tudjanak. Az elbeszélő elnémult, az időtlen tanúként szereplő ló vak. A mézőlyi ellentétek teremtette feszültség hozza létre a regénynyitány atmoszféráját.

A lómotívum, mely rendre ott van Mézőly számos írásában a történeti víziók részeként, itt az idők tanúja, bár vak. A lónak sok helyen hangsúlyos helye van a Mézőly-prózában, elsősorban ezekben az írásaiban: *Ló-regény*, *Szárnyas lovak*, *Nyomozás*, *Film*, *A kitelepítő osztagnál*. A vak ló a *Saulus* történetét is felidézi. A ló több száz évre visszamenően a hétköznapiak része volt, alkalmas a tér mellett a különböző történeti idők megjelenítésére is. „A ló a hagyományos világkép szerves része volt, nosztalgiával is gondolhatunk ma rá.”⁶⁸ *A Napló*ban botorkáló vak ló *Ady Eltévedt lovasát* is felidézi. Ott ló és lovasa együtt tévednek el a sűrűben, a bozótban. Mézőlynél a feldíszített, sebezhetetlen ló elveszítette lovasát, s nélküle jön Budáról.

A *Napló* cím műfaji megjelölés is, a szöveg viszont nem követi a napló műfaji sajátosságait. Az időbeli elhelyezés a rendkívül tág 1541 és 1974 között definiálódik. Buda török kézre kerülésének éve a kezdő dátum, s 433 évvel későbbi a záró,⁶⁹ mely Mézőly legfontosabb és leghosszabb nyugat-európai tartózkodásához, a berlini évhez kapcsolható.⁷⁰ Az egyik nemzeti szinten, a másik a személyes élet szintjén egy meghatározó változás. Nemcsak az életidő, hanem az identitás is tág keretet kap e töredékben. Sok és sokféle paratextust tartalmaz a kézirat, a cím, az alcím, a műfaji megjelölés, a mottók egy nagyívű történetet ígérnek. A főcím műfaji megjelölését felülírja, kiegészíti a regény műfaja, s az alcímekben szereplő kettős nemű szereplő rendhagyó élettörténete. Az előtörténetben az elbeszélő elnémul, majd megnémul, a töredék értelmezhető az írói munka befejezésének bejelentéseként. Az önreflexív, összegző gesztus mellett ez a regénynyitány a befejezhetetlenség és a befejezettség tudása és epilógusa is. Az önéletírás, a napló a személyes emlékezés műfajai: a személyesség és a múltreprezentáció különböző szempontjai jelennek meg benne. Heller Ágnes önéletírás-tipológiája szerint Láng Orsolya Mézőlyt az önéletrajzi elbeszélő növényi alkattípusához köti. Organikus, kontinuos és közösségi. „Kifelezárt, befele nyitott.”⁷¹ A Mézőly által tervezett *A Napló* a történelem társadalmi

⁶⁸ KÁROLYI Csaba, „»Ó, a lovak!« Mézőly Miklós és a megíratlan ló-regény”, *Élet és Irodalom* 65, 3. sz. (2021): 13.

⁶⁹ A *Műhelynaplók*ban szereplő dátum záró időpontja két évvel korábbi, mint a töredékben, viszont a kezdődátum 1698, mely még jóval Buda felszabadításánál későbbi: „Bod András hányatott élete és hátrahagyott írásai 1698–1972”, 695.

⁷⁰ „1973–1974: Egy évet tölt Nyugat-Berlinben (Akademie der Künste).” THOMKA, *Mézőly Miklós*, 177; „Mézőly 1974 áprilisától egy évet tölt Nyugat-Berlinben DAAD-ösztöndíjjal.” SZOLLÁTH, *Mézőly Miklós*, 670.

⁷¹ MÉZŐLY, *Párbeszédkíséret*, 2022, 91.

nemeket és történelmi korokat a maga pluralitásában tárgyaló elképzelése, mely töredék voltában különösen sokfelé nyitott. A kézirat közlése reményeim szerint tovább árnyalja a Mészöly regényterveiről kialakult képet. A személyes és a kollektív emlékezés szempontjából elgondolkodtató irodalmi párhuzamok is kínálkoznak köré: Mészöly kortársának, Pilinszkynek a vertikális regénye *Önéletrajzaim* címmel⁷² szintén egy befejezetlen és töredék voltában is erőteljes próza, mely a centenárium évében az összes kapcsolódó írással együtt külön kötetként jelent meg.⁷³ A Mészöly tanítványának is számító Nádás Péter pedig folyamatosan az önéletírás különféle formáját valósítja meg, legmarkánsabban az *Egy családregegy vége*⁷⁴ című regényében, a *Hazatérés* című esszéjében, az *Emlékiratok könyvében* és a *Világoló részletekben*.

Mészöly jellegzetes és kedvelt gondolat- és stílusalakzatát, az oximoront, az ellentétes értelmű szavak szókapcsolatban való szerepeltetését haladja meg és terjeszti ki a szöveg legtöbb részére ebben a töredékben, ami csupa ellentmondásra épül. Mészölynek e kéziratban maradt töredéke a performatív és rituális önfelszámolás gesztusaként is értelmezhető, az életmű tudatos lezárásának és a megvalósulatlan tervek részleges létrehívásának.

⁷² PILINSZKY János, *Önéletrajzaim. Szövegváltozatok, töredékek, fogalmazványok, interjúk*, kiad., utószó BENDE József (Budapest: Magvető Kiadó, 2021).

⁷³ A *Figyelem és felelősség. Mészöly és Pilinszky 100* című konferencián (Budapest, 2022. május 12–13. ELTE/PPKE) a két regényterv párhuzamait vizsgáltam: *Ami személyes, és ami közös (Mészöly Miklós: A Napló és Pilinszky János: Önéletrajzaim)*.

⁷⁴ NÁDAS Péter, *Egy családregegy vége* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977); „Hazatérés”, *Jelenkor* 28, 11. sz. (1985); *Emlékiratok könyve* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986); *Világoló részletek: emléklapok egy elbeszélő életéből* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017).

A TÖREDÉK ESZTÉTIKÁJA MÉSZÖLY MIKLÓS MŰVEIBEN

DARIDA VERONIKA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet

Esztétika Tanszék

habilitált egyetemi docens

darida.veronika@btk.elte.hu

ORCID 0000 0003 0911 5667

The Aesthetics of the Fragment in the Works of Miklós Mészöly

This paper examines Miklós Mészöly's interest in fragmentary form, following his three collections of essays. The first part briefly indicates how this research can be related to the French tradition (Camus, Blanchot, Barthes), the second part discusses Mészöly's particular reading of Wittgenstein.

Keywords: fragmentary form, Miklós Mészöly, Albert Camus, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Ludwig Wittgenstein

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.6

■ „A töredék esztétikájához, ami újabban foglalkoztat”¹ – ehhez ír jegyzeteket Mészöly Miklós az *Érintések* utolsó sorozatában. Ugyanitt a töredék úgy jelenik meg, mint a teljesség holdudvara és a megállás ünnepe.

Fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy Mészöly viszonya a fragmentumokhoz erősen ambivalens. „Szeretem a töredékeket, viszolygok tőlük. Majdnem megütve nem ütötték meg a hallgatás mértékét”² – vall róluk a *Tágasság iskolájának Napló-jegyzeteiben*. Ehhez hozzátartozik, hogy közel ötven éven át vezet naplókat és noteszeket, melyek egy részét beleilleszti későbbi könyveibe. Ezek a mikroformák az életmű szerves részei, hozzájárulnak egy gondolkodói portré kirajzolásához, az írói műhelymunka feltárásához.

Mészöly rövid formai kísérleteit főként három esszékötete őrzi: *A tágasság iskolája* (1977), *Érintések* (1980), *A pille magánya* (1989). Mindhárom könyvben található egy „Érintések” című rész (a könyvek második felében), mely több szakaszra tagolódik: egy csak számmal jelölt, név nélküli (I.) szakaszra, mely minieszéket tartalmaz, majd ezt követik a *Notesz* (II.) és a *Napló* (III.) című szakaszok. A három kötet datálja is az „érintéseket”: *A tágasság iskolája* 1942–1975, az *Érintések* 1957–1978, a *Pille magánya* 1978–1989 közötti szövegeket közöl.

A 2000-ben, már az életműkiadás részeként újra megjelenő *Érintésekben*³ a szerző régi gondolatainak új formát és szerkezetet ad, miközben szelektálja is őket. Itt eltűnik a korábbi hármas tagolás, a *Noteszek* belesimulnak a rövid esszék közé, a *Naplókat* pedig Mészöly teljesen kihagyja, mivel ezeket egy másik könyvben akarja egybegyűjteni.⁴ A korábbi három kötetnek így egyfajta „esszenciája” jön létre, ötven év válogatása (1942–1992), ahol a régebbi írásokhoz még hozzákapcsolódik egy egészen új „Érintések”-szöveg,⁵ mely mintegy lezárja a korpuszt.

Töredékek köre

A töredék mint irodalmi forma iránti érdeklődésben Mészöly számos előképre támaszkodhat. Elsősorban Albert Camus-re, aki 1935-től egészen haláláig vezette „Füzeteit”, mely feljegyzései között egyaránt találhatók reflexiók, aforizmák, készülő művekhez írt jegyzetek. De a francia irodalom „Cahiers”-hagyománya kapcsán meg kell említenünk Paul Valéry *Füzeteit* is, melyek a költőt a huszadik század egyik legjelentősebb megfigyelőjévé, filozófusává teszik. A naplók és a rövidprózák tekintetében pedig Kafka a megkerülhetetlen példa.

¹ MÉSZÖLY Miklós, *Érintések* (Pécs–Pozsony: Jelenkor Kiadó–Kalligram Kiadó), 2000, 159.

² MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 329.

³ A könyv szerkezete (ahogy a szerkesztő, Thomka Beáta, megjegyzi) Mészöly 1995-ös javaslatán alapul.

⁴ Mészöly naplóit csak a halála után adják ki, a kéziratos hagyatékot feldolgozva. Lásd MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, szerk. THOMKA Beáta (Budapest: Kalligram Kiadó, 2007).

⁵ Első megjelenése: *Apollon*, 1. sz. (1993): 6–13.

Megnevezhetnénk még olyan szerzőket is, akikre Mészöly ugyan (tudomásom szerint) nem hivatkozik, de akik a töredék talán legfontosabb huszadik századi teoretikusai: mint Maurice Blanchot és Roland Barthes. Blanchot fragmentumokból összeállított, az irodalomelmélet és a filozófia határán mozgó írásai a töredék töredék mivoltát tematizálják. Szövegeiben a töredékek olyan magukba záruló kört alkotnak, melyekből lehetetlen a kilépés. A „töredékes követelése”⁶ nála egyrészt az írás anonimitásának, pluralitásának és neutralitásának garanciája, másrészt egyfajta határjáték (játék a lezárással és a lezárhatatlansággal). Ennek a követelménynek megfelelően, személytelen (a legneutralissabb hangnemben megírt) önéletrajzát Roland Barthes szintén töredékekből állítja össze, ebben is megjelenik a töredékek körszerűségének gondolata: „Töredékekben írni: a töredékek ekkor olyanok, mint a kör kerülete körüli kövek: körben forgok, egész kis világom darabokban, de vajon mi körül?”⁷

A barthes-i gondolatban egyszerre figyelhető meg az átfogó világkép széttörésének tapasztalata, és a töredék magába záródó teljessége, hiánytalansága. Nem véletlen, hogy Barthes a töredéket gyakran a haikus művészetéhez hasonlítja, röpké és pillanatnyi felvillanásokhoz. A filozófus a „töredékek esztétikájáról” is beszél, még hozzá a rövid zenei formák (Schumann intermezzói) kapcsán, melyek a köztességet és a folyamatot egyaránt ábrázolják: „minden, amit létrehozott *közbeiktatás* volt: de vajon mi és mi között? Mit érthetünk a megszakítások pusztá sorozata alatt?”⁸ Azonban a naplótöredékek és a naplóírás tekintetében erősen bizalmatlan, hiszen nézete szerint a hagyományos önéletrajzi napló már hitelét veszítette, mivel abban az író csak saját „hulladékain” elmélkedhet nárcisztikusan. Ennek ellenére, élete vége felé maga is naplóírással próbálkozik, de erősen reflektálva az írás közben felmerülő teoretikus problémákra. Hogyan lehet elkerülni a túlzott személyesség csapdáját? Művé alakítható egyáltalán a napló? Mivel igazolható a „naplóírás betegsége”? Ezeket a kérdéseket már Barthes *Tűnődés* című (csak posztumusz, 1984-ben megjelent) szövege teszi fel, mely szerint a naplónak sohasem személyes (pszichológiai), hanem csak irodalmi igazolása lehet. Erre példa a napló „mondatgyártó műhellyé alakítása”,⁹ melynek célja nem a szép, hanem a pontos mondatok előállítás.

Mészölyt, Blanchot-hoz és Barthes-hoz hasonlóan, a nagy narratívákban és univerzális elméletekben megingott bizalom, a széttört világkép tapasztalata vezeti el a töredékekhez.

Őt is lenyűgözi a fragmentumokban megjelenő sűrítés és redukció. Számára a töredék egyszerre rom és teljesség. Rom, amennyiben „megejtő létszűnet; figyelmeztetően tartós pillanat, amely elképzelteti a semmit, a hiábavalóságot, a megváltó

⁶ Maurice BLANCHOT, *A túl nem lépés*, ford. SZABÓ Marcell (Budapest: Kijarat Kiadó, 2014), 48.

⁷ Roland Barthes *Roland Barthes-ról*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Typotex Kiadó, 2016), 130.

⁸ Uo., 133.

⁹ Roland BARTHES, *Tűnődés*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2001), 7–8, 3.

cselekvés hiányát.”¹⁰ Ugyanakkor a töredék őrzi magában a teljességet, hiszen „a végtelennek az ezredrésze is végtelen”.¹¹ A fragmentum működésmódját legmegvilágítóbban talán *A piktúra bűnbeesése* című esszé tárja elénk,¹² Bálint Endre kollázskiállítására kapcsán. Mészöly itt látványfragmentumokról beszél, arról a tényről, hogy „a látvány mindig fragmentum”. A fényképezés, kiváltképp a kollázs fotótechnikája, új lehetőséget ad a „fragmentum fragmentumának fölfedezésére”. Ahogy a rövid írás kiemeli, Bálint Endre fotómontázsain visszatérő motívum a kéz, mely kizárólag önmagát prezentálja (nem utal semmilyen távollevő testre). Ezáltal az ábrázolt kéz nem bír konkrét jelentéssel, hanem jelez, egy ősi és nyitott jelentéstartomány felé mutat, vagy azt is mondhatnánk, hogy önmaga tiszta felmutatása által egy önmagán túlmutató gesztussá válik. Mészöly szerint Bálint Endre „fragmentumok iránti mágiikus érzékenysége” a képeken megjelenő kezeket „úgy emeli át a művészet küszöbén, hogy a fragmentum kioltódik és behelyettesítődik a maga archaikus teljességébe.”¹³

Ehhez hozzátartozik, hogy a látványtöredékeket megragadni vágyó fragmentumok olyan hirtelen felismerések, melyek víziószerű jellegük miatt kijavíthatatlanok. Azonban sohasem egymagukban állnak, hanem töredékek egész láncolatában. A töredékek olvasása az olvasót lassú olvasásra – állandó megállásra, megtorpanásra, elidőzésre – ösztönzi, miközben továbbirányítja a következő gondolattöredék felé. Miközben, épp zártsága és átmenetisége miatt, a töredék a művészet egy lényegi vonásának felismeréséhez is elvezet. Hiszen ahogy az *Érintések*ben olvashatjuk: „a művészetnek mégiscsak ezek az egymást váltó átmenetei a nagy pillanatai: az útközbeniség. A megérkezetség lelki tájairól inkább csak hallgatva beszél.”¹⁴

Wittgenstein-töredékek

Mészöly Miklós Ludwig Wittgenstein filozófiájához való kapcsolódásának első evidens nyoma az 1964-ben írt *Levél a völgyből*.¹⁵ Fontos a dátum, hiszen Wittgenstein *Logikai-filozófia vizsgálódások (Tractatus logico-philosophicus)* című műve először 1963-ban jelent meg magyar fordításban,¹⁶ és Mészöly esszénovellájának névtelen, az író alteregójaként értelmezhető főszereplője ezt a könyvet olvassa. Pontosabban ezt a könyvet is olvassa, mivel párhuzamosan egy drámán dolgozik, a „magát bénító, lehetetlenné tevő szerelemről”, és mindenekelőtt a természet változásait figyeli. A hétköznapi, visszatérő események (mint amilyen egy gyík sütkezése a kövön)

¹⁰ MÉSZÖLY Miklós, *Érintések* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980), 22.

¹¹ Uo., 87.

¹² MÉSZÖLY, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1989), 102–103.

¹³ Uo., 103.

¹⁴ MÉSZÖLY, *Érintések*, 89.

¹⁵ MÉSZÖLY Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa* (Budapest: Magvető Kiadó, 1989), 623–630.

¹⁶ Ludwig WITTEGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963).

alapos megfigyelése egybeolvad a filozófiai olvasmányélménnyel, melyet gondosan kijegyzetel, és a kétféle tapasztalat hol találkozik egymással, hol összeütközik. Wittgenstein szerint a „dolgoknak nincs *a priori* rendjük” (5.634), emiatt „mindaz, amit leírhatunk, máshogy is lehetne” (5.634). Ugyanakkor a dolgok állását csak leírni lehet, nem pedig megnevezni.¹⁷ Tehát az író feladata: a gyíkok és a hangyák lehető legpontosabb leírása. Ám mivel a filozófiai belátások nyomán egy alkalom leírásából még nem következethetünk a következőre, ezért még ha meg is állapíthatunk a dolgok egymásra következése vagy ok-okozatisága szempontjából valamiféle logikát, akkor sincs semmilyen alapunk azt hinni, hogy a valóságban a legegyszerűbb eset fog bekövetkezni.

Mészöly alteregója, a szemlélődő író, a filozófiai logika és az élettapasztalat viszonyát kutatja, és nem éri be a wittgensteini válasszal. „Wittgenstein azt követeli az ideális logikától, hogy kijelentéseit semmiféle lehetséges tapasztalat meg ne cáfolhassa, de ugyanakkor ne is igazolhassa semmiféle lehetséges tapasztalat.”¹⁸ Az író azonban, az őt körülvevő táj folyamatos átalakulását figyelve, azt érzi: „és mégis mindez, az egész, valahogy logikus is, csak azt nem tudom, miért.”¹⁹ Míg a filozófus a nyelv logikai szintaxisát kutatja, addig az író az őt körülvevő élővilág (a Völgy) nyelvének szintaxisát próbálja felfedezni. Még akkor is, ha pontosan tudja, hogy ez a nyelv lényegileg néma – vagy legalábbis nem emberi nyelv.

„A gyíkom holnap is ki fog ülni a rönkre, s úgy tesz, mintha a lényeket értené. De félok, hogy nem fog érthető szót szólni soha.”²⁰

Wittgenstein később az *Érintések* számos töredékében előbukkan. Ő az a radikális filozófus, aki „a logikai elgondolhatóság határán felméri a filozófia helyzetét és megszünteti”²¹ Vagy aki, ahogy Mészöly értelmezi, a filozófia helyét átadja a művészetnek.²² Ugyanakkor kritikát is megfogalmaz Wittgensteinnel szemben, vagy inkább megpróbálja a gondolatait kiterjeszteni, amikor így ír: „Mégsem valószínű, hogy bármilyen megszüntetésre szükség volna. A logikai elgondolhatóságnak nem adhat

¹⁷ Mészöly ezt Wittgenstein-idézetként tünteti fel, de a *Logikai-filozófiai vizsgálódások* későbbi kiadásában az idézet már így szerepel: „A tényállást csak leírni lehet, nem pedig megnevezni” (3.144) Wittgenstein pedig határozottan megkülönbözteti a tények és a dolgok leírását, ez utóbbi nem a filozófia dolga. („A világ tények és nem dolgok összessége” 1.1) Ennek a különbségtételnek Mészöly is tudatában van, hiszen az *Érintések Naplójegyzeteiben* idézi: „miként Wittgenstein adja tudunkra olyan rendíthetetlenül: »A világ mindaz, aminek az esete fennáll« – vagy: »A világ tények és nem dolgok összessége.«” MÉSZÖLY, *Érintések*, 162–163.

¹⁸ MÉSZÖLY, *Volt egyszer egy Közép-Európa*, 627.

¹⁹ Uo., 630.

²⁰ Uo.

²¹ MÉSZÖLY, *Érintések*, 147.

²² Zárójelben megjegyezzük, hogy Wittgenstein a művészetet nem említi a *Logika-filozófiai vizsgálódásokban*, ahogy második főművében, a *Filozófiai vizsgálódásokban* sem.

új játékeret a közvetlen megvalósulásokban és realitásokban adott helyzetek új vonatkozási képessége?”²³

Összegezve elmondható, hogy Mészölyt erősen foglalkoztatják a wittgensteini problémák: a nyelv és a gondolkodás viszonya, a gondolatok kifejezésének nyelvi határa, a nyelv logikája, a pontos leírás lehetősége. Miközben tudatában van annak, hogy a lehető legnagyobb pontosság és szigor önmaga csapdájává is válhat.²⁴ Ezért töredékes formában írt műveiben (a wittgensteini intencióhoz híven) azt vallja, hogy a teljességre való utalás csak a kihagyás révén lehetséges, a logika határán túl ott van misztika, a racionalitás elér a vízióig,²⁵ majd elhallgat. „Csak a sugalmazó válogatás adhat hírt a totalitásról. A probléma wittgensteini, *magáról a maga* kimerítően nem nyilatkozhat, a nyelv a nyelvet nem mondhatja ki”²⁶

Szintén a *Logikai-filozófiai értekezés* hatását jelzi a csend kérdésének ismétlődő felbukkanása. Wittgenstein művének lezárása: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” (7). Mintha erre a gondolatra reflektálna Mészöly, amikor megjegyzi, hogy „az abszolútnak a csend a beszéde”.²⁷ Vagy amikor az *Érintések* egy fiktív párbeszédében a „Beszélhetek még?” kérdésre azt válaszolja: „Természetesen. Csak pontosabb, ha hallgat.”²⁸

²³ Uo.

²⁴ Ezért nem véletlen, hogy második főművében, a *Filozófiai vizsgálódásokban*, Wittgenstein első művét már tévedésnek titulálja.

²⁵ Ehhez lásd Mészöly egy korábbi, ars poëticaként is értelmezhető feljegyzését: „Szigorúságból és vízióból építkezni” (MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 289.)

²⁶ MÉSZÖLY, *Érintések*, 134.

²⁷ Uo., 149.

²⁸ Uo., 150.

A „NÉZÉSRE KÉNYSZERÍTETT SZEM”

– Tekintetrepresentációk és nézésaktusok vizsgálata Mándy Iván *A Trafik* és Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* című művében –*

SZABADHEGYI ANNA

Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék

mesterszakos hallgató

szabadhpanka@student.elte.hu

ORCID 0009 0005 3708 9752

The „Eye Forced to Look”

– Examining Representations of the Gaze and Acts of Looking in Iván Mándy’s *A Trafik* and Miklós Mészöly’s *Szenvtelen följegyzések* –

In my study, I will interpret Iván Mándy’s *A Trafik* and Miklós Mészöly’s *Szenvtelen följegyzések* via an approach neglected in reception: the acts of looking that play a central role in the narratives. My hypothesis is that the prototypical connotations of the gaze are displaced in both works. As I argue, the gazes in the present works do not fit into the viewer/viewed and subject/object opposition, but are somehow dynamically realized. In order to establish this, I analyse the representations of the body in the texts, as well as the workings of the narrative agents (narrator, focalizer and implied spectator). At the level of fiction, the interplay of human and non-human attributes blurs the above-mentioned dichotomy. All of this is complicated by the gazes of the narrative agents related to focalization, which I observed as a systematic interaction with the represented (characters’) gazes.

Keywords: Iván Mándy, Miklós Mészöly, acts of looking, gaze-representation, focalization, implied spectator, subject/object dichotomy

* A szerző a 36. OTDK Humán Tudományi Szekciójában az Összehasonlító irodalomtudomány I. helyezését érte el, a tanulmány a pályamunka átdolgozott változata. A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

■ Az 1979-ben önálló kötetben megjelent *A Trafik*¹ és a szintén ebben az évben a *Szárnyas lovak*ban megjelent *Szenvtelen följegyzések*² egy különös kritikai-kulturpolitikai közegbe érkeztek meg. A két szerző irodalmi mezőben elfoglalt pozícióját alapvetően a kulturpolitikai alapelveket védő kritikusoknak a formabontó poétikát elítélő, és az elfogulatlanabb bírálók esztétikai értéket felértékelő pólusai jelölték ki.³ Az 1990-es évek kritikai horizontja – habár hasonló szempontok mentén értekezik a két szerző szövegeiről – szabadulni látszik a korábban említett polaritástól.

Ez az itt taglalt művek kortárs recepcióját is meghatározta. *A Trafik* megjelenését pozitív kritikai visszhang követi. Az értelmezések jobbára reduktív nyelvhasználatának, mitikus atmoszférateremtésének, valamint az epikus cselekmény háttérbeszórításának bravúros megoldásait méltatják.⁴ *A Szenvtelen följegyzések* a mézőlyi kritikai diskurzus egy olyan állapotába érkezett meg, amely a – kortárs kontextusban többnyire negatív értékjelölő kategóriaként értett – *nouveau romannal* hozza összefüggésbe a megjelenő köteteket: a Mézőlyt támogató értekezések a francia újregényt csak mint formai és poétikai mintát tartják számon, de ideologikus vagy szemléletmódbeli kapcsolódást nem vélnek felfedezni.⁵ *A Szárnyas lovak* kötetet értelmező szövegek gyakran a nyelvi megformáltságot (a leírás poétikáját) és a filmnyelvi kifejezések használatát állítják középpontba.⁶ A megjelent írások töredéke foglalkozik csak a *Szenvtelen följegyzésekkel*: összevetve az életmű vagy a kötet más darabjaival, elsősorban a jelenidejűséget, a szenvtelen elbeszélésmódot és az asszociációs szerveződést emelik ki.⁷

¹ MÁNDY Iván, *A Trafik* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979).

² MÉSZÖLY Miklós, „Szenvtelen följegyzések”, in MÉSZÖLY, *Szárnyas lovak*, 75–99 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979).

³ Erről lásd bővebben: SZOLLÁTH Dávid, „La politica e la poetica dell’outsider nella prosa di Miklós Mézőly e Iván Mándy”, ford. Claudia TATASCIORE, *Studi Finno-Ugri: Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli* 3 (2023): 1–38, <https://doi.org/10.6093/1826-753X/9865>. – Dolgozatom elkészítéséhez a tanulmány magyar nyelvű kéziratát használtam – Sz. A.

⁴ ÁCS Margit, „*A Trafik*: Mándy Iván regénye”, *Magyar Nemzet* 1979. dec. 24., 21; ANGYALOSI Gergely, „Mándy Iván: *A Trafik*”, *Kortárs* 24, 1. sz. (1980): 157–158; BÁTHORI Csaba, „Mándy Iván: *A Trafik*”, *Jelenkor* 22, 10. sz. (1979): 945–946.

⁵ Erről lásd bővebben: SZOLLÁTH Dávid, *Mézőly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 240–260, 356–367.

⁶ Szávai János egy értekezésében két csoportra osztja az 1970-es években publikált Mézőly-szövegeket: a „nyomozás-elbeszélésekre” és a „film-elbeszélésekre”. Utóbbiak közé sorolja a *Szenvtelen följegyzések* mellett többek között a *Pontos történetek, útközben*, a *Kiemelések* és a *Falusi terepismertetés* című műveket, melyekben „a filmkamera működésére emlékeztető elbeszélő-leíró módszer jelentkezik” (SZÁVAI János, „Mézőly Miklósról”, *Új Írás* 20 [1980]: 70–73, 72.)

⁷ Lásd például: DÉRCZY Péter, „Mézőly Miklós: *Szárnyas lovak*”, *Kritika* 9 (1980): 31–32; SZIRÁK Péter, „Nincs pont, csak folytatás: Mézőly Miklós prózájáról”, *Alföld* 46, 11. sz. (1995): 60–76.

A kritikai és irodalomtörténeti recepció egyik szerző művének esetében sem értelemzi mélyrehatóan a tekintetek funkcióját,⁸ pedig ez mindkét mű narratívájában központi szerepet tölt be: *A Trafik*ban a szereplők alapvető cselekvése a maguk körül történő események megfigyelése, amelyet a narrátor közvetít. Hasonlóképp a *Szenvtelen följegyzések*ben: a férfi szereplő a mellette fekvő, meztelenül alvó lányt mikroszkópszerűen megfigyeli, amely révén a narratívát alkotó asszociációs szerkezet kibomlik.⁹

A Trafik sok szereplőt, sok helyszínt mozgató és közel száz évet felölelő jelenetei, habár az ismétlődő szereplők, helyszínek és motívumok ennek illúzióját teremtik meg, nem rendezhetők egy kerek narratívába. „[H]a korábban még sikerrel kerestünk az író nagyobb lélegzetű epikus műveiben valamiféle összefüggő cselekménysort, esetleg annak imitációját vagy parafrázisát – itt már hiábavaló a próbálkozás.” – írja Erdődy Edit a Mándyról készült monográfiájában.¹⁰ Nincs központi történetyszál, a szöveg csak epizódok sorozata, amelyek az emlékezhelyként funkcionáló trafikok köré szerveződnek. A reduktív, minimalista, majdhogynem lírába hajló nyelvhasználat egyik következményének tekinthető az elbeszélő hang visszafojtására irányuló törekvés, amely a most vizsgált műben is kimutatható. A rövid, vizuális jelenségeket leíró mondatok ugyan megtörik a narrátor autonómiáját, háttérbe szorítják, azonban szintén a mondatszerkesztésnek, valamint a narrátori szólam reflektálatlan fokalizációs váltásainak köszönhetően gyakran dialogikussá válik a szöveg.¹¹ Ezzel egy olyan, sajátos dezintegrációs szövegstratégiát működtet, ami az olvasó szerepét jelentős mértékben felértékeli.

Ehhez hasonló aktivitást követel olvasóitól a *Szenvtelen följegyzések* is. A mű vázát a már említett megfigyelési szituáció adja, mely egy nyári napon délután 3 óra körülre tehető. A férfi asszociációs és imaginációs tevékenysége révén összemósodik a női test képe a korábbi időpontok – aznap délelőtt, előző este és koradélután – eseményeivel; leginkább az előző este látott természettel: azzal a látvánnyal, amit a férfi a Két Pálmához nevű kávézóban ülve, majd pedig a kikötőnél található lépcsőről látott. A több szálon, több „idősíkhöz” kapcsolódó jelenségeket párhuzamosan,

⁸ Sággy Miklós egy tanulmánya foglalkozik tekintetpoétikai kérdésekkel Mándy *Diákszerelem* című elbeszélése kapcsán. (SÁGGY Miklós, „A tekintet hatalma: a filmszakadás mint reflexív funkció Mándy Iván *Diákszerelem* című novellájában”, *A Tiszatáj Diákmelléklete*, 110. sz. [2006]: 1–11.)

⁹ Nádas Péter szintén 1979-ben megjelent *Élveboncolás* című elbeszélése tekinthető a *Szenvtelen följegyzések* párdarabjának is. Mindkét szöveg középpontjában akteleírás áll, valamint az elbeszélhetőség, vizualitás és a leírás poétikájának kérdése mentén szerveződnek. Létrejöttük szempontjából sem állnak távol egymástól: a „kisoroszi műhelyközösség” időszakából származnak. Erről lásd bővebben SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 356–367; valamint Mészöly és Nádas életművének összefonódásával kapcsolatban P. SIMON Attila, „»ugyanúgy másképp«. Változatok az időre Mészöly Miklós novelláiban”, in BAGI Zsolt, szerk., *Pontos észrevételek: Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, 51–86 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015).

¹⁰ ERDŐDY Edit, *Mándy Iván* (Budapest: Balassi Kiadó, 1992), 63.

¹¹ BALASSA Péter, „Mándy és a kísértetek”, *Jelenkor* 27, 5. sz. (1984): 417–424.

következetesen jelen időben beszéli el a narrátor. A rövid, ponttal le nem zárt, üres sorokkal elválasztott bekezdésekről¹² többször nem – vagy csak késleltetve – dönthető el, hogy melyik cselekményszálra vonatkoznak.¹³ Az idősíkok következetes egymásba játszása és mindezek jelen idejű elbeszélése következtében integrált idődimenzió, kitágított jelen jön létre, melyben nem válnak szét a jelen és a múlt eseményei, hanem egymás mellé rendelődnek, és automatikusan, „természetüktől fogva” kölcsönhatásba lépnek egymással.¹⁴

A szövegek nyelvi megformáltsága és a vizuális jelenségek előtérbe helyezése kapcsán szinte magától értetődő a film és a mozgókép bevonása a diskurzusba. Mindkét szerzőt foglalkoztatta a filmtematika, valamint kísérleteztek a filmtechnika illúziójának szövegbeli lehetőségeivel is.¹⁵ Mándy népszerűbb művei, többek között a *Régi idők mozija*, a *Zsámboky mozija* és a *Diákszerelem* szoros tematikus kapcsolatban állnak a mozgókép világával. Mészöly Miklós *Filmje* azon túl, hogy szintén címében jelöli a mozgóképhez kapcsolódást, a narratíva megformáltságát és a filmnyelvi kifejezések használatát tekintve is intenzív kölcsönhatást mutat ezzel a médiummal.¹⁶

¹² A szöveg tipográfiai sajátosságait megőrizve a passzusokat ennek megfelelően idézem.

¹³ A mű több pontján a külön bekezdésbe tördelés következtében metareflexiókként is értelmezhetők, melyek a szöveg befogadási mechanizmusára és a szövegszervezési eljárásokra is vonatkozathatók.

¹⁴ Ezt egy ponton a narrátor is reflektálja:

„Valójában nincs is átmenet, csak bármikor bekövetkezhető átbillenés

A lány az asztal fölött újabb oleandervirágot szakít le. De lehet, hogy már sokkal előbb odanyúlt, s csak képszerűen maradt ott a levegőben a kar és hónalj oválsa. Ha most mégis odahajolna a hónalj fölé, időben se zavarna össze semmit, csupán természetes fedésbe hozná az estét a délutánnal, a *Két Pálmafát* a szobával, a heverővel”. (MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 95.)

¹⁵ A szerzők expliciten is reflektálták érdeklődésüket az irodalom és a mozgókép kölcsönhatásának módjai iránt. Mészöly több esszéjében mélyrehatóan foglalkozik a kérdéssel, Mándy pedig egy vele készült interjúban reflektál kapcsolódására: „A filmtől tanultam a sűrített és tömör kifejezést, és azt, hogy ne kelljen mindent megírni.” (EMBER Marianne, „Hogyan lehet a film hatékony formálóerő? Írók nyilatkoznak az új magyar filmről [II.]. Mándy Iván”, *Filmkultúra* 12 [1971]: 12–14.)

¹⁶ Kevésbé ismert művei hasonlóképpen intenzíven kapcsolódnak a mozgóképhez, lásd például: Mészöly Miklós, „Ami jön (Képsorok egy elképzelt filmhez)”, in Mészöly, *Szárnyas lovak*, 178–265 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979); valamint Uő., „Negyvenhat videoclip”, in Mészöly, *Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról: Végleges változatok a szerző hagyatékából*, 103–166 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1991). Sággy Miklós monográfiájában mélyrehatóan vizsgálja az irodalom és mozgókép kapcsolatát két szerző műveinek tükrében. Mándy három prózai művében és Mészöly *Filmjében* vizsgálja az irodalmi filmszerűséget, olyan szempontokat szem előtt tartva, „melyek a mozgóképi médium fő jellemvonásaiból fakadnak. Egyfelől tehát azt a szerepét, hogy a világtapasztalat látásra alapozott régi, klasszikus modelljét menti át a 20. századra, másfelől azt, hogy olyan közvetítőként működik a világ és ember között, mint a produktív, aktív metaforák” (SÁGGY Miklós, *A fény retorikája: A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban* [Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2009], 70.)

A tanulmányban nem a filmszerűsége helyezem a hangsúlyt, hanem – ettől természetesen nem teljesen függetlenül – a tekintetekre, a nézésaktusokra és a néző-ponttechnikákra fókuszálok. Annak érdekében, hogy a pusztán tematikus közelítést elkerüljem, olyan szövegekre támaszkodom, amelyek más módon kapcsolódnak a mozgóképhez: ezért foglalkozom Mátyás Iván *A Trafik* és Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* című művével. A nézésaktusok vizsgálatáról nem leválasztható a szövegek filmhez, filmszerűséghez való viszonya, így adott pontokon a dolgozat erre is ki fog térni.

Hipotézisem szerint a nézés prototipikus konnotációit mindkét mű kimozdítja. A jelen alkotásokban működő tekintetek – ahogy feltételezem – nem simulnak bele a néző/szubjektum és nézett/objektum oppozícióba, nem őrzik meg ennek egyirányú és hierarchikus jellegét, hanem valamilyen módon dinamikus megvalósításuk érhető tetten – ennek egy-egy lehetséges változatát hozzák létre. A két műben eltér a reprezentált tekintetek és nézésaktusok megjelenési módja, valamint ebből adódóan eltérő funkciót is töltenek be a narratívákban. Ezek narratológiai megalapozottságú feltárása és összehasonlítása egyfelől lehetőséget nyújt arra, hogy az egyes szövegek tekintetpoétikai sajátosságai is jobban kirajzolódjanak. Másfelől pedig arra tesz kísérletet, hogy új szempontok mentén értelmezze vizualitás és irodalom kapcsolatát.

Arcok

Az, hogy a nézésaktusok oppozíciói a cselekmény szintjén hogyan bizonytalanodnak el, a tekintetreprezentációk és a testábrázolások sajátosságain keresztül mutatható be. Habár a két szövegben eltérő mértékben hangsúlyosak a testek és leírásaik, mindkettőben beszédes a megjelenítési módjuk és ennek következtében a narratívában betöltött funkciójuk. Mindkét szerző szövege részleteiben láttatja a szereplők testét, azok szinte sohasem válnak láthatóvá teljes valójukban.

Mátyás művében a rendszeresen felbukkanó szereplők többnyire név nélkül jelennek meg, általában egy-egy jellegzetességüket említi a narrátor, mely révén lehetővé válik a karakter azonosítása és a korábbi események révén felépíthető narratívafragmentumokba kapcsolása. Azonban nemcsak a testük külső – gyakran nem esztétikus és nem normatív – jegyei, hanem az arcuk, a tekintetük is megkülönböztető jegyekké válnak. A karaktereket a szöveg többször metonimikus sűrítéssel jeleníti meg, egész testük leírása vagy alkati sajátosságaik bemutatása helyett csak az arcuk pár szavas leírása áll: „...asztán át a kopár, téli kerten, az üres padok között az uszodába! Gőzölgő arcok a fűtött folyosókon.”¹⁷ A nézésaktusokhoz konvencionálisan kapcsolódó szinte összes társadalmi funkció és kulturális jelentés előfordul, kezdve a dominancia- és hierarchiaviszonyok reprezentációjától, a szemtanúságon át, az illetlenség kérdéséig. Mindezek mellett a szövegben rendkívül hangsúlyos arc- és tekintetábrázolások láthatóvá, vizuálisan érzékelhetővé teszik – vagy el is

¹⁷ MÁTYÁS, *A Trafik*, 75.

rejthetik – a szereplők mentális állapotát, melynek vélhető funkciója adott pontokon a tudatnarráció vagy a belső fokalizáció dominanciájának csökkentése annak érdekében, hogy az elbeszélő megfigyelői státusza fennmaradjon.

Habár az emberi és a dologi karaktereket *A Trafik* elválasztja és megkülönbözteti, a két szféra határát nem zárja le. Több szöveghely is tanúságot tesz arról, hogy a létezőkhöz egyaránt kapcsolhatók prototipikusan szubjektumszerű és objektumszerű attribútumok. Ahogy azt a recepció rendszerint kiemeli, a narrátor a tárgyakra és animális létezőkre rávetít emberi tulajdonságokat: gyakran megszemélyesíti és megeleveníti azokat, arcot és hangot ad nekik.¹⁸ „Meggélozta a fehér golyót. Az kissé sértődötten gurult a többiek felé. Már elnézést! Könnyedén meglökte a pirosat. Az váratlanul és alattomosan a zöldet. Elkezdődött a lökdösődés. – Hallja, barátom, mit akar itt maga?! Maga mit akar?! – Eltűntek egy sötét lyukban.”¹⁹ A műben több helyen is előfordul, hogy egy madárnak, vagy állat formájú tárgyaknak (kirakatban álló figuráknak) a tekintetét jeleníti meg, melyek többnyire az említett entitások érzelmi állapotát reprezentálják, ennek következtében szubjektumminőségben tűnnek fel. Az egyik trafikban tartott madarat a következőképpen mutatja be az elbeszélő:

Meggörbült karmával beleragadva a pult szélébe. Csupasz nyak, kopasz szerzetesfej mered elő a barna tollak közül. Gonosz, horgas tekintet, ahogy belenéz a levegőbe. A semmi néz a semmibe.

Mióta gubbaszt a pult szélén a trafik madara?

Soha nem néz senkire. És őrá se néz senki.²⁰

Az elbeszélő a madár mentális folyamatait próbálja rekonstruálni, azonban az emberi szereplőktől eltérően nem képes a madár perspektívájához fokalizálni. Az állat cselekvéseinek és hangadásának jelentését a saját intuíciói, valamint a trafikos verbális és nonverbális reakciói nyomán próbálja meghatározni.

A szereplők teste számos helyen a trafikokban keringő szivarfüstre fókuszált narrátor-fokalizáló²¹ tekintete által hozzáférhető, melyek füstön áttört, abban feloldódott képe jelenik meg.²² A narrátor azonban nem reflektálja a valószerűtlenségét, melynek

¹⁸ Lásd például DOMBROVSZKY Ádám, „Csillár a pince mélyén”, *Hajdú-Bihari Napló* 37, 122. sz. (1980): 5; PAPP Ágnes Klára, „»Hiszen már nincs is idő«: Mészöly, Mándy és a tárgyak”, *Literatura* 48, 3. sz. (2022): 249–268, <https://doi.org/10.57227/Liter.2022.3.1>.

¹⁹ MÁNDY, *A Trafik*, 6.

²⁰ Uo., 116.

²¹ A tanulmányban használt, narratológiai fogalmakat a Mieke Bal-i koncepcióban alkalmazom. A narrátor-fokalizáló terminussal a fokalizáló az elbeszélő pozíciójához rögzült állapotát jelöli, amely a genette-i külső fokalizálással állítható párhuzamba. (MIEKE BAL, „The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative”, trans. Jane E. LEWIN, *Style* 17, 2. sz. [1983]: 234–269.)

²² „Egy hosszú előrenyúló alak, ahogy áthajol az asztal fölött. A karja elszáll. Ő is elszáll a karja után. Hegyes térdek nőttek ki a székekből. Előreugró állak. Egy aggastyán guggolt a sarokban, a keze

következtében az efféle víziószerű leírások a realitás és irreálitás, a fikció valóság és imaginációs síkja közti határok elmosódnak, a befogadóra hárul ezek utólagos de-
tektálása.²³

Amit a recepció nem hangsúlyoz, de fontos megállapítani, hogy nemcsak a humán attribútumok vetülnek a nem emberi környezetre. A *Trafik*ban rendszeresen tetten érhető, hogy az emberi szereplőkhöz jellemzően tárgyakhoz kapcsolódó jelzőket társít a szöveg, mely – a részvételen, empátiát nélkülöző elbeszélésmód következtében – dehumanizáló gesztusként tűnik fel. Az idős – többnyire nyugdíjas és megöregyült – szereplőkre többször „elszáradt, barna”²⁴ arcokként hivatkozik, „[s]portos öregek, aszott öregek”-ként²⁵ azonosítja őket. Gyakran tárgyi környezetük szerves részeként jelennek meg. Egy ponton a narrátor arról tudósít, hogy egy addig falhoz húzó férfi „levált a falról”,²⁶ ellépett tőle; más helyen egy trafikost a boltja enteriőrje részeként azonosít: „Áttetszően vékony, füstös arc a fekete házisapka alatt. Ott lóg a cigarettásdobozok, képeslapok között.”²⁷

A műben több helyen azonban a szereplőkhöz nem tárgyi, hanem animális jelleg társul. Szinte kizárólag olyan szituációk leírásában érhetők tetten az ezen alapuló metaforák és egyéb alakzatok, amelyekben a szereplők dominanciaviszonyainak reprezentálása kerül a középpontba, melynek következtében azok a vadász és préda/áldozat relációba rendeződnek. Egy ponton komplexebb struktúrába szerveződik ez az oppozíció: ebben a jelenetben egy férfi, aki a trafikból kijöve, séta közben egy cigarettásdobozt nézeget, leül egy játszótér padjára.²⁸ A téren fogócskázó lányok közül Kivételt figyel, aki nem intézeti egyenruhát, hanem sárga kardigánt visel. A megfigyelő, felnőtt férfihoz fokalizált perspektíva a játszó, fiatal lányokat prédaként jeleníti meg: az egyik hátraveti a fejét, a másik behúzott nyakkal szalad a társa felé; vihognak, ugrándoznak. Azonban azzal, hogy a továbbiakban felváltva ad információt a szöveg arról, ahogy férfi a cigarettásdobozon szereplő oroszlánokat, valamint Kivételt nézi, elmozdul a korábban említett reláció. A lány (kiszemelt préda) és az

a térdén. Így szállt fel mozdulatlanul a könyvszekrény polcára. Szakadozott női arc lebegett a csillár felé. Szája szétnyílt. Az egész arc egy kétségbeesetten szétnyíló száj.” (Uo., 56.)

²³ A Mándy-életmű kapcsán több tanulmány is foglalkozik a fikció és valóság határának elmosásával, a látomásosság és a víziószerűség kérdésével. Lásd például CZÉRE Béla, „Látomás és mítosz: Mándy Iván mágikus prózájának születése”, *Kortárs* 40, 1. sz. (1996): 74–78; OSZTROLUCZKY Sarolta, „»Vera meg azt mondta, hogy igenis, Ciklonnal foglalkozni kell«: Ablakmetaforák és metaforaablakok a Vera-novellákban és a *Ciklon*ban”, in BENGI László és VÖRÖS István, szerk., *Séta közben: Tanulmányok Mándy Iván életművéről*, 59–79 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2018); SZIRÁK Péter, „A képzelet kitalálása: A fikcióteremtés jellegzetes módja Mándy Iván életművében”, in *Séta közben...*, 119–125.

²⁴ MÁNDY, A *Trafik*, 29.

²⁵ Uo., 75.

²⁶ Uo., 15.

²⁷ Uo., 28.

²⁸ Uo., 94–100.

állat (csúcsragadozó) között párhuzam alakul ki, amely azonban a későbbiekben azonosítással fokozódik: Kivétel „[m]egrázza fekete sörényét.”²⁹ A jelenet végén a férfi megmutatja a lánynak a cigarettásdobozt, akit azonban nem érdekelnek a rajta szereplő oroszlánok. Ezt követően a lány elszalad. Ez az esemény a férfi korábbi vízióját – mely szerint ha nem fogja szorosán a dobozra az oroszlánokat, eltűnnek – motívikusan megismétli, beteljesíti.

A humán és nonhumán attribútumok egymásba játszása és a reflektálatlan vízió-szerű leírások megnyitják és egyenrangúvá teszik az emberi és a nem emberi szférát. A szereplőket gyakran metaforikusan és retorikusan is dehumanizálja a szöveg, a tárgyi entitásokat pedig – arc- és hangadással – megszemélyesíti.³⁰ Az elbeszélés határozottabban megkülönbözteti az emberi és a tárgyi entitásokat, melynek következtében a szubjektumok/objektumok közötti átjárhatóság inkább határátlépéseként értelmezhető. Nem jön létre olyan heterogén, kontaminált szféra, mint ami Mészöly elbeszélésében – a megjelenő entitások lenyomatokat hagynak és hordoznak egymásban. A két szféra átjárhatóságát korlátozza, hogy csak az emberi szereplők tudata válik elérhetővé; valamint a párbeszédbe hajló, a narrátor-fokalizáló tudatában megképződő fiktív dialógusok a humán perspektívát erősítik.

Test(-)tájak

A *Szenvtelen följegyzések* jobbra a lány testrészeit jeleníti meg. Mindezt közeli pozícióból teszi, középpontba helyezve lába és karja, valamint intim testrészei aprólékos leírását. Ezzel a test – több szinten is expliciten – erotikus minőségében tűnik fel.³¹ A lány arcát az elbeszélő egészében nem jellemzi, csak annak egy-egy részére tér ki, például a pupillájára vagy az ajkára. A lányt megfigyelő tekintet egy időpillanatban a test egy adott szegmensére képes csak fókuszálni, a többi testrész kívül esik a figyelmén. Annak ellenére azonban, hogy rendkívül részletes, közeli leírást ad a szöveg a lányról, nem válik lehetségessé testének pontos rekonstrukciója. Mindez akár értelmezhető úgy is, hogy maga a tekintet az, ami a testet fragmentálja, ellehetetleníti annak egységként megjelenését.

A férfi teste a szöveg nagy részében közvetlenül nem látható. Mindössze a keze tűnik fel olyan pontokon, ahol az a lány testével érintkezik, melynek következtében

²⁹ Uo., 98.

³⁰ Papp Ágnes Klára Mándy érettebb tárgyciklusát és Mészöly *Filmjét* vizsgálva megállapítja, hogy míg az előbbi művek antopomorfizálnak, utóbbi dehumanizál. (PAPP, „Hiszen már nincs is idő...”, 252.) Az általam vizsgált két szövegben az emberi és nem emberi közeg kölcsönhatása ezektől eltérő, így ez az állítás nem bizonyul érvényesnek teljes mértékben.

³¹ A leíró passzusok gyakran a test nem normatív vagy nem esztétikus részeit emelik ki. Többek között említi a szöveg a nyálat a lány szája sarkában, a homokos lábujjait, valamint az „áll domborulatán hártásra száradt, tejszerű lepedéket”. (MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 82.) Ezek a test organikus részeként artikulálódnak, amelyeket a férfi vizuálisan és taktílisán fedez fel.

a lányra vetett tekintetének horizontjába bekerül.³² Egy ponton így ír erről: „[e]gészen alacsonyan köröz a tenyerével”.³³ A férfi is az elkülöníthetetlen „test-távvilág” részévé válik. Nem eltávolított – de nem távoli – megfigyelői pozícióban mutatkozik meg, hanem belép ebbe a horizontba, ő is a hasonlítás részét képezi. A keze saját megfigyelésének tárgyává válik, melynek következtében agenciájával önmagát tárgyiasítja, vagyis a férfi maga számolja fel saját szubjektumpozícióját.

Elszörtan szerepelnek a testhelyzetére utaló kifejezések – említi például, hogy leguggol, térdel vagy felegyenesedik –, ezek a szakaszok a test(rész) helyzetének változtatására hívják fel a figyelmet. A férfi testére az említett kifejezéseken kívül jobbra csak a lányra vetett tekintetének irányából, távolságából, és azzal „bezárt szögéből” következtethet az olvasó. Így a férfi teste mintegy a lányról visszaverődő tekintete révén pozícionálható.³⁴

A lány teste az előző napi tengerparti látvánnyal kerül analogikus viszonyba, melyek egymásra vetítése elmosza az emberi és nem emberi szféra határait: a hasonlítás következtében olyan heterogén közeg jön létre, amelyben a(z) – szubjektumszerű és objektumszerű attribútumokkal rendelkező – entitások egyenrangúak. A szöveg ennek révén – valamint a retorikai sajátosságoknak és a nézőponttechnikának köszönhetően – elmozdulni látszik az antropocentrizástól. Farkas Zsuzsanna a kognitív narratológia felől közelítve felfejti a metaforák két bemeneti tere, a táj és a test szegmenseinek érintkezési pontjait, amelyek a novella során integrálódnak egymásba.³⁵ Az így létrejött „blend” révén sajátos jelentéstöbblet társul mindkét bemeneti térhez. „A tájként megjelenített test elszemélytelenedik, »dehumanizálódik«, az interakció révén ugyanakkor a táj erotizáló megszemélyesítése megy végbe.”³⁶

A hasonlítás alakzata több olyan következménnyel is jár, amelyet Farkas Zsuzsanna nem részletez. A természet elemei egy női testbe sűrűsödnek, ezzel együtt pedig a női test kivetül a természetre. Ez az eljárás azt is eredményezi, hogy a különböző természeti részletek mérete nem azonos arányban változik a testre vetítésükkor. A korábban tárgyalt fehéres folt a lány hasán a tenger hullámával, míg a férfi keze egy sirállyal azonosul. Felbomlik a test szegmenseinek egymáshoz viszonyított ará-

³² Ez alól a szöveg elején egy passzus képez kivételt, melyben nem a férfi tekintete által befogott látvány részeként jelenik meg a keze: „[k]ezét hengerformára görbíti, szeméhez emeli”. (Uo., 78.)

³³ Uo., 77.

³⁴ Ennek nyomán fölvehető, hogy a szövegben egyfajta lacani tekintet működik: a férfi a szöveg nagy részében a saját nézésaktusa következtében válik a reprezentáció szubjektumává. (LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan SHERIDAN, ed. Jacques-Alain MILLER, *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI* [New York–London: W. W. Norton & Company, 1998] 106–107.)

³⁵ FARKAS Zsuzsanna, „»Testté lett táj – tájjá lett test«: Mészöly Miklós: *Szenvtelen följegyzések*”, *Alföld* 65, 11. sz. (2014): 71–77.

³⁶ Uo., 75.

nya is.³⁷ Mindennek következtében a referenciális olvasás lehetősége ezen a ponton is ellehetetlenül.³⁸

Az alapértelmezett nő-intimitás, táj-objektivitás asszociációk a szövegben módosulnak, így a velük való kapcsolatteremtés módja és a feléjük irányuló tekintetek is átrendeződnek: „Ahogy [a férfi] lassan fölegyenesedik a párna mögött, egyszerre a kép is otthonos madártávlatba rendeződik.”³⁹ A távlat és a leírt események érzéki feszültsége összekapcsolódik. A felülnézeti pozíció mellett a férfi több szöveghelyen békaperspektívából szemléli a feltáruló látványt. A fekvő testet a nemiszerv felől, annak magasságában figyeli. „Látószögéből a homlok majdnem egy vonalba kerül a mellcsúcokat összekötő egyenessel.”⁴⁰ Ezek a perspektívaváltások, valamint a megfigyelési aktusa kapcsán említett *blende*, *nagyítás* és *fókuszálás* kifejezések tekintetét több ponton a kamerával hozza összefüggésbe. Egy semleges kamerával ellentétben a novellában a férfi tekintetét önkényes, célzott működésmód jellemzi, melyet a szereplő imaginációja irányít. Mindez belső fokalizáció révén válik hozzáférhetővé, valamint a férfi kameratekintete annak imaginációs teljesítményeként szemlélhető. „Elképzeli százszoros, ezerszeres nagyításban; amennyire a képzelete követni hagyja a nagyítást. Pontosan ott és akkor áll meg, amikor éppen megfelelő.”⁴¹ Egy ponton a férfi tekintete ki is lép a puszta megfigyelői szerepből, és a környezetét befolyásoló ágenssé válik. „Pillantását olyan lassúra fogja, amilyenre csak tudja / A haj sűrűjéből indul. Vigyázva félretolja a fonatok dzsungelindáit. Aztán kilép.”⁴²

A test, a szexuális aktus és a természet jelenségeinek egymásra vetítése következtében a természet áterotizálása figyelhető meg.⁴³ Ez csúcsonosodik ki az elbeszélést záró, istálló leégését tematizáló epizódokban. Az istálló belső történéseit látják a szereplők: a benn élő két borjú és egy öszvér teste elválaszthatatlanná válnak egymástól. „A vöröslő füstben a három állat *egy testként* csapódik faltól falig, az ablakon keresztül látják. Szügy, hát, fölcsapott pata, fej, habzó száj, fölismerhetetlenül öszvér és borjú mindegyik.”⁴⁴ A lépcső tetején ülő pár pozíciójának leírásakor is hasonló nyelvi fordulatokkal él a szöveg: „Két szomszédos lábuk egymáson; mintha egy

³⁷ Ezt támasztja alá például, hogy a szalvétából hajtogatott hajó a lány köldökében abban a maradék vízben ringatózik, amit a férfi a gyűszűből beleöntött.

³⁸ Hasonlóképpen hatnak a szövegben gyakran szereplő bizonytalanságot, esetlegességet kifejező szerkezetek. Az „önkéntelen formájú”, „bárhonnan fölszedett és behajított kavics” nem olvasható mimetikusan, vizualizációja, valamint egyáltalán a szövegvilág elemihez kapcsolása problematikus.

³⁹ MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 95–96. A madártávlat lehetőséget adna arra, hogy a néző felvegye az Alberti- vagy Descartes-féle objektívizáló, felülnézeti, kívülálló perspektívát – ez azonban nem valósul meg a szövegben. A tekintet iránya folyton átrendeződik, lehetséges és nem kizárólagos pozícióból vetül a test felé.

⁴⁰ Uo., 83.

⁴¹ Uo., 75.

⁴² Uo., 84.

⁴³ Ezt a jelenetet Farkas Zsuzsanna is értelmezi a tanulmányában. (FARKAS, „»Testté lett táj«...”, 71–77.)

⁴⁴ MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 99, kiemelés tőlem – Sz. A.

harmadik saját lábukon vetnék keresztbe a másik saját lábukat. A két térd egymás fölött, *egy test tartozéka*ként”.⁴⁵ A testek eggyé válása, valamint a test(rész)ek száma révén lehetővé válik a pár és az állatok közötti párhuzam felállítása, melynek következtében a tűz mint szerelemmetafora is értelmezhető.⁴⁶ Az állatok testrészeinek összekeveredése korrelál a szexuális aktusban részt vevő testek el nem különíthetőségével is, mely kapcsolatot a tűz – jelen esetben szó szerinti és metaforikus – jelentése is lehetővé teszi. Ahogy a tűz sem, a szerelem sem hierarchizál. Előtérbe kerül transzgresszív aspektusa: feloldja az entitások közti különbséget és távolságot, egyaránt a hatása alá vonja őket.

Analógiába állítható az istálló égése a lány felébredésének folyamatával is. Ahogy az ébredés megtöri, kibillentli a lányt az alvás passzív állapotából, úgy a természet passzivitása is a tűz hatására semmisül meg.⁴⁷ A tűz mint aktív cselekvő tűnik fel, jelenléte és pusztítása erőszaktevésként is értelmezhető a természet passzivitására nézve. Azonban mindkét esemény lokálisan rögzített, egyik sem terjed át a környezetére. A tűz az istálló keretein belül marad, a lány ébredése is csak a test határáig terjed: ébrenléti állapotba kerül, azonban nem mozdul meg.

Nemcsak tematikusan, hanem nyelvi szinten is összefüggésbe kerül a test és a táj. A szövegben szereplő kifejezések gyakran a természettudományos szóhasználatot idézik. A lány testrészeinek egymáshoz viszonyított helyzetét a bezárt szögek segítségével írja le az elbeszélő: „Az egyik kar lazán párhuzamos a testtel, a másik kissé eltart, és tompaszögben a csípőig visszahajlik”.⁴⁸ A testek működését is gyakran fizikai-biológiai konnotációjú terminusokkal jellemzi a narrátor. „Még minden változatlan, de az ujjak már készek a változtatásra, az elváltozásban érzékelt anyagszerűség sokkjára. A kéz formáló fölénye néhány pillanatra szól, de addig megismételhetetlen idomváltozatokat tud teremteni.”⁴⁹ Ennek révén lehet arra következtetni, hogy a test és a természet leírásának a közös nyelve a természettudományos regiszterhez kapcsolódik. Azonban a szaknyelvi terminusok távolságtartó jellege, érzelemmentessége és objektivitása feszültségben áll a női test intim részeinek, valamint az erotikus eseményeknek mint szubjektív tapasztalatoknak a leírásával.

Tekintetek

A korábbiakban tárgyalt ember és nem ember oppozícióját nemcsak a testreprezentációk, hanem az ettől elválaszthatatlan tekintetábrázolások és nézésaktusok is kibillentik. A reprezentált tekintetek, valamint a narratív ágensek (elbeszélő, fokalizáló és

⁴⁵ Uo., 97, kiemelés tőlem – Sz. A.

⁴⁶ FARKAS, „»Testté lett táj...«”, 75.

⁴⁷ A felébredés jelentőségét hasonlóan értelmezi Farkas Zsuzsanna is korábban idézett tanulmányában.

⁴⁸ MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 96.

⁴⁹ Uo., 94.

az implicit néző) kölcsönhatása számos helyen megfigyelhető a szövegekben.⁵⁰ Következetes poétikai eljárásként tűnik fel ezek bonyolult, egymástól nem elválasztható megjelenítése. Ez sokszor jelentősen befolyásolja a narratívák kibontakozását, valamint azt, ahogy az olvasó hozzáfér ahhoz a világhoz, amelyben a történetek felépülnek. Többnyire egyik műben sincsenek olyan leíró szakaszok, amelyek stabilan pozicionálnák az implicit nézőnek és nézése tárgyának viszonyát, mely sok esetben a fikció szintjébe ágyazott reprezentált tekintet.

A *Trafik*ban a heterodiegetikus elbeszélőhöz kapcsolódó narrátor-fokalizáló működése veti fel a kamera-tekintet kérdését. Többnyire tanúként szemléli az eseményeket, pásztázza a környezetét. Azt a hatást kelti, mintha tekintete magától működne, mindent befogadna, ami a látóterébe esik. A szöveg nyelvi megformáltsága szintén a filmes hatást erősíti. Azonban a gyakori belső fokolizációk, a narrátor találgató attitűdje, valamint a reális és irreális közötti határok elmosása rendszeresen kikezdi ezt az illúziót.

Gyakoriak és következetesek a bekezdéseken belüli, nyelvileg vagy szemantikailag jelölt fokolizációs váltások, melyek érvénytelenítik azt az olvasói konvenciót, mely szerint egy adott bekezdésben nem feltételezhető perspektívaváltás, ha erre egyéb jel nem utal. Ehelyett olyan befogadói attitűd érvényesül, amely azt feltételezi, hogy változik, kinek tulajdonítható egy kijelentés. Az említett két konvenció egymásnak feszülése okozza többek között a szövegrészek értelmezésének nehézségét, bizonytalanságát.

A trafikos előregedett tekintetével a fát nézi. Hol vannak ilyen fák?
A tanár egy pillanatra belebámul abba a füstben pácolt arcba. (Ettől várok én valamit!) Ingerülten visszahúzza a lapot.
 A trafikos mintha még mindig azt a fát nézné. Hol vannak ilyen fák?⁵¹

Az idézett szövegrész alapszituációja: a trafikos nézi a fát, ezt a tanár megfigyeli. Ehhez pedig a fokolizáló vizuális pozíciója kapcsolódik. Csak a kiemelt mondatokban dönthető el biztosan, hogy a fokolizáló hol helyezkedik el: ebben az esetben az elbeszélő perspektívájához áll legközelebb – a zárójeles mondatban azonosság is válik vele.⁵² A többi kijelentés esetében viszont nem eldönthető, hogy a tanár vagy egy külső (akár az elbeszélő) perspektívájához fokolizált pozíció van-e érvényben.

⁵⁰ Bal a fokolizáció kapcsán bevezeti az implicit néző terminusát, melyet a fokolizáló címzettjeként definiál. A fokolizáló – mint a narráció vizuális és információs horizontjáért felelős ágens – képezi meg ezt a pozíciót, amelyből (amelybe behelyezkedve) a befogadó a szöveg vizuális és információs jelenségeit képes érzékelni. Ennek a pozíciónak a figyelembevételével pontosabbá és árnyaltabbá tehető a narratív szereplők nézésaktusainak vizsgálata. (BAL, „The Narrating and the Focalizing...”, 243–250.)

⁵¹ MÁNDY, *A Trafik*, 27, kiemelés tőlem – Sz. A.

⁵² A szövegben több helyen szerepelnek ehhez hasonló zárójeles megjegyzések, amelyek következetesen narrátori kiszólásként értelmezhetők.

Azonban a fokalizáló gyakori, reflektálatlan pozícióváltása következtében az ágens helyzete sem pontosan meghatározható, melynek következtében az implicit néző pozíciója úgyszintén bizonytalan. Ennek következtében problémába ütközik a befogadás, hiszen tulajdonképpen az olvasónak kell rekonstruálnia azt a pozíciót, amelyen keresztül a szövegvilág eseményeihez hozzáfér.

Ehhez hasonló eljárások figyelhetők meg a *Szenvtelen följegyzések*ben is. A narrátor olyan szubjektív tapasztalatokat artikulál a szövegben, amelyet egy külső perspektíva nem lenne képes, ennek következtében azt lehetne feltételezni, hogy a fokalizáló és a férfi nézőpontja szinte azonos. Ugyanakkor ez nem kizárólagos, gyakran változik a fokalizáló helyzete: hol a férfi perspektívájához, hol pedig egy távolabbi pozícióhoz tapad, amelyhez akár az elbeszélő is tartozhat. Ezen pozíciók közötti váltások *A Trafikhoz* hasonlóan nem reflektáltak, többnyire csak a befogadó értelmezési tevékenysége nyomán rekonstruálhatók.

„Kezét hengerformára görbíti, szeméhez emeli, és befog egy meghatározott pontot. A látvány: ujjnyi hosszú, fehéres csík. Lehetne operáló kés nyoma is, de nem az, csupán egy vakbél fölött elhelyezkedő elszíneződés.”⁵³ Az idézett szövegrész első mondata egy külső perspektívához, míg a második mondat a férfi tekintetéhez fokalizál. A harmadik mondatban azonban nem egyértelmű, hogy a narrátor vagy a férfi horizontjához kapcsolódik.

Gyakoriak tehát mindkét műben az olyan szöveghelyek, ahol a reprezentált (szereplői) tekinteteknek és a narratív ágensek nézésaktusainak (vizuális tájékozódásának a szövegvilágban) rendszerszerű kölcsönhatása, következetes egymásba játszása érhető tetten. Nem lehet egyértelműen megállapítani, hogy a karakterazonos vagy narrátor-fokalizáló ágens tekintete van-e érvényben, vagyis hogy az adott szereplő a tekintet alanya vagy tárgya-e. Ennek következtében problematikussá válik az implicit néző pozíciója is. Ilyen értelemben sokszor elbizonytalanodik a nézés ágense és elszenvetője, szubjektuma és objektuma közötti határ, a nézés egyértelműen perspektivikus és a dominanciaviszonyokat tekintve hierarchikus rögzültsége meglazul. Nem határozott, stabil irányú cselekvésként rajzolódik ki, hanem egy változó, szóródó jelenséggé tematizálódik. Ennek értelmében a Mándy-szövegben a fikció szintjén ábrázolt szubjektum–objektum viszonyt a narratív ágensek nézésaktusai ellenpontoszni látszanak, míg a Mészöly-szövegben a kontaminált, heterogén közeg működésével analóg módon jelennek meg.

⁵³ Mészöly, „Szenvtelen följegyzések”, 78.

A LEPKE ÉRINTÉSE

– Állat–ember relációk a korai Mészöly-novellisztikában –*

BALAJTHY ÁGNES

Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
egyetemi adjunktus

ORCID 0009 0005 9957 8500

The Trace of the Butterfly

– Animal–Human Relations in the Early Short Stories of Miklós Mészöly –

The paper offers a zoopoetic reading of three early short stories (“Balcony and Poplars”; “Under the Cliffs”; “Animals, Humans”) by Miklós Mészöly, exposing the way they present certain aspects of the relationship between humans and animals. The close reading of the texts focuses on how the characters’ reflections on insects, livestock or their supposedly beloved pets are undermined, destabilized and expanded by the language of the narration. I argue that Mészöly’s writings point to evanescence as a common trait shared by humans and animals without attempting to domesticate the latter’s otherness.

Keywords: Miklós Mészöly, zoopoetics, animal studies, modernist fiction

* A tanulmány megírását az NKFIH K-132092 sz. projektje támogatta.

■ Amikor arra teszünk javaslatokat, hogy mi teheti a Mészöly-szövegeket időszerűvé, akkor kézreálló lehet egy első pillantásra kifejezetten tematikusnak tűnő szempont kiemelése az újraolvasásban: mégpedig az, hogy a huszadik századi magyar elbeszélőpróza életművei közül az övét népesítik be a leggazdagabb és a legkiszámíthatatlanabb módon az állatok. Gondolhatunk itt a *Jelentés öt egérről* címszereplőire, a *Magasiskola* sólymaira, de akár *Az atléta halálának lepkéjére* vagy a *Családáradás* „muslincái”-ra. Hozzátehetjük azt is, hogy Mészöly írásművészetének éppen ez az egyik olyan vonása, ami a mai magyar epika horizontjából különösen izgalmasnak és folytathatónak mutatkozik. Selyem Zsuzsa a Nádas-prózában kirajzolódó „állatokhoz való viszonyulás”-t is Mészölyhöz kapcsolja vissza,¹ de – hogy olyan fiatalabb szerzőket is említsünk, akiknél a Mészöly-hatás kevésbé evidens, mint Nádas esetében – Papp-Zakor Ilka novellisztikája vagy Serestély Zalán *Az állomás 3 kutyái* című remek elbeszéléskötete (különösen annak címadó novellája) is termékeny dialógusba léptethető a Mészöly-prózával. Ezek a kapcsolódások nem merülnek ki az állatfigurák pusztá szerepeltetésében, hanem az állati és az emberi tapasztalatok kölcsönös közvetíthetőségére (vagy közvetíthetetlenségére) irányuló reflexiókat mutatják továbbgondolásra érdemesnek. Éppen ezért juthatunk arra a következtetésre, hogy Mészöly életműve a „biopoétikai”, „ökokritikai” vagy „poszthumán” gyűjtőnévvel illetett kortárs irodalmi tendenciák (melyekben, bármilyen nehezen definiálhatóak is, közös az, hogy az emberinek az élet más formáihoz képest való fölérendeltségét és az azoktól való elválasztottságát kérdőjelezi meg) egyik fontos előzményét képezi.²

Az állatmotívumok kitüntetettsége a Mészöly-recepció figyelmét korábban sem kerülte el: többek között Urbanik Tímea³ és Tolcsvai Nagy Gábor⁴ foglalkozott a funkciójukkal, Fogarassy Miklós pedig már 1991-ben kitért arra, hogy az animalitás nem pusztán kulturálisan kódolt jelentéstartalmak szimbolikus hordozójaként, hanem egy sajátos létformaként jelenik meg Mészöly írásaiban. Érvelése szerint a Mészöly-prózának „[n]agyon határozott az a gesztusa, hogy *egyenrangúvá tesz*. Az élőket egymásra vonatkoztatja; tudatosítja, hogy állatok és emberek sorsa eltérően

¹ SELYEM ZSUZSA, „Az árulás elviselhetetlen szordínója: Mészöly Miklós: *Sötét jelek*”, *Élet és Irodalom* 53, 34. sz. (2019): 18.

² Monográfiájában Szolláth Dávid is felhívta a figyelmet e megközelítésmód relevanciájára: „Mészöly állattörténeteinek és állatleírásainak az itt kezdődő vonulata figyelemre méltó vizsgálati tárgya lehet az ökológiai elkötelezettségű irodalomértelmezésnek és az animal studies kritikai irányzatának.” SZOLLÁTH DÁVID, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 71.

³ URBANIK TÍMEA, „A helyettesítés változatai: Állatszimbólumok Mészöly Miklós műveiben”, in *Állati jelek, képek és terek*, Jel-Kép-Tér sorozat 3, szerk. SZIRMAI ÉVA, TÓTH SZERGEJ és ÚJVÁRI EDIT, 2:133–139 (Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2018).

⁴ TOLCSVAI NAGY GÁBOR, „Állat, ember, szolidaritás (Mészöly Miklós állatmotívumairól)”, in TOLCSVAI NAGY GÁBOR, „*Nem találunk szavakat*”: *Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*, 149–158 (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999).

van determinálva, de ő mégis azt hangsúlyozza, ami a létezőkben a közös.”⁵ Ebben a korai novellákkal foglalkozó tanulmányban én is a Mészölyről folyó irodalomtudományos diskurzus azon vonulatához szeretnék csatlakozni, mely nemcsak azt vizsgálja, hogy a szövegek állatalakjai milyen figuratív jelentések létesülésébe vonódnak bele, hanem arra is rákérdez, hogy a művek miként viszik színre azt a – Derridával szólva – szakadást vagy törést,⁶ mely az európai bölceleti hagyományban a gondolkodás és a nyelv hatalmával felruházott ember és az állat mint annak kisilabizálhatatlan, kiismerhetetlen másikja között húzódik meg. A cél tehát nem az, hogy Mészöly állatait pusztán a metaforikus helyettesítések láncolatának egy-egy elemeként kezeljük, de nem is az, hogy nyelvi-poétikai alakíttóságukat, elbeszéltségüket zárójelbe téve, csak „önmagukban”, a diegézis világában betöltött szerepük alapján értelmezzük őket. Ehelyett érdemes Kári Driscoll és Eva Hoffmann megfontolásait követni, akik ekképpen fogalmazzák meg a (szintén Derrida nyomán) zoopoétikainak nevezett megközelítésmód lényegét: a „zoopoétikai olvasás feladata, hogy felderítse, mi rejlik e két szélsőség között, a materiális és a szemiotikai, a test és a szöveg, az állat és a szó kölcsönös átfedéseiben és egymásba szövődésében.”⁷

A zoopoétikai olvasás relevanciáját a Mészöly-próza esetében az is igazolja, hogy gyakorlatilag a teljes életműre kiterjeszhető: az animalitás jelölői már abban az első, 1957-es *Sötét jelek* című elbeszéléskötetben is sűrű szövésű motívumláncot alkotnak, melynek darabjai prózapoétikai szempontból egyébként még nem feltétlenül tűnnek innovatívnak. Tolcsvai például „hagyományosabb állattörténetek”-ként aposztrofálja őket, ahol a „rövid történet és annak elbeszélése a klasszikus módon közel áll egymáshoz.”⁸ Alapvetően a realista prózapoétika kódjai szerint szerveződő szövegekről van tehát szó, de ahogy Szolláth Dávid is kifejtette monográfiájában, már itt, a korai Mészöly-prózában is észlelhető a metonimikus narráció fellazulása és a példázatoság jelentésteremtő eljárásainak előtérbe kerülése.⁹ A hiány alakzatai, a kihagyások, a szintaktikai eldönthetlenségek az általam vizsgált három novella, a *Sziklák alatt*, a *Balkon és jegenyék* és az *Állatok, emberek* nyelvi megalkotottságában is fontos szerepet játszanak, és gyakran éppen az ember–állat reláció elbeszélhetőségének problémáival hozhatóak összefüggésbe. Elemzésük során a szövegek *Alakulásokban* (1975) közzétett, a későbbi gyűjteményes kötetekben is megtalálható változatát használom (helyenként a *Sötét jelek*ben szereplő variánsokon végzett – egyébként csekély mértékű – módosítások funkciójára is kitérve). Ahogy azt az

⁵ TOLCSVAI, „Állat, ember...”, 149.

⁶ Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Luise MALLET, trans. David WILLS (New York: Fordham University Press, 2008), 30–31.

⁷ Kári DRISCOLL and Eva HOFFMANN, „Introduction: What is Zoopoetics?”, in *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Studies in Animals and Literature, eds. Kári DRISCOLL and Eva HOFFMANN, 1–14 (New York: Palgrave Macmillan, 2018) 4, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5>.

⁸ TOLCSVAI, „Állat, ember...”, 149.

⁹ SZOLLÁTH, *Mészöly Mikós*, 53.

első ciklusban egymás mellett szereplő novellák címe (*Farkasok; Allatok, emberek; Sziklák alatt; Varjak*) is jelzi, az *Alakulások* szerkezete kifejezetten az állatdiskurzusok kontextusába helyezi az újraközölt novellákat – a metamorfózis képzetét előhívó kötet cím innen nézve pedig a különféle természeti létformák rögzíthetőségét is sugalmazhatja.

Mészöly állattörténeteinek irodalomtörténeti előzményei sokrétűek: nem maradhatnak köztük említés nélkül a két világháború közötti időszak igényes lektúrái közé tartozó, Kittenberger Kálmán és Széchenyi Zsigmond nevével fémjelzett vadászbeszélések, illetve a későbbiekben is nagy népszerűségnek örvendő, Fekete István által magas szinten művelt ismeretterjesztő és természetjáró irodalom sem. (Mint ismeretes, Mészöly *Fekete gólya* című 1960-as ifjúsági regényének tájleírásai például sokat merítettek a három évvel korábban kiadott *Tüskevár* természetábrázolásából.)¹⁰ Ugyanakkor ennél a konnexiónál jóval fontosabb, hogy – miként Bengi László megállapítja –, már a századforduló novellisztikájában is megfigyelhető az állatmotívumok sűrűsödése, rétegzettebbé válása, előtérbe kerülésük pedig az antropológiai modellek, emberi önértelmezés-kísérletek nyitottabbá válásával hozható összefüggésbe. Bengi az 1880-as évek rövidprózájától egészen Kosztolányi *Zsivajgó természetéhez* eljutva fogalmazza meg áttekintése végén, hogy „[a]z állat mintha többé már nem szolgálhatna az emberi mivolt afféle tartó szerkezetének.”¹¹ Egy jellegzetes, a fabulahagyomány konvencióit kizökkentő, átalakító effektusaként emeli ki az állat és az általa viselt név által keltett elvárások össze nem illését: példaként egy Gozdsu-novella, a *Sámson madara* címszereplőjét, Kosztolányi esetében pedig a csúf Pacsirta és a cseppet sem madárszerű Hattyú kutya alakját említi meg. Ugyanez a megoldás Mészöly prózájában is visszaköszön: a *Pontos történetek, útközben* utolsó fejezetében felbukkanó Médiről csak a rá vonatkozó második mondatból derül ki, hogy nem női szereplő, hanem kutya („Reggel óta különben Médi is rosszul van, lázas, reszket, csupa csont és bőr. Majdnem miniatűr kutya, valamilyen kibogozhatatlan keverék, s már tizenöt éves.”)¹² míg a főszereplő-elbeszélőt pusztán Libusnak szólítják a családtagjai, anélkül, hogy megtudnánk, valójában hogy hívják. A nevek felcserélése, megszokott használati szabályaik felszámolása egyike a regény számos retorikai eljárásának, melyek az emberi és az állati világok közötti határt instabillnak és képlékenynek mutatják. A Mészöly-művek tehát úgy folytatják az irodalmi modernség horizontjához kapcsolódó kérdésfeltevéseket, hogy az emberi öndefiníció állatokra való ráutaltságára reflektálnak: arra, hogy az európai gondolkodási hagyományban

¹⁰ Uo., 122.

¹¹ BENGI László, „A létezők láncolatának torlódásai és szakadásai: Állat, ember és technika együttállásai a századforduló novellisztikájában”, in *Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. BALOGH Gergő, FODOR Péter és PATAKI Viktor, 55–69 (Debrecen: Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2020), 68.

¹² MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek útközben* (Pécs–Pozsony: Jelenkor Kiadó–Kalligram Könyvkiadó, 2001), 296.

az „állat” az „ember” fogalmának megalapozására szolgál, de ez az alap már nem bizonyul szilárdnak és elmozdíthatatlannak.

A *Balkon és jegenyék* a kötet azon darabja, melynek főhősei, a gyermektelen, értelmiségi (házaspár kifejezetten tudatosan kérdeznek rá saját, állatokhoz fűződő viszonyukra a közvetlen idézetek formájában olvasható beszélgetéseik során. Habár a novella nem mentes a könnyen felfejthető allegorézisektől, olyan összefüggések létesülését teszi lehetővé a párbeszédekben artikulálódó elképzelések és a szöveg további rétegei között, melyek hol afirmatívnak, hol önfelszámolónak tűnnek – és ez a dinamika felel a mű jelentéstani nyitottságáért.

A főszereplők természet(es)hez való vonzódását szemlélteti az a funkció, melyet a szomszéd telek jegenyefáira néző, címben megnevezett balkon tölt be a mindennapjaikban: „Az Asszony bevezetgette a vadszőlő kacsait a mellvéd belső falára, azóta zöld szőnyeg borítja a hulló vakolatot, ha kinéznek a szobából, azt látják. Nyáron mindig boldogabbak. A kert egyszerre tömött és puha lesz, mint a vánkókkal körülrakott heverő; nem lehet belesni sehonnan, a lombok eltakarják a kilátást.” (412.)¹³ A növényzettel asszociált berendezési tárgyak, a „szőnyeg” és „heverő” trópusai (akárcsak a szomszéd gyerekeknek röptetett, papírból készült „piros madár”) azt a benyomást keltik, hogy a balkon átjárást képez az épített otthon és a vadon, a kultúra kényelme és a természet szépsége között, és így biztosítja a Gauguin tahiti naplóját olvasgató, éjszaka meztelenül kint alvó szerelmesek pihenésének ideális helyszínét. Az, hogy az elbeszélő mindvégig „Férfi”-ként és „Asszony”-ként utal rájuk (szemben a polgári nevüket viselő mellékszereplőkkel), kifejezetten az Édenkertben élő első emberpár alakjával helyezi párhuzamba őket. Ezt az idilli atmoszférát azonban folytonosan megtöri a narráció azáltal, hogy áthelyezi a fókusz a bér-villák közé beékelődő, jóval szegényesebb szomszédos udvar történéseire, ahol még mindig kísért a zsidókat elvitető hentes emléke (a hasonlat, mely szerint a disznóbelek „mint a girlandok, körbeaggatva várták, hogy töltőpumpára húzzák őket”, máris groteszk módon fordítja ki a természet dekorativitását hangsúlyozó „zöld szőnyeg” metaforát [412].) A natúra ezen a telken csak a jegenyefák által van jelen, melyek magukon viselik a disznóperzselések nyomát, ugyanakkor (a balkon által szimbolizált köztesség újabb alakváltozataként) mintegy belenőnek a földszintes házba, gyökereikkel feltörve a padlót, darabokat törve ki az ereszből. Míg az idős Borza házaspár rezignáltan nyugszik bele a fákkal való együttélés következményeibe, addig a nemrégiben ideköltöző, folyton sürgölődő, építgető Horváth mésszel öntené körbe az egyik jegenyét, hogy az elpusztuljon, és helyébe lugast telepíthessen. Az érzéketlen Horváth olyan erőszakos hódítóként tűnik fel, akinek viselkedése az Asszony és a Férfi értékrendjével sem összeegyeztethető, ezt a szembeállítás azonban finoman kikezdi az a mondat, melyben a férfi ugyanazt a vágyat fogalmazza meg, szintén bibliai allúzióval élve – „Tudja, mikor ideköltöztem, azt mondtam, hogy lehet

¹³ A főszövegben szereplő idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, „Balkon és jegenyék”, in MÉSZÖLY Miklós, *Alakulások*, 412–431 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975).

itt is paradicsomot csinálni.” (419) –, amelyet a balkon leírásának metaforái társítanak a párhoz. A Horváth-féle „paradicsomcsinálás” stratégiája sem a természet teljes kitörlésén, mint inkább tárgyiasításán, gyarmatosításán alapul: így lesz szükségére Rexist, a szűkös helyén megkötött farkaskutyakölyökre, aki aztán állandóan „fegyelmez”-het – de nemcsak ő, hiszen a férje által teljesen elhanyagolt, fájdmát kifejezni másképp nem tudó Horváthné is üti az állatot. A nem megfelelő körülmények között tartott háziállat iránt az egész szomszédság egyöntetű szánalmat érez, az Asszony és a Férfi egyenesen „cinkos barátságba” kerül vele. (424.) Jóval kevesebb szánalomban részesülnek viszont azok az éjjeli lepkék, amelyek minden nyári este ellepik a balkont és nem hagyják nyugodni a Férfit. A novellát voltaképpen két ilyen esti jelenet keretezi, melyből az első elbeszélése a modern nagyvárosi közeg és a belőle kiiktathatatlan, „fegyelmezhetetlen tenyészet” cseppet sem harmonikus, mint inkább feszültségteli kettősségére hívja fel a figyelmet:

Még fényt se kellett gyűjtani, a kertből sűrű rajokban áradtak elő a pillék, bogarak, ott keringtek a balkon körül, aztán pár óra múlva ismét eltűntek. De addig szüntelenül jöttek-cserélődtek, a fajok és nemek elképesztő változatosságával, mint valami rovar-népvándorlás. [...] Majdnem nevetségesen ijesztő volt ez – egyszerre mind! És mindez itt, a város szívében, a neonfény-derengésben. Az égalj késő éjszakáig rötös, de ez a kert, ez a tenyészet fegyelmezhetetlen. A Férfi szorgalmasan irtja a bogarakat, szinte lesi, hogy melyikre csaphat le.
– Ugyan, hagyd már – bosszankodik az Asszony. – Úgyis elmennek egy óra múlva.
– De ha idegesítenek...
– Uralkodj magadon. (415.)

A Férfi a felszólítás ellenére sem tud azonban mit kezdeni az indulataival:

Az Asszony váratlanul felkapja a fejét.
– Most nyomtad el!
– Én?
– Te, te! Gondolatban... Láttam az arcodon. Azt hiszed, ez nem ugyanaz?
A Férfi feláll.
– Hát jó, igazad van. Persze hogy a bogarakon kellene kezdeni... De ha még ez se megy! Pedig undorító, hogy minden ilyen egyenlőtlen... és mégis megteszi az ember. (416.)

A konfliktus forrása, hogy az Asszony bármilyen élőlény ellen elkövetett kegyetlenséget egyformán etikátlanak ítél, elutasítva a köztük való különbségtételt, a „gondolatban” szóval egyenesen a krisztusi bünfelfogást megidézve (Máté 5:27). Az egyenlőtlenégekről megfogalmazott (nyilvánvalóan áthallásos) válaszában a Férfi azonosulni látszik a párja által képviselt erkölcsi állásponttal, a novella végén viszont

már így védekezik: „Úgy teszel, mintha született civilizátor volnék. Ha ütnek, viszaütök, ennyi az egész. Minden férfi ilyen. És a különbség se más, csak az, hogy téged véd, ami itt van... ez a komfort... ez az egész... én meg próbálok megvédeni. Persze, lehet, hogy ez is egészségtelen. Valahogy össze kellene mosni, vegyíteni a kettőt... Mit tudom én!” (428.) A Férfi egyrészt valamiféle esszenciális nemi adottságként, a másikat óvó-védő magatartásformaként állítja be viselkedését (ami a körülmények ismeretében kifejezetten ironikusan, kisszerűen hat, és ismét csak Horvátthal helyezi őt párhuzamba), másrészt a „[v]alahogy össze kellene mosni, vegyíteni a kettőt” mondatban jól dekódolható módon az a célképzet fogalmazódik meg, amit a balkon is megtestesít: egyszerre természeti és kulturális lényként élni. A szereplői megnyilatkozásokat újrakeretező szöveg a természeti és a kulturális viszonyát azonban nem egyszerű szembeállításoként látatja, hanem kiazmusok sorozataként. Az Asszony ugyanis arra kéri a Férfit, hogy uralkodjon magán, a „ha ütnek-visszaütök” állítással a Férfi viszont ösztönös válaszreakcióként utal az erőszakra: azaz, érvelése szerint a naturát leigázó, eltárgyasító maszkulin szubjektum voltaképpen saját, nagyon is *természetes* impulzusainak engedelmessé válik, amely rokonságot teremt közte és a „fegyelmezhetetlen tenyészet” között, Ahogy Agamben fejti ki, a modernitás antropológiai gépezete, mely az állattal szemben hozza létre az embert, olyan kizárások és bennfoglalások rendszere, melyek már az emberen belül elkezdődnek.¹⁴ Az „uralkodj magadon” parancsa egy ilyen letiltást foglal magában; a dialógus tanulsága szerint annak, aki egy élőlénynek sem szeretne ártani, önmagát kell civilizálnia, és ezzel éppen azokat az ösztönös késztetéseket kell elfojtania magában, mely egyébként a többi nem-humán létezőhöz köti. A természet védelme kirekeszt a természeti létezők közül.

A novella cselekménye olyan történéssel zárul, melynek elbeszélése még nyomatékosabban kínálja fel magát a példázatos olvasás számára. A balkonon megjelenik egy hatalmas lepke – „[k]is idő múlva tompa dongással egy hatalmas lepke is megjelenik: izgékonny, fekete-vörös szörpotroh, két áttetsző szárnyán barbár jelképfiguráció.” (428) – aki újra és újra nekitámad a kétségbeesetten védekező Férfi arcának. (A „jelképfiguráció” megnevezés a Gauguin-kontextushoz is visszakapcsolhat, miközben öntükröző módon a jelenet allegorikus karakterére is rámutat.) Habár a küzdelem végül látszólag az összevissza csapkodó Férfi győzelmével zárul, nevetséges tánc teljesen demaszkulinizálja őt, a lepketést pedig „nyomtalanul eltűnik”, hogy (mint azt az utolsó mondatban olvashatjuk) ezáltal titkos félelmet keltsen ellenfelében: „De nem mondja ki, amit gondol; szégyelli, hogy fél.” (429.) A lepke a „küzdelem” elején szó szerint nyomot, egy hímporos foltot hagy a Férfi homlokán: azon a helyen, ahová korábban az Asszony látta kiülni az erőszak gondolatát. Ez a nyom azt sugalmazza, hogy az ember számára a saját animalitásáról való szorongató tudást az

¹⁴ Giorgio AGAMBEN, *The Open: Man and Animal*, trans. Kevin ATTELL (Stanford: Stanford University Press, 2004), 37.

állatokkal való találkozás közvetíti: a lepke visszairja a Férfit azt, amit ki kellene zárnia magából.

Az antropológiai differenciával foglalkozó diskurzusok egy másik alapvetése az állat nyelvtől való megfosztottsága. Sokat hivatkozott esszéjében Derrida úgy fogalmazza újra ezt a gondolatot, hogy nem az állat beszédképességére vagy -képtelenségére helyezi a hangsúlyt, hanem arra, hogy tud-e *válaszolni*.¹⁵ Ebből a szempontból különösen érdekes az 1949-ben íródott *Sziklák alatt* című novella, melynek nagy részét egy dialógus teszi ki, és a csend, a zaj és a hangzó beszéd effektusainak összjátéka határozza meg a jelentéslelésülést. A szöveg gerincét alkotó párbeszéd két férfi, a hegyekben nyaraló én-elbeszélő és a szomszéd tanya tulajdonosa között zajlik. Az etnográfiai narratívákat idéző alaphelyzet – a kívülről érkező (ugyanakkor az olvasó számára identifikációs pontként szolgáló) látogató és a (hozzá képest Másiknak érzékelt) őslakos találkozási – egyike az irodalmi modernség jellegzetes epikai konvencióinak. A kettejük megnyilatkozásait keretező, kiegészítő narráció azonban egy másik, ennél jóval enigmatikusabb kommunikációs folyamatról is tudósít, mely az ember és az állat között zajlik, s mely az ismerőség, illetve az idegenség tapasztalatát nem csak szociokulturális különbségek függvényeként teszi értelmezhetővé.

A novella elején a legfontosabb hatáskeltő funkciót egy olyan eljárás tölti be, melynek különféle változatait a későbbi Mészöly-művekben, akár a *Pontos történetek* fentebb idézett, Médi kutyáról szóló mondataiban is megfigyelhetjük: az elbeszélés elsősorban szintaktikai megalkotottsága révén leplezi le azt az olvasói automatizmust, amellyel azonnal, rutinszerűen emberként azonosítjuk egy irodalmi mű élénk lépő alakjait. Az én-elbeszélő a történet tulajdonképpen kezdőpontjaként ugyanis azt a pillanatot jelöli ki, amikor a nyári szállásaként szolgáló, omladozó présház előtt ülve „óvatos lépések nesz”-ét (40)¹⁶ hallja meg. A kétszer is elhangzó, a másikat kommunikációs partnerként kezelő „Hát te? Hogy kerülsz ide?” (40) kérdésére nem érkezik válasz – a csend tipográfiailag is beíródik a szöveg tagolódásába, mely a következő mondatot már új bekezdésben helyezi el. Ugyanilyen fontos hatáseffektusnak bizonyulnak ugyanakkor a folytatásban az elbeszélésbe beékelődő, ám jelöletlen kihagyások: „Furcsa valami a hang, mikor egyedül van az ember. Először a szemébe néztem, de csakhamar feljebb csúszott a pillantásom.” (40.) A két mondat közötti jelentéstanai összeférhetetlenség (lásd az „egyedül” és a „szemébe” egymást kizáró implikációit), az egyedüllét és másik jelenléte, a hang válasznélkülisége és a pillantás kölcsönössége között keletkező feszültség stabilizálhatatlanként mutatja fel az elbeszélő és a magányát megtörő, ismeretlen látogató kapcsolatát. Míg a narrátor az illető szemébe néz, majd felfelé, a sziklákra, arra következtetve, hogy innen jött vendége, addig az érkező tekintete ellenkező irányban mozog, fentről lefelé – az arcról a cipőre terelődik a figyelme. Itt, ennél a szöveghelynél a „szimat”, a szaglászérék-

¹⁵ DERRIDA, *The Animal...*, 32–33.

¹⁶ A novellából származó, főszövegben olvasható idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, „Sziklák alatt”, in MÉSZÖLY, *Alakulások...*, 40–45.

szervének kifinomult működését az olvasó már nagy biztonsággal az állat, mégpedig a „kutya” attribútumaként azonosítja, de a szöveg nem oldja fel explicit módon az eldönthetlenséget. Az elbeszélő ugyanis a „[k]is nyugtalanság fogott el, hogy miért hallgatunk” (41) mondat többes számú igealakja révén a hallgatást továbbra is egy egyenrangú kommunikációs felek között zajló, kölcsönös aktusként prezentálja – és ezzel felerősítve azt a befogadóban is megfogalmazódó kérdést, hogy vajon egyedül van-e az, aki egy kutyával tartózkodik egy térben. Avagy: várhatunk-e mást egy kutyától, mint hallgatást? Zavarát végül egy általánosító, antropológiai megfigyelést tartalmazó szentenciával oldja fel: „Hirtelen úgy éreztem, hogy mondani kellene valamit; de csak az ember olyan ostoba, hogy minduntalan beszélni akar. Ő megnyalta még egyszer a zsírfoltot a kövön, aztán lefeküdt, lábát az álla alá húzta.” (41.) Bölcselkedő megjegyzése úgy hangolja át azt az Arisztotelész óta öröklődő gondolatot, hogy ember és állat közötti differencia legfontosabb forrása a beszéd képessége, hogy az utóbbinak (meglehetősen közhelyszerűen, egy inverziót alkalmazva) tudásdeficit helyett egyfajta tudástöbbletet tulajdonít.

Az ezután megjelenő gazda erőszakos hangja (lásd a fegyvervég-hasonlatot) a kutya némaságát viszont más értelemösszefüggésbe helyezi, és nem a testi-szenzuális elégedettség, hanem a fenyegetettség tüneteként teszi interpretálhatóvá:

Éles hang törte meg a csendet. Vékony nyakú emberek hallatnak ilyen hangot, akiknek olyan az ádámcsutkájuk, mint valami fegyvervég.

A hangra hirtelen lecsapta a fülét, és a közeli szólótökek közé futott. Őszintén meglepődtem: hogyan? Ez fél? (41.)

Az óvatos nesz helyett nagy hanggal betoppanó második vendég érkezése mintegy ellentétező párhuzamba kerül az elbeszélést indító cselekménymozzanattal. Érdeklődő kérdése („– Nyaraló?” [42]) egy újabb megfordítást eredményezve ugyanakkor az én-elbeszélőt is az idelátogató idegen pozíciójába helyezi. A Kocsis András-ként bemutatkozó új szereplőre a fenyegetés mellett éppen az animalitás képzetét vetíti rá az állatmesék emlékezetét is előhívó „rókafejt” összetétel, melynek első tagja anagrammatikusan megismétlődik az „apróka” jelző betűsorában is: „Ejha! Mint egy rókafej, olyan! Erősen csillogó, apróka szemek, hegyes orr, vörhenyes haj. Bőre sárgásfehér és csupa szeplő. Másnapos szakállá egybeolvadt a bőre színével.” (42.) A férfi külsejének önreflexív leírásában a szőr és a bőr közötti kontúr elmosódottsága mintegy vizuálisan jelöli a szókép dezantropomorfizáló hatását. Az állati és az emberi kategóriáit ironikusan kimozdítja a szöveg folytatása is azért, hogy a rókafejtű szomszéd szólamában olyan civilizatorikus-humanisztikus értékek jelennek meg, mint a segítségnyújtás („Azért vagyunk itt, hogy segítsünk egymáson.” [42]), a tanulásvágy („Én minden második nap tizenhat órát dolgozom, malomban, ki akarom tanulni a szakmát.” [45]), az olvasás megbecsülése – ezeket azonban folyamatosan felülírja az a nyelvileg is artikulálódó viselkedés, amelyet kutyájával szemben tanúsít: „– Ilyen ez, uram! – mondta nevetve. – Bizony isten, ilyen! Ha megverem, még a húst

sem eszi meg. Elhiszi?” (42) Az „[i]lyen ez.” lefokozó retorikája az elbeszélés nyelvére visszahat: itt, Kocsis András színrelépése után nevezi meg az eddig rögzítetlen létmódú lényt először *kutyaként*, a gazdájának alárendelt állatként a szöveg. A beszélgetés a két férfi között olyan társalgási klisék révén indul, melyek össze nem illése a szituációval szembeötlő: „Szomszédom barátkozó mosollyal hunyorított. – Látom, jól megértik egymást. Mármint a kutyával. – Azt hiszem, jóban leszünk – s próbáltam magamhoz hívogatni Bazaltot, de nem nézett rám, konokul csak a vöröshajút figyelte. – Jó kutyának látszik, húségesnek...” (43.) A kutyáról való, szívélyeskedő beszélgetést a viselkedéséről beszámoló mondatok ellenpontozzák, melyek alapján eldöntetlen, hogy félelme, „konok némasága”, fegyelmzettsége a derridai értelemben vett válasz-e vagy pusztán automatikus reakció, az idomítás eredménye. A vöröshajú a folytatásban el is veti a „jó kutya”, a „kutyahúség” eszményét mint az állatra emberi értékeket rávetítő, és ezzel voltaképpen az ember egyediségét veszélyeztető diskurzív mintázatot („tudja, én nem szívlelem a nagy húséget. Mit kuncsorog mindig az ember után?” [43]), és ehelyett egy tisztán hatalmi, nem érzelmi relációként vázolja fel azt, ami a gondolkodó embert a neki alárendelt, tőle elválasztott állathoz fűzi („nem ember ez, hogy gondolkozzék” [43]). Ahogy arra az elbeszélő-protagonista „tréfája” is rávezet (és ettől válik kissé didaktikussá a novella), ezt az elválasztottságot viszont az ő szólama sem képes fenntartani, hiszen az élettársát, a sziklák között felbukkanó, rózsét gyűjtő asszonyt maga is olyan nyelvi fordulatok révén jellemzi, melyek arra a „kutyaszerűség” képzetét vetítik rá:

Hogy hű? Legalább hű ne volna! Kódorogna el vagy ugatna, ha szólnak hozzá... De ez még a puskacsőbe is belenéz, és nem tudja, mi az.

– A Bazalt?

– Nem, az asszony! – s nevetett, hogy így tréfálkozom. (45.)

A jelenlévő kutya így metaforikusan összekapcsolódik a távollévő asszonnyal, felcserélhetőségük nyelvi lehetősége a szereplői távlatokból is észlelhetővé válik. Miközben Kocsis András az asszonyt épp némasága miatt nevezi butának és hasonlítja a kutyához, a novellát behálózó kiazmusok logikájának megfelelően a férfit többek között pont az dehumanizálja, ahogy, amilyen módon az élettársáról beszél: „Hiszen jó asszony volna, nem mondom, de ez se az én ízlésem. Buta. Ide való a sziklák közé. Hallgat. Úgy hallgat, mint ez a kutya itt, akkurát olyan.” (44.)

A kutya és a nő között azonban nemcsak a férfinak való kiszolgáltatottság és a szótlanság teremt kapcsolatot, hanem az, ahogy élőhelyükhöz, a sziklás tájhoz viszonyulnak. Bazaltot ez a nem éppen tipikus kutyanev metonimikusan is ide köti, a kecskéknél is ügyesebben ugráló asszonyt – ez is egyike a novellát több szinten is behálózó identitástévesztéseknek – az elbeszélő pedig először a sziklákon pirosuló virágnak, tehát a természeti környezet részének nézi. (*A Sötét jelekben* olvasható

változat szerint „olyan volt, mint egy üde virágsziget, vakmerő mosoly”,¹⁷ míg a mondatot záró jelzős szerkezet már hiányzik az *Alakulásokban* közölt variánsból: az „égőpiros folt”-hoz így az elbeszélés ezen pontján nem társul semmilyen antropomorf jelentésvonatkozás.) A Mészöly-mű a *Ház a sziklák alatt* című Tatay Sándor-novella átírata: egy viszonylag hosszabb terjedelmű, fordulatos cselekményvezetésű szövegé, mely nem is egy, mint inkább két egymásba érő szerelmi háromszög több évig tartó, tragédiába torkolló történetét beszéli el. A háborús előzményekre tett utaláson és a cím helyhatározós szerkezetén kívül tulajdonképpen csak a hegyi élethez való ragaszkodás motívumát őrzi meg belőle a jóval sűrítettebb, ökonomikusabb szerkezetű Mészöly-novella. Mind az élettársa lenéző szavai, mind a mozgásáról beszámoló elbeszélői nyelvhasználat arról tanúskodik, hogy a rőzsegűjítő hadiözvegy a magasban érzi otthon magát, akárcsak a *Ház a sziklák alatt* púpos Teréze, aki így vall magáról: „Fent születtem a hegyen, ott nőttem fel. Én itt lenni nem bírom ki, inkább meghalok.”¹⁸ A Tatay-novella persze felkínálja azt az olvasatot is, miszerint Teréz szenvedélyes vallomásaiban a „fent” voltaképpen a hegyi házban élő sógorát jelöli, aki iránt a vénlány egyszerre táplál megemésztő vágyat és gyűlöletet a szívében. Ehhez képest a Mészöly-szöveg trópusai az asszonyt és a kutyát egyaránt a sziklák közé tartozó lényekként jeleníti meg, akiknek a rókafejű által emlegetett város helyett ez az organikus közege. A meredek csúcsok és szakadékok által tagolt, a külső szemlélő számára kietlennek tűnő táj nem feltétlenül valamilyen interperszonális kapcsolat vagy érzelmi beállítódás szemléltetésére szolgál (habár a kép hangulati komponensei kétségkívül összefüggésbe hozhatóak a hadiözvegy magányával, kifosztottságával), hanem a két meg nem szólaló szereplő sajátos „környező világaként”¹⁹ (Uexküll eredeti fogalmával: „Umwelt”-ként) tárul fel. A vendég/látogató-motívum újbóli áthelyeződéseként ebből a horizontból mindkét beszélgetőtárs idegennek bizonyul: a kutya és az asszony azok, akik „funkcionális egységben”²⁰ élnek a saját világuk határait kirajzoló magaslati környezettel. A néma kövek a kutya számára „jelentéshordozóként”²¹ konstituálódnak, így eseményként érzékeli azt is, ami a kívülálló

¹⁷ MÉSZÖLY Miklós, „Sziklák alatt”, in MÉSZÖLY Miklós, *Sötét jelek*, 17–23 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019), 21.

¹⁸ TATAY Sándor, „Ház a sziklák alatt”, in TATAY Sándor, *Ház a sziklák alatt*, 5–29 (Budapest: Nap Kiadó, 2000), 16.

¹⁹ Az Umwelt-fogalmat (mely szerint állatok nem valamiféle objektív és egységes térben léteznek, hanem ugyanaz a környezet minden faj számára más-más, a saját percepciók mintázataihoz illeszkedő világszerűségként képződik meg) az Agamben Uexküll-kommentárjából idéző Kulcsár Szabó Ernő fordítja „környező világ”-ként. Ugyanitt ír az állatnak „szegényes világ”-ot tulajdonító heideggeri gondolatmenet Uexküllhöz való kapcsolódásairól is: KULCSÁR SZABÓ Ernő, „»Gyík egy napsütötte kövön«: Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei”, in KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és korszakküszöb: Klasszikusok a modernség fordulópontján*, 112–137 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2018), 119–120, <https://doi.org/10.1556/9789634543091>.

²⁰ AGAMBEN, *The Open...*, 40.

²¹ KULCSÁR SZABÓ, „Gyík egy...”, 120.

nézőpontjából nem tűnik relevánsnak: „Csak egyszer rezzent össze: valahol kódarab csusszant meg felettünk, és lezuhant a mélybe. Az apró porfelhő hamarosan szét-foszlott. Mint valami habkönnyű, ezüstös virágor.” (41) Ez a mozzanat hangsúlyosan előrevetíti a részleges ismétlődések és felcserélődések láncolatából szerveződő novella befejezését is: „Kis idő múlva – pedig semmi sikoltás nem hallatszott a magasból – az eddig néma Bazalt vad nyüszítésbe kezdett, elhúzott a vöröshajú mellett, és rohanva megindult fölfelé a sziklás ösvényen.” (45) A diegézis világának utolsó hanghatása Bazalt vad nyüszítése: egy újabb kiazmus révén a humán létező, a nő marad néma, és az eddig hangtalan állat ad ki hangot, melynek tolmácsolására viszont nem vállalkozik a narrátor. Bazalt szökése egyet jelent a novella berekesztésével – a címben szereplő „sziklák alatt” kifejezés tehát mintegy ki is jelöli a befogadó (és egyúttal a két férfiszereplő) mozgásterének korlátait. A sziklák számunkra hozzáférhetetlen közege az, ami közvetít a domesztikált terekből kilépő asszony és a kutya között: a kettejük közötti megértésfolyamatról, az esetleges tragédia bekövetkeztéről azonban csak nyomszerűen tudósíthat a magára záródó elbeszélés.

A természeti szcenika hasonlóan kiemelt, nem pusztán díszletjellegű szerepet játszik az *Állatok, emberek* (1948) című novellában, mely egy hosszú, részletező, a felülnézeti perspektívából egyre lejjebb és a „hatalmas réthez” mind közelebb mozduló tájleírással indul. Az emberi jelenlétre csak közvetett utalások történnek, a nádszálmetafora még a falu épített teréhez tartozó templomépületet is naturalizálja: „Tikkadt volt az idő, a Séd partján mozdulatlanul hajoltak meg az akácok, leveleiken ujjnyi porréteg szürkült. A távoli dombokat egyetlen felhő sem árnyékolta be, a zöld és sárga színek egybeolvadtak a vakító fényességgel. A falu a dombok alján húzódott meg, szikmarta nádszálként kiemelkedő templomtornyával.” (34.)²² A természetnek vitalitás helyett enerváltságot tulajdonító oximoronok – „mozdulatlanul hajoltak”, „pilledt rebbenés” – a „tikkadt volt az idő” kijelentést nemcsak az időjárás forróságára, hanem a lelassult idő megtapasztalására tett utalásként interpretálják. (34.) A különféle, mozgásos, taktilis érzékszervi benyomásokat magába sűrítő narráció mintegy rámutat azokra a leírási stratégiákra is, amelyeket a későbbiekben még nyomatékosabban használatba vesz: az egybeolvadás és a széthullás alakzataira („a vakondtúrások kupacai a legkisebb szellőtől is gyöngyözve hullottak szét.” [34]). Így készíti elő következő látványelemet, mely nem más, mint a gulya, a pusztá piktorialis, életképszerű ábrázolásainak egyik kedvelt tárgya – a szöveg azonban jócskán elmozdul ettől a familiarizáló ábrázolásmódtól. A Mészöly-próza unikális nyelvi teljesítménye abban rejlik, hogy rávilágít arra a kihívásra, melyet a csoportban élő, individualitással nem rendelkező nyájállatok támasztanak az antropocentrikus világ-érzékelés elé. A szöveg öntükröző potenciálja mutatkozik meg abban, hogy a gulya látványát olyan vizuális effektusok készítik elő és keretezik – a vibráló fénytömeg, a homok, a szem előtt lebegő legyek milliói –, melyek épp a pontos megfigyelést, a

²² A főszövegben szereplő idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, „Állatok, emberek”, in MÉSZÖLY, *Alakulások...*, 34–39.

diszkrét részletekre való elkülönítést nehezítik meg: „Még távolabb, a majoron túl, sűrű porfelhő úszott a levegőben. Első pillantásra mozdulatlanak látszott, egy helyben vibráló fénytömegnek – pedig mozgás volt mögötte, lassú és örvénylő mozgás: tehenek, borjak és ökrök száza taposta a kiégett füvet, kotorta patájával a szikes homokot.” (34.) A legyek és a por egyrészt szervesen odatartoznak a szarvasmarhák világához (ugyanannak a természeti együttállásnak a részei), másrészt annak a szimbiotikus létformának a figurációiként funkcionálnak, melynek leírása az „egyetlen borzalmas test volt a gulya” állításban csúcsonyul ki. Az ezt követő többszörösen összetett mondat úgy számol be a különféle testnedvek vándorlásáról a sebek, a repedések révén is felnyíló testhatárok között, a többes számról általánosító egyes számra („hús”, „szőr”) váltva, hogy a gulya mint test metafora retorikai alátámasztására szolgál:

Nem száz és száz, egyetlen borzalmas test volt a gulya, s ha megtorpant valamelyikük, a többi ellenállhatatlanul sodorta tovább. Repedezett patájukkal elcsigázottan tapostak bele egymás piszkába, nyálukat egymás testére kenték, farukon és combjukon sötételt a csimbókos gané, s ahol a szőrzet közé ette be magát, véresre dörzsölte a húst – és mégse látszott rajtuk, hogy tűrésen, ijesztő szelidségen kívül más is kitelnék belőlük. (35.)

A *Sötét jelek* kötetben még egyetlen hosszúmondatot alkotó, részletező leírást a novella *Alakulásokban* szereplő variánsa nemcsak különálló egységekre bontja, de el is hagyja belőle a „tűrés” fogalmát először használó tagmondatot, amely így hangzik: „mégis, mindezt a piszkot, a húzódo, égő sebeket olyan egykedvűen túrték, mintha nemcsak a testükhöz, de a sorsukhoz is hozzátartoznának.”²³ Ahogy arra a későbbiekben még kitérek, nem jelentőség nélküli, hogy a „sors” nagyon is humán értékindexekkel társított fogalma törlődik ki a későbbi szövegváltozatból.

Az *Állatok, emberekben* (mintegy a cím sorrendi logikáját követve) csak a tehenek bemutatása után jutunk el a róluk gondoskodó emberekhez, az idős pásztorhoz és az őt kísérő gyerekekhez. Az idős férfi esetében a gulyához való hasonulást nyomatékosítja a szöveg: ezt tükrözi a külseje – lába a pókos jószágokéra emlékeztet, testét éppúgy ellepi, sőt átjárja a por és homok, mint a tehenekét –, és ez nyilvánul meg abban, hogy a távolról való ellenőrzés helyett „szívesebben ballagott mellettük” (35). A szótlan öreg és a szertelenebb pásztorfiú között a legfontosabb különbséget a nyelvhez fűződő kapcsolat jelenti, hiszen a fiú az állatokkal is verbálisan kommunikál. A viselkedését közvetítő igékben – „társalgott”, „elküldte”, „magához parancsolta”, „megnevezte” – azokra a beszédaktusokra ismerhetünk rá, melyek az ember–állat reláció sarokpontjait jelentik, legalábbis a humán horizontból. A két pásztor általánosító formulákkal bemutató elbeszélés ezután egy szinguláris, az elbeszéltek jelenéhez képest egy nappal korábbi történést idéz fel: „Alig huszonnégy órája itt kezdett

²³ MÉSZÖLY Miklós, „Állatok, emberek”, in MÉSZÖLY, *Sötét jelek...*, 42–48, 43.

kókadozni az egyik szép tartású tehén az erős forróságtól.” (36) Az eddig külső fokalizációjú narráció immár elsősorban a pásztorfiú belső nézőpontját követve számol be a jószág haldoklásáról. A „megszomjazott a habzó test láttán” mondat kifejezetten fiziológiai jellegűként prezentálja azt a hatást, melyet az esemény vált ki a fiúból, tulajdonképpen „az egyetlen test volt a gulya” metafora olyan kiterjesztéseként, mely a pásztor is a szomjas, eltikkadt gulya részeként láttatja. A fiú ugyanakkor igyekszik szavakba is önteni megrendültségét, az elmúlásról való beszéd egyik jellegzetes, banális frázisával élve: „Pedig hogy evett még tegnap... – motyogta. – Most meg itt fekszik... Teri!” (37.) Az elbeszélés egyik szereplője sem nevesített figura, az egyetlen, akit tulajdonnévvel (mégpedig egy női személynévvel) ruház fel a szöveg, az nem más, mint a haldokló állat: a „Teri” megszólítás groteszk hatását fokozza, hogy pusztulása épp a név által ígért, legalábbis részleges egyediséget számolja fel. Magáról a halál beálltáról egy, az ütés eseményét a maga tömörségével leképező mondat számol be: „A jól irányzott ütés gyors és emberséges volt.” (37.) A narráció itt ismét külső fokalizációjú: néhány mondattal később újra, jelzeten veszi fel a gyerek perspektíváját, akit nem az esemény közvetlen szemtanújaként pozicionál, hanem a kifejezetten zsigeri, de immár felidézett, belsővé tett benyomások alanyaként:

A gyerek a vértócsát látta maga előtt, melyet beleptek az éhes bogarak; a szagot érezte, mely az élő állaté volt, de már a hulláé is; visszaemlékezett a paták réseibe szorult gazra, virágfejre, ahogy magasba emelték a rángatózó lábak; a szarvra gondolt, ahogy tövig döfődött a homokba; a megduzzadt tőgyre, melyből vizes sárga lé csöpögött, és véresre horzsolódott a forgolódástól; a szemekre – (37–38.)

A metonimikus-szinekdochikus szerveződésű mondat mintegy szétdarabolja az állati testet, nyelvileg inszcenizálva azt, ami pusztulása után fog történni vele. Míg a *Sötét jelek*ben egy, a jószágnak személyiséget (gondolatokat és érzelmeket) tulajdonító megállapítással zárul („a szemekre, melyekben értelem volt és megrendítő szomoruság”),²⁴ az *Alakulások*ban a szemek megnevezésével megszakad. Korábban azt olvassuk, hogy a segítségért szaladó fiú szemét lecsukva-kinyitva az ütés pillanatát próbálja átélni, illetve, hogy „[ü]gyetlenül guggolt a busa fej elé, mintha a vörösödő szemek pillantását akarná elkapni.” (37.) Ez a motivikus összefüggés az állat tekintetét olyan tükörként prezentálja, amelyben megpillantható lenne a saját test romlandósága, az ember végességében feltáruló animalitása: a gondolatjellel megszakított, befejezetlen mondat azonban éppen e tapasztalat közvetíthetlenségét viszi színre.

A novella utolsó egységében visszatérünk a másnaphoz: a füves emelkedőhöz érve, ahol társuk elpusztult, a tehének egymás ellen fordulnak, önpusztító, kontrollálhatatlan viselkedésük ellentétes mindazzal, amit korábbi jellemzésük sugall, a szarvak csattogása immár elnyomja a gyerek hangját is. A „Már maguk iránt sem volt bennük

²⁴ MÉSZÖLY, „Állatok, emberek”, in MÉSZÖLY, *Sötét jelek...*, 47.

irgalom.” (38) megállapítás felidézi annak a korábbi mondatnak az emlékét is, mely túrést és szelídséget tulajdonított az állatoknak. Ezek a nagyon erős antropomorfizmusok különösen hatnak a jószágokat egyébként kifejezetten testi-biológiai jelenlétükben felmutató szövegben: a bibliai szöveghagyományra is visszautalnak, melyben gyakran pont a nyájállatok jelenítik meg a krisztusi erényeket. A novella végül az idős pásztor nézőpontjából megfogalmazódó bölcsességgel zárul, aki tudja, hogy a felfordulás csak pillanatnyi volt, nemsokára visszaáll a megszokott rend: „A gyerek ettől rettent meg, az öreg ezért volt nyugodt. Tudta, hogy néhány száz méterrel odébb ismét bambán és jámboran fognak hömpölyögni a sivatagos réten, mintha emlék és indulat egyszerre elszibbadt volna bennük.” (39.) A zárlatban felbukkanó „bambán” és a „jámboran” határozószavak azonban ismét csak áthallásosak: míg emberi magatartásformákra vonatkoztatva gyakran az animális jelentésrétegük ütközik ki, addig ebben a kontextusban, a szelídség-irgalom-túrés fogalomsort követve az antropomorf szemantikai rétegük, és így metaforikusságuk erősödik fel. A mondatnak ráadásul nincs explicit grammatikai alanya, a közvetlenül ezt megelőző mondatban ezt a funkciót a gyerek és az öreg megnevezése tölti be: nem magától értetődő tehát, hogy kik is „hömpölyögnek” át a füves sivatagon, megfélemlítve a halálról, kire vonatkozik az öreg tudása – a sokat tapasztalt ember látja-e így az általa gondozott állatokat, többet tudva róluk önmaguknál, vagy a tudása éppen annak a belátásában áll, hogy a felejtés hatalma rá is kiterjed.

Kétségtelen, hogy a novella szentenciózus befejezése a példázatos értelemalkotásra is instruálhatja a beleértett olvasót. Ahogy Szolláth Dávid fogalmazza meg, a korai Mészöly-prózában az „állatölés motívuma sok esetben az erőszakos emberhalál-leírások helyettesítőjének tűnik”,²⁵ és a *Sötét jelek* kifejezetten olyan kontextust teremt az állattörténetek számára, mely ezt az allegorikus értelemlehetőséget helyezi előtérbe, az állattömegek pusztulását metaforikusan összekapcsolva a háborús tapasztalatokkal.²⁶ Az *Alakulásokban* közölt változaton eszközölt módosítások (melyek, mint láthattuk, összhangban vannak a többi novella átdolgozásával is), a megszemélyesítések elhagyása azonban talányosabb elbeszélésmódot eredményez. Állat és ember, hasonló és hasonlított, példa és mögöttes jelentés helyzete nem rögzített a szöveg tropológiai rendszerében: az elbeszélés nyelvében az antropomorf és az animális mintázatok folytonos cirkulációját követhetjük nyomon. A Mészöly-szöveg úgy mutatja fel a végességet mint azt, amiben az állatokkal közösen osztozunk, hogy közben nem számolja fel idegenségüket és nem emberarcúsítja őket.

²⁵ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 69.

²⁶ Lásd például *Az Állatforgalminál* című novellát, ahol a nagyipari húsfeldolgozás a korábbi emberirtások emlékeztetét hordozza.

Szemle

RÉSZVÉT ÉS SZIMBIÓZIS

– *A teremtmények arca. Tárgyak emberek, állatok. Mészöly Miklós és Pilinszky János műveinek posztantropocentrikus olvasatai.* Szerkesztette SELYEM Zsuzsa és SERESTÉLY Zalán. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2022, 184 lap –

PAP REBEKA

Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
mesterszakos hallgató

paprebeka1999@gmail.com

ORCID: 0009 0004 1594 0190

■ Mindennapos tapasztalatunkra, hogy a minket körülvevő technika mennyiben formálja át az életünket, vagy hogy mennyire fenntarthatatlan a természeti erőforrások és az állatvilág használata, a humántudományok is igyekeznek aktuális reakciókat adni és adekvát megoldásokat kínálni. Többek közt azáltal, hogy a hagyományos, vagyis a létezők hierarchiájának csúcán elhelyezkedő, kizárólagos ágenciával rendelkező ember képzelet helyett másfajta humanitásban kezdenek gondolkodni.

Ehhez az újragondoláshoz igencsak termékenyen járulhat hozzá az irodalom is, amire a Kolozsváron rendezett *A teremtmények arca. Tárgyak, emberek, állatok. Mészöly 100 Pilinszky 100* konferencia is felhívta a figyelmet 2021-ben, ennek anyagát pedig azonos címmel 2022-ben jelentette meg az Erdélyi Múzeum-Egyesület Selyem Zsuzsa és Serestély Zalán szerkesztésében. A konferencia célja az volt, hogy rámutasson: Mészöly és Pilinszky műveiben – a jelenünket megelőlegezve – központi szerepet tölt be az emberközpontú világ- és természetszemléleten túllépő gondolkodás. A kötet a centenáriumok egybeesésén kívül a két alkotót a második világháborús tapasztalataik és traumáik okán is egymás mellé állítja. Bár nagyon különböző poétikát és esztétikai törekvéseket képviseltek, a tanulmányok jelentős része indul ki abból a feltételezésből, hogy Mészölyt fronttapasztalatai, Pilinszkyt pedig koncentrációstábor-élménye készítette arra, hogy újra rákérdezzon: mi is az ember? A két – szinte azonos terjedelmű – részből álló könyv nagyrészt az erre a témára reflektáló művek értelmezését tartalmazza.

A *Lószemoptika* című első egység tanulmányai Mészöly műveinek bio- és zoológiai vonatkozásait vizsgálják. Szolláth Dávid „*Egyszerűen csak állat*” című szövege – egyfajta bevezetőként a további értelmezésekhez – arra a kérdésre összpön-

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.9

tosít, hogy miért nehéz nem antropomorf módon elgondolni az állatokat a szerző műveiben. Ennek több okát is megjelöli: egyrészt alapvetően antropomorfizáló módon beszélünk a hétköznapi nyelvhasználatunkban az állatokról, másrészt sokszor kézenfekvő a szövegekben felbukkanó állatokat szimbólumoknak tekinteni. Ha pedig nem így gondolkodunk, és a vonatkozó szöveghelyeket az állatok felemeléseként, illetve az ember állathoz való lealacsonyításaként értelmezzük, benne maradunk az élőlények státuszára vonatkozó hierarchizáló gondolkodásban.

Márjánovics Diána „*Kiengedte a vért és kész.*” *Sötét jelek és az uralmi modell* című tanulmányában, a Mészöly-recepcióban kevésbé tárgyalt *Sötét jelek* kötet szövegeiben vizsgálja az ember–állat viszonyokat, rámutatva, hogy a kötet elbeszélései, implicit vagy explicit módon mind a háború tapasztalatáról szólnak, a bennük megjelenő állatok pedig kiszolgáltatott létezőkként, az emberi agresszió áldozataiként jelennek meg. A *Képek egy utazás történetéből* című elbeszélésben egy kutya lelövése az embergyilkosság miatt érzett büntudatot fokozza, míg a *Sziklák alatt*ban egy férfi hatalmának alárendelt nő és egy kutya alakján keresztül mutatkozik meg humán és nem humán hierarchizálatlan viszonya, valamint az erőszak domináns természete. A *Varjak* című elbeszélés Márjánovics értelmezésében a háború női traumájának a közvetítője, és ezért a *Pontos történetek, útközben* mellé állítható, hiszen abban ugyancsak megfigyelhető, hogy a női elbeszélő fenyegetettsége az állatok kiszolgáltatottságán keresztül érzékelhető.

Kovács Péter Zoltán szintén egy korai és a recepcióban kevésbé feldolgozott Mészöly-elbeszélést, a *Tragédiát* elemzi detektívtörténetként a konstruktivista értelmezői modellek alapján. *Detektívtörténet bűntény nélkül* című tanulmányának gondolatmenete szerint az elbeszélés egyszerre referál az 50-es és 60-as évek szorongatott világára, valamint a második világháborúban történetekre. A szerző észrevétele szerint a történetben megjelenő Studebaker típust sem a Gestapo, sem az ÁVH nem használta, ezáltal szimbolikus valósággréteg képződik meg a szövegben, a radikális, művészi szimbólum megfejthetlensége pedig kizökkenti az olvasói értelmezést, elbizonytalanítva abban, hogy ki is tekinthető bűnösnek, ezzel pedig megvalósítja egy elnyomó rendszer bizalmatlanságra épülő működésmechanizmusát.

Berszán István *Egészen közelről látni a dolgokat a ló két füle között* című értelmezése egészen újszerű irányból közelíti meg a *Magasiskolát*, Márjánovics e kötetbeli tanulmányával ellentétben nem hatalmi allegóriaként, a Lilikre jellemző pásztor-modell és a beraneki uralmi modell kettőseként látja azt, hanem az állat–ember-szimbiózis terepeként értelmezi a kisregényt. Szerinte a szövegbeli kísérleti telep nem a sólymok kihasználását és fogva tartását, hanem az emberi és nem emberi egyenrangúsított kapcsolatainak formáit mutatja fel. Érvelése abból a szöveghelyből indul ki, melyben a telepre érkező vendég felfigyel rá, hogy Lilik milyen különös módon üli meg a lovat, és a lovat megülve a figyelemnek milyen különös formáját fejlesztette ki. Érdekes, prediszkurzív, testi-gesztikus kommunikáció bontakozik ki a vendég és Lilik, vagyis a két ember között, mely kommunikációs forma egyébként a solymász és az állatok közötti érintkezés alapvető formája. Az ember és az állatok

világa közötti átjárhatóságot a telep két házának architektúrája is mutatja, amennyiben mind a két mesterségesen létrehozott épület szoros kapcsolatban áll a természetes „környezettel”: befúj a szél, beszűrődnek a zajok, sőt, az egyik épület falára festett madarak is a környezethez kapcsolják nemcsak a belső teret, hanem az emberi művészeti tevékenységet és a természeti jelenségeket. Berszán szerint amíg a telep az egymásra utaltság, a „cinkosság” és a szimbiózis helye, addig a rezervátum ennek az ellenkezője, az emberi világtól elkerített és az emberi beavatkozástól őrzött „természetként” működik. A rezervátum őrét, Mohayt Lilik raktárosnak nevezi a szövegben, amely a maga egészében feltárja a mézölyi gondolat radikalitását és mélységét: a természet „védelme”, a természetvédelem teszi a természetet azzá, amitől meg akarja menteni: erőforrássá a tőle elválasztva elgondolt emberi világ számára.

Szabó K. Attila *A szubjektivitás lehetőségei Mézöly Miklós Saulusában* című értelmezésének a fókuszában Saulus szubjektumának átalakulása áll, mely a kezdeti, transzcendenshez kapcsolódó törvények által meghatározott létmódtól az érzékelésen alapuló, inzultáló jelenlétnek való alárendelődés felé halad, s válik ezzel rögzítetté. Szabó K. Mézöly-esszéje nyomán Saulus korábbi állapotát a tonalitás, átalakulása utáni létét pedig az atonalitás közérzetével magyarázza. Az emberek és az állatok regénybeli üldözését az agambeni antropológiai gép működéseként értelmezi, azaz bizonyos entitások és élőlények kizárásaként abból az emberi világból, melyet a törvények határoznak meg.

A Mézöly-blokk utolsó tanulmánya Győri Orsolya *Történelem és lószemoptika* című írása, mely a *Ló-regényt* az emberi szenvedést reprezentáló állati tortúra helyett mellérendeléseként értelmezi az elbeszélést. Ez egyrészt abból adódik, hogy a *Pannon prózáról* általánosan elmondható, hogy a történetekben nincsenek fő- és mellékszereplők, minden és mindenki egyenlően fontos, vagy érdektelen. Ez igaz a *Ló-regényre* is, hiszen a néhány oldalas szöveg több száz évet ölel fel az egymás mellé rendelt lovak és emberek ideje, küzdelmei révén. A kimondatlan eszkatológiai kérdésre, hogy van-e értelme a történelemben a szenvedésüknek, Győri szerint a szöveg nem ad választ, csak várakozik a lehetséges feleletre. Hiszen a mellérendelt elemek között, logikai kapcsolat, magyarázat helyett csupán hiány van. Győri másik éles szemű meglátása, hogy Mézöly a prózaritmussal, a rövid kezdő és zárómondat által közrefogott két óriásmondattal mimetikusan mintázza a lovak megfeszített erőlködését, és kifulladását, egyben sugallja azt is, hogy újabb kör, újabb kaptató következik. Meglátása szerint a szövegnek nem célja az állatok iránt részvétet ébreszteni az olvasóban, hiszen ez egy alá-fölrendelt viszonyt feltételezne, sokkal inkább szenvtelenül kényszeríti bele a befogadót az együttérzésbe a közös – a lovak vontató és az ember olvasó – kínlódása és kimerülése révén. Győri Mézöly elbeszélésének és Andrásfalvy Bertalan dokumentációjának egymás mellé állításával igazolja, hogy az állatok gyötrelmes hajóvontatása intertextus a szövegben, vagyis a legszemélyesebbnek tűnő részek valójában tényirodalmi elemek. Az elbeszélés ezzel az eljárással is eltávolít a részvétnyilvánítástól.

Mészöly tehát a mindenkire és mindenre kiterjedő rögzített értékek elvetésével elhatárolódik a résztvétől, ahogy azt a Szigeti Lászlóval készült *Párbeszédkísérlet*¹ is elmondja. Pilinszky világszemléletéhez viszont kifejezetten közel áll a weili empátia, ahogy az a kötet második, *Kutyák és angyalok* című részének több tanulmányából is megerősítést nyer, többek között Juhász Anna Anita „*Mérd az időt / de ne a mi időnket*” című tanulmányában. Ennek középpontjában az a kérdés áll, hogy Pilinszky költészete hogyan teszi lehetővé a környezet nem emberi idejének mérését, és ez hogyan tud kapcsolatot teremteni a rajtunk kívüli idők ritmusával? A *Szálkák* kötet kapcsán érvel úgy, hogy az emberi időt mérő mozgó szerkezetekkel ellentétben a szálkák statikus jelene a nem humánhoz tartozó időt mutatja meg, ezek a töredezett jelenpillanatok pedig, az ima itt és mostjához hasonlóan, az öröklét töredékei is. Juhász Simone Weilre hivatkozva a költő világ- és emberszemlélete alapjának a minden teremtményre jellemző alávetett, fenyegetett létet tételezi, melynek egyetlen szabadsága az Istenhez való tartozás döntésében áll. Ahogy a költő *A gyerekkor fáí* című szövegében írja, a fák a közös némaságuk által osztják meg a csecsemővel a legmélyebb tudást. Juhász szerint ezt a teremtés révén létrejövő, termékeny csendben újra átélhetővé váló egység létállapotát maga a vers hozza létre. Nem az ember méri a pusztulást és a kegyetlenséget, hanem a helyszínek és terek, ezzel háttérbe szorítva az ember központi szerepét. Juhász szerint, ahogy a kvantumfizikai mérések is valamilyen hozzáférhetetlen tapasztalat megmutatására törekszenek, úgy Pilinszky költészete is tekinthető olyan kísérletnek, amely a nem emberi időtapasztalat megszerzését/megismerését szeretné felmutatni, ezzel közelebb kerülve a többi létezőhöz, felkeltve a részvétet irántuk.

Pilinszky gondolkodásának egyik alappillére, az univerzum egysége, melynek létezői közt kisebb különbség van, mint amit elsőre feltételeznénk, Selyem Zsuzsa „*Gyönyörűek vagyunk*” – *kutyák és angyalok Pilinszky-nél* című tanulmányában is hangsúlyos. Szerinte a költő egyrészt a holokauszt, másrészt az 1950-es években tapasztaltak miatt jutott el az addig érvényes emberfogalom megkérdőjelezéséig, de az újholdasokról általánosságban elmondható az antropológiai szkepszis megjelenése. Selyem úgy látja, hogy az Auschwitz után keletkezett művek általános jellemzője az állandó jelenben rekedtség, ez az időtapasztalat pedig Pilinszky verseiben az angyalok és az állatok, a „botrány és a szentség szóltan tanúinak” nem antropomorf időérzékeléséhez kapcsolódik. A *Szerelem sivataga* című vers elemzésében rámutat, hogy az állatok és az angyalok létezésének kiszolgáltatottsága és magánya a civilizációnk nyomai mellé rendelődik, ezzel nyitva utat egy új emberfogalom felé.

A kötet második részének több tanulmánya a költői megszólalás nehézségeit helyezi a fókuszba, azt, hogy az egyszerre tárgyias egyediséget ábrázoló és csendpoétikával élő nyelven keresztül hogyan jön létre ember és állat, élőlény és környezet egylényegűsége. Mekis D. János ezt a gondolatmenetet vezeti végig *A „vágóhíd melege”, a kihűlt világ és a „forró, kicsi erdő”*. *Posztantropomorfizmus és dezantropo-*

¹ MÉSZÖLY Miklós és SZIGETI László, *Párbeszédkísérlet* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999).

morfizmus a Pilinszky-lírában című tanulmányában, a költő nagyciklusainak egy-egy versét elemezve, (*Téli ég alatt, Kihűlt világ, Passió, Vesztőhely télen*), mutat rá, hogy Pilinszky versnyelve figuratív szinten alkotja és rendezi újra a természeti és életvilág organikus-strukturális jelenlétét.

Schein Gábor Mekishez és Juhászhoz hasonlóan ugyancsak a költő versnyelvének jellegzetességeiből indul ki: *A szintaxisok szétbontása: remény?* című írásában Pilinszky költészetét szerinte meghatározó két kérdését teszi fel: „Lehetséges-e a páriák művészete?, illetve „Az emberben megrekedt állati igénytelenség remélhet-e formát, szavakat?” – leszögezve, hogy az állati nem ember alattit jelent ez esetben, hanem egy olyan minőség jelölését, melyhez nem tartozik hozzá a nyelv általi önkifejezés. A páriák Schein szerint nem határozhatók meg pusztán egy szinonimával, hiszen a költő egyszer afáziával élő nagynénjére, Bébire értette a kifejezést, más szövegében viszont két szenvedő lóra utal vele: az egyik Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésében* jelenik meg, a másik a Nietzsche által Torinóban látott ló. Ezek alapján Schein szerint a páriákat a kiszolgáltatottság kapcsolja össze, amiben egyaránt részesülnek a megkorbácsolt állatok és a beszéddel küzdő emberek. Pilinszky töredékes nyelve pedig ennek a megjelenítése, ami a szerző szerint szorosan összefügg a modernség nyelv-válságával. Ennek szemléltetésére Beckett *What is the Word?* című művének és Kurtág Beckett szövegéből készült zeneművének hasonlóságait veti össze Pilinszky költészetével.

Szávai Dorottya „Az üres árok.” *A Pilinszky-költészet poszthumán értelmezésének lehetőségéről* című tanulmánya az életmű recepciójában sűrűn emlegetett jellegzetességeket veszi sorra, melyek szerinte a költő humanizmuskritikáján túl a poszt- és dezantropológiai diskurzus kereteibe is beilleszthetővé teszik a költő művészetét. Ilyen például a már emlegetett misztikusság, az üres helyek és terek, az artikulál(hat)atlan hang jelensége, egyszerre jelen idejű és eszkatologikusan jövőorientált időképzet, az ember nélküli táj elgondolásának a fontossága, vagy a Simone Weilhez is kapcsolódó személyes személytelenség. Szávai tanulmányában is megjelenik a Pilinszky-versek apokaliptikus képeinek poszthumán olvasati potenciálja, de a kötetben Radics Viktória *Éppen zajlik* című írása az, mely legrészletesebben összekapcsolja ezt a két értelmezési irányt.

Radics személyes hangvételű, lendületes tanulmányában saját klímaszorongásából indul ki, ami az ausztrál bozóttüzekről szóló híradásokat nézve kerítette hatalmába, eszébe juttatva Pilinszky *Apokrif és Jelenések VIII. 7.* című verseinek képeit. Értelmezésében a művek közvetítik a költő „ökológiai tudattalanját”, vagy más megközelítésből, a „Föld-tudatosságát”, mi által a szerző nemcsak a légerek és lebombázott városok pusztításait, de az egész környezetre kiterjedő szenvedést is érzekelte. Pilinszky *Ittlétünkről, Néhány sorban és az Egy antológia ürügyén* című esszéi alapján ezt a költő teremtett világba vetett hitének tudja be Radics. Szerinte ez a spiritualitás egyben vallásosság és a katolicizmus radikális, nem emberközpontú újragondolását is jelenti a költő világszemléletében, mely az ember kozmikus eredetére, ember és természet elemi összetartozására mutat rá, ahogy azt az *Apokrif* záró képében a ki-

száradt Föld és a könnyek nélküli emberarc egymásra vetülése is tükrözi. Radics szerint Pilinszky lírája kozmikus részvétet sugároz az ember utáni létezés felmutatásával.

A könyv utolsó tanulmánya Csehy Zoltán *Pilinszky, a szubverzív energia* című írása, melyben a szerző a költő életművét queer szempontból közelíti meg, rámutatva olyan művekre, melyekben Pilinszky feltehető mássága tematizálódik, továbbá olyanokra, melyek a későbbi meleg költészetben a queerelés különböző technikái – mint például az imitáció, a montázsolás vagy a tudatos félreolvasás – révén nyertek új értelmezési rétegeket. Csehy queer megközelítése termékenyen járulhat hozzá a Pilinszky-recepcióhoz, viszont Kovács Péter Zoltán tanulmányához hasonlóan nem a posztantropocentrikus irodalomszemléletet felől fogalmazza meg állításait.

A *Teremtmények arca* kötet mind Mészölyt, mind Pilinszkyt saját korukat meghaladó kísérletezőkként mutatja fel, akik már jó néhány évtizeddel ezelőtt megérezték az ökoszisztéma egységébe tartozás szükségességét. Mind a háborús tapasztalatok mellé rendelt állati szenvedés, mind ember, állat és környezet egymást újraformáló kapcsolatrendszer, mind a termékeny csend teremtette nem humán érzékelés gondolata izgalmas, továbbgondolásra érdemes irányt nyit meg a két alkotó életművének az értelmezésében.

NINCS VÉGE

– DECZKI Sarolta. *Tar Sándor*. Budapest: Osiris Kiadó, 2022, 422 lap –

BÖHM GÁBOR

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

adjunktus

bohm.gabor@pte.hu

ORCID 0009 0000 2582 8558

■ Hiánypótló kötettel jelentkezett az Osiris Kiadó irodalomtörténeti monográfiásorozata. Túlzás nélkül kijelenthető, Deczki Sarolta Tar Sándorról írott kiváló értekezését hatalmas várakozás előzte meg. A „Tar Sándor-ügy” jó ideje foglalkoztatja a szűkebb (szakmai) és a tágabb (laikus) befogadói közösségeket, mégis majd két évtizeddel az író halála után jelent meg róla az első összefoglaló munka. A kétsédelem lehetséges okait sokan sokféleképpen kísérelték feltárni. Két dilemmát érdemes említeni e helyütt, megítélésem szerint mindkettőre reflektál Deczki Sarolta Tar-konceptiója.

Az egyik probléma a recepció jellemző ismérvéből adódik. Azzal együtt, hogy az elmúlt majd fél évszázadban nagy számban jelentek meg az életművet, illetve az író életét, személyét tárgyazó reflexiók, mégis látszólag redundáns fogalom- és hivatkozásrendben szólnak meg a szövegek. Deczki Sarolta – mivel egyben alakítója is – nagyon is jól ismeri ezt a diskurzust, jó arányérzékkel volt képes rendszerezni annak megnyilatkozásait, ugyanakkor be kell látnunk, óriási kihívás egységes képet alkotni az életműről. Érzésem szerint nem csupán Tar ügynökmúltját, de az írásművészetéről szóló lehetséges narratívákat is jól leírja Deczki megállapítása: „[a] rendelkezésre álló információkból nem alkotható meg egységes, ellentmondásoktól mentes, okadatolt, hézagmentes elbeszélés.” (14.) Ezzel az óvatos, de találó mondattal el is érkeztünk a lehetséges Tar-narratívákkal szembeni hermeneutikai kétely másik pilléréhez. Problematikus ugyanis, mit kezdjen a monográfusi tekintet az ügynök-kérdéssel. Vékony jégen táncol a kutató, nem csupán Tar Sándor személyes, máig ható családi kapcsolódásai okán, de a kérdésfelvetés aktuális politikai-ország történeti vonatkozásai miatt is.

Az irodalomtudományos és a kritikai reflexiók az írói indulástól kezdődően jelentek meg – nem csupán a korpusz primer darabjairól, de az adaptációkról és esztétikai határterületeken lévőkről is, gondoljunk itt a filmekre, hangjátékokra és a későbbi színházi előadásokra. A monográfia egyik jelentős felismerése, hogy a recepció egyes megnyilatkozásai intencionális szempontból kettős funkcióval írhatók le. Egyrészt a Tar írásművészetét jellemző esztétikai és poétikai ismérvek kontextualizáló vagy bíráló észleléseiként, másrészt olyan, az életművet a korszak stílus-

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.10

kritikai normáival szembeállító, így azt szándékoltan vagy szándékolatlanul, de egyértelműen alakító aktusként.

Deczki jelentős irodalomelméleti, -történeti és -kritikai munkássága jelöli ki a monográfusi perspektíva kereteit, melyek e komplex, feltehetően komoly hatástörténeti jelentőségű, ám nagy valószínűséggel korántsem időtálló Tar-portré megrajzolását lehetővé tették. Ez utóbbi predikció persze nem értékmegállapítás, nem a belefektetett munka hiábavalóságára utal. Deczki Sarolta monográfiája rendkívül körültekintő vállalkozás. Nem csupán az irodalomtudományos diskurzust, de annak határterületeit – gondolok itt a tartalmas esztétikai, filozófiai, szociológiai és társadalomtörténeti exkurzusok sokaságára – is meggyőzően képes játékba hozni. Be kell látnunk ugyanakkor Hans Robert Jauss¹ időtálló irodalomtörténeti elvének érvényességét: az esztétikai tapasztalat és az olvasás történeti implikációi kikerülhetetlenül meghatározóak a mindenkori hermeneutikai tevékenységben.

A szakmai közmegegyezés szerint a monográfia az irodalomtudományi diskurzus magaslese, ahonnan nem csupán az adott szerző és életműve, de annak irodalom- sőt kritikátörténeti kontextusa is beláthatóvá válik. A monográfia műfajának ráadásul rangja van, mint jelenség úgy aránylik a tanulmánykötethez, mint novelláskötet a nagyregényhez. Ahogyan akkor válik igazi íróvá a mégoly kiváló novellista, ha regénnyel jelentkezik, úgy az úgynevezett „irodalmár” is monográfiával avatattik irodalomtörténésszé.

A monográfia ugyanakkor érzékeny műfaj. Míg a laikus olvasó azt várja tőle, hogy lehetőség szerint minél közérthetőbben vázolja fel a jelentős író portréját, addig a professzionális befogadó a releváns irodalomtörténeti korszak belső problematikájának feltárára tart igényt. A Szegedy-Maszák Mihály és Veres András főszerkesztői munkája nyomán napvilágot látott háromkötetes *A magyar irodalom története*² című vállalkozás felől visszaolvasva a *Tegnap és ma* sorozat mostanra – a szó jaussi értelmében – klasszikussá merevedő darabjai egyszerű szerkezetük ellenére is gyakran tűntek túlírtnak vagy éppen reflektálatlannak. Deczki Sarolta kettős szerzői „identitása” révén, vagyis mert egyaránt otthonos mind az irodalomtörténeti, mind a kritikai szegmensben, meggyőzően képes a múlt évezred utolsó évtizedében divattossá vált szerzői kismonográfiák nyomvonalán indulva, de az elmúlt két (vagy három) évtized irodalom- és irodalomtörténet-elméleti hozadékait hasznosítva a legkülönbözőbb olvasói igényeket kielégíteni. Egyszerre olvasmányos és szakszerű, miközben korántsem akarja kikerülni az életrajzi vagy esztétikai szempontból kényes felvetéseket.

¹ Hans Robert JAUSS, „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”, ford. BERNÁTH Csilla, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, 36–84 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

² SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András (főszerk.), *A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007).

A kötet szerkezete nem a klasszikus életrajzi monográfia Kálmán C. György által is bíralt sablonjára³ épül. Noha életrajzi elbeszélés konstruálásának szándékával indít a kötet, egyúttal jelzi is az efféle elbeszélés megalkotásának elméleti és módszertani buktatóit. Egyetértek Deczki Sarolta Márton László megállapításait árnyaló érveivel. Márton egy jól detektálható befogadói attitűd szószólója, mely szerint problematikus Tar életművének „kizárólag poétikai szempontok szerint[i]”⁴ olvasása, vagyis az életművet a modernség kora romantikus művészi eszméje által hirdetett módon valóban egységként, élet és mű organikus egységeként lenne lehetséges elgondolni. Deczki Sarolta a kötetben megválaszol(hat)atlan kérdések sorával alátámasztott ellenérve az, hogy nagyon kevés konkrétum áll rendelkezésünkre a Tar-életrajzból, túlságosan sok kérdésünkre nincs válasz. Véleményem szerint a szerző a monográfiával magával is a kérdésfelvetés relevanciáját demonstrálja. Az egyes fejezetek, de voltaképpen maga a szerkezet a Márton által felvetett probléma valódi jelentőségét hangsúlyozza, amennyiben komplex, rétegzett választ (válaszokat) kísérel adni a kérdésre, mit is kell, kellene kezdenünk a Tar-életrajz hozzáférhető mozzanataival?

Az önéletírás-diskurzus felől kiválóan olvashatók lennének a Tar-szövegek, hiszen ezek az elméletek (Paul de Man, Philippe Lejeune, Alasdair MacIntyre stb.) nem a megélt életvalóság dokumentálható mozzanatait kérik számon az autobiografikus szövegeken, hanem épp azok megkonstruáltságának összetettségére mutatnak rá. Nagyon leegyszerűsítve ez azt jelenti, hogy egy életrajz elbeszélhetőségének kérdés-komplexuma mindig jóval érdekesebb, mint a biográfia maga. Éppen ezzel a módszertani dilemmával együtt figyelemre méltó a monográfia által konstruált Tar-biográfia. Még akkor is, ha néha kilóg a módszertani lóláb. Az első Tar-monográfia beszélője nehezen lenne vádolható elméleti reflektálatlansággal, mégis megbiccen itt-ott az irodalomtörténész által cselekményesített életrajzi elbeszélés. Érdekes lenne ennek a cselekményesítésnek a narratív eljárásait alaposabban szemügyre venni, példának okáért az olyan mondatok kapcsán, mint ez is: „Így aztán [Tar Sándor] kedvenc időöltése az olvasás lett, amire voltaképpen egy másik élet sarkallta...” (18)

Tar írói imázsa többször előkerül a kötet első szakaszában, kérdés maradt ugyanakkor számomra, mennyire volt vajon tudatos ez a munka Tar részéről, illetve mennyire alkotta őt meg az irodalmi közeg, amely befogadta, azaz ahogyan az autodidakta műszerészt Tar Sándor íróként megkonstruálta? Amikor amellet érvel Deczki, hogy

³ „Megírjuk a szerző életrajzát, mellébiggyesztjük a művek felsorolását, mindegyikről megemlékezünk egy-két meleg fejezettel, rövid összegzés, bibliográfia, és megvagyunk. Probléma nincs, kérdés nincs, letudjuk, téglát rakunk, mennek a dolgok a maguk útján.” KÁLMÁN C. György, „Irodalomtudomány, ’90-es évek”, *Jelenkor* 42, 12. sz. (1999): 1274–1280, 1279.

⁴ SZILÁGYI Zsófia, „Tökéletesen átlátszatlan: Szilágyi Zsófia beszélgetése Márton Lászlóval”, *Ex Symposion* 57, (2006): 1–12. 8.

az író tudatosan építette művészi imázsát, külső hivatkozással⁵ él, nem hatol a kérdés mélyére. Várat még tehát magára a Tar-szerepdilemmák⁶ felfejtése.

A Tar-diskurzus visszatérő felvetése Tar olvasottságának, irodalmi elődeinek, mestereinek és esetleges intertextusainak a kérdését érinti. A kötet amellet érvel, hogy az író olvasott volt, ám ezt jórészt interjúkban adott válaszokra alapozza. A felsorolt szerzők és szövegek viszonya Tar prózájához (poétikájához) érzésem szerint továbbra is ad még feladatot a vállalkozó szellemű komparatistáknak.

Az életrajz felépítése a kötetben csak látszólag követi a klasszikus biográfiai struktúrát. A főbb csomópontok a származás, a születés, az iskola, a munka, az írói indulás, az albrételek, a saját lakás, a politikai szerepvállalás, a magánélet stb. eseményei és dokumentumai. Vitathatatlan érdeme a kötetnek a hagyatékból származó tekintélyes mennyiségű dokumentum idézése, melyekhez a „hétköznapi” olvasó eddig nem vagy korlátozottan férhetett hozzá. Kiemelendő továbbá a Tar halálával, valamint a Tar-ügyvel kapcsolatos, a recepciót erőteljesen alakító mozzanatok kezelése, annál is inkább, mert – sok egyéb mellett – az író kultuszának kialakulása is árnyalhatóvá válik ezek révén. Utóbbival kapcsolatban Deczki Sarolta azt a közvéleményt régóta foglalkoztató kérdést is előveszi, vajon van-e valamilyen összefüggés az írói és a megbízotti tevékenysége között. A szerző válasza egyértelműen igen (39). A monográfia – Tar egyik önmegnyilatkozása nyomán – amellet érvel, hogy a beszerzés és az íróvá válás összefügg, ok-okozati összefüggés van a kettő között, ha Tar nem írja meg a *Tájékoztatót*, ha nem nyeri meg a pályadíjat, nem kerül kapcsolatba Kenedi Jánossal és körével, akkor nincs miért beszerzeni. A szerző álláspontja szerint „Tar írói pályájára, annak fogadtatására az ügynöki tevékenység számottevő közvetlen befolyást nem gyakorolt mindaddig, amíg le nem lepleződött. Azután súlyos következményei lettek a pálya további alakulására, a kritikai recepcióra és a művek esztétikai minőségére vonatkozóan is.” (40.)

Az író beszerzésének története, a jelentések elemzése nem képezi részét a munkának, a diskurzus határai azonban merész kérdések felvetését is lehetővé teszik. Deczki határozott, következetes elbeszélő, nem kendőzi el ezeket a kényes mozzanatokot, ami különösen akkor nem tét nélküli, amikor poétikai vonatkozásokkal is számolni érdemes. Ilyen felvetés az is, vajon az írói életmű részét képezik-e a jelentések? Ha közvetlenül nem, vajon érdemes-e az irodalmi szövegekben életrajzi mintákat keresni?

A monográfus ezen a ponton óvatossá válik, lábjegyzetbe szorul ugyanis értékelése, mely szerint „Tar Sándor jelentései annyiban lényegesen különböznek, hogy csak nagyon áttételes kapcsolatban vannak az író munkásságával, valamint kifeje-

⁵ VARGA Betti, „Össze vagyunk rohadva”, *Kötve fűzve blog*, hozzáférés: 2023.05.08, <https://kotvefuzve.reblog.hu/tar-sandor-portre>.

⁶ Vö. SZOLLÁTH Dávid, „Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 24–39 (Budapest: JAK – L’Harmattan Kiadó, 2005).

zetten érintik a közvetlen környezetét és a magánélet tényeit, ugyanakkor mint ahogyan azokat, ezeket sem szánta publikálásra alkotójuk.” (40, 58. lábjegyzet.) A főszövegben ugyanakkor azt írja, „[m]indezek fényében nehéz lenne érveket hoznunk az ellen, hogy Tar Sándor jelentéseit az életmű részének tekintsük.” (40.) A kontextualizáció eltávolító gesztusa révén – az Arany-, a József Attila-, illetve a Mészöly-filológia példáival érvel – érzékelhető némi bizonytalanság az gondolatmenetben. Ha jól értem, a szerző azt állítja, a jelentéseket nem kellene élesen leválasztani a Tar-œuvre-ről, ám a következő bekezdésben „nem irodalmi” státusukra olyan érvek jelennek meg, mint hogy stílusuk neutrális, valamint, hogy feltűnő a körülményes megfogalmazás, fontoskodás stb. Deczki szerint akkor mutatkozik meg némi invenció a jelentésekben, amikor Tarnak jellemzéseket kell írnia, vagyis ezeken a pontokon mégis mintha visszaolvasná azokat a művészi szövegek kontextusába. A gondolatmenetet árnyaló, lényeges megállapítása az értekezőnek, hogy Tar nem egyedül írta a jelentéseket, vagyis „[o]lyan tevékenység lenyomatai ezek, amely áttételesen gyakorolt hatást az irodalmi művekre, azok témaválasztására, hangulatára, egyes motívumokra.” (41.)

Ezen a ponton szükséges – újra – kiemelni a monográfiaszerkezet sajátos invencióját. Deczki Sarolta izgalmas exkurzusai nem csupán árnyalják az aktuális fejezetben megfogalmazott érveket, de egyben ki is szélesítik a kérdéshorizontot. Egyfelől mintegy rákényszerítik az olvasót arra, hogy ne elégedjen meg leegyszerűsítő válaszokkal az olyan – nagyon különféle, de egyaránt rendkívül érzékeny – kérdésekben, mint szegénység, államvédelem vagy prózafordulat, másrészt lehetséges irányokat jelöl ki a problémahorizont kitágítására. Ilyen szükséges kitérő az életrajzi szakaszban a *Besűgők a Kádár-rendszerben* című fejezet. Ennek kiemelt szerepe van, amennyiben filozófiai és társadalomelméleti hivatkozásai révén adekvát történeti, valamint filozófiai-antropológiai háttérrel ad a Tar-ügynek. Fontos lenne annak belátása, érvel Deczki, hogy különféle források állnak rendelkezésünkre, melyek „nem adnak ki feltétlenül koherens képet” (48).

A monográfia sikerrel kerüli el azt a csapdát, hogy Tar önmegnyilatkozásait dokumentumértékkel ruházza fel, és ezzel zárójelbe teszi azok konstruált identitáslakzat voltát. A kötet egyik tanulsága éppen az, hogy Tarnál inkább önvédelmi stratégia figyelhető meg, semmint valódi szembenézés. Nem dicsérhető eléggé, hogy Deczki tartózkodik a pszichológiai spekulációktól azzal kapcsolatban, milyen félelmek, elfojtások, frusztrációk játszottak szerepet Tar jelentéseinek karakterképzésében. Összességében a monográfia elvitathatatlan hozadékát az igen alapos és körültekintő diskurzusanalízisben látom. Amit a Tar-üggyel kapcsolatban elvégzett, voltaképpen leveszi az olvasó válláról annak terhét, hogy végigolvassa a végeláthatatlannak tetsző vita szövegeit. Érdeme a szerzőnek az is, hogy párbeszédhelyzetet nyit azok felé, akik az övétől eltérő előfeltevések és konvenciók felől olvassák a jelentéseket és azok kontextusát.

A kötet természetesen a Tar-ügyön túli invenciókkal is kecsegtet. A korpusz el-
képesztően széles tárháza nyílik meg előttünk, a korai Tar-versektől, az írói induláson,

az irodalmi sikereken és a lelepleződés utáni poétikai útkeresések kudarcain át az adaptációig az életmű egésze tárgyalásra kerül. Kritikai értelemben nem osztom Deczki Sarolta azon megállapítását, hogy Tar versei jelentősek lennének, ám a kötet vonatkozó fejezetének irodalomtörténeti és poétikai kitekintései feltétlenül figyelemre méltóak. Ahogy az életmű redundáns voltával is meg kell küzdenie a Tar-(újra)olvasásnak, úgy a korai irodalmi útkeresésnek is helye kell legyen egy monografikus igényű összefoglalásban.

A pályakép kontextualizációja irodalomtörténeti nézőpontból a prózafordulat esztétikájának és poétikájának ismertetésével történik. Az „önmagát tematizáló irodalom” balassai, Kulcsár Szabó-i kritikai szótára mára kimerülni látszik, érdemes/érdekes lenne újraírni a korszak irodalom- és kritikátörténetét. Deczki Sarolta gondolatmenetét követve adódik a kérdés: elgondolható-e, hogy a szövegirodalom kontextusában „illetéktelen” Tar ebben a rekonstrukciós történeti narratívában mellékszereplőből főszereplővé lépjen elő? Különösen izgalmas mindez, ha a kortárs irodalmi fejlemények (valóságpróza, szegénységirodalom, elkötelezett irodalom) felől tekintünk rá az irodalomtörténeti múltkonstrukcióinkra. A 80-as és a kora 90-es években a szövegirodalom felől nézve a Tar-féle valóságpróza idejétmúltnak, korszerűtlennek tűnt, ugyanakkor képes volt mind a professzionális, mind a laikus olvasókat megszólítani. A Tar-próza véleményem szerint mindig akkor „bicsaklik” meg, amikor próbál „játékba kerülni” a szövegirodalom poétikai stratégiái mentén kijelölt térben. A *Mi utcánk* vagy *A szürke galamb* szövegeknek azok a leggyengébb részei, ahol önreflexív akar lenni, ugyanis ez idegen Tartól, nem az ő poétikai világa. Mindezt a monográfia *A Tar-próza esete a posztmodernnel* című fejezetének továbbgondolása nyomán állítom, melynek pontos megállapítása szerint „[s]zinte doktrinává vált (a ’90-es évekre), hogy az irodalomkritikának egyedül a szöveggel, szövegimmanens jelentésekkel van dolga, és nem sok köze van a rajta kívüli valósághoz, így a politikai kontextusokhoz sem. Tar művei márpedig társadalmi-politikai kontextusokat hívnak be, még ha a szövegek ezek nélkül is megállják a helyüket.” (109, kiemelés tőlem – B. G.) A fejezet Németh Zoltán posztmodern könyve alapján hangsúlyozza, hogy a 90-es években „a szövegelemzésekben a hatalmi-politikai szempontok nem jelentek meg” (111). Meglátásom szerint ez nem feltétlenül van így, példaként Bagi Zsolt vagy Sári B. László Nádas-olvasatai említhetők, melyek lehet, hogy időben valamivel később jelentek meg, de ekkoriban artikulálódtak az irodalomelmélet egyik pécsi műhelyben.

Németh említett hármas posztmodern-teóriája nyomán Deczki Tart az antropológiai posztmodernhez sorolja (112), jelezve, hogy ez természetesen utólagos értelmezői gesztus eredménye lehet csupán, hiszen a posztmodern ezen definíciója a 90-es években még nem létezett. Felvethető e helyütt egy továbbgondolásra érdemes ellentmondás, ami az egyébként igen jól artikulált fejezet ellenére is további vizsgálódásért kiált. A kérdés – nagyon leegyszerűsítve – úgy szólna: vajon konstruálható-e egy olyan történet (irodalomtörténeti narratíva), amelynek centrumában nem a szövegirodalom, hanem a 90-es években is létező, ám az uralkodó kritika által mar-

ginalizált valóságpróza áll? A monográfia *A posztmodernen túl?* című fejezete éppen ebben a tekintetben rendkívül izgalmas. Arra mutat rá ugyanis, hogy a 90-es évek posztmodern poétikai gyakorlatai egyrészt magukban hordozták kritikájukat, másrészt a világtörténelmi és -politikai események tükrében szükségszerűségként aposztrofálható a valóságra referáló művészeti formák revidéálása az ezredforduló környékére.

A Tar-próza sajátos poétikája kerül terítékre a *Túl a realizmuson* című fejezetben is, amely a diskurzus egyik kötelező elemeként számon tartott szociográfiai vonatkozásokat próbálja meg elrendezni. A fejezet röviden összefoglalja a szociográfia történetét, amely természetesen szükségszerű leegyszerűsítéseket feltételez. Jómagam az irodalmi szociográfia egészen Tar Sándorig – sőt, tovább – kiterjeszhető fejlődéstörténetében Fejes Endre *Rozsdatemetőjét* (1962) látom fordulópontnak, ám Deczki hathatós érvekkel alátámasztott gondolatmenetében Haraszi Miklós *Darabér* (1977) című műve jelentősebb szerepet játszik. Abban egyetértek a szerzővel, hogy az írói indulás poétikai karakterisztikája szempontjából Berkovits György programadó írását⁷ meghatározónak tekinthetjük. Deczki – ahogy sokan mások, köztük jómagam is – Berkovits *feltáró szociográfia* fogalmát olvassa rá Tar poétikájára, ebből fakad a realista és a szociografikus perspektíva párhuzamba állításának lehetősége mind a kritikákban, mind az értelmezésekben. A szociográfia magatartásáról szóló programszerű írásban jelzett nemzedéki narratíva (Csalog Zsolt, Kőbányai János, Hajnóczy Péter stb.) érzésem szerint kaphatott volna erőteljesebb reflexiót a kötetben, valamint ki lehetett volna térni szociográfia és irodalmi szociográfia közti – korántsem pusztán – fogalmi különbségre. A kritikai megjegyzés élet tompítja, hogy ezek a kitérők nyilván szétfeszítették volna a kötet egyébként remekül működő szerkezetét.

A kötet értelmezői horizontja számos már ismert és nem egy újonnan a diskurzusba emelt szempontot érvényesít. Az elemzések invenciózusak, még az olyan túlelemzett kérdések is új megvilágításba tudnak kerülni Deczki explikációjában, mint a nyelv-problematika. A Tar-recepció unalomig ismételt közhelye ezt a képviselési beszédmód összefüggésében tárgyalja. Eszerint az uralja a diskurzust, akinek van erre alkalmas nyelve, erre utal a monográfiában többször is idézett Esterházy-frázis: „Akik nem tudnak beszélni, azok helyett annak kell beszélni, aki tud.” Deczki könyvének erénye, hogy a közhelyeken túl alaposan megvizsgálja a Tar-próza nyelvi vonatkozásait, valamint kitér a nyelv és a társadalmi létezés azon aspektusainak elemzésére is, amely Borbély Szilárd *Nincstelének* (2013) című regénye – illetve sokat idézett esszéje a kulturális migráció és társadalmi mobilitás kapcsolódási pontjairól – óta foglalkoztatja a diskurzust. Deczki rámutat arra a jelentős különbségre, hogy Tar sosem hagyta el azt a közeget, amelyről írt, vagy ha el is hagyta bizonyos értelemben, nem abban, ahogy azt Borbély Szilárd problematizálta. Mindebből az következik, hogy más morális regiszterben értelmezhető a két életmű. Azt gondolom, a monográfia hiány-

⁷ BERKOVITS György, „A szociográfiai magatartásról”, *Mozgó Világ* 4, 6. sz. (1978): 3–11.

pótló abban a tekintetben is, ahogyan reflektál erre a morális kérdéskomplexumra: „Tar [...] nem csak nyelvet, arcot is ad hőseinek, és általuk egy általános emberi létállapotnak.” (143.) És egy mondattal később: „Tárnál a szegénység nem csupán szociológiai, társadalmi tény, hanem általános emberi létállapot, a szűkösség, a megfosztottság állapota.”

A fentiek talán érzékeltetik valamelyest, hogy Deczki Sarolta Tar-monográfiája igen jelentős munka. Nem csupán azért, mert elsőként állt elő az életmű tudós összefoglalásával, amit kiemelkedően magas színvonalon hajtott végre, de azért is, mert a kötet párbeszédre hívja az olvasót. Legfőbb erényét sajátos szerkezetében látom. Abban, hogy nem tartja be a hagyományos szerzői monográfia műfaji előírásait, progresszív módon számos alkalommal áttörte még a saját maga által kijelölt határokat is. Talán érdemes itt felidézni Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című művének Megyik Jánostól kölcsönzött illusztrációját, az önnön határait megbontó kör alakzatát. Olvasatomban Deczki Sarolta Tar Sándor-könyve úgy próbál törekedni a monografikus struktúra zártságára, a gondolatmenet lekerekítésére, hogy tisztában van a vállalt feladat lehetetlenségével, így egyszerre tételezi és rombolja le a maga által teremtett összképet. A nagyívű monográfia alapos, körültekintő összefoglalását adja mindannak, ami eddig történt, másrészt szándékolt, hangsúlyozott üres helyeivel továbbgondolásra készíti a Tar-ügyben érdekelt olvasót.

ÖNÉLETRAJZ MINDENHOL

– GÁCS Anna. *A vágy, hogy meghatódjunk: Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról*. Budapest: Magvető Kiadó, 2020, 283 lap –

BALAJTHY ÁGNES

Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
egyetemi adjunktus

balajthy.agnes@arts.unideb.hu

ORCID 0009-0005-9957-8500

■ 2023 januárjában a teljes nemzetközi sajtó egy könyvvel foglalkozott: egy olyan harminckilenc éves férfi önéletrajzával, akit az átlagemberhez képest leginkább az tesz különlegessé, hogy ötödik helyet foglal egy európai alkotmányos monarchia trónörökösének sorában. Még a fajsúlyosabb információkra vadászó magyar hírolvasó is nehezen kerülhette el, hogy ne tudja meg, Henry és Vilmos hogyan verekedett össze, és hogyan tört el az a bizonyos kutyatál; vagy hogy miért nem adta kölcsön Katalin hercegnő Meghan Markle-nak a szájfényét. Gács Anna *A vágy, hogy meghatódjunk* című kötetének bevezetését azzal indítja, hogy „[a]kárhová nézünk, önéletrajzot látunk” (23.) Nos, a *Tartalék (Spare)*¹ hatalmas könyvpiaci sikere és az általa kiváltott hisztérikus médiafigyelem így, utólag is pompás illusztrációjaként szolgál ennek a velős megállapításnak.

Habár eladott példányszámaik össze sem hasonlíthatóak a cirka három hónap alatt magyarul is megjelent *Tartalék*éval, tény, hogy az elmúlt időszak magyar irodalmi termésében is előtérbe kerültek az olyan, önéletrajzi kódokat működtető elbeszélések, mint Nádas Péter *Világító részletek*je (2017), Bartók Imre *Jerikója* (2018) vagy Kun Árpád *Takarító férfinje* (2022). Ahogy azonban az alcímben kiemelt „kortárs önéletrajz-kultúra” fogalma is jelzi, Gács Anna könyvének fókuszában nem ez a szépirodalmi tendencia áll, hanem az önéletrajzi én megalkotásának sokkal szélesebb körű megnyilvánulási formái foglalkoztatják. Ennek megfelelően a kötet tanulmányai irodalmi műveket (Nádas Péter *Saját halálát* [2004] és Péterfy Éva *Egyasszonyát* [2014]) nem önmagukban, hanem adaptációikkal való összevetésben vizsgálják, emellett pedig szó esik bennük fotóművészetről, kísérleti filmről, a booktuberek világáról és a holokauszt tapasztalatát feldolgozó video-tanúságtételekről. A könyvben elemzett alkotások mediális sokféleségére már a bevezetésben magyarázatot kapunk, ahol Gács Anna leszögezi, hogy az önéletrajzot elsősorban nem irodalmi műfajnak, hanem az 1970-es évektől fellépő multidiszciplináris önéletrajz-kutatá-

¹ HARRY herceg, *Tartalék*, ford. NÉMETH Anikó Annamária (Budapest: Corvina Kiadó, 2023).

sokhoz kapcsolódva „*történetileg változó kommunikációs formának*” (25, kiemelés az eredetiben – B. Á.) tekinti. Amikor kicsivel később a magyar nyelvű szakirodalmi előzményeket, Szávai János, Mekis D. János és Séllei Nóra könyveit veszi számba, kifejtve, hogy ezekből az (egyébként általa is jelentősnek értékelt) áttekintő munkákból a „nyilvánosságtörténet” szempontja hiányzik, azzal rá is mutat arra, hogy mi az, ami a klasszikus irodalomtörténeti monográfiákhoz képest újszerűvé teszi saját vállalkozását. A hangsúlyozottan kultúratudományos megközelítésmódot alkalmazó *A vágy, hogy meghatódjunk* elsősorban tehát nem műfaj történeti, narratológiai stb. kérdéseket jár körbe, hanem arra keresi a választ, hogy az adott alkotások milyen politikai-társadalmi-mediális kontextusokba ágyazódnak, milyen befogadói közösségek kialakításában érdekeltek, illetve milyen új használati és fogyasztói szokásrendek elterjedésével hozhatók összefüggésbe.

A könyv két első, a kortárs autobiográfia-értelmezések iránt általánosságban érdeklődő olvasó számára különösen jól hasznosítható fejezete a későbbi elemzések elméleti hátterét alapozza meg. A bevezetés elsőként a korpusz kijelölésének nehézségeire tér ki: a túlzottan szűk (hagyományos, retrospektív önéletírás) és a kezelhetetlenül tág (mindenféle egodokumentum) meghatározások között lavírozva Gács Anna egy konszenzusos megoldást választ, és az önéletrajzi közlés alatt a saját élet nyilvánosságnak szánt, narratív szerveződésű, ám nem feltétlenül írott formában artikulálódó történeteit érti. A szerző nemcsak arra világít rá, hogy a saját élettörténet irodalomká formálásának az elmúlt évtizedekben olyan, más médiumokhoz kapcsolódó vetélytársai születettek, mint az autobiografikus képregény vagy az amatőr videózás, hanem arra is, hogy jelenünkben a médiakonvergencia logikájának megfelelően már eleve az önéletrajzi elbeszélések epizódjainak szétszóródása, különböző médiumok közötti „vándorlása” (34) figyelhető meg. Az első fejezet továbbá az autobiografikus közlések elszaporodását a korunkra szintén olyannyira jellemző (ön)archiválási kényszerrel és azzal az erős érzelmi hatást kiváltó megnyilvánulások iránti társadalmi igényrel hozza összefüggésbe, amely az „affektív fordulat” óta a kultúratudományok érdeklődésének is homlokterébe került. Az a jelenség, hogy a kortárs önéletrajzi elbeszélések befogadását gyakran kifejezetten megrázó, zsigeri és bensőséges tapasztalatként éli meg az olvasó, valószínűleg kapcsolatba hozható azzal is, hogy ezek a szövegek már nem kizárólag valamilyen kimagasló teljesítményt nyújtó közszereplő visszaemlékezéseit tartalmazzák (így a magyar irodalmi hagyomány olyan darabjai, mint Bethlen Miklós *Önéletírása*), nemcsak hollywoodi hírességek sikertörténeteit tárják elénk, hanem a gyakran traumatikus tapasztalatairól valló átlagembernek adnak hangot. A „kortárs önéletrajz-kultúra” alaptapasztalata a könyv szerint tehát az, hogy elméletileg immár mindenkinek lehet önéletrajza. Gács Anna ezt a demokratizálódási folyamatot egyrészt a részvételi kultúra kialakulásához köti (ami igencsak logikus, ha belegondolunk abba, hogy például a blogolás gyakorlatának elterjedése mennyivel könnyebbé tette a privát sors történetek nyilvános megosztását), másrészt, időben kissé hátrálépve, a tömegsajtó színre lépésére vezeti vissza, mely elsőként tette lehetővé a „kisember” problémáinak artikulálását.

(Az érvelés e pontjáról számomra hiányoztak a konkrét példák, esetleges szakirodalmi hivatkozások: jó lett volna többet olvasni arról, hogy pontosan hogyan függ össze a tömegsajtó kialakulása a „tömeges” önéletrajz elterjedésével, beszélhetünk-e már a 20. század elejétől az „átlagember” által jegyzett önéletrajzi szövegek számszerű növekedéséről stb.)

A Gács által felvázolt önéletrajz-koncepció mindenesetre olyan kritériumokon alapszik, melyekkel a *Tartalék* is pontosan jellemezhető. Henry nem nagy tettek végrehajtója, nem egy kiemelkedő eredményekkel teli élet végéről visszánézve osztja meg velünk emlékeit; az önfeltárulkozás nyelvén számol be gyermekkori traumáiról, mentális problémáiról; elbeszélése pedig már eredendően transzmediális természetű, hiszen kiegészíti-továbbírja a herceg által személyesen (!) narrált hangskönyvváltozatot, a *Harry & Meghan* című Netflix-sorozatot, az Oprah Winfrey-nek adott interjút, Meghan Markle egyéb sajtómegjelenéseit, és a sor még sokáig folytatható lenne. Ugyanakkor azokat az önellentmondásokat, amelyek a könyv megszületését övezik (miért van az, hogy az önmagát a bulvársajtó áldozataként ábrázoló herceg gesztusai mintha mindig a bulvársajtónak szólnának?) egy tágabb kontextusba helyezhetjük a Gács-kötet második, *A privát történet – áldás és átok* című fejezetének segítségével, mely részben az önéletrajzi történetek 20–21. századi diadalmenetét beárnyékoló kritikákat foglalja össze. A szerző gondolatmenetét többek között az teszi érdekfeszítővé, hogy mindvégig olyan kitüntetett pillanatként utal a jelenünkre, mely egy folyamat tetőpontjának vagy végpontjának is tekinthető: eszerint megítéléstől függően az autobiográfia mindent elsöprő győzelmének vagy végső bukásának vagyunk tanúi. Az előbbi olvasatot erősítheti meg az is, hogy a múlt század során az önéletrajz a marginalizált társadalmi csoportok önreprezentációjának, emancipációjának egyik legfontosabb médiumává vált: a hatvanas-hetvenes évek polgári jogi mozgalmainak története elválaszthatatlan olyan művektől, mint *Malcolm X Önéletrajza (The Autobiography of Malcolm X, 1965)*, mely pozitív identitásképet kínált fel a többségi társadalom által elutasított afroamerikai közösség számára. (A feminista kánon hasonlóan gyűjtő hatású darabja volt Simone de Beauvoir *Egy jóházból való úrilány* [1958] vagy Emmeline Pankhurst *My Own Story* [1914] című könyve – minden bizonnyal a hazai történelmi körülmények felelősek azért, hogy magyar nyelvű párhuzamokat már nehéz találni.) Gács azonban rávilágít arra, hogy ez a felforgató potenciál a kortárs szociokulturális viszonyok között már kimerülni látszik, és összegzi azokat a bírálatokat, melyek fényében az önéletrajzboom inkább a tömegtársadalom nárcizmusának kifejeződéseként tűnik fel. Az egyik legfontosabb hivatkozási pont Jürgen Habermas, aki szerint a nyilvánosság „privatizálódása” egy folyamat, melyben az autobiográfia épp a példaszzerű, az egyetemes emberi értékek felmutatásának képességét veszti el; a másik pedig Richard Sennett, aki amellet érvelt, hogy az „intimitáskényszer” zsarnoksága megbénítja a közélet működését. (Mint itt is látható, a Gács által kidolgozott értelmezési keretben tehát nem egy irodalmi műfaj kifulladásaként, hanem a társadalmi kommunikáció egy adott formájának funkcióvesztéseként tárul fel az önéletrajz eljelentéktelenülése,

mely már nem alkalmas a társadalom „közös ügyeinek” megvitatására.) A legszélesebb körben hangoztatott kritika természetesen az, hogy a vallomás (éppen tömeges népszerűsége folytán – lásd ismét csak a *Tartalék* eladási számait) árucikké válik: a szerző azonban „romantikus antikapitalizmus”-nak (58) véli az álláspontot, mely már eredendően hiteltelennek minősíti az irodalmi *piacra* (is) szánt autobiográfiákat. Gács tehát itt is egy középutas álláspontot képvisel, és az amerikai nők kommersziális kultúráját kutató Lauren Berlant „intim nyilvánosság” fogalmát ajánlja fel mint egy olyan közeg megnevezését, mely egyszerre „szubverzív és konformista” és „melyben a személyes történetek fogyasztása és megvitatása az élet uralkodó normáinak a szelíd kritikáját teszi lehetővé.” (62.)

Az e fejezetben is említett kismamablogok fogyasztóihoz hasonló, kiterjedt közösséget alkotnak az első elemző típusú fejezetben vizsgált Booktube felhasználói. Ahogy Deczki Sarolta is megjegyzi, ez a tanulmány erősen „kilóg”² a kötetből – habár a „személyesség” megképződésének körülményeit veszi szemügyre a könyves YouTube-csatornákat övező online diskurzusban, de az előzetes várakozásokkal ellentétben önéletrajzi történetekről (vagy akár ezekkel foglalkozó videókról) nem esik benne szó, inkább a professzionális irodalomkritikus identitása kerül összevetésre az amatőr státuszát büszkén ünneplő booktuberével. (Egy olvasástörténeti vagy online nyilvánosságot vizsgáló tanulmánykötetben jobban megtalálta volna a helyét a szöveg.) Kifejezetten megvilágító erejű, és korábban nem tárgyalt szempontokat mozgósít viszont az *Amatőr testünk* című fejezet, mely két női fotóművész, a brit Jo Spence és a magyar Horváth M. Judit saját daganatos betegségük lefolyását dokumentáló fotóit veti össze. Mint itt kiderül, a kortárs önéletrajz-kultúrának fontos szeletét képezik az „autopatográfiák”, melyek egyrészt felforgató módon szembemennek az emberi test (és különösen a női test) szexualizáló-esztétizáló ábrázolásmódjával, másrészt reflektálnak arra a kontrollvesztettségre, mellyel a „beteg” lefokozott szubjektumot fenyegetik a modern orvoslás intézményei. Gács ebbe az elemzésbe is bekapcsolja az amatőr és a professzionális szerepkörök vizsgálatát, rámutatva, hogy az elmúlt harminc év során (Jo Spence a nyolcvanas években követte nyomon mellrákjának kezelését, míg a Horváth M.-féle *Privát képek* fotósorozatot először 2009-ben állították ki) hogyan rendeződtek át kontextusaik. Míg Spence erős, tabudöntögető, polgárpukkasztó gesztusokkal élő kórházi öndokumentációja értelmezhető volt rendszerkritikaként, az önrendelkezés visszanyerésére tett kísérletként, addig az Instagram-korszakban az „amatőr” fotózás már jóval kevesebb szubverzív erővel kecsegtet. Horváth munkáinak eltérő olvasatait egy kulturális különbség is felel: a magyar képzőművészeti hagyományból ugyanis a brit alkotó által képviselt feminista aktivizmus szinte teljességgel hiányzik, erre nem utalhatnak saját előzményükként. Gács Anna azt emeli ki Horváth M. Judit bensőséges fényképeinek legfontosabb erényeként, hogy „az intimitás visszanyeré-

² DECZKI Sarolta, „Az emancipáció felé”, *Műút* 66, 80. sz. (2021): 67–69, 68.

sének, megélésének a lehetősége”-it (119) keresik egy „privát képekkel” teljességgel elárasztott mediális környezetben.

A saját test sérülékenysége, mulandósága mint tematikus szál vezet át a kötet következő tanulmányához, mely Nádas Péter *Saját halálát* és Forgács Péter belőle készített filmjének (2008) viszonyát elemzi. Gács a könyvcímbe szereplő „saját” fogalmának ambivalenciáját magához az adaptáció problémaköréhez kapcsolja, és abból az izgalmas megfigyelésből indul ki, hogy „egy önéletrajzi szöveg filmadaptációja nyugtalanító a tulajdonviszonyokat illetően.” (122.) Még itt, gondolatmenetének elején érdemes lett volna talán jobban kiemelni azt az evidenciát, hogy a film egészen egyszerűen mediális sajátosságainál fogva nem magányos, individuális, *privát* alkotómunka terméke, tehát még akkor sem úgy „saját”, mint egy memoár, ha a rendező, főszereplő, forgatókönyvíró és a történet eredeti tulajdonosának (ezek a megsokszorozódó szerzőség Gács által számba vett szerepkörei) személye megegyezik is. A későbbiekben a kizárólag a *Saját halál* irodalmi teljesítményére vonatkozó észrevételek (eszerint a Nádas-mű „filozofikus önéletrajz”, mely a modernizmus szellemében az egyéni tapasztalat mögött feltáruul univerzális, példaszzerű közvetítésére törekszik) nem jelölnek ki valamilyen kifejezetten újszerű, az eddigi recepció által figyelmen kívül hagyott értelmezési lehetőséget. Rendkívül érdekfeszítő viszont az, ahogy a gondolatmenet Forgács korábbi, talált, archív felvételekből építkező alkotásainak fényében enged rá lást a 2008-as filmre, párhuzamba állítva a privátfilm-feldolgozás és az irodalmi mű adaptációjának kihívásait. Meggyőző módon érvel amellett, hogy Forgács műve látszólagos szövegűsége ellenére újraakasztja a Nádas-kisregény problémafelvetéseit, és saját mediális működésmódjára kérdez rá: adaptáció-voltát nem elfedi, hanem a másik történetének sajátjátá tételére irányuló kísérletként mutatja fel.

Szintén az experimentális filmezés területéről származik Tracey Emin *Top Spot* (2004) című alkotása, melyet a következő fejezet vesz görcső alá. A témaválasztás nem véletlen, hiszen a kortárs brit képzőművészet híres-hírhedt, bulvárlapokban is gyakorta szereplő sztárjának egész munkássága az önéletrajzi vonatkozásokkal folytatott játékra épül. A *Top Spot*-ban, melyet a kamaszkori énjének kivételéseként értelmezhető brit tinédzserlányok között forgatott, azonban csak a hangját halljuk, testi valójában csupán egy húsz másodperces jelenet erejéig tűnik fel – amelyben egy helikopterre szállva hagyja maga mögött szülővárosát, Margate-et. Gács szellemes és termékeny ötletekkel teli interpretációja arra az észrevételre épül, hogy a filmben a sztárönéletrajzok és az autoetnográfia diskurzusának egy jellegzetes narratív mintázata találkozik. Azaz, Emin alakja egyszerre sejlik fel benne a munkássztálybeli közegéből kitörő hírességként, aki visszatér régen hátrahagyott szülőhelyére, és olyan megfigyelőként-kutatóként, aki feltérképezni kívánja félig idegenné váló származási kultúráját. A film különféle rétegeinek széttartására (parodisztikusság, erős hatalmi gesztusok, empátiahiány) összpontosító tanulmány nem egy szépen lekerekített elemzéssel ajándékozta meg az olvasót, hanem kérdező, érveket és ellenérveket felsorakoztató beszédmódja révén is szembesít azokkal

a hasadásokkal, ellentmondásokkal és paradoxonokkal, melyek nemcsak Emin munkáit, hanem a 20–21. századi önéletrajzi diskurzust általában jellemzik.

A kötet leginkább hiánypótlónak, legfontosabb állításokat megfogalmazó írásának egyértelműen a következő, Péterfy-Novák Éva *Egyasszonyát* vizsgáló fejezetet tartom, mely egy korábban részletesebben még nem tárgyalt összefüggést helyez előtérbe: azt, hogy a kortárs önéletrajz-kultúra működése összefonódik a kultúrafogyasztás „affektív közösségek”-et megképző, kölcsönös érzelmi azonosuláson, beleélésen, vallomások cseréin alapuló, egyre inkább felértékelődő gyakorlataival. Ezeket a közösségeket pedig nagyon gyakran az online tér (fél)nyilvánosságában egymásra találó nők alkotják: mint például az *Egyasszony* blog saját traumáikat is megosztó olvasói. A mű által kiváltott megrázó-felkavaró hatás okait tüzetesen feltáró elemzés rávilágít arra, hogy a különféle affektív reakciókról (sírás, nevetés, elérzékenyülés) való beszéd magában a szövegben is fontos szerepet játszik: a saját érzelmek megéléséhez való viszony átrendeződése egy fejlődésnarratívát is kirajzol ebben az empátia fogalmát nagyon összetetten értelmező női sorstörténetben. Gács nyilvánosságtörténeti érdeklődéséhez híven ráadásul nem pusztán szöveggént kezeli az *Egyasszonyt*, hanem a blog, a könyv-változat és az abból készült, Tenki Réka szereplésével bemutatott monodráma recepcióját is összeveti. Mint kifejti, „[a]z *Egyasszony* fogadtatása meggyőző bizonyítéka annak, hogy az igaznak tekintett én-elbeszélések különleges affektív hatást tesznek a befogadók nagy részére.” (197.) Érvelése szerint mindez azt feltételezi, hogy a könyv olvasója és az előadás nézője is egy eredetileg online megjelenő önéletrajzi közlés *adaptációjaként* fogadja be az alkotás adott változatát. A szerző ugyanakkor azt is számba veszi (és ez a tanulmány egyik legnagyobb erénye), hogy miben térnek el azok az elvárások, melyek a blogoszféra bensőséges közegében, a magaskulturális elvárásokat fenntartó irodalmi szcénában és a katarzis hagyományán nyugvó színházi térben képződnek meg.

A könyv utolsó fejezete az amatőr önéletrajzok egy specifikus válfajával, a holokausztról szóló video-tanúságtételekkel foglalkozik, mégpedig a modern archiválási gyakorlatok érintőlegesen már korábban is szóba kerülő kérdésköréhez kötve őket. Gács Anna a holokauszt-túlélőkkel készített *oral history* interjúk két legnagyobb, amerikai központú gyűjteményét, a Yale Egyetem Fortunoff Archívumát és a Steven Spielberg által elindított Vizuális Történelmi Archívumot (VHA) hasonlítja össze, elsősorban a köztük fennálló konceptuális különbségeket és ezek következményeit feltérképezve. Eszerint a Fortunoff Archívum alapítói által kidolgozott protokoll célja az volt, hogy az interjúalany minél nagyobb kontrollt gyakorolhasson saját elbeszélése felett: a beszélgetések formátlansága, látszólagos szerkesztetlensége épp a hitelességüket hivatott érzékeltetni. Ezzel szemben (nem véletlenül született meg az ötlete a *Schindler listája* [1993] forgatásakor) a Spielberg-projekt jóval formalizáltabb, azonos szerkezeti ívet követő videók elkészítését tűzte ki célul, melyek mögött fel sejlik egy közös, ideologikus üzenet: az életigenlésé. Nagyon elgondolkodtató a tanulmány azon észrevétele, hogy miközben az egyperces részenként szegmentált, kulcsszavakkal ellátott VHA-videók egy kiválóan kutatható adatbázist alkotnak, a

töredékek teljes életút-beszélgésekből való kiragadhatósága súlyos etikai dilemmákat is felvet. Habár a két gyűjtemény közötti különbségeket értékindexszel is ellátja, a szerző végül kétségeit fejezi ki a tekintetben, hogy „létezik-e olyan archívum” (230), amely teljességgel el tudná kerülni a benne feldolgozott életpaszlatok instrumentálisát. Még a szándékosan nyitott befejezés ellenére is az volt a benyomásom, hogy ez a fejezet a „tanúságtétel” fogalmát viszont túlságosan problémátlannak tételezi: „Ma általában így szoktuk érteni a tanúságtétel kifejezést, kevésbé a jogi (tanúskodás) értelmében, inkább a fogalom spirituális eredetéhez közeli értelemben (a személyes történet elbeszélése rámutat isten jelenlétére vagy a szekularizált verzióban valamilyen magasabb rendű törvényszerűség megnyilvánulására az illető életében).” (205.) Ez egy valóban nagyon általánosító, ugyanakkor egy adott szempontot mégiscsak kiemelő definíció, amit nem támaszt alá semmilyen hivatkozás. Számomra ugyanis egyáltalán nem tűnik ennyire magától értetődőnek, hogy a tanúságtétel fogalmát a kortárs diskurzusok a valamilyen magasabb rendű erkölcsi erő megmutatkozására utaló aktus értelmében használnák – néhány idézet viszont esetleg meggyőzhetett volna róla. Miközben a könyv módszertani apparátusa, interdiszciplináris megközelítésmódja miatt nem szorul különösebb indoklásra, hogy elsősorban miért nem irodalomelméleti, bölcseleti szövegekkel lép párbeszédbe, ebben az esetben talán mégiscsak érdemes lett volna a tanúságtétel problémájának összetettségével, azon apóriáival számot vetni, amelyekről Derrida (szintén a holokauszt vonatkozásában)³ értekezett.

Mindent összevetve azonban *A vágy, hogy meghatódjunk* egy kiváló tanulmánykötet, mely termékeny szempontokat kínál fel a kortárs önéletrajz-kultúra alaposabb megértéséhez, s melyet olvasmányos stílusa, logikus gondolatvezetése, lényegre törő összefoglaló bekezdései pedagógiailag is remekül hasznosíthatóvá tesznek. Kifejezetten jót tett a könyvnek, hogy a szerző a retorikailag indokolt pontokon nem zárkózott el a saját értékítéletek, szubjektív benyomások, szimpátiák kinyilvánításától sem, ezzel azt példázva, hogy a személyesség színrevitele hogyan valósulhat meg az értekező prózában is. Érdekes, hogy a bevezető fejezetek példái, tömegkulturális kitérői után a kötet olyan önéletrajzi művekre fókuszál, melyek alapvetően nem popkulturális jellegűek: éppen ezért lennének nagyon kíváncsi arra, hogy Gács Anna hogyan olvassa egy olyan bestsellert, mint a *Tartalék*. Egy, a kortárs magyar autopatográfiákat elemző friss tanulmányának⁴ megjelenése azt sejteti, hogy önéletrajz-kutatásai – szerencsére – még nem zárultak le ezzel a kötettel.

³ Jacques DERRIDA, „»A Self-Unsealing Poetic Text«: Poetics and Politics of Witnessing”, trans. Rachel BOWLBY, in Jacques DERRIDA, *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, eds. Thomas DUTOIT and Outi PASANEN, 65–96 (New York: Fordham University Press, 2005).

⁴ GÁCS Anna, „A magányos hős mítosza és a narratívák versengése a kortárs autopatográfiákban”, *Studia Litteraria* 61, 3–4. sz. (2022): 198–216.

ÉRTELMEZŐI GYAKORLATOK A DIGITALITÁS KORÁBAN

– *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*. Szerkesztette BÁRÁNY Tibor, HAMP Gábor és HERMANN Veronika. Budapest: Typotex Kiadó, 2020, 196 lap –

L. VARGA PÉTER

ELTE BTK Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport

kutató

lvargapeter.prae@gmail.com

ORCID 0009 0009 5931 4884

■ Mit jelent a vélemények artikulálása és forgalmazása a „digitális forradalom” idején? Lényegében ez a kérdés fűzi össze a *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok* című kötet írásait, amely a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszéke, valamint az ELTE Média és Kommunikáció Tanszéke közös, „Kultúra a digitális forradalom idején” elnevezésű kutatási projektjében megrendezett konferenciasorozat első állomásának válogatott anyagát tartalmazza. (Nemrég napvilágot látott a második konferencia kötete *Tudástermelők, kapuőrök és véleményvezérek* címmel Bárány Tibor, Gács Anna, Hamp Gábor és Hermann Veronika szerkesztésében.)

A konferenciasorozat egyes állomásai példás módon szerveződnek. A plenáris előadások mellett a nyílt jelentkezés alapján, de komolyan vett sztemderdek szerint és előválogatás után összeálló programok a kultúra előállításában és önértésében szerepet játszó folyamatok és ágensek széles körű áttekintésére adnak lehetőséget, csaknem valamennyi nagyobb művészeti ág és bölcséleti, illetve társadalomtudományi szakterület párbeszédével. A fókusz a digitalizáció teremtette kihívásokon van, legyen szó a közösségi médiáról és a webkettő más platformjairól, az interakció, a reflexió, a visszacsatolás formáiról, vagy éppen a műalkotások, egyáltalán, a fogyasztásra szánt művek tárolásának, archiválásának, hozzáférhetőségének és bemutatásának új módjairól. Az áttekintett időszak azonban összességében tágabb, a történeti szempontokat érvényesítő és kultúrszociológiai irányultságú vizsgálódás egyes esetekben nem csupán a közelmúlt vagy a huszadik század második felének jelenre is kiható ideológiai képződményeit, az egykori folyamatok és jelenségek mai fejleményekkel való kapcsolatát, hasonlóságokat és eltéréseket, párhuzamokat és széttartó utakat tesz láthatóvá, de az irodalmat, a képzőművészetet és a komolyzenét tekintve visszanyúlhat akár a tizenharmadik és tizenkilencedik századig, hogy a nagyobb összefüggésrendszerek kirajzolódjanak. Jelen könyv nem tartalmazza a teljes konferencia anyagát, a válogatás viszont így is érzékelteti a tudományközi kérdészmódban rejlő potenciált, amelyet a „kulturális iparágak” címke enged leginkább kidomborítani. Ebből következik

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.12

persze a kötet eklektikussága is (ami a konferenciák sajátossága): az egymás mellett olvasható irodalomtudományos, kultúrkritikai, zenetudományi, zene-, film- és tudományszociológiai, kritikátörténeti és múzeumpedagógiai írásművek informativitásuk és erudíciójuk ellenére, szigorúan szaktudományos szempontból némiképp magányosan állnak egymás mellett.

A digitalizáció kihívásai, az internet nyilvánossága és a kritikai diskurzusok szerepe az új környezetben olyan visszatérő kérdések a szaktudományi sokszínűség közepette is, amelyek – a filterbuborék vagy visszhangkamra, a kánon, az előállítás és a felhasználás hívószavak mellett – mégis laza hálózatba rendezik a kötet írásait. A három blokk – *I. Filterbuborékok, II. Kánonok, III. Kulturális iparágak* – azonban élesen elkülönül egymástól, más és más szakterületi kompetenciákat igényel és tesz láthatóvá, eltérő történeti és ideológiai berögzültségekre világít rá, éppen ezért más implikációkkal bír, a fölvetett kérdésekre esetlegesen adott válaszok pedig maguktól értetődő módon különböznek. Mivel a második és a harmadik blokk zömében esettanulmányokat tartalmaz, logikus módon az első blokk két dolgozata foglalkozik átfogóbban a netkultúra teremtette nyilvánosság szerkezetének általánosabb – a filterbuborékokra és a hírfogyasztásra irányuló – kérdéseivel, továbbá specifikusabb, a tudományos publikációk, tágabb értelemben a tudomány eredményeinek online elérésével, mindezek problematikusságával és az optimális lehetőségek feltérképezésével. Vincze Hanna Orsolya *Hírközösségek és véleménybuborékok* című tanulmányának egyik erénye, hogy a címben említett fogalmak és jelenségek jelentette kihívásokat – amellet, hogy kommunikáció- és médiatudományi eredmények sokaságának ismertetésével mutatja be azokat – nem technopesszimista végkicsengéssel elemzi, hanem a közösségi média nyilvánosságáról szólva a szolidaritásra való esély valóságosságát is figyelembe veszi. Mert az igaz ugyan, és nem deríti jobb kedvre az embert, hogy a Facebook, a Twitter vagy az Instagram algoritmusok irányította buborékokba zárja a felhasználót, a véleményformálás artikulált formáit pedig részben átvette a bekiabálásra emlékeztető, antidiszkurzív modalitás – amit a *fake news* ipar politikailag is motivált ágensei tovább polarizálnak –, a hasonlóképp a buborékok mintájára, mégis dinamikusan szerveződő, a szolidaritásra épülő vélemény- és cselekvőközösségek ugyanúgy előnyre tudják kovácsolni például a Facebook terét, mint azok, akik elterelésre és gyűlöletkeltésre használják. Abban alighanem egyet lehet érteni a nemzetközi döntéshozókkal, hogy előbb-utóbb valamilyen szabályozásra lesz szükség a közösségi médiában ahhoz, hogy például a Capitolium 2021. január 6-i megrohanásához vagy éppen az oltásellenességhez hasonló, halálesetekkel járó precedensek visszaszoruljanak, ha ehhez olyan, a közösségi média létrehozói és üzemeltetői által felelősséget elvetett elveket, mint a szólás és véleménynyilvánítás abszolút szabadsága, testre is kell szabni. (Donald Trump kitiltása több közösségi oldalról a szemléletben bekövetkező változás egyik – bár konstruktív kritikában is részesített – mozzanata vagy előjele lehetett, igaz, azóta voltaképp semmi nem történt, kivéve Elon Musk Twitter-tulajdonosi ámokfutását, ami viszont inkább tovább rombolta a közösségi média üzemeltetésébe vetett bizalmat.)

A nyitó blokk másik írása, Maróthy Szilvia *A nyílt és a zárt tudományról* című dolgozata annyiban kapcsolódik Vincze Hanna Orsolyához, hogy az információ – jelen esetben a tudományos eredmények – online hozzáféréseinek, kutathatóságának és felhasználhatóságának gyakorlatát vizsgálja az elmúlt évek magyarországi viszonylatában. A humán stúdiumokra fókuszálva a tudományos írásművek és szövegkiadások online közlésének, valamint visszakereshetőségének hazai jogi helyzete jelen pillanatban nem tisztázott, és a kutatási eredmények, adatok, forrásfájlok publikálásának szabályozásában található ellentmondások a kutatócsoportokat és értelmező közösségeket sem feltétlenül sarkallja az eredmények mindenre kiterjedő megosztására. Mivel a tanulmány szerint a technikai feltételek adottak az eredmények és adatok széles körű, a tudomány előrehaladását célzó közzétételére, a közeg pontos szabályozása teremtheti meg a bizalmat és a szándékot erre vonatkozóan.

A kötet második blokkjának „kánonok” hívószava szorosabban Rákai Orsolya *Érdeklődés, figyelem, relevancia – Hogyan írja át a kánon fogalmát a hálózatelmélet?* című dolgozatára vonatkoztatható, amely valóban a(z irodalmi) kánon működésének és érvényesülésének feltételeit veszi számba a digitalizáció által markánsabbá, ha tetszik, látványosabbá tett mozzanatok és megfontolások – érdek és érdeklődés, a figyelem fókuszálása és megosztása, csomópont- és preferenciaelv – révén. Azt, hogy a szóban forgó princípiumok – melyeknek mind irodalomtudományos, mind információ- és hálózatelméleti kutatása viszonylag régre nyúlik vissza, amit a tanulmány példásan demonstrál is – nem újszerűek, csupán más fénytörésbe kerülnek az online környezetben, a tizenharmadik századtól napjainkig zajló olvasás- és kritikátörténeti folyamatok szintén alátámasztják. Amit hiányoltam e municuózus és nagy ívű gondolatmenetből, az a hatástörténeti perspektíva: efelől ugyanis a kánonnak az a jellegadó jegye válna hangsúlyossá, hogy személytelen, azaz nem rendelkezik olyan lokalizálható autoritással, amelyről elmondható volna, hogy érvénybe helyezi, jóváhagyja vagy módosítja azt. Továbbá a különbségtétel a kánonok között – elsősorban a kritériumkánonra és a műveltségi kánonra gondolva – árnyalhatja a képet a preferencia- és a relevanciaelv tekintetében is, hiszen az irodalmi üzem mint aktor legfeljebb egy aktuális kínálat létrehozta elvárásrendszer fenntartásában lehet érdekelt, a kritériumkánonra gyakorolt hatásban biztosan nem. A művekhez való kapcsolódás, a kommentár és a figyelem ebből a szempontból mégiscsak az (újra)olvasáshoz, az értelmezés művészetéhez és ezzel együtt – produkcióesztétikai viszonylatban is – a hatástörténeti mozzanatokhoz vezet vissza. Mindezek számszerű formalizációja persze képes magáról a hálózatról és adott időszaknak akár a poétikai jegyeiről adatokat szolgáltatni, de nem feltétlenül tesz különbséget az olvasatok között.

Ez utóbbi kérdés, az olvasatok közötti különbségtétel foglalkoztatja azonban a blokk másik három tanulmányát. Mélyi József *Közösségi média, közösségi műkritika* című, informatív, a művészetkritika történeti szituáltságát a modernista szemlélettől napjainkig végigkövető írása abból a paradox feltevésből indul ki, hogy a műkritika lételeme a hosszú távú, folyamatosan érzékelt vagy fenntartott válság. A krízisnek bár megvannak azok a fázisai, amelyek erodálják a műfajt és annak szerepfunkcióját,

de képes lehet arra sarkallni a művészeti diskurzus szereplőit – laikusokat és profikat egyaránt –, hogy megújuljanak. A modernista, a művészetkritikának közvetítő szerepet, művelődési kreditet tulajdonító eszmét a művészeti piac és a közvetítő közeg megváltozása miatt felváltotta az ismeretterjesztő, népszerűsítő, a vélemények szélesebb skáláját felölelő platformokat előnyben részesítő gondolkodásmód, ami az elmúlt években zajló átrendeződés tanulsága szerint sem volt képes azonban teljes mértékben felülírni vagy viszonylagosítani a korábbi, tekintélyelvű megközelítést. Nem függetlenül attól, hogy a festészetnek egész egyszerűen más az „értékmeghatározási rendszere”, illetve a tulajdonosi szerkezete, mint mondjuk az irodalomnak vagy a filmnek. A tanulmány ezt az igen bonyolult, számos elemből és cselekvőből álló összefüggésrendszert áttekintve jut arra a következtetésre, hogy a jelenlegi trendek talán a beszédmódok és közvetítő közegek keveredésének kedveznek, ennek tudatosítása pedig olyan fórumok létrejöttét eredményezheti, amelyek a művészet befogadásának és értékelésének hasonlóképpen változatos lehetőségeit kínálják.

Ám amiképp a profi műkritika változatai és a hagyományos – elit – platformok továbbra is fenntartják maguknak vezető szerepüket, úgy az irodalomkritika és a kortárs irodalom „professzionális” értékelése is szembesül a keveredés kérdéseivel és problémáival. Havasréti József (eredetileg a *Literatura* 2019. évi első számában megjelent) *Szalonszöveg és irodalomkritika a közösségi médiában* című dolgozatából ugyanakkor kiviláglik, hogy az irodalom más helyzetben van, mint a képzőművészet: a véleménynyilvánítás szabályozatlansága a közösségi médiában és más online fórumokon a „kritikai beszéd laicizálódásának” (73 skk.) olyan formáig vezet, amelyek sok esetben fel is számolják a tárgyukról való beszéd néhány alapkritériumát (reflektáltság, a gondolatok artikuláltsága, nyelvi jólformáltság stb.). Havasréti írásának legizgalmasabb, egyúttal meggondolkodtató felvetése, hogy a közösségi média nyilvánossága inkább „beszélgetésszerű”, semmint „a rögzített-nyomtatott szöveg hagyományos presztízsére” (77) épülne, s így emlékeztet a Kádár-kori underground („szalon”) nyilvánosságra. Ennek egyik tünete a mulandóság és a laicizálódás, de a politikai motivációjú szolidaritáskritika is, amelyek egyaránt torzítják a kritikai diskurzust, amennyiben a kritika mint olyan műfaja, szerepe, funkciója a mediális áthelyeződés következtében föllazuló beszédmódok révén jelentős mértékben átalakul. Érdeemes volna mindezt továbbgondolni, hogy a jelenleg csupán analógiának érződő példa alapján lehetséges-e valódi szerkezeti és szemléleti hasonlóságról beszélni a két korszak kapcsán.

A Havasréti által „népi-laikus” és „professzionális” beszédrendre felosztott kritikai közeg mind képlekenyebb terepe foglalkoztatja Bárány Tibort is. Az *Olvasók az online nyilvánosságban – Irodalmi színterek és értelmezői gyakorlatok a digitális forradalom idején* című tanulmány elsősorban azt firtatja, a „kritikai” jelző milyen jelentésekkel bír a digitális közegben. Én magam a „forradalom” szót – immár 2023-ból visszatekintve – nem használnám (ha jól érzékelem, Bárány sem feltétlenül ragaszkodik hozzá a szakmai meglátások fényében), és a 2007–2008-ban az irodalomkritikáról szóló, valamelyes érdeklődést csiholt eszmecsere tekintve is – melyet a felü-

tésben megidéz – inkább a dolgozatban mások mellett hivatkozott Krusovszky Dénes álláspontjára helyezkednék, aki fenntartásokkal kezelte e „kritikavitának” nevezett beszélgetést a kritika szerepéről és funkciójáról a digitális kultúrában. A szóban forgó eszmecsere ugyanis többnyire a régi sémák szerint, ha tetszik, a szó semleges értelmében vett *elitista* kritériumok alapján zajlott (a megszólalóknak megvolt a belépési díja a diszkurzív mezőre, s *Az olvasó lázadása* című kötet alapjául és kontextusául is inkább az akadémiai közeg szolgált). Mindezek mellett a kritika szerepfunkciójában bekövetkező változások már akkor érzékelhetőek voltak, az eltelt bő másfél évtized pedig kellő idő ahhoz, hogy az egykori észrevételek helytállóságát igazolni vagy cáfolni, de legfőképp pontosítani, árnyalni lehessen. Ehhez képest sem meglepő azonban a tanulmány egyik fő állítása, mely szerint „[a] kortárs magyar kritika intézményrendszerét sem közvetve, sem közvetlenül nem alakította át a digitális forradalom” (83), illetve „szemlátomást nem forgatta fel a művészvilág intézményes hierarchiáját” (uo.). A „kritikai establishment” tehát érvényben maradt, a laikusolvasói közléseknek helyet kínáló blogoszféra, majd a közösségimédia-platfomok élesen elválnak a hagyományos kritikai intézményrendszertől, annak szereplőitől, sőt ízlésétől, valamint a művelődési kánontól is. Bár reprezentatív kutatás magyarországi viszonylatban egyelőre nem áll rendelkezésre, kétségtelenül merész és izgalmas kérdés, húzódik-e komoly törésvonal az úgynevezett profi kritika magasirodalmi ízléskultúrája és a laikus kritika/könyvértékelés ettől való – vélt vagy valós – tartózkodása között, és ennek oka vajon a nyelvi-poétikai, szemléleti összetettség befogadását érintő kompetenciában, illetőleg annak hiányában keresendő-e. A dolgozat második, nagy részét kitevő esettanulmány egy midcult/artpop regény teljes hazai recepciójának részletekbe menő elemzésével igyekszik megválaszolni e kérdést, és figyelembe véve a kvantitatív és kvalitatív szempontokat egyaránt érvényesítő gondolatmenetet, átjárást feltételez az „élményközpontú” laikusolvasói kritikai attitűd, valamint az „értelmezésközpontú” profi kritika között. A helyzet viszont mégiscsak az, miként Bárány is utal rá, hogy sokkal beljebb nem vagyunk: „finomabb fogalmi eszközökre van szükségünk, ha szeretnénk megérteni, mi történik a laikus (online) irodalomkritikai nyilvánosság hétköznapijaiban”.

A könyv harmadik blokkja négy írást tartalmaz, ezek közül kettő a zenéről értekezik: egy a klasszikus zene történetének végéről, egy pedig a zenei streamingoldalak társadalmi egyenlőtlenségeket újratermelő szociológiai sajátosságairól. A másik két szöveg az HBO kelet-európai jelenlétéről, illetve múzeumpedagógiai kérdésekről ad számot a digitális archívumok korában. Ezek tennék ki tehát a fejezet „kulturális iparágak” elnevezéssel jelölt területeit, és itt ugyan motivált, de valamelyest mégis kényszer szülte megoldásról lehet szó, hiszen a „kánonok”-ról szóló második blokk sem érintetlen kulturális iparági vonatkozásoktól. Ez a blokk ráadásul széttartó; az említett címke kellő tágasságot biztosít és eléggé meghatározatlan ahhoz, hogy érdeklődésben és felfogásban egymástól ennyire eltérő írásműveket rendezzen össze. Ebben a fejezetben érzékelhető leginkább, hogy a kötet egy konferencia anyagának az eredménye. Maga a digitalitás kérdése és problémaköre csak részben tipikus e tanulmányok

esetében. Hiszen Fazekas Gergely *Hogyan ért véget a klasszikus zene története, és mi köze ehhez a zenetörténészeknek?* című dolgozata ugyanúgy történeti dilemmákat tárgyal, és okokként történeti sajátosságokat azonosít a klasszikus zene zeneszerzői és előadó-művészeti területeinek mai szétválásában, mint Keszeg Anna *Az HBO Kelet-Európában* című írása, amely a minőségi televíziózással azonosított HBO amerikai felemelkedésétől elindulva a kábel-, majd streamingszolgáltató európai, végül kelet-európai jelenlétének történetéig jut el, és az HBO sorozatgyártásra, egyéni, majd lokális tartalmakra specializálódott törekvéseinek históriáját vázolja. E történetben a szabadsággyakorlás fogalma és mozgóképes eseményei határozzák meg a narratívát, és értelemszerűen szerepe van benne az európai tartalmak identitásképző jegyeinek, annak az – amerikaitól eltérő – politikai szituáltságnak, amely szinte magától értetődő módon részesítette előnyben a realista-naturalista ábrázolást és elbeszélési technikákat, igazodva a lokális filmes esztétikákhoz, továbbá tartózkodva attól az esetleges metanarratívától, amely egyfajta reterritorizációs folyamatként tálná az HBO keleti terjeszkedését. Az HBO magyarországi megjelenése ugyanakkor csaknem egybeesett a kereskedelmi televíziózás kezdeteivel, a reklámmentes műsorszórás és az exkluzív tartalom tehát már abban a pillanatban az ízlésformálás hatásos eszköze lehetett, hogy például a német mintán alapuló kereskedelmi tévék – amelyek eredeti csatornáit a kilencvenes években elérhető voltak Magyarországon – új szeleket gerjesztettek volna. Az HBO Go, majd az HBO Max legújabb kori története lehetne a folytatása ennek a tanulmánynak, amely már számot vehetne a Discoveryvel való, fenntartásokkal kezelhető összeolvadással és ennek következtében éppen a helyi tartalmak visszavágásával.

Fazekas Gergely a zenetörténet végéről hírt adó munkájának egyik állítása szerint az olyan, a múlt zeneesztétikáihoz historikus módon, de őszintén viszonyuló zeneszerzők, mint Arvo Pärt és Henryk Górecki, akkor tettek szert óriási népszerűsége, amikor a marketingjük – vagy egyáltalában: a zenei marketing – felismerte a széles közönség igényét az egyszerűbb megoldások és a tonális zene (visszatérése) iránt. Ez az időszak Európában ugyancsak a rendszerváltás utáni évekkel esett egybe, ami a nyugati és a keleti blokk zenei esztétikáit alakító politikai szándékok halványulásával a piaci logikának engedett utat. A rádiós rotáció, a CD-forgalmazás üzleti modelljei az ízlés változásának felismerésével, sőt, illetve ebből következően annak alakításával szinte öngerjesztő folyamatot indítottak be, ami a népszerűség csúcán lévő alkotók mellett a historikus szemléletű előadó-művészet számára kecsgetett sikerrel, föl számolva az újításon és a korszellem személytelen, determinisztikus elgondolásán alapuló zenetörténeti logikát. Az ízlésalakításnak ez a, bár hiteles produkciós elveken nyugvó, mégis a piaci trendektől érintett aspektusa a könnyűzenére még inkább jellemző: Tófalvy Tamás és Barna Emília *Nem csak egy playlist – A humán és algoritmikus ajánlórendszerek szerepe a digitális zeneipar társadalmi egyenlőtlenségeinek újratermelésében* című tanulmánya e trendeket a zenei streamingfelületek sajátosságaiban éri tetten. A kiindulópont szerint „a társadalmi viszonyokat részben az iparági körülmények között létrejövő kulturális termékek formálják, a kulturális iparágak,

azon belül a zeneipar egyszerre színtere és szimbolikus újratermelője is a(z egyenlőtlen) társadalmi viszonyoknak” (150). A dolgozat alapállításával és végkövetkeztetésével aligha lehet vitatkozni, ez alapján a digitális médiahasználatban való részvétel kiterjedtsége az algoritmusok szerepének felerősödésével jár együtt, ami a kultúra- és zenefogyasztási szokásaink, preferenciáink mindinkább gépi alakítottságához vezet. Az emberi aktorok (szerkesztők, kurálók) és az algoritmusok együttes jelenléte a preferenciák kialakításában és megerősítésében viszont – mivel iparági jelenségről van szó – bizonyos társadalmi egyenlőtlenségek, például a maszkulin előítéletek és a kozmopolita stílus előnyben részesítését eredményezi. Mindez önmagában nem különösebben meglepő előfeltételezés, amely rendkívül magától értetődően igazolódik vissza, hiszen ami a fogyasztói társadalomban korábban is előtérben volt – például marketing, promóció, kampány, népszerűségi listák révén –, az még inkább láthatóvá vált a kulturális termelés és fogyasztás láncában. A streaming emellett viszont páratlan lehetőséget biztosít a választásra, ezért jó lenne többet tudni a mai zenefogyasztási szokások, érdeklődés és kattintási hajlandóság milyenségéről, arról, hogy ezekkel mennyiben és miként szelídítheti meg és használhatja ki az ember az algoritmikus szabályozottságot.

Czékmany Anna és Sidó Anna *Virtuális kiállítás 2.0 – A digitalizált múzeumi tárgyak bemutatásának lehetőségei* című tanulmányában a művészethez való hozzáférés és szemléleti-ideológiai alakítottság más formáit mutatja be, mint ami a kötet többi írásának kritikai beszédmódokat érintő meglátásaiból következik. A kurátorok által elképzelt és létrehozott, de a befogadó részvételével, interaktív munkájával, értelmező és kommentáló erőfeszítéseivel akár újragondolt digitális gyűjtemények eltérő műtapasztalatokat hívnak életre, mint mondjuk a zene területén a streaming-felületek. A múzeumi gyűjtemények és archívumok digitalizációjával kapcsolatos szakmai diskurzus az utóbbi másfél évtizedben igen virulens, leginkább a módszer-tan körüli vita élénk. Az sem mellékes, hogy a korábban a „tulajdonosi szerkezet” megváltozásával jellemzett festészet „értékmeghatározási rendszere” a digitális gyűjtemény és kiállítás esetében föllazul, a „tudáskörforgás”-nak nevezett, reflektív részvételen, kölcsönösségen és megosztáson alapuló értékrendszer pedig demokratizálja a művekhez való hozzáférés és a művekről való gondolkodás folyamatát (bár azt némiképp túlzásnak érzem, hogy mindez érdemi részt vállalhatna „a kánon kialakításában”). Az is releváns szakmai kérdés, hogy a műtapasztalat a digitális gyűjtemények esetében mennyiben alapszik az immerzív élményen, s ha elszakadunk az anyag formálta műalkotástól, a vele történő fizikai szembesüléstől, az élmény miként módosul, és alakít-e mindez az interpretációnkon.

A *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok* kötet összességében arra vállalkozik, hogy felmérje a digitalizáció nyomán bekövetkező változásokat a művészetek, a fogyasztás és a kritika terén, ennek megfelelően pedig vállalja a különböző területek egymás mellé helyezésében rejlő rizikót. Kockázatot abban az értelemben, hogy óhatatlanul a töredékét képes csupán elmondani egy-egy szakterületi összetettségnek, s nem is mindig lép túl azon az előfeltevésen, hogy a fogyasztói kereslet – ezzel

együtt a művészetekről való beszéd – érdekek és marketingmegfontolások révén alakul. De nem is az a célja, hogy alkotás- és befogadasesztétikai értelmezésekkel találja meg a művek és befogadók helyét az online térben, s ahogy jelen írás elején is jeleztem, a művészet- és tudományközi gondolkodás a szerkesztői koncepció része. Az említett konferenciasorozat alapjául szolgáló köteteket viszont érdemes egymás mellé tenni és együtt olvasni, mert a kérdésirányok módosulnak, a témák specifikusabbá válnak, a digitalizációról való tudásunk pedig rétegzettebb lesz. Ajánlom tehát az olvasó figyelmébe az itt tárgyalt mellett a *Tudástermelők, kapuőrök és véleményvezérek*, valamint – a sorozaton kívül – a Tófalvy Tamás szerkesztésében napvilágot látott, *A magyar internet történetei* című könyveket.