

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar



Tanos Márton

Mészöly Miklós regényeinek prózapoétikai vizsgálata

Doktori (PhD) értekezés

Témavezetők: dr. Osztrólczyk Sarolta és dr. Horváth Kornélia DSc.

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Az iskola vezetője: dr. Hargittay Emil DSc.

2020

Tartalom

Bevezetés	5
Személyes találkozásaim Mészöly Miklós szövegeivel	6
A térpoétika mint módszer és probléma	8
A dolgozat szerkezete és tartalma	12
Az exkurzusok szerepéről	15
Képek Sziszüphoszról <i>Az Atléta halála</i> képleírásai Roland Barthes fotóelmélete tükrében	19
Kép és nyelv	19
<i>A Világoskamra</i> mint elemzési módszer	22
Ekfrázisok <i>Az atléta halálában</i>	28
Elliptikusság – térben és azon túl	33
Az abszurditás és az irracionalitás konklúziói	37
Első exkurzus. Változatok kegyetlen kamaszkorra <i>A nyugalom</i> és <i>Az atléta halála</i>	39
Elbeszélői stratégiák	41
A hátralékok ledolgozása	42
A nevelődési regény mint műfaji közelítés	44
Motívumháló <i>A nyugalomban</i>	45
Az olvasás tere, a tér olvasása <i>A Saulus</i> két megközelítési lehetősége	50
Törvény – szöveg – olvasás a <i>Saulusban</i>	51
Az idő és a tér értelmezési lehetőségei <i>Saulusban</i>	63
Második exkurzus. Kiélesítés és elmosás <i>A szefforiszi ösvény</i> és a <i>Saulus</i>	72
A hanyatlás mint világelv	73
Föltehetetlen kérdések, egymást átíró válaszok	75
Poétikai jellegzetességek	76
Folytonosság	79
Térpoétikai észrevételek	81
A félreolvasás allegóriája <i>A Filmről</i> , az „illogikátlanság” regényéről	83

Források, inspirációk, képi filozófia	85
A (nyom)olvasás segédfogalmi	87
A fikciós forma mint felszín – és annak önleleplező mozzanatai	90
Szubtextus a <i>Filmben</i> – a tér és az idő hiátusokkal teli térképe	95
Képi és nyelvi tükröződések, önfeltáró szerkezetek	98
Összegzés	102
Harmadik exkurzus. Könyörtelen pontosság – kétféleképp <i>A Film és az Orgia</i>	105
Küldetéstudat	105
Mások helyett	107
Az Orgia mint mikrotörténelmi szöveg	109
Etikai dilemmák	111
Terek, térszerű szerkezetek és testrepresentációk a <i>Családáradásban</i>	114
Labirintusok regénye	115
A műfajköziség labirintusa	117
Az ősház és a családszerkezet egymást tükröző labirintusai	118
A tér mint kulturális jelentések, szokásrendek hordozója	121
A táj mint a kultúra és a történelem vegetatív labirintusa	122
Labirintus a szövegek között	123
A testek és az erotikum reprezentációja a <i>Családáradásban</i>	124
A család mitikus teste	124
Női archetípusok és erotikum	126
Negyedik exkurzus. Szétágazó és ciklikus idők <i>Az Árnyas fűtca</i> és a <i>Családáradás</i>	137
Felbomlott rend	137
A téridő megjelenítési módjai	138
Csökkent dimenziójú testek	144
Összegzés (Apológia)	148

Köszönetnyilvánítás	154
Függelék	155
Összefoglaló	155
Summary	155
Irodalomjegyzék	156
Primer irodalom	156
Szekunder irodalom	156

Bevezetés

„A szintézis vágya annyira erős bennünk, hogy még a részkutatások eredményeibe is szívesen látjuk bele az egyetemes érvényességet. Volt kor, mikor az ellenpróbát nem igényelte a jó közérzet. Ez megváltozott. De mégsem annyira, hogy ne valamiféle rendet keressünk mi is; s vagy találunk, vagy teremtünk. Csak hiteles válasz van, végleges válasz nincs. Ha volna, lehetne végleges művészet, ami képtelenség.”¹

Mészöly Miklós kétségtelenül az 1945 utáni magyar prózairodalom egyik legjelentősebb alkotója. Életművének paradigmikus súlya és a magyar próza múltjára és jelenére gyakorolt közvetett vagy közvetlen hatásának mértéke csak Ottlikéhoz mérhető; nem véletlen, hogy a 70-es, 80-as évek fordulója környékén trendszerűen megújuló magyar prózairodalom akkor fiatal pályakezdő, ma már beérkezett írói közül többek e két szerző valamelyikét tekintették mesterüknek. Mészöly Miklós tehát egyike volt azoknak, akik a kezdőenergiát és a poétikai inspirációt adták a magyar prózairodalom felfrissüléshez, amely az irodalmi posztmodernbe való átlépés időszakában következett be. Azért is lehetett Mészöly katalizátora és példaképe az utána jövő írógeneráció tudattalanul is öndefiníciós törekvéseinek, mert Ottlikhoz hasonlóan ő maga is kivételes és originális gondolkodású alkotó. Mi sem mutatja ezt jobban, hogy bár életművében nemigen találunk két ugyanolyan poétikai elven szerveződő regényt, a folyamatos megújulás képessége mellett mindig sikerült megőriznie írásmódjának legalapvetőbb karakterisztikumát, stílusa markáns egyediségét. Ebben segítette igen széles skálán mozgó műveltsége is, melynek spektruma a kortárs (világ)irodalmi áramlatok, a filozófia, a német és a francia kultúra, sőt a klasszikus műveltség és irodalom beható ismeretéig terjedt. Kiterjedt, sokirányú tájékozódásáról árulkodnak továbbá műhelynaplói, melyek gazdag terepet nyújtanak a filológiai jellegű vizsgálódásnak is.

¹ MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és az atonalitás közérzetéről* = Uő, *A pille magánya*, Pécs, jelenkor, 2006, 197-198.

Személyes találkozásaim Mészöly Miklós szövegeivel

Mészöly Miklós prózájával először kamaszként, körülbelül 17 éves koromban találkoztam a középiskolai irodalomfakultáción. Ennek keretében a *Saulust* és a *Filmet* olvastuk közösen, középiskolai mércével mérve sokáig, több alkalmon keresztül, sőt, utóbbihoz hozzánéztük Surányi András adaptációját, a *Film...*-et is, de a két regény közül mégis a *Saulus* tett rám mélyebb benyomást. Ropant érdekes tapasztalat volt számomra, hogy nem föltétlenül kell értenem egy szöveget ahhoz, hogy lehengerlően hasson rám. Az igazi élményt az olvasás folyamata, a poétikusan sejtelmes megfogalmazásokkal, végtelenen erős fényekkel és árnyékokkal teli szövegvilágban való teljes alámerülés jelentette, de az az olvasás valódi értelmezői dimenzióval még nem rendelkezett. A reakció ugyanis, amelyet az elvont szöveg kiváltott belőlem, nagyon is primer volt. Egyáltalán nem tudtam számot adni arról, hogy ez a furcsa regény miért ragad magával, hogy olvasóként miért nem akarok kilépni belőle. Mészöly titokzatos, lakonikus nyelve, és a nyelv mögött sejtett, fölfejtetetlennek tűnő gondolatiság teljesen a hatása alá vont, mert a homályos szűkszavúság éppen hogy nem némaságot, hanem rejtett beszédességet sugallt. (És akkor még nem is tudhattam, hogy Mészöly nemcsak a szikárság nyelvén tud megszólalni, hanem sokféle más hangnemben is.) Az olvasás élményszerű lenyomata élénken megmaradt bennem. Tovább folytattam a Mészöly-szövegekkel való ismerkedést, ez az ösztönzés kitartott a gimnázium és az egyetem között eltelt években is.

A következő erőteljes Mészöly-élmény már az egyetemen ért, Thimár Attila egyik kurzusán. Az általa vezetett speciális kollégiumon kizárólag a *Saulussal* foglalkoztunk kötetlen beszélgetések formájában, egy teljes szemeszteren keresztül. Szükség is volt a teljes félév időtartamára ahhoz, hogy elmélyülhessünk a szöveg kínálta jelentések és implicit tartalmak kibontásában. A félév végére, magamat is meglepve, úgy éreztem, hogy sikerült magam számára egy releváns Saulus-olvasatot föllábitanom. Ez az olvasat akkor még nem formálódott szöveggé, de bizonyos gondolatok megőrződtek belőle. Ekkor azonban már biztos voltam benne, hogy szeretnék behatóbban foglalkozni Mészöly prózájával.

Ebből kifolyólag vágtam bele később egy összehasonlító elveken alapuló OTDK-dolgozat megírásába is, amelyben a *Film* és a már említett Surányi-adaptáció viszonyát vizsgáltam. (A témaválasztásban nyilvánvalóan befolyásolt a középiskolai élmény is.) A dolgozattal – amelyet meglepetésemre a vizuális kultúra szekcióba osztottak be – a 2013-as debreceni OTDK-

konferencián második helyet szereztem. Az elemzés megírásában témavezetőként Finta Gábor nyújtott segítséget. Azt a kérdést igyekeztem körbejárni a szöveg és a film közös értelmezésben, hogy egyáltalán alkalmazható-e a Surányi által rendezett filmre az adaptáció fogalma, és ha igen, milyen szempontból. A válasz ugyanis nemcsak az adaptációelméletek sokfélesége miatt nem tűnt problémátlannak, hanem a Surányi-filmnek a regényhez képesti meglehetősen autonómiája miatt is.

Újabb kihívást jelentett a mesterképzés lezárásaként készített szakdolgozat is, amelyben igyekeztem a *Saulust* több irányból megközelíteni. A szakdolgozat megírásában egyik jelenlegi témavezetőm, Osztrólczyk Sarolta volt segítségemre. Az értelmezés során olyan szempontokat vizsgáltam, mint a térpoétika működése a regényben, a zsidó Törvény viszonya a szöveg valóságához és Saulhoz a Barthes-i olvasáselmélet tükrében, az álmok és látomások szimbólumrendszere és a narratológia. Ez a dolgozat már tartalmazott olyan mozzanatokot, amelyeket később is alkalmasnak találtam arra, hogy megpróbáljam újrafogalmazni őket a disszertációm *Saulus*-fejezetében, kísérletet téve a korábbi problémafelvetéseim kissé szakmaibb, egzaktabb körülírására és megválaszolására.

A doktori képzés lehetőséget adott arra, hogy különböző konferenciaelőadások, publikációk formájában megtegyem az első lépéseket a disszertáció egyes fejezeteinek kidolgozásához: a képzés alatt készített konferencia-előadásból született többek között *Az atléta halála* elemzése, de a *Családáradás* is. Jelen dolgozat ezeknek a kötetben megjelent elemzéseknek a továbbírt, felülbírált változatait tartalmazza.

A korábbi szövegtapasztalatoktól eltérő jellegű találkozást és értelmezői feladatot jelentett számomra a Mészöly-esszéirodalommal való mélyrehatóbb megismerkedés is. E dolgozatban nem szerepel ugyan, de érdeklődésem ezen újabb irányának az eredményeként született az az esszéelemzés, amely Mészöly *Anti-Machiavelli* című szövegéről készítettem. A disszertációnak ez a szöveg már csak azért sem lehetett része, mert sem a Mészöly-szöveg műfaja, sem a vizsgálat szempontjai tekintetében nem illene a regényelemzések közé, de személyes Mészöly-tapasztalatom szempontjából jelentőséggel bír. Az esszét alapvetően a Machiavelli-pretextus, A *Fejedelem* című pamflet filozófiájának tükrében vizsgálom, de igen érdekes az esszének a szépirodalmi fikcionalizáltság felé való elmozdulása is, ami annak köszönhető, hogy a szöveg beszélője a „talált szöveg” irodalmi toposzát használja. Ugyanakkor vizsgálatra érdemes a szöveg szépprózai módon többjelentésű nyelve is, amely később új értelmezői szempontot kívánt: az esszé kétértelmű állításai értelmezhetőnek bizonyultak a buddhizmus alapvető elvei felől vizsgálva is. A

buddhizmus eszmerendszerével való összevetés még csak nem is annyira meglepő, hiszen a szerzőnek a magyarországi buddhista misszióval való kapcsolata dokumentált.

A térpoétika mint módszer és probléma

Mivel a dolgozat elemzéseiben igyekeztem nagy figyelmet szentelni a tér reprezentációinak, jelentéstöbbleteinek, poétikai működésének, szükségesnek tartok rövid kitérőt tenni azt kifejtendő, hogy hogyan értelmezem és használom ezeket az eszközöket.

Mai térfelfogásunk analóg viszonyban áll a szövegfelfogásunkkal. Erre a nagyon általános elgondolásra számtalan különböző elmélet született, eltérő használatokra, de ezek közös forrásának, a téri fordulatként emlegetett kulturális paradigmaváltás megalapozójának a posztstrukturalista narratológiát tekinthetjük, és ennek a kultúratudományokra gyakorolt alapvető hatását aligha tudjuk teljességében fölmérni. A szöveg az olvasás folyamán jön létre ténylegesen, a tér pedig a tekintet és a benne történő mozgás által. A szöveget az értelmezés során ahhoz hasonlóan barangoljuk be, mint a fizikai teret: a bejárt útvonal teremti meg a szövegeket és tereket, pontosabban azt, ahogyan számunkra, a befogadók számára léteznek. E felfogás szerint, nem véletlenül, a szövegben utat vágó olvasó és a teret használatba vevő belső pozíciója a legfontosabb. Kitüntetettsége annak köszönhető, hogy perspektívája a legelemibb, ami csak a befogadáshoz hozzárendelhető. Ebből az általános képzetből származnak a szövegekről alkotott olyan téri metaforák, legyen szó narratív térértelmezésről, mint például Umberto Eco fikciós erdeje, amelynek közös bejárására invitálta hallgatóit, később olvasóit, vagy szépirodalmi térmetaforáról, mint például Borges könyvtár-, kert- vagy Milorad Pavić szöveglabirintusa.

A narratológiai belátások új térfelfogást szülnek, a tér újfajta befogadása pedig visszahat a szövegek olvasásmódjára és összefüggésrendszerére is, nem is beszélve a képi médiumok kulturális előtörésének hatásairól. Ha ugyanis a szöveget önmagában térként vagyunk képesek elgondolni, akkor a szövegek közti viszonyrendszert is térszerűként gondolhatjuk el. Azonban sem a szövegen belüli, sem a szövegek közti tér nem statikus. Minden egyes újraolvasásunkkal újrakonstruáljuk az adott szövegről kialakított képünket, az értelmezés új vagy módosult utakon mozog, eltérő jelentéseket létrehozva. Az irodalmiság szövegek közti terében pedig végtelen számú – textuális, hatástörténeti, motivikai analógián alapuló, filozófiai stb. – kapcsolatot tételezhetünk fel, saját megértésünkön és ismeretanyagunkon túl pedig még számtalan tényező, például a kánoni

mozgás és az új szövegek születése biztosítja a szövegek közötti dinamizmust, és összefüggéseik térszerű elgondolhatóságát. A szövegekéhez hasonlóan a térolvasásunk sem állandó vagy statikus, a fényviszonyoktól kezdve aktuális tudatállapotunkon és az útvonalon át a térrel kapcsolatos interakciókig egy sor tényező befolyásolja a tértapasztalatunkat.

A narratológia katalizálta térbeli fordulat azonban nem csupán az olvasási stratégiákat formálta át, hanem egyszersmind a tudományokról alkotott általános képünket is. A különböző diszciplínák már nem szigorúan különálló entitásként, hanem egy tudományközi hálózat egy-egy csomópontjaként léteznek, folytonos párbeszédet és a korábbinál sokkal reflektáltabb cserefolyamatot bonyolítva egymás között.

A térpoétika fogalma, talán éppen sokirányú – s ekként tipikusan kultúratudományi – becsatornázottsága miatt egyszerre gondolható el a pozitívan értett hajlékonyság, de a széttartó eklekticizmus példájaként is. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a kultúratudomány egyik fontos csomópontjában jelenleg a térpoétika áll, amelyben a bölcsészeti- és társadalomtudományok olyan megfigyelései futnak össze, amelyek valamilyen módon a térhez kötődnek – azaz a diskurzusok összessége is kínálja magát arra, hogy térszerűen gondoljuk el. Ebből fakad a térpoétika fogalmának az a tulajdonsága, hogy sokféleképpen definiálható, szemantikailag nehezen megfogható, ami szükségképpen diszkurzív vitát indukál. A térpoétika eklektikus volta vitathatatlan tény, ami az elemzőt előzetes módszertani reflexióra készíti.

A kérdés általános jellegű kritikai megközelítése magyar nyelven is megtörtént (mind fordítások, mind önálló szövegek révén). E munka elvégzése szempontjából alapvető jelentőségű a téma heterogenitását híven tükröző Helikon folyóirat 2010/1-2-es, összevont száma, melyet a *Térpoétika* tematikus címmel láttak el. Szentpéteri Márton, a szám vendég-főszerkesztője a sokat sejtető *Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán* alcímmel ellátott bevezetőjében – amely cím már önmagában is reflektál a terület eredendő határhelyzeti pozíciójára – hangot is ad abbéli véleményének, mely szerint „[...] az interdiszciplináris témakör, mint azt ez a tudatosan eklektikus kötet is jól illusztrálja, rendkívül szerteágazó és semmiképpen sem egyik, vagy másik diszciplína belügye.”² A folyóiratszám tehát átfogó perspektívát kíván adni a térpoétika használati lehetőségeiről, de nem kendőzi el vagy hagyja figyelmen kívül a már említett teoretikai kételyeket sem. Szentpéteri továbbá a térpoétika két alapvető szegmensét különíti el: „[...] a térpoétika fogalmát vagy a tér kulturális értelemben vett létrehozásának módozataira, vagy pedig a térről szóló

² SZENTPÉTERI Márton, *Térpoétika. Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán*, Helikon 2010/1-2, 5.

különböző költői beszédmódok jelölésére alkalmazzuk többek között.”³ Már ez az általános, elemi szintű meghatározás is arra világít rá, hogy a térpoétika többirányú elméleti gyökérral rendelkezik.

A kritika oldaláról a tematikus számban Ana María Rabe *A világ hálójá* című szövege azért foglal el kitüntetett helyet, mert a filozófus vállalkozik arra, hogy exponálja a térpoétikával szemben felmerülő tudományelméleti kétségeket: ezek leginkább a fentebb már említett problémából, a térpoétika nagyon eltérő felhasználásmódjaiból erednek. Lényeglátó kritikája megfogalmazásakor egyrészt kifejti, hogy a tér iránti érdeklődés felerősödése korjelenség, de az említett fogalmi zavart/sokrétúséget is az egyre gyakoribb használat – vagy inkább kihasználás? – eredményének tekinti: „A tér fogalmának ma konjunktúrája van. [...] Egy olyan valóság jött létre, melyet a »globalizáció« és a »Worldwide Web« téri metaforáival írnak körül. Mindenütt a tér kérdéseit vetik fel. A művészet, a társadalom, a politika, a kultúra, stb. kérdéseit gyakran topológiai és topográfiai szempontból tárgyalják. Így aztán az »iconic turn« művészettudományi toposza mellé a kultúratudományok »topographical turn« jelszava lépett, ami a térfogalom inflációját fejezi ki a mai nyelvhasználatban. [...] Az, hogy e különböző esetekben miben is áll a térbeliség, többnyire homályban marad.”⁴

A térpoétika, ha Rabe kritikájának szellemiségét vesszük alapul, kiterjedt használata miatt egy olyan diskurzusként tűnik föl, amelyet csupán a névadás performatív aktusában rejlt „intézményesítő erő” tart össze. Az éremnek azonban van egy másik oldala is: éppen a diskurzus laza kontúrjai teszik lehetővé, hogy a térről az idők során szerzett nagyon sokrétű, eltérő forrásokból származó ismeretanyag, a róla alkotott különböző elgondolások, meghatározások és használati módok, engedve az utóbbi évtizedek kultúratudományi beállítódásának, mégis párbeszéd-, vagy épp vitahelyzetbe kerülhessenek egymással. Az integratív szemléletnek mindig természetes velejárói a módszertani kérdések és az identifikációs apóriák.

Természetesen az irodalomtudomány térpoétikai eszköztára is hasonló sokféleséget mutat, mint a térről tágabb keretek között zajló diskurzus, kontúrjai kevésbé élesek, mint korábban: noha fókusza (szöveg)specifikus, módszertana sokszor nem különíthető el szigorúan más

³ Uo. A „többek között” kitétel ugyan teret nyit az elmélkedésnek, hogy a térpoétika még milyen egyéb részterületeket, szempontokat foglal(hat) magában, de erre vonatkozóan a szöveg a későbbiekben nem tér ki.

⁴ Ana María RABE, *A világ hálójá*, ford. TILLMANN J. A., Helikon 2010/2, 102. Szükségesnek tartok egy megjegyzést az idézet kapcsán: igaz ugyan, hogy az ’infláció’ kifejezés jelentése – a pénzromlás konnotatív jelentését magára véve – erősen pejoratív irányba mozdult el, de véleményem szerint itteni kontextuális jelentése a latin eredetijéhez (és természettudományos – például csillagászati – alkalmazásához), az értéksemleges ’felfúvódás’ jelentéséhez áll közel. A térpoétika iránti általános kultúratudományos érdeklődés sem éppen a térfogalom elértéktelenedésének irányába mutat.

kultúratudományos diszciplínáékaitól. Nem feledkezhetünk el azonban arról sem, hogy irodalomtudomány másik térvizsgálati forrása önmaga hagyománya, ennek jelentősége pedig fölértékelődik a jelen perspektívájából. Értelemszerűen az e dolgozatban kijelölt négy regény kapcsán elsősorban – Szentpéteri megfogalmazásával élve – a „költői beszédmódok” létrehozta terek vizsgálatán lesz a hangsúly, de kisebb mértékben szerepelni fognak – az adott anyag kívánalmainak megfelelően – a szociológiai, antropológiai megközelítést használó elméletek is.

A tér működésének ugyan korszaktól és szerzőtől függetlenül minden epikus irodalmi műben lehetnek poétikai vonzatai (melyre pontosan a térpoétika népszerűsödése, a retrospektív elemzések megszapordása mutatott rá), de ez még látványosabb azon szerzőknél, akik tudatosan, az alkotói szándék részeként igyekeztek/igyekeznek kiaknázni a tér irodalmi reprezentációjában rejlő lehetőségeket. Mészöly Mikós életműve kétségkívül az utóbbiak közé tartozik. Ez ráadásul nemcsak az egyes szövegek szintjén (a tájak és az épített terek leírásaiban, vagy a fény metaforikus jelentőségében), hanem az életmű darabjainak új és új alakzatba rendezésében is tetten érhető. Mészöly műveinek térpoétikai vizsgálata tehát egyaránt megközelíthető a belső megformáltság és a(z életművön belüli) szövegekzi tér kompozíciós megszerkesztésének oldaláról is.

A recepciót áttekintve látható, hogy már eddig is születtek ilyen vagy ehhez hasonló fókuszú, a Mészöly-regények tereit vagy képiségét alakító poétikai mozzanatokkal foglalkozó szövegek (a dolgozat elemzései támaszkodni is fognak ezekre). Csak néhány fontosabbat említve, Sággy Miklósnak a *Filmről* írott elemzése olyan képelméleti meglátásokat tartalmaz a szöveg-kamera – a narrációs eljárás – működésére vonatkozólag, melyek egy térpoétikai vizsgálat során jól hasznosíthatók, de e regénynél maradva, Bazsányi Sándor és Wesselényi-Garay Andor közös tanulmányát is említhetnénk, mely a várostér poétikája, azaz a valós és a fiktív várostér felépülése szempontjából vette górcső alá a szöveget.⁵ Thomka Beáta 1995-ös Mészöly-monográfiája is tartalmaz alapvető térpoétikai meglátásokat⁶, főként az életmű szövegekzi belső térszerűségére vonatkozólag, Szolláth Dávid pedig a pannon próza kapcsán foglalkozik térpoétikai kérdésekkel.⁷

⁵ Bazsányi Sándor, Wesselényi-Garay Andor, Kettős vakolás. irodalom és építészet, Pozsony, Kalligram, 2013.

⁶ Thomka Beáta monográfiájának számtalan pontján tesz térpoétikai meglátásokat, vagy tárgyal ilyen jellegű kérdéseket; a teljesség igénye nélkül ilyen *Az egyidejű szövevények remeklései* fejezet több alfejezete, mint *Az út és utazás mint metafora*, a *Mikrokozmoszok mint világegyetemek*, *A Közép-Európa-közérzet és téridő* és *A térélmény történetisége*, valamint az *Átrendeződő magyar regénytérkép* fejezet *Saulus térbeli formája* c. alfejezete (THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony Kalligram, 1995.)

⁷ SZOLLÁTH Dávid online publikált könyvében (Mészöly Miklós prózája) a „Pannon-próza” térpoétikájával.

A dolgozat szerkezete és tartalma

A dolgozat négy nagyobb terjedelmű regényelemzést foglal magába, így a már említett *Az atléta halálát*, a *Saulust*, a *Filmet* és a *Családáradást* dolgozzák föl. A sorrend kronológiai alapú, tehát mint az előbbi felsorolás, a legkorábbi szövegtől halad a legkésőbbi felé. A kronologikus elrendezés túnt a legkézenfekvőbbnek, mert akkor is képes rendezőelvként működni, ha egyébként olvasáskor nem vesszük figyelembe a szövegek időrendiségét.

Szót kell ejtenem a szövegek szelekciójának szempontjairól is. Annak, hogy a dolgozat nem foglalja magába az összes Mészöly-regény elemzését, nemcsak terjedelmi okai vannak, a szövegek kiválasztásakor személyes preferenciák is vezettek. Másfelől ehhez, úgy gondolom, előbb meg kellett volna oldani egy olyan problémát, amely csak később, már a dolgozat szerkezetének, tematikájának véglegesítése után kristályosodott ki konkrét, föltehető kérdésként. Ebben a dolgozatban ugyan nem kerül expliciten problematizálásra, de nagyon izgalmas feladatnak ígérkezik a mézőlyi értelemben vett regény körvonalazhatóságának problematikája, már csak azért is, mert a recepcióban nem tűnnek egységesnek azok a szempontok, hogy mi tekinthető regénynek és mi nem. Azt a kérdést, hogy mely szövegeket érdemes Mészöly-opuszból regényként olvasni, úgy vélem, kétfelől érdemes megközelíteni: van egy formai és egy műfaji vonzata.

Nyilvánvaló, hogy egyfelől a regényszerűség megjelenése Mészöly művei esetében nem terjedelmhez kötött tulajdonság, elég, ha csak a *Megbocsátásra* vagy a *Sutting ezredes tündöklésére* gondolunk. Ha azonban hosszbeli megkötéseket nem veszünk figyelembe a minimumot tekintve, akkor fölmerül az a kérdés, hogy mi az, ami képes regényszerűvé tenni egy nem regénynyi méretű Mészöly-szöveget is. Thomka Beáta monográfiájában Mészöly prózapoétikájának erre a tulajdonságára a sűrítés⁸ és a tágasság⁹ kettős fogalmával utal. Kétségtelen, hogy mindkét fogalom jellemzi Mészöly írói technikáját. A két ellentétes fogalom szintézisbe hozatala ugyanakkor ahhoz hasonló paradoxont alkot, mint amelyeket Mészöly műveiben olvashatunk, ami a szövegek szorosabb elemzésével, az eljárásokra való konkrét rámutatással és magyarázattal talán feloldható.

⁸ „A tömörítő, sűrítő hajlamnak kétségtelenül a kispikái formák felelnek meg leginkább, s talán nem tévedünk, ha Mészöly Miklós esetében az ökonomikus formák és nyelvi magatartás szemléleti-poétikai összetevőiben egy alkatából következő vonást is felismerünk.” THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós* (https://konyvtar.dia.hu/xhtml/szakirodalom/meszoly_thomka_meszoly_miklos.xhtml). Utolsó letöltés dátuma: 2019.11.29.)

⁹ „Mindig is sejtettem, a prózához, miként a lírához (talán az esszéhez is) az egyéniség teljes bevetése kell. Az egyéniségé, amely többet észlel, másként gondolkozik. Érzékelése tágasabb, indulatmenete szabadabb, gondolatfűzése merészebb. Szuverén.” *Uo.*

A műfajiság kérdése felől közelítve ugyanakkor más szövegek kerülnek a fókuszba, mégpedig Mészöly gyűjteményes kötetei. Ezek közül is, rendhagyó címe miatt talán a *Hamisregény* a legárulkodóbb, abból az okból kifolyólag, hogy állítja is, de vissza is vonja a saját műfajára tett reflexiót. Azonban Mészöly más szövegegyüttese kapcsán is fölmerült már, hogy az össze- vagy újrarendezett rövidebb, novellisztikus szövegek nagyepikai egységet alkotnak, mint például a *Volt egyszer egy Közép-Európa* kötet szöveganyaga esetében. Szolláth Dávid, Mészöly egyik legfontosabb mai elemzőjének véleménye szerint azonban „Mészölynél Közép-Európa megírásának története az állandó formakeresés története. A *Volt egyszer egy Közép-Európa* (1989) című elbeszéléskötet ennek a több évtizedes poétikai alakulásnak a foglalata. A formakeresések egyik tanulsága az, [...] hogy az ezredvégen nem integrálható egységes nagyepikai formába az a kultúrtörténeti képződmény, amelyet Közép-Európának nevezünk.”¹⁰ Az a kérdés merülhet föl ezzel a megállapítással kapcsolatban, hogy az egységesség fogalma közelebből hogyan referencializálható. A kísérlet talán azért sem haszontalan, mert a magyar irodalomban sem példátlan a fragmentumokból, novellisztikus szövegekből építkező nagyepikai szerkezet, amely egységes narratívát nem, de a materiális összerendezettségénél szorosabb egységet alkot.

A fentiek alapján tehát úgy tűnik, hogy Mészöly életműve esetében a regényi olvashatóság tulajdonképpen nem egy, hanem inkább két irányba vezető probléma. A személyes preferenciákon túl a főntebb vázolt kérdések miatt döntöttem a regényként kanonizált és olvasott Mészöly-művek elemzése mellett.

A dolgozat szerkezetére áttérve, a nagyobb elemzések sorát a több szempontból vizsgált *Az atléta halála* fejezete nyitja. Egyrészt elemzem a regényben található fotóalapú ekfrázisokat, melyhez Barthes *Világoskamra* című esszéjében kialakított fotóelméletét hívom segítségül. A főhős, Óze Bálint alakját mint egy archetípus megtestesítőjét Camus híres – és Mészölyre is igen nagy hatást gyakorolt – esszéje, a *Sziszüphosz mítosza* alapján vizsgálom. A főszereplő személyiségének sziszüphoszi működése szempontjából kapnak jelentőséget az olyan térformák is, mint az ellipszis – a futás módozatát meghatározó és önmagába zárt szimbolikus tér –, melynek jelentését és jelentőségét a lezárhatatlan körkörösség motívuma szempontjából értelmezem.

A *Saulus* elemzése a már említett mesterszaktervezésem szempontjai között szelektál. A disszertációfejezetben az olvasás metaforikáját és a szöveggel kapcsolatban fölvethető

¹⁰ SZOLLÁTH DÁVID, *Mészöly prózája*:

http://real.mtak.hu/29106/1/Szoll%C3%A1thD_M%C3%A9sz%C3%B6lypr%C3%B3z%C3%A1ja.pdf, 107.
(Utolsó letöltés dátuma: 2019.11.29.)

jelentéslehetőségeit is tárgyalom. Kiindulópontom Barthes olvasásfogalma, amely erre a cselekvésformára a világ egészére (vagy részleteire) irányuló értelmezési munkaként tekint. A *Saulusra* ennek megfelelően több szinten lehet applikálni: a szöveg értelmezője a regénnyel áll olvasói viszonyban, míg Saul a szöveg világának olvasója: a Tóra tanításaival, értelmezési lehetőségeivel vitatkozik, rezonál a külvilág történéseire, de saját belvilágához is olvasóként viszonyul a regényben. Nyomokat olvas a materiális világban, melynek tereire saját lélektani tartalmait is projektálja, azaz közben a maga interiorizált világában is nyomoz. A dolgozat térpoétikai vonatkozása a térirányok és oppozíciók (mint például a „fönt” és a „lent” ellentéteinek) kapcsán fölmerülő jelentéstöbbletek elemzése, vagy a látás és vakság fényel összefüggő metaforikájának vizsgálata.

Fentiekkel összhangban A *Film* című regényt is elsősorban az olvasás vagy nyomolvasás, valamint az elbeszélői jelentésadás szempontjából közelítem meg, utóbbit a világ vagy a történelem magyarázatára tett (sikertelen) kísérletként vizsgálom. Nagyon érdekes kérdés továbbá a regény legalapvetőbb szövegalakzatának, az ekfrázisnak a vizsgálata, amely a narrátori befolyás alatt álló kamera „objektivitásáért” felel. Ez a felszínen nagyon is következetesnek tűnő törekvés a dolgok objektív láttatására a szöveg kitüntetett önreflexív pontjain lelepleződik, lehetőséget teremtve az elemző betekintésre a fikció szövete mögé. A nyomozás motívumainak visszatérő mozzanataiból kirajzolódó, tér- és időbeli dimenzióval is rendelkező „térképet” a Riffaterre-i szubtextus fogalmának, valamint de Certeau tér- és várospoétikai elméletének segítségével értelmezem.

A dolgozat nagyelemzéseit Mészöly kései regénye, a *Családáradás* zárja. A regény értelmezésekor a labirintus metaforája volt az olvasás segédfogalma, mert nemcsak a regény tereiben ismerhetünk rá erre az elvont alakzatra, hanem az elbeszélő idő szerkezetében, de nem értelmezésem szerint a krónikás érdeklődésének központjában álló család, az Árvai Jurkók belső familiáris viszonyrendszerében is. Térpoétikai szempontból elemeztem a család két ágának szimbolikus jelentőségű és kialakítású épületeit, amihez Gaston Bachelard *A tér poétikája* című művének az archetipikus házra vonatkozó elméleti meglátásait használtam föl. A fejezet térpoétikai vizsgálata kiegészül egy testpoétikai vizsgálattal is, amelyben a regény különböző életkorú és státuszú női karaktereinek testrepresentációit elemzem, különös tekintettel az öregedés és az erotikum ábrázolásának szempontjaira.

A következőekben a nagyobb elemző fejezetek közé beékelődő rövidebb összehasonlító fejezetekről, „exkurzusokról” lesz szó, melyek más oldalról közelítenek a Mészöly-próza hatásához és jelentőségéhez. A négy regényhez hozzáfűzött négy exkurzus célja, hogy megpróbálja

kontextuális horizontban láttatni a konkrét regényeket és tágabban véve a Mészöly-életművet a jelen irodalmából vett példák tükrében.

Az exkurzusok szerepéről

2018. április 3-án tartották a Petőfi Irodalmi Múzeumban az „Újraolvasva – Mészöly” című nyilvános beszélgetést, melyen Földényi F. László, Németh Gábor és Visy Beatrix vett részt, Bazsányi Sándor pedig a moderátor szerepét töltötte be. Az esemény nem abból a szempontból volt kivételes, hogy Mészölyvel foglalkozott, mert szerencsére a szakmai diskurzusban a szerző neve, azt mondhatjuk, stabilan jelen van, nem mennek ritkaságszámba a Mészöly névvel fémjelzett események. Sokkal inkább amiatt volt figyelemreméltó a beszélgetés, mert elsősorban azt firtatta, miért bonyolult kérdés Mészöly mai jelentőségének felmérése, azaz, hogy hogyan vizsgálható a szerzőnek a magyar irodalomtörténetre és a történő irodalomra kifejtett hatása. Az előzőek mellett talán a legfontosabb kérdésselvetés az volt, hogy miért ütközik nehézségekbe Mészöly művészetének megismertetése, szövegeinek befogadása egy szélesebb olvasóközönség számára. E problematika mögött nyilvánvalóan az az implicit gondolat húzódik meg, hogy Mészöly tulajdonképpen az értelmiségi „elit” írója. A mészölyi prózavilág valóban unikális a magyar irodalomban, és prózájának értelmezése is komoly kihívást jelent. A vitázók tehát tulajdonképpen egy olyan kérdést feszegettek, amelyet egyéb, a szerzővel foglalkozó szakmai fórumokon vagy evidenciaként kezelnek, vagy inkább elkerülnek: folytatható-e Mészöly poétikája, vagy ellenkezőleg, a folytathatatlan zsenik sorát gyarapítja?¹¹ A teljes konkrétságában el nem hangzó, ám alaposan körülbeszélte kérdésre természetesen nem született egységes válasz.¹²

¹¹ A teljesség kedvéért megjegyzendő, és tulajdonképpen a válasz részének tekinthető, hogy éppen a beszélgetés egyik résztvevője, Németh Gábor maga is a mészölyi hagyomány továbbvivői közé tartozik, az írásmód és az intertextualitás szintjén egyaránt. Legutóbbi regénye például, az *Egy mormota nyara* Mészöly egy korai – ám a beérett író későbbi minőségi teljesítményeit megelőlegező – novellát, a *Koldustáncot* intertextualizálja és írja újra, ráadásul a Mészölyre alapvető hatást tevő egzisztencia regény, Camus *Az idegenének* zárlatával egyetemben. A szintén kiváló Németh Gábor-regény elemzésére azonban sajnos e dolgozat keretei között – a *Koldustánc*cal együtt – nincs mód.

¹² A beszélgetők óvatossága érthető, hiszen egy látszólag szilárd alapokon nyugvó álláspont is bizonyulhat a későbbiekben csalóknak. E szempontból precedens értékű a legutóbbi időkből Juhász Ferenc példája, akinek a költészetét a szakma sokáig folytathatatlannak, sőt elavultnak könyvelte el – erről Mészöly esetében szerencsére nincsen szó –, míg nem a fiatal, 30-as éveiben járó költőgeneráció egy része – például Nemes Z. Márió vagy Sirokai Mátyás – el nem kezdett Juhászra hivatkozási alapként, mesterként tekinteni.

Ez az egzaktul meg nem válaszolható kérdés, de az ezt körüljáró beszélgetés is inspirált arra, hogy disszertációm keretei között megpróbáljam megkeresni rá a saját válaszaimat. Ez a kérdésföltevés természetességgel vonta maga után az összehasonlító szempontokat is az elemzések kapcsán: ha kimutatható Mészöly poétikájának és szövegeinek hatása a közelmúlt vagy a jelen magyar irodalmában, akkor ennek adekvát eszköze az összehasonlító vizsgálati elv lehet.

Mivel a dolgozatban regényeket elemzek, kézenfekvőnek tűnt az is, hogy mindegyik Mészöly-regényhez egy-egy más szerzőtől származó kortárs regényt olvassak hozzá. Ezt eleinte azzal a céllal tettem, hogy rámutassak, az általam vizsgált regények közvetett vagy közvetlen hatása milyen módon érhető tetten konkrét szövegekben, az elemzések során azonban rájöttem: ez az eljárás legalább annyira szól a saját olvasási stratégiámról, mint magukról a szövegekről. A hatástörténeti vizsgálat szigorúan véve mindig spekulatív alapokon nyugszik, ezért az eredményei mindig vitathatók is, de az irodalomtörténeti adatok jelentőségének túlbecsülése is ugyanúgy vezethet téves következtetésekre, a szöveget lezáró olvasatokhoz. Végső soron, függetlenül attól, hogy van-e bizonyítható filológiai vagy intertextuális kapcsolat a szövegek között vagy nincs – esetleg csak sejthető –, az olvasás elemi működéséről, a mintázatkereső magatartás megnyilvánulásáról van szó. Ennek ellenére talán mégis rendelkezhet szakmai haszonnal gyakorlati válaszlehetőségeket keresni a nyilvános beszélgetésben fölmerült absztrakt kérdésre, ha másként nem, akkor legalább vitaalapként.

A dolgozatírás közben megszületett új összehasonlító olvasási szempont természetesen befolyásolta a produktum végső szerkezetét is. A nagyobb terjedelmű regényelemzések fejezetei közé számozott exkurzusok, rövidebb fejezetek ékelődtek, ezek mindegyikét a megelőző nagyobb fejezetben vizsgált regénnyel állítom összefüggésbe. Az exkurzusok közbeiktatásával a céltom tehát elsősorban nem az volt, hogy vitathatatlan filológiai kapcsolatokat tárjak fel, hanem az, hogy konkrét szövegajánlatokat tegyek a Mészöly-prózahagyomány poétikai és gondolkodásmódbeli továbbírására vonatkozólag (olyan szerzők műveiből válogatva, akiknél lehet sejteni a Mészöly-hatást), értelmezői szempontból kapcsolva hozzá őket Mészöly egyes regényeihez.

A közbeékelte fejezetekben fölvetett szövegpárhuzam-lehetőségek vizsgálatakor az összehasonlítás sokszor hasonló értelmezési szempontok mentén halad, mint a nagyfejezetbeli elemzések esetében. Ennek megfelelően több exkurzusban hangsúlyos szerepet kap a térpoétikai vizsgálat, de narratológiai és prózapoétikai szempontokat, szimbólumelemzéseket ugyanúgy tartalmaznak, mint a nagyfejezetek, és ha indokoltnak éreztem, akkor tematikai átfedéseket is vizsgáltam.

Az első nagyfejezetben tárgyalt regényhez, *Az atléta halálához* Bartis Attila nagy kritikai visszhangot kiváltó *A nyugalom* című regényét olvastam hozzá. Az összehasonlításakor a közös metszéspont a tematikát illetően a felnövés-problematika volt, valamint a kamaszkori traumák hatása a felnőtt, retrospektív elbeszélő-főszereplők énjére. A poétikai összevethetőség azonban a két regény vonatkozásában legalább ennyire releváns: *A nyugalomban* a Mészöly-szövegekben tapasztaltakhoz nagyon hasonló motívumháló található, amely ugyanúgy nem ok-okozati módon szervezi a regényt – és az elbeszélő megértését –, mint Mészöly művei esetében. A motívumhálók úgy képesek új és új értelem létrehozására, hogy egymással nem közvetlen kauzális kapcsolatban lévő eseményeket, mozzanatokot, szereplőket hoznak összefüggésbe, ezért ezek vizsgálata szinte kimeríthetetlen jelentésgazdagságot tár fel.

A *Saulushoz* Sándor Iván *A szefforiszi ösvény* című művét társítottam hozzá. E két szöveg tekintetében szintén tapasztalható tematikai kapcsolat, méghozzá jelentős mértékű, hiszen mindkét regény az ókori Közel-Keleten játszódik. Emellett itt sem elhanyagolható, sőt alapvető poétikai hasonlóságok említhetők: például a terek és az idő ábrázolásában fedezhetők föl közöttük vizsgálatra érdemes kapcsolatok. Továbbá egyaránt fölmerül bennük a vallási törvény, illetve az azt körülíró szöveghagyomány és az elbeszélte valóság viszonyának problematizálása. Mindkét szöveg sajátos módon, más-más szubjektivitásfelfogás szerint jeleníti meg az időt, a terek leírásaiban pedig mindkét szöveg esetében alapvető jelentősége van a fény „formálóerejének”.

Mészöly *Filmjéhez* a társszöveg ötletét Bazsányi Sándor egyik kritikája szolgáltatta: Zoltán Gábor *Orgia* című regényéről készített igen elismerő bírálatot, melyben fölhívta a figyelmet a *Filmmel* való párhuzamra. A Mészöly-regény egyik szöveghelyén szó esik a városmajori nyilasok által elkövetett rémtettekről, Bazsányi pedig az *Orgiát* gyakorlatilag annak a szöveghelynek a kibontásaként értékeli. Az elemzésben e gondolat kielemezését tűztem ki célul. Bazsányi ugyanakkor kritikájában a két regény poétikai párhuzamának lehetőségét is fölveti, ebben az összeolvasásban tehát részben a Bazsányi által meghatározott szempontok szerint elemeztem a két szöveg viszonyát. Mészöly és Zoltán regényének poétikája esetében a leírásban megjelenő eltérő objektivitás- és realizmuskoncepciók összehasonlítása jelentette a legizgalmasabb kérdést.

A *Családáradás* esetében nem volt problémátlan a társszövegválasztás. Ismeretes, hogy Mészöly jelen van Márton László legalapvetőbb irodalmi hatásai közt, így nem csoda, hogy Szolláth Dávid már egy ízben elvégezte a szerző *Árnyas főutca* című regényének összeolvasását a

Filmmel.¹³ E szöveg létéről már csak azután értesültem, hogy elkezdtem dolgozni a *Családáradás* és Márton említett regényének az összehasonlításán. Szolláth azonban alapvetően máshova helyezi a hangsúlyt a *Film* és az *Árnyas főtca* viszonyában: a közösségi trauma megjelenésére a történelmi fikcióban. Mivel a *Film* és a *Családáradás* poétikai szempontból jelentősen eltérő szövegek, így utóbbi is egészen más szempontok mentén vethető össze Márton regényével, ha a trauma mint tematika nem is kerülhető, kerülendő ki. Elemzésemben az anekdota műfaja és az elbeszélői stratégiák hasonlóságai voltak a vizsgálódás főbb szempontjai.

¹³ SZOLLÁTH Dávid, *Traumatikus múlt, önreflexív próza és történelmi fikció* http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE_BEVESETT_NEVEK_Konferenciakotet_23_324-337_Szollath_David.pdf. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.11.29.)

Képek Sziszüphoszról

Az Atléta halála képleírásai Roland Barthes fotóelmélete tükrében

„Mi a személyes objektívitas
»négyesítésével« küszködünk.”¹⁴

Kép és nyelv

A képi gondolkodás, a kép analógiájára elgondolt szövegépítés, valamint az optikai metaforák Mészöly poétikájának alapvető komponensét képezik, ez jellemzi *Az atléta halála*¹⁵ című regényét is. A vizsgálat során egyik alapvető kiindulópontom az a meglátás volt, hogy a regény poétikai szempontból a fotószerűség, sőt a tágabban vett képszerűség kódjait használja föl: a regényben különböző ekfrázisok gazdag gyűjteményét fedezhetjük föl, amelyek jellemzően fotókon vagy képszerűen elbeszélte látványokon alapulnak. Célom, hogy a műben található számos képleírást – a motívumvizsgálat és a narratológiai szempontok figyelembevételével – Roland Barthes szövegei, közülük is kiemelten a *Világoskamra* című esszéjében kifejtett befogadáselmélet elveinél értelmesszem.

Fentiek kapcsán azonban indokoltnak tartom előbb annak kifejtését, miért és hogyan használom szövegelemzéshez egy fotóelemzéssel kapcsolatos módszert. Ismerve a nyelv és a kép médiumainak lényegi különbségeit, alapvető kérdés, hogy a *Világoskamra* első részében nagy vonalakban fölvezetett barthes-i elmélet hogyan lehet alkalmas ekfrázisok vizsgálatára. A kultúratudományi diskurzus már jó ideje számol a kép és a nyelv kapcsolatának problematikusságával, azzal, hogy gyökeresen eltérő tartalmakat hordoznak eltérő módon. A kettő kapcsolatának megragadására, újratérítésére mégis komoly erőfeszítések történnének. Ezt Gottfried Boehm a következőképpen fogalmazta meg *A képolvasás* című tanulmányában: „A modernitás története annak a tudatát közvetíti számunkra, hogy a kép és a nyelv között lévő határok

¹⁴ MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* = Uő., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006, 290.

¹⁵ A szövegben megadott oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála*, Budapest, Magvető, 1966.

ambivalens viszonyt képviselnek: elválasztanak és összekötnek.”¹⁶ A médiumokként elgondolt kép és nyelv különbségeinek áthidalására azonban Barthes esszéje implicit módon önmaga adja meg a választ. A *Világokamrában* olvasható fotóelemzések ugyanis szintén ekfrázisok – még akkor is, ha épp mellékletként megtalálható a könyvben a leírt fotó is. Ekkor maga Barthes úgyszintén szövegekre alkalmazza saját módszerét, illetve – a másik oldalról közelítve – ez az aktus szükségképpen nyelvi természetű, hiszen annak közegében megy végbe. Ekként az elméletnek működnie kell akkor is, ha elhagyjuk a fotót mint valós képi referenciát az ekfrázis mögül. A megértés szempontjából nem gondolkodik másképpen Thomas Mitchell sem *Mi a kép?* című tanulmányában:

„A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”¹⁷

A képek elemzése és értelmezése – más reáliák megértéséhez hasonlóan – tehát akkor is a nyelv médiumába ágyazott feladat, ha nem feltétlenül gondolkodunk róluk olyan szigorúan, ahogyan azt Mitchell teszi.

A kép és a nyelv közötti kapcsolat újjáépítésének egy másik kísérlete a nyelv képszerűségén alapuló mézőlyi felfogás. Mézőly gondolkodásmódjában – hasonlóan Gottfried Boehm idézett meglátásához – egyszerre van jelen a szoros összetartozás és a lezárhatatlan küzdelem. Ezt a viszonyt hivatott szemléltetni a mottóul választott idézet is, amely a *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* című esszéből lett kiragadva. Ez a szöveg arról tanúskodik, hogy Mézőly nyelvfelfogására alapvető hatást gyakorolt a korai posztmodern kísérleti film, ugyanis Andy Warhol 1964-es konceptualista alkotása, az *Empire* nyomán a kamerának tulajdonított sajátos esztétikából kiindulva fejtette ki a maga elképzeléseit. Mint az esszéből egyértelműen kiderül, művészi szempontból Mézőlyt elsősorban a kamera látásmódját meghatározó *személytelen*

¹⁶ Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1. Képelemzés*, vál., szerk., gond. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 20.

¹⁷ W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat, 1997, 339.

objektivitás és az abban rejlő *poétikai lehetőség* izgatta. Warhol kamerája a filmben – kissé egy mai térfigyelő kamerához hasonlóan – mindenfajta beavatkozás nélkül működött, egyetlen alkotói döntés által befolyásolva: lencséje az Empire State Building tornyára irányult.¹⁸

A fentieknél sokkal fontosabb azonban, hogy Mészöly kifejti: a kamera objektivitása nem állhat önmagában, hiszen a kép használata során szükségszerűen kiegészül a jelentésalkotó emberi reflexióval – amely azonban természetesen nem lehet tárgyilagos. Mészöly ezt a maga folyamatszerűségében fogalmazza meg: „Teljes objektivitása [a kameráé] ugyanis önmagában van, a maga tisztaságával nem bányászható ki. Ahány rápillantás, annyi árnyalat.”¹⁹ Érdeklődésének középpontjában tehát valójában korántsem a technika tiszta működése állt, hanem a kétfajta, az emberi és a gépi látásmód találkozása, ha úgy tetszik, „interferenciája”, a kamera objektiváló, ám önmagában halott látásmódjára rávetülő szubjektív, élő emberi pillantás. Ezt a két összetevőből álló esztétikumot a szövegeiben is igyekezett érvényesíteni.

Nem lehet véletlen, hogy ugyanebben az esszében fejti ki a képszerűen működő prózanyelvről alkotott fölfogását is. Ez ugyanis véleménye szerint

„Először önmaga jelentéstartalmára kénytelen hivatkozni, s csak azon keresztül a tárgyra, a tárgyon keresztül az összefüggésekre, ha a jelentésig akar eljutni. [...] A szavak egymásutánja *előbb* képeket kénytelen előhívni. A fogalom, gondolat, érzelem a képből, illetőleg azzal lép ki – s ez, mint folyamat, már eleve bizonyos »epikusságot« szuggerál.”²⁰

Mészöly a nyelv *alapvetően* képi jellegét tehát nem csupán egy benne rejlő lehetőségként, „stíluselemként”, hanem sokkal mélyebb értelemben, működésének *szükségszerűségé*ként érzékelt. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert az idézetből az is nyilvánvaló, hogy itt Mészöly

¹⁸ Alapvető párhuzamot vélek fölfedezni a háborítatlanul működő kamera és a francia új regény ábrázolási alapelvei között, amelyet Barthes egyébként az „objektív irodalom” meghatározással illetett, megkülönböztetve a hagyományos realizmustól vagy – ahogy ő fogalmaz – verizmustól. Mint Alain Robbe-Grillet stílusa kapcsán kifejti: „Nem szabad azonban azt hinnünk, mintha Robbe-Grillet aprólékos leírásainak bármi közük is volna a verista regényírók kézműves igyekezetéhez. [...] Az érzékelésmódok jelzésének ezzel az egyszerre anarchikus és irányított sokféleségével szemben Robbe-Grillet a birtokbavétel egyetlen módját teszi lehetővé: a látást. A tárgy itt már nem korrespondenciák középpontja, nem tolulnak föl benne élmények és szimbólumok: csak optikai akadály.” Roland BARTHES, *Objektív irodalom*, ford. FÁBER András = *A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita*, vál. KONRÁD György, Budapest, Európa, 1967, 151–152.

¹⁹ MÉSZÖLY, *I. m.*, 289.

²⁰ *Uo.*, 291.

nemcsak a nyelv alapvető metaforikusságára reflektál, hanem egyszersmind konkrét mentális képeket előhívó erejére is. Mészöly, sajátos esztétikai felfogásához híven, bőven élt az ekfrázis eszközével, amely a képszerű látásmód legalapvetőbb közvetítőeszköze.

Választott mottóm középpontjában is egy olyan, sajátosan mézőlyi paradoxon áll, amely jól reprezentálja a Warhol kísérlete alapján fölvezetett gondolatmenet lényegét, a tárgyilagos és a személyes látás újszerű ötvözetét. Az idézetben szereplő fogalom, a négyszögesítés természetesen a köztudatban is élő, ősi matematikai problémára, a kör négyszögesítésére utal. Meglátásom szerint Mészöly az eredeti matematikai problémához kétféle átvitt értelmet rendel hozzá: egyrészt a látszólagos önellentmondás metaforájaként használja, amelyet a „küszködés” főnévi igenév is érzékletesen kifejez, másrészt – ezzel szerves összefüggésben – metonimikus értelemben is, amennyiben a négyszög forma a technikai kép jellemző alakját is földézi.²¹

A Világokamra mint elemzési módszer

A regénybeli ekfrázisok elemzése önmagában nem elég egy jelentéslehetőség megalkotásához, de annak fontos részét képezheti, hiszen a képiség regénybeli működésének feltárása az értelmezés egyik útja lehet. Ahogyan Barthes fogalmaz *S/Z* című könyvében: „Az értelmezés nem (többé-kevésbé megalapozott, többé-kevésbé szabad) értelemtulajdonítást jelent, hanem éppen ellenkezőleg, annak a felbecslését, hogy milyen jellegű a szöveg pluralitása.”²² Mivel Mészöly szövegei sokszor szövegszinten is utalnak önmaguk jelentésbeli pluralitására, így az értelmezés szükségszerű behatároltságára, töredékességére vonatkozóan sem maradhat el a reflexió. Barthes véleménye szerint ez azonban szervesen hozzátartozik az olvasás természetéhez, hiszen

„Az értelemfeledés nem megbocsátani való vétek, nem kínos teljesítménydefekt, hanem affirmatív érték, a szöveg felelőtlenségének, a rendszerek pluralitásának egyfajta hangsúlyozása (ha lezárnám a jelentéslehetőségek listáját, azzal

²¹ Ez a második jelentés pedig példaként alkalmazva egyúttal alátámasztani látszik a nyelv mentális képeket előhívó tulajdonságát is.

²² Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 16.

elkerülhetetlenül visszahelyezném jogaiba az egyes számú, teológiai jelentést):
pontosan azért olvasok, hogy felejték.”²³

A hasonló alapokon álló elemzés során főként a *Világoskamra* című esszé első, teoretikusabb fejezetében kifejtett kulcsfogalmakat fogom használni, amelyeket most röviden áttekintek. A szerző gondolatmenetének előfeltevése, hogy a fotográfiának elsősorban *rámutató* funkciója van. „A fénykép is mindig egy ilyen mozdulat kifejezője, azt mondja: *az, ez az, ilyen!*, de nem mond semmi mást; egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszőn, könnyedén körülölel.”²⁴ Barthes tehát abból a megállapításból indul ki, hogy a fotó elsősorban nem önmagára utal – ellentétben az irodalmi szöveggel –, hanem célzottan arra, amit megmutat.²⁵ Emellett azonban mégis úgy véli: „A Fotográfia az olyan »leveles« szerkezetű dolgok csoportjába tartozik, amelyekben a két réteget nem lehet különválasztani anélkül, hogy tönkre ne tennék őket: ugyanúgy nem, mint például az ablaküveget a tájtól, amelyet rajta keresztül látunk”.²⁶ Barthes szavaiból tehát az az implicit megállapítás szűrhető le, hogy ezt a kettősséget – egyrészt, hogy a képnek nem elsősorban a *materialitására*, sokkal inkább a *tartalmára* figyelünk, másrészt hogy ez a tartalom a rámutatás gesztusa ellenére sem választható le hordozójáról – a fotó elidegeníthetetlen tulajdonságának tekinti.

Barthes a fotográfia belső viszonyrendszerének meghatározásához elsőként az *Operator*, a *Spectator* és az *eidolon* fogalomhármását vezeti be, amelyek segítségével tulajdonképpen „beháromszögeli”, körbekeríti, lefedi saját fotográfia-felfogását, valamint elkülöníti részterületeit.²⁷ Elméletében a fénykép készítője az *operator*, míg a *spectator* a befogadó szerepét jelöli, az *eidolon* pedig az ábrázolt objektum – élő vagy élettelen dolog – *idealizált* képi megjelenési formájának a neve. Barthes szerint a fénykép megörökített tárgya mintegy önmagától idealizálódik, hiszen „a tárgy által kisugárzott egyfajta mintakép”-nek²⁸ tekinti. Ez a három szerepkör együttesen alkotja a fotográfia *spectrumát*. (Barthes a továbbiakban az *operator*t gyakorlatilag ki is hagyja

²³ *Uo.*, 23.

²⁴ Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 2000, 9.

²⁵ „Egy adott fénykép valóban soha nem különbözik attól, amit ábrázol, vagy legalábbis nem első látásra és nem mindenki számára különbözik tőle [...]. Nem lehetetlen felismerni a fotográfiai jelölőt (a hozzáértők képesek rá), de ez már egy másik gondolati, ismereti lépést igényel.” BARTHES, *Világoskamra*, 9.

²⁶ *Uo.*

²⁷ A továbbiakban egységesítési okokból elhagyom a fenti fogalmak nagy kezdőbetűs írását.

²⁸ *Uo.*, 13.

vizsgálódásaiból, hiszen az már az alkotáslélektan területére esik, az ő nézőpontja viszont határozottan befogadásesztétikai.)

Barthes fogalmi keretének rövid ismertetése azért is szükséges, mert csak ennek segítségével ragadható meg *Az atléta halála* és a *Világoskamra* egyik jelentős érintkezési pontja, a fotográfia és a halál kapcsolata. A kitüntetett figyelem azonban nem csupán azon a kézenfekvő asszociáción alapul, amely ezt a témát a vizsgálandó regény címével összekötheti, hanem sokkal inkább azon a megfigyelésen, hogy a fotográfia és a halál viszonyának tekintetében a Barthes gondolataiban föllelhető lényegi – jóllehet általa nem reflektált – ellentmondás segíthet a regény értelmezésében is. Érdeemes tehát külön figyelmet szentelni a *Világoskamra* két jellemző szöveghelyének, amelyek e kettő viszonyának kérdését boncolgatják. Barthes elgondolásából ugyanis az bontható ki, hogy a fotó attól függően eltérő módon hat a befogadójára, hogy élő vagy halott személyt ábrázol.

E viszony szemléltetéséhez előbb azonban Barthes összegző fogalmát, a *spectrum*ot hívom segítségül. Barthes – némileg kapcsolódva a szó korábbi jelentéséhez – új értelmet hoz létre, mert a természettudományos referencia ('színekép') helyett sajátosan a „szellem, kísértet” értelmében használja.²⁹ A *spectrum* „gyökere azonos a *spectaculum*éval, és ehhez még hozzáadja, kifejezi azt a félelmetes dolgot is, amely egy kicsit minden fénykép sajátja, azt tudniillik, hogy a fénykép képes visszahozni a halottat.”³⁰ A fotó médiumának ez a szimbolikus tulajdonsága teszi lehetővé, hogy Hildinek, *Az atléta halála* elsődleges elbeszélőjének segítséget nyújtson az emlékezés útján történő újra- vagy megalkotás aktusában – akár mint egy megélt emlék lenyomata, akár mint *emlékpótlék*. Susan Sontag, akinek gondolkodására Barthes munkássága jelentős hatást gyakorolt, *A képvilág* című esszéjében a következőképpen fogalmazza meg a fotó e kétféle felhasználási módját: „a fényképek révén fogyasztói kapcsolatba kerülünk olyan eseményekkel is, amelyek tulajdon élményeink részét képezik, de olyanokkal is, amelyek nem”.³¹ A regény koncepciója annyiban haladja meg ezt a gondolatot, hogy Hildi fogyasztóként nemcsak fényképeket, hanem képszerűen megélt emlékeket is elbeszél – a sajátját éppúgy, mint a másodlagos elbeszélőét, Bálintét.

Barthes előző gondolatát alapul véve a fénykép médiumának főtebb tárgyalt sajátossága és a regény narrátorának szövegalkotási kísérlete között feltételezhető egy alapvető párhuzam: a Hildi elbeszélte szöveg tulajdonképpen ugyanúgy „visszahozza a halottat”, ahogyan Barthes ezt a

²⁹ Az analógia megértésében segíthet az az adalék, amelyet Finály Henrik szótáríró fűz a *spectrum* szóhoz *A latin nyelv szótárában*: „lelki kép, Cicero kísértette fordítása e görög szónak eidwlon.” <http://latin.oszk.hu/cgi-bin/3/index.cgi>. (Utolsó letöltés dátuma: 2020.07.26.)

³⁰ BARTHES, *Világoskamra*, 14.

³¹ Susan SONTAG, *A képvilág* = Uő., *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa, 1999, 194.

fénykép kapcsán megállapítja. Ez a „halottidéző” jelleg véleményem szerint mindkét médium, a fénykép és a narratív szöveg esetében megfigyelhető – még ha természetesen egészen más eszközökkel teszik is. Mégis, ez a közös mozzanat teszi lehetővé, hogy a regényben kiegészíthessék egymást: Hildi elbeszélte szövegében Bálint ugyanúgy élőként tűnik föl, mint a fényképeken, annak ellenére, hogy a cím és az elbeszélő elsőként a főszereplő halálát jelentik be. Hildi narrátori minőségében tehát olyan rekonstrukciós-konstruktív tevékenységet láthatunk, amelynek részeként segítségül hívja a fotó médiumát is. Mindezt pedig Barthes és Mitchell meglátásainak megfelelően a nyelv keretein belül, képleírásaként teszi. Ezzel függ össze az ekfrázis eredeti feladata, miszerint képes megőrizni, átmenteni a nyelvbe a kép médiumának saját szerűnek vélt tulajdonságait. Hildi tehát mindig a személyes megértés szándékával foglalkozik a fotókkal, sőt ebbéli igyekezetével összefüggésben egyúttal kimondatlanul is arra törekszik, hogy Bálint sportolói karrierjét, sőt egész életútját értelmezni lehessen a kép és a nyelv segítségével.

Röviden visszakanyarodva a fotó „halottidéző” tulajdonságát taglaló barthes-i gondolatmenethez, a szerző említést tesz a testnek a fotó médiumán keresztül végbemenő eltárgyasulásáról is.³² Ezzel létrehozza az elmélete produktív önellentmondásához szükséges másik pólust is: „Képzeltetleg, imagináriusan a Fotográfia (az intencióm szerinti) azt a nehezen megragadható pillanatot ábrázolja, amikor nem vagyok sem alany, sem tárgy, hanem inkább olyan alany, amely érzi, hogy tárggyá válik: kicsiben átélem a halált, valójában szellemmé válok.” Nem sokkal később így folytatja: „Nincs mulatságosabb [...] annál, ahogy a fényképészek kínlódnak, hogy »élővé« tegyék a képet.”³³ A fotó tehát a *Világoskamrában* követhető gondolatmenet alapján úgy mutatja meg az *eidolont*, hogy az metaforikusan mind az élet, mind a halál fogalmi felől értelmezhetővé válik. Ez a lehetőség pedig az idő dimenzióján kívülre helyezéséből következhet: az *eidolon* kivonódik az öregedés hatása alól, de materialitása, térbeli kiterjedése ugyanakkor szó szerint is csupán imaginárius. Az először egymással ellentétesnek tűnő gondolatmenetek végül tehát mégis érintkezésbe lépnek, ha visszagondolunk a *spectrum* barthes-i jelentésére. A két gondolatmenet összegzéseként megállapítható, hogy a fotó ontológiailag pontosan az élet és a halál közé helyezi az *eidolont* – amit egyébként a *spectrum* kifejezés etimológiája szintén támogat, hiszen a fogalmat eredetileg hasonló értelemben fordítják.

³² Az elmélet arról az esetről sajnos nem tesz említést, amikor épp egy halott szerepel a képen, pedig *Az atléta halála* szempontjából igen hasznos lenne: a regény végén olvasható leírás a főszereplő holttestéről határozottan fotószerű. Megjegyzendő továbbá, hogy a Barthes hatását mutató elméletek inkább a fotó eltárgyasító, „halottá tevő” jellegét szokták hangsúlyozni (mint például Sontagé vagy Kibédi Varga Ároné), de a *Világoskamrában* a két pólus között meglátásom szerint egyensúly van.

³³ BARTHES, *Világoskamra*, 19–20.

Az utolsó fogalom, a *punctum* szempontunkból azért lehet fontos, mert a fotó olvasásának/befogadásának személyességét hordozza. Barthes számára a *punctum*on keresztül ragadható meg egy adott fotográfiához fűződő kapcsolat, amely túllép az általános érdeklődésen – éppen ezért van nagy jelentősége az elmélet gyakorlatba való átültetésekor. A *punctum* tehát a kép azon eleme, amely a szemlélő számára valóban fontossá teszi a képet. Ahogyan a szerző fogalmaz: „ő tör elő a jelenetből, s átjár, akár a nyíl. [...] Azokat a képeket ugyanis, amelyekről beszélek, ilyen érzékeny pontok pontozzák, sőt olykor pettyezik: ezek a sebek, ismertetőjegyek, pontok.”³⁴ Barthes a *punctum* magyarázatára később további metaforákat használ: „a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban a kockadobás.”³⁵ Megfigyelhetjük, hogy Barthes legtöbbször a szúrás, a vágás, a sebesítés képeit használja a *punctum* esztétikai hatásának megragadására, a kockadobás pedig ennek a hatásnak a váratlanságát, a véletlenszerűséget érzékelteti. Ezzel fejezi ki a *punctum* személyre szabott, mindig egyéni érintettséget tükröző jellegét, kiegészítve azzal a magyarázattal, hogy elsősorban a befogadó saját emlékeitől, tapasztalataitól függ, hogy egy képen mit érzékel *punctum*ként. Eszerint tehát személyes tapasztalati anyagunk mindenkor előfeltevésként határozza meg (kép)olvasásunkat, s ez természetesen a regény elsődleges elbeszélőjének képolvasására is érvényes.

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy az imént fölvezetett elméleti keret segítségével *Az atléta halála* című regényben miként érhető tetten a különböző képszerű működésmódok. Ennek kapcsán azonban tisztázni kell azt a kérdést, hogy Hildi, a regény fő elbeszélője-szövegalkotója milyen szerzői alapállást választ, hiszen az ekfrázisok nagyrészt az ő narrációjának részei. Megfigyelésem szerint az emlékirat megalkotásakor az elbeszélő az imént részletesen fölvezetett igen hasonló objektivitás-élménynek igyekszik megfelelni, amelynek két ellentétes pólusában azonban nem a kameraszem és az emberi szem, hanem a narratív személytelenség és személyesség áll. Ezek a pólusok itt azonban szintén nem kizáró ellentétet, hanem egymást föltételező fogalompárt alkotnak. Ezt Hildi rögtön világosan le is fekteti elbeszélése második bekezdésében, egy paradoxon formájában: „Komolyan hiszem, hogy csak az tud igazán tárgyilagos lenni, akinek minden oka

³⁴ *Uo.*, 33–34.

³⁵ *Uo.*

megvan rá, hogy elfogult is legyen. Az igazi megértésben mindig van egy csöpp gyengeség is.” (8.) Hildi megfogalmazásában tehát hasonló kettősséget, a szubjektivitás és az objektivitás határmezsgyéjén való egyensúlyozást figyelhetünk meg, mint amit az esszéista Mészöly a kamera objektivitása és az emberi tekintet szubjektivitása között megállapít, csak éppen itt elsősorban az emlékezés tényszerűsége és személyessége viszonyában.³⁶

A megértésben lévő gyöngesség – elbeszélői reflexióként – vonatkozhat azonban az ok-okozati láncolatában és időszerkezetében mozaikos, jellemzően mézőlyi narratívára is. Nem véletlen, hogy *Az atléta halála* elbeszéléstechnikája kapcsán a szakirodalomban már korábban is fölmerült a tudatfolyam-jelleg, például Farkas Zsuzsanna kognitív nyelvészeti szempontokat érvényesítő elemzésében: „Hildi is saját asszociációit követve halad emlékei felidézésében, és az egyes epizódokra is az akronologikus szerveződés, a tudatfolyamatokat leképező szerkezet jellemző.”³⁷ A tudatfolyamszerű szerveződés azonban nem zárja ki a hézagosságot, hiszen mindennapi tudatműködésünk sem folyamatos.

Fontos azonban megjegyezni, hogy az asszociatív logikai szerveződés ellenére Hildi nem tartozik a tipikus „amatőr” elbeszélők közé, akik a szövegalkotás folyamatával párhuzamosan, de abban is nyomon követhető, belső metamorfózis útján „válnak íróvá” (mint amilyenek például *Az eltűnt idő nyomában* vagy *az Iskola a határon* elbeszélőit szokás tartani). Hiszen ő kezdettől fogva nagyon is tisztában van „az elbeszélés nehézségeivel”. A csapongó tudatfolyam helyenkénti szakadozottsága pontosan a teljes objektivitás problematikusságával, a tények háttérben húzódo összefüggések felderíthetetlenségével áll összefüggésben. Hildi például a halál körülményeinek ismertetése után, némileg tanácstalanul, így fogalmaz: „Ezek tények. De tudom, hogy ettől a papír még nem lesz engedelmesebb. Sőt, mintha még ellenállóbb lenne és gyanakvóbb”. (8) A tények tehát az elbeszélői tapasztalatok alapján önmaguktól nem rendeződnek mintázatba, ennek föltárása vagy megalkotása – legalábbis kísérlete – komoly erőfeszítést igényel. Aminek a legfőbb oka, hogy Hildi elbeszélőként tulajdonképpen egy olyan, erősen hiányos „kirakós játékkal” kénytelen játszani, amelynek ráadásul több „készletből” valók az elemei.³⁸ Alapvetően négy forrásra támaszkodik: rendelkezésre állnak egyrészt saját élményei, továbbá az ő lejegyezte, de Bálint által elbeszélte élmények, végül pedig Bálint halálának ismert és ismeretlen körülményeiből is dolgozik.

³⁶ A fenti megállapítás, mint remélhetőleg látni fogjuk, a fotókról készített képleírásokra is érvényes. Például arra a képre, amelyen maga az elbeszélő szerepel, így a kamera rögzítette objektív képet a saját szubjektivitásával „színezi át”.

³⁷ FARKAS Zsuzsanna, *A metaforák szerepe Az atléta halála értelmezésében*, Alföld 2013/1, 104.

³⁸ A kirakós jellegre utal a „tétova adatgyűjtés” (8.) is mint a szöveg céljának implicit meghatározása.

Ezekbe a narratív rétegekbe épülnek bele a különböző képleírások, ezek a források pedig mind-mind külön szegmensei a tények pluralitásának.

Az *atléta halála* sajátosága tehát, hogy benne a képszerűség és a képleírások nemcsak az elbeszélő primer képélményeként vannak jelen, hanem a csupán közvetetten ismert emlékek esetében is. Az elsődleges elbeszélőnek Bálint emlékei megértéséhez használnia kell empátiáját és képzelőerejét is, hogy azok számára is hozzáférhetővé váljanak. A sok forrásból érkező tények és benyomások mögött húzódó összefüggésrendszer kapcsolatainak teljes fölépítése (azaz egyfajta holisztikus vagy teleologikus, összegző magyarázat megalkotása) Hildinek – legalábbis a szövegfelszínen – ugyan nem célja, írását mégis egy ilyen narratíva előkészítésének, „előtanulmányának” szánja, mint az egy felütés környéki szöveghelyből kiderül: „ez még nem az a könyv, amit írni szeretnék róla”. (8.) A hangsúly ebben a közlésben véleményem szerint a „még” partikulán van, hiszen jövőbe utalást, majdani szándékot fejez ki.

Hildi azonban nem csupán az elsődleges elbeszélő szerepét tölti be a regényben. Az ő neve alatt a fő narrátorin kívül még két fontos funkció vonódik össze: a szöveg folyamatában létrejövő-árnyalódó történetnek ő az egyik (fő)szereplője, valamint a szövegbe ekfrázisként átírt képeknek (és Bálint narrációjának) előzetes befogadója is. Ez a három szerep szervesen összefügg, de az ekfrázisok vizsgálata szempontjából értelemszerűen Hildi narratori minősége a legfontosabb, hiszen fotós metaforikával élve: ő a történeten lévő „szűrő”.

Ekfrázisok *Az atléta halálában*

A regény első konkrét fotó-ekfrázisa egy kamaszkori képen alapul, a szöveghely pedig a regény dramaturgiája szempontjából több funkcióval is rendelkezik. Túl azon, hogy képszerűen bemutatja a szereplőket, egyúttal megteremti a regény jellemző hangulati alapállását is, amely a kontextus szempontjából legalább olyan fontos, mint a szereplők ismertetése. Megfigyelhetjük, hogy az atmoszféra poétikai megformálásának legfontosabb eszköze a fény-árnyék kontraszttal való játék, amelyre egyébként Mészöly más szövegében is találhatunk példát.³⁹ *Az atléta halálában* Hildi

³⁹ Kiváló példa erre Mészöly következő regénye, a *Saulus*, amely ráadásul egy szerzői önvallomás alapján központi dilemmájában és kidolgozásában szorosan kötődik *Az atléta halálához*: „Tulajdonképpen az *Atléta* problematikáját szeretném a *Saulus*-ban »magasabb« szintre emelni.” MÉSZÖLY Miklós, *Naplójegyzet az Atléta-hoz és a Saulus-hoz* = Uő., *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1993, 187.

befogadóként többször is a fénynek és a fény hiányának egymást erősítő ellentétességét érzékeli a fotó vagy a képszerű látvány punctumaként, mint ennek az ekfrázisnak az esetében is:

„A fiúk egy keskenyen magasra nyúló, ablak nélküli falsík előtt állnak, élesen odarajzolódva a fehér háttérbe. [...] Az előtérben csenevész, vesszőnyi fa, egy szál levéllel. A tűző nap metszetszerűen véste oda lábuk elé ennek az egy szál levélnek az árnyékát. [...] A patikaudvar kopárnak, keményre döngöltnek látszik, sehol egy fűcsomó, semmi. Megdolgozott terep. A falon mögöttük elmosódó, kerek foltok. Talán futball-lövések nyoma. És az egész képben van valami végsőkéig egyszerűsített. Nincs póz, nincs díszlet. Mindhármuknak nagy a térde, és erős a bokája, de a vádlijuk még sovány. A hajuk kefe. Fekete klottnadrágjuk hosszú és ügyetlen. Mégis a fény az, ami olyan rettenetesen erős ezen a képen. És az ablak nélküli falsík is rettenetesen magas, hozzájuk képest.”⁴⁰
(27.)

Érdemes megfigyelni, hogy az elbeszélő a leírás során a képi szikárság, dísztelenség érzékeltetése érdekében jellemzően vagy rövid, vagy éppen tömondatokat használ. Az ekfrázis önfeltáró működéseként, a színház- és a képzőművészet fogalomköréből származó kifejezések (rajzolás, metszés, póz, díszlet) segítségével az elbeszélő poétikai értelemben valóban mintegy „megrajzolja” a képet az olvasó számára. Az ekfrázis alapján három képsíkot különíthetünk el: egyrészt a fal mint puszta háttér síkját, másodikként az alakok síkját, végül az előtérben lévő facsemete síkját. Az azonban, hogy a punctum Hildi számára érzékelhetően nem a képen lévő személyekhez kötődik – bár leírásukat nem hanyagolja el –, nem csupán abból fakad, hogy ők nem a kép előtérében vannak. A képen ugyanis a fény jelenik meg a punctum szerepében, amit a jelzője emel ki szignifikánsan: a „rettenetesen erős” itt nem csupán a fényerőre, a fény érzékelhető fizikai tulajdonságára vonatkozik, hanem ugyanannyira az esztétikai hatására is, amelyet Hildire, a kép befogadójára gyakorol. Mivel az elbeszélő több helyütt kiemeli a képen látható fény-árnyék kontrasztnak köszönhető, túléles árnyékokat, ennél a képnél több punctummal, azaz barthes-i szóhasználattal élve punctumokkal „pettyezett” fényképpel állunk szemben. Mindazonáltal a kép szikársága, lecsupaszítottága azt sugallja, hogy másodlagos jelentése a fontosabb. Hildi ugyanis a kép tartalmi-hangulati jellemzőinek segítségével tapasztalja meg és reprodukálja a maga számára

⁴⁰ Kiemelés tőlem: T. M.

a Bálint személyiségfejlődésében döntő jelentőségű kamaszkori nyarak alaphangulatát, amely egyúttal a teljes szöveg atmoszféráját is meghatározza: azt a kamasz-könyörtelenséggel teli közeget, amely a főszereplő személyiségében maradandó nyomokat – vagy inkább sebeket – hagyott.⁴¹ A kép szikársága hovatovább kicsinyítő tükörként tárja fel azt a burkolt és szigorú szabályok közé szorított kegyetlenséget, amely a kamaszkorú szereplők, a regényben „ötös fogat”-ként említett társaság tagjainak egymással való harcát meghatározta.⁴²

A fény–árnyék kontrasztok jelentőségteljes kiélesítésén túl az is megfigyelhető, hogy a kép háttérének fontos szerep jut. A patikaudvart ábrázoló képen a falsík leírása a már említett hangulati szikárságot árnyalja, de más ekfrázisok esetében más-más szempontból fontosak a hátterek. Például Bálint és Pici (a főhős kamaszkori szerelme) végső, felnőttkori szakításukkor a lány egy Budapest látképét ábrázoló fotó keretébe tűzi Hildi egész alakos fényképét. Pici azzal a gesztussal, hogy gyakorlatilag beilleszti, a látkép részévé teszi Hildit, performatív módon, virtuálisan elhelyezi vetélytársnőjét egy olyan térben, amely az ő valós „közege”, átvitt értelemben azonban, burkolt versengésük részeként kettejük közötti távolságot is hangsúlyozza a gesztussal. Korábban, tudomást szerezve Bálint új kapcsolatáról, nem véletlenül bélyegzi „sápadt civil”-nek (58.) az elbeszélőt, ami az élsport zárt világából tekintve határozottan pejoratív élt kap.

A narrátort ábrázoló egész alakos kép leírását más szempontból is érdemes megvizsgálni. Jelentőségét elsősorban az adja, hogy a kép a narrátor testéről készült, de ő maga saját képének egyszerre befogadója és értelmezője is. Pontos emiatt Hildi saját képének leírásából igen jól érzékelhető, mit is jelent, ha a fotográfia elidegenítő aktusa révén egy test *eidolon*ná, „idolszerűvé”, „szellemmé” válik.

„Furcsán voltam ezzel a képpel, kicsit túlságosan is jól sikerült. Egy fa mellett állok; s a hajamat, mintha nem is barna volna, egészen világos színűre süti át a nap. A sálamat meg oldalt, majdnem vízszintesre kapja föl a szél, pedig előzőleg jól begyűrtem a blúzom alá. Nem akartam, hogy póznak hasson a lobogó sál. Bálint viszont ezt a képet szerette a legjobban.” (65.)

⁴¹ Másodlagos elbeszélőként maga Bálint tágitja a metaforikusság irányába a fájdalom és a sebesülés jelentését: „Mintha folyton sebet, fájdalmat akartunk volna szerezni magunknak, mint valami trófeát – mások felelősségére.” (67–68.)

⁴² Mészöly egy helyütt maga nevezi „neobarbarizmus”-nak Bálint kamasztársaságának zárt világát: „Ami »gúzsba köti«, a múltból indul, a neobarbarizmus kamaszkori játékaiból.” MÉSZÖLY Miklós, *Naplójegyzet az Atlétá-hoz és a Saulus-hoz*, 187.

Az elbeszélő itt tulajdonképpen azt a tapasztalatát ülteti át a nyelvbe, hogy saját testének képével szemben nem érzel önazonosságot, hiszen vallomásának végső soron az a lényege, hogy a róla készült fotó – szándékolatlanul is mesterkélt hatása, „idealizáltsága” miatt – nem felel meg a saját magáról kialakított mentális képnek. A fényképpé válás aktusa tehát ebben az esetben is az elbeszélő eltávolodását idézi elő saját eidolonjától. A képen ezért a legerősebb punctumot a sál „stilizált” lebbenése képviseli, ami éppen azért viselkedhet punctumként, mert Hildi a kép készítésekor kifejezetten a póztalanságra törekedett.⁴³ Barthes a *Világoskamrában* nagyon hasonló élményről ír: „az én »énem« soha nem esik egybe az én képpemmel: a kép otromba, változhatatlan, konok [...], az »énem« pedig finom, árnyalt, összetett, illanékony, nem nyugszik szabott határain belül, akár a ludion.”⁴⁴ Barthes később ennek kapcsán egy elméleti megállapítást is tesz: „A fotográfia ugyanis önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmönfont szétválasztása.”⁴⁵

Nem csupán a képleírásokban megjelenő hátterek rendelkeznek metaforikus többletjelentéssel. Hildi egyik fontos elbeszélői eljárása, hogy a képleírásokban és az emlékek narrációiban bizonyos téralakzatokat másodlagos jelentéssel lát el, amelyek így magyarázóerőt kapnak, ekképpen pedig a téralakzatok egyszersmind retorikai alakzattá is válnak. Ilyen metaforizált formának tekinthetjük az ellipszist. Az ellipsisforma Bálint életének – és így a róla alkotott szövegnek szintúgy – olyan alapmetaforája, amely szövegszerűen is több helyütt megjelenik. Ekként az életút önfeltáró, indirekt alakzatának tekinthetjük, amelyet Hildi értelmezési kísérlete során beépít a szövegébe. Bálint életében a körkörös pályák befutása adja a sziszüphoszi karakterisztikumot. Az elliptikusság, az önmagába záródó pálya pedig a főszereplő fizikai terében és – ennek gyökereként – személyes időélményében is tetten érhető. A képleírások szintjén az ellipsisforma (értelemszerűen a versenypályák ellipszisei mellett) legegységesebben egy utazási prospektus képeinek leírásában, valamint a regény utolsó szakaszának helyszíne, az Égettő völgye kapcsán kap poétikai hangsúlyt. A helyszínek hasonló, elliptikus formája teremt motivikus kapcsolatot a két szöveghely között. A prospektus fotóihoz fűződő képélmény ugyan Hildié, de az valójában már Bálint halálának helyszínét vetíti előre:

⁴³ A sál punctum volta abból érzékelhető, hogy az elbeszélő a leírásban ezzel a részlettel foglalkozik a leghosszabban (két mondat erejéig).

⁴⁴ BARTHES, *Világoskamra*, 17.

⁴⁵ *Uo.*, 18.

„[...] egy idegenforgalmi prospektust kezdtem nézegetni, ott hevert az éjjeliszekrényemen. Karlstein is benne volt, a vár meg a környéke, egy lombalagútba vesző erdei sétány, majd mindjárt mellette egy másik kép, s az úgy hatott, mintha a sétány legvégéről készítették volna, mint valami trambulínról: távol kék fénypára, lent a mélyben fakoronák tömött sűrűje. Azt hiszem, giccses volt, de engem mégis nagyon megkapott ez a pillanatfelvételbe dermesztett zöld hullámverés. Próbáltam kivenni, hogy a fák milyen völgyet takarnak, oválisat-e vagy kör alakút, »stadiont«-e vagy »cirkuszt« – játékból így osztályozgattuk egyszer otthon a Bakony völgyeit –, de nem sikerült. A monoton zöld mindent összerosott.” (93–94.)

Megfigyelhető, hogy Hildi – amellet, hogy a zöld lombozat punctumként viselkedve erős emóciókat vált ki belőle – egyszersmind öntudatlanul is Bálint szempontjai szerint elemzi a helyszínt. Így a leírásban összefüggésbe kerül a két stadion formájú völgy, a kapcsolat azonban csak a csúcsjelenet anaforikus tulajdonsága hatására képződik meg.

A csúcsjelenet visszautaló jellege és szerkezeti pozíciója mellett azáltal is jelentőssé válik, hogy a Mészölyre olyannyira jellemző kameraszerű térmegjelenítés pontosan itt, a zárlatban, a végkifejlet felé közeledve válik a legérzékletesebbé. A csúcsjelenetet bevezető félig táj-, félig portréleírás – a hiánytalan rész-egész teljességével – már-már paradoxonként olvasható: az elbeszélő *egyszerre* érzékeli közös életük utolsó epizódjának mellékszereplőit, az öreg házaspárt és a halál helyszínét, a völgyet.

„Látom Luka bácsit és Păduricát, ahogy szemüket hunyorítva szakaszonként végigkutatják a völgyet. Én meg őket nézem. Csak őket. S meglep, hogy ugyanakkor a völgyet is látom, pedig azt nem nézem. A nap már alacsonyan áll, a völgy felét árnyék borítja. A sziklás oldal sárgászörösen lángol, ahol a nap éri; különben kékes hamuszürke. Mint egy megkövesedett, monstrum arc kiterítve, aminek látom a profilját a fényben, és a profil fonákját is, a sötétet, ami különben

nem látszik.⁴⁶ Látom a csíkban futó ülésorok spirálját; aztán egyetlen sziklaélt csak, a magányos árnyékával együtt. Majd hosszú ideig a völgyfenék hibátlan oválisát, a kiégett, üszkös rönkökkel. És megint Păduricát. Most az ő sovány arca is túlméretezett és éles; aztán meg éppen hogy kicsi és közeli.” (253–254.)

Ez a hirtelen történő, kameryszerű látásmódváltás egyrészt jelzésértékű, hiszen a regény dramaturgiai csúcspontját előzi meg a katartikus, nagytotál plán jellegű látvány; másrészt azonban ez a kép szimbolikájában, az ellipszisben egyáltalán nem a megértés (a „szüzsé”) beteljesedésére, sokkal inkább a történet (a „fabula”) lekerekítettségére utal.

Elliptikusság – térben és azon túl

Hildi elbeszélése tehát – Bálint életéhez és időfelfogásához igazodva – gyakorlatilag olyan önmagára záródó, narratív kört alkot, amely a halál körülményeinek képszerű ábrázolásával indít és fejeződik is be. A szöveg kezdetének és zárlatának tulajdonképpen egybeesése kapcsán értelmezőként jogos kétségekkel tehetjük föl a kérdést: sikerrel járt-e Hildi óvatos megértési kísérlete? Segítettek-e a „célra futó véletlenek” (174.) földerítésében a szövegbeli ekfrázisok, a nekik tulajdonított szimbolika? Erre a kérdésre egy lehetséges választ a nyomozás sikertelensége sugallhat: Hildi (re)konstrukciós szándéka – azaz a főszereplő életének olvasási kísérlete – és halálának szimbolikus talányossága között föloldhatatlan ellentét húzódik. A halál körülményei – az ismeretlen lepke maradványa,⁴⁷ de a lenullázott stopper is – már sokkal inkább a *nem ok-okozati alapon szerveződő*, irracionális olvasat lehetősége felé tágitják az értelmezés horizontját.⁴⁸

⁴⁶ A látószög szabta természetes fizikai határ paradox kijátszása később a *Film* című regényben jelenik meg még radikálisabb formában: „Eddig hátulról követtük őket, és kicsit le is maradtunk, hogy ne zavarjunk, ha befejezésül mégis történni akarna valami, ami nem ránk tartozik – most azonban feltűnés nélkül technikát változtatunk. Az az ötletünk támad, hogy *egyszerre* rögzítsük őket előlről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban (az egy kameránkkal; ami ugyan lehetetlen, de a szándék mégis fontos), és lehetőleg úgy, hogy miközben mindkét irányból egyszerre »lassítunk« rájuk, a kép is egyidejűleg adja az elejüket és hátuljukat.” MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Pécs, Jelenkor, 2015, 132–133.

⁴⁷ Egyértelmű belső textuális kapcsolat fedezhető föl Bálint állóképszerű kamaszkori emlékével, amelyben „Négy száz yardon át ment ez a küzdelem” a lepkével. (211.) A leírást – egy festészeti párhuzamot vonva – ugyanakkor a picassói térfelfogás és ábrázolás, a több szögből való egyidejű megjelenítés szerint is értelmezhetjük.

⁴⁸ A magyarázat irracionálisba hajló jellegét Hildi már az emlékirat legelején, a körülmények ismertetésekor előrevetíti.

Az előbb említett „célra futó véletlenek”-ből (Hildi saját kifejezéséből) is kiderül, hogy narrációja két pólus között sodródik eldöntetlenül: egyrészt Bálint életútjának rejtettebb összefüggései mentén halála szükségszerű következmény, másrészt a főszereplő halálának váratlansága inkább megakadályozta az újrakezdés lehetőségét, azaz nem szerves fejlemény. Ezt a kérdést azonban végső soron csak a stopperórán szereplő szám tudná eldönteni – amelynek megfejtéséhez a távok hosszúsága mögött rejlő filozófiai háttér adhatna segítséget –, de ez a nyom olvashatatlaná vált. A távok jelentőségéről vall egy korábbi szöveghely is: „Úgy volt [Bálint] ezzel is, mint a távolságokkal – »maga mögött« hagyta őket. Sprinterként kezdte, aztán ahogy idősebb lett, egyre hosszabb távokra specializálta magát. Azt mondják, ez, ha nem is szabály, de nagyon gyakori. Vannak alkatok, akiket úgy hajtanak az évek, hogy mind távolabbra kívánják a célszalagot.” (31.) A távok tehát nem pusztán egy kimért térrészt jelentenek, hanem egyszerre a futó élete „pályáivének”, belső változásának indexei is. Mivel azonban nem tudni, Bálint utoljára milyen távon edzett, Hildi azt sem tudhatja, hogy Bálint saját belső pályáján „hol tartott”. Ezáltal nem tisztázható a belső út lezártságának vagy lezáratlanságának kérdése sem – ez adja a regény nyitottságát is. Az elbeszélő számára ennek kapcsán csupán a képszerű, lajstromszerű dokumentálás lehetősége adott. Hildi ezért nyúl az irracionális magyarázat végső eszközéhez, amelyet azonban egy korrekciós eljárásnak tekinthetünk: behelyettesítésnek, amely jellegénél fogva a tények mögötti összefüggések hiányát pótolja.

Az ellipszisen kívül a mozgás és a mozdulatlanág ellentétének – például az időben kibomló emléknarratíva és a képszerűség mentén való – kiaknázása is alapvető szervező elve a regénynek. Értelemszerűen a kép általános jellemzője, hogy a mozgásban lévő világot mozdulatlan absztrakcióként tárolja el, a mozgást nem képes megjeleníteni a maga teljességében. (Minden bizonnyal ezen alapul Barthes idézett halál-hasonlata is.) Ennek az elemi tulajdonságnak van egy poétikai vonzata is *Az atléta halálában*. Az ellipszis vagy körkörösség mellett a regény – és a főszereplő életének – másik átfogó metaforája ugyanis a futás vagy menekülés fogalmaiban ragadható meg, ahogyan ezt a főszereplő monológyszerű feltárulkozása is szemlélteti:

„Keveset beszélünk a rossz lelkiismeretről, Hildi. Pedig anélkül nincs semmi. Hűség sincs. Se rekord. És talán nincs is más igazi motor bennem, csak ez, a rossz lelkiismeret – már sokszor gondoltam rá. Persze, azért ne érts félre. Nem mintha szándékosan élesztgetném magamban – de mégis, ha az ember megpróbál jobban mögéje nézni, hogy mit miért – akkor... Fut, mert menekül – azt

mondják. Csak azt teszik hozzá ritkábban, hogy szüksége is van arra, ami elől menekül. Hogy ez szörnyű? Persze hogy az. De hát mit csináljunk? Hazudjuk le?” (59.)

A szöveghelyből – és számos másikból is – egyértelműen kiderül, hogy a főszereplő belső és külső élete egyaránt ezen a folyamatos mozgásban levésen alapul, amely Bálint belső küzdelmeként írható le önmaga jelenével és főként, azzal szerves összefüggésben, a múltjával.⁴⁹ Ez az állandó mozgásban levés azonban éles ellentétben áll a kép (az emlékkép) vagy a fotó statikusságával. Az a közös vonás, amely a nyelv és a kép médiumai között fennáll – a halott „visszahozatala” –, nem elegendő egy „mozgásban lévő” élet magyarázatára, legfeljebb pillanatszerű részleteit magyarázhatja: a médium nem hossz-, hanem keresztmetszetként viselkedik.

A mozgás és a mozdulatlanság egymást kizáró kettőssége több emlékkép alapú szöveghelyen is alapvető szervező elvként működik; ez a dichotómia tehát nem föltétlenül csak a fotóleírásban tapasztalható. Bálint másodlagos elbeszélőként például egyik kamaszkori párbajélményének beszámolóját e kettő harcára építi föl:

Nézd csak... Szóval onnét jött a fény. Délután mindig onnét sütött be a nap a padlásra. És a fénycsík *éppen átszelte* a ringet... Figyelsz? [...] Ez a fénycsík egyébként *nem fontos*, most csak úgy eszembe jutott – folytatta. – Szerettem benne állni. Szerettem, ha meccs közben ott *cövekelődtünk le*. Csak állt az ember, és érezte, hogyan tűzi az arcát meg a vállát, a gerincén meg csöppekben futott le a veríték. Ez a beleizzadás egy mozdulatba – egy *pillanatba* – azóta is úgy hat rám, mint az erőfeszítés kísértése. [...] Te vagy egyedül ott a fénycsíkban, egyedül és szabadon. Majdnem elviselhetetlenül. (81–82.)⁵⁰

⁴⁹ Ennek a belső küzdelemnek vannak külső, fizikai kísérőjelenségei is: Bálint egyszer megemlíti például Hildinek, hogy a futás folyamatos fájdalommal jár számára: „S felhúzta jobb lábán a nadrágját térdig. Úgy mutatta a forradáscsíkot a sípcsontra mentén, mintha még sose láttam volna. [...] »Azóta minden lépésnél fáj – mondta –, de ezt nem tudják a fiúk. Se Pici. A csonthártya sose jött rendbe egészen.«” (64.) A sérülést egy „párbajban” szerezte Bangótól, a kamaszkori „ötös fogat” egyik tagjától: a heg és a fájdalom révén a főszereplőnek tehát szó szerint hordoznia kell magával a kamaszkor terheit. A főszereplő teljesen be nem gyógyult sérülése és folytonosan önmagára irányuló újradefiniáló kísérletei között tehát alapvető kapcsolat van.

⁵⁰ [Kiem. T. M.]

Mészöly más szövegében is megfigyelhető ez a rafinált narrátori eljárás: egy mozzanatot úgy emel ki, hogy túlhangsúlyozza annak jelentéktelenségét. Bálint is ezzel az eszközzel él a fénycsík jelentőségét jelzendő, megjegyzése után azonban tulajdonképpen végig a fénycsíkról beszél. A leghangsúlyosabb elemként így egyértelmű az emlékképben betöltött *punctum*-szerepe. Poétikai értelemben vett kitüntetett jellege meglátásom szerint annak köszönhető, hogy a mozdulatlanság és az ebből az állapotból kitörni akaró mozgás egymásnak feszülése – amely egyébként átvitt értelemben a főhős belső világában is végbemegy – pontosan a fénycsík kijelölte szűk térben történik, amely így egyértelműen jelentéstöbbletet kap: a mozgás és a mozdulatlanság határhelyzetét, az erőfeszítés sziszüphoziságát szimbolizálja. Nem véletlen, hogy Bálint ekként zárja le az emlékepizódot: „De a legpokolibb, hogy a pocsék vagy dicstelen eredményért is ugyanazt az utat kell végigjárni.” (82.) Ami a szöveghelyet még fontosabbá teszi, hogy ugyanaz az időnkívülség, kimerevített pillanatszerűség tapasztalható meg benne, amely leginkább a fotó sajátosságának tűnt, azaz itt és a regény más pontjain is maga az emlék bír fotószerű jelleggel.

A mozgás és a képszerűség minőségeiben rejlő ellentét – és az emlék fényképszerű dermedtsége – leginkább Bálint egy másik, itt éppen Hildi közvetítésében elhangzó emlékében magyarázó erejű. Hildi e helyütt azonban kommentálja is az emléket, meglátásában a főszereplő története „egy erős és nyugtalanító kép saját magáról”. (210.) Bálint kamaszkori edzésének epizódjáról így ad tehát számot:

„[...] ott a hatszázadik yard táján: olyan vadul kezdett el kaszálni a karjával, mint egy kezdő. Ugyanis váratlanul eléje röpött a fák közül egy hatalmas, szőrbolyhos lepke, és bármit csinált, nem ment le róla, hiába kaszált meg csapkodott feléje. Először a mellének koppant neki, lesöpörte. A lepke erre a vádlóján kapaszkodott meg, és onnét kezdett lassan fölfelé mászni. Ő viszont nem akart megállni semmiképp, időre futott, s féltette az eredményt. Négyszáz yardon át ment ez a küzdelem, közben Öreg Pepita egyre ingerültebben kiáltozott, hogy hagyja abba, mit csinál. Mire aztán a célvonalhoz ért, addigra a lepke is eltűnt róla” (211.)

A képszerűség szempontjából azonban az epizód csak ezután válik igazán fontossá. Az emléket Bálint ugyan egy narratív történéssorként adja elő, amely azonban mégsem „mozgóképként” raktározódott el benne: „Bálint [...] mikor visszagondolt erre, *minduntalan állóképszerűen látta*

*magát ott a töltésen, mint valami fotón. S azzal a kétségbeesett, stílustalan kaszáló mozdulattal, amire azóta is hajlama van, ha nem koncentrálnak.*⁵¹ (211.) A regénynek ez a mozzanata meglátásom szerint Bálint önmagáról alkotott, állandósult, absztrakt önképeként olvasható – ezt a koncentrációra történő utalás szintén megerősíteni látszik –, amely tehát kamaszkorától kezdve állandóan meghatározza őt. Bálint mozdulatlan emlékképében a punctumot egyértelműen önmaga helytelen, „kaszáló” mozdulata adja, amit az is alátámasztani látszik, hogy a regényben motívumként föl-fölbukkan ugyanez a mozdulat.⁵²

A futás metaforája ennek fényében, úgy gondolom, itt is ebből az imaginárius, kimerevített állapotból való szimbolikus szökési kísérletként olvasható, de vallási mellékjelentést kapva egyfajta penitencia is. Az önkép statikussága pedig szoros összefüggésben áll az ellipszis alakzatával és a nullán álló stopperrel, amelyek egy együttes, komplex utalásháló formájában ragadják meg az „önmagából ki nem lépés” sziszüphosizását.

Ha ezzel összefüggésben ismét figyelembe vesszük a regény zárlatában a halál körülményeinek képeit, akkor a lepkemotívum visszatérését is olyan elemnek tekinthetjük, amely szintén Hildi irracionális magyarázat-kísérletének fontos részét képezi. A lepke minden bizonnyal a főhős önmagával vívott folytonos, lezár(hat)atlan harcának szimbóluma. Ennek reflexiójára viszont az a Bálint narrációjában egyértelműen manifesztálódó, lényegi különbség vezet rá, amely a mozgásban lét és a kimerevítettség állapotai között áll fenn.

Az abszurditás és az irracionális konklúziói

Összegzésként megállapítható, hogy az elbeszélői megértési kísérlet a képleírásokon keresztül, az asszociatív logikával összefüggésben álló képes beszéd jelentés- és összefüggésteremtő erejének köszönhetően egyértelmű elmozdulást mutat a racionálistól az irracionális felé, amit tehát látszólag

⁵¹ Kiemelés tőlem: T. M.

⁵² A „kaszálás”, kapkodás motívuma több helyütt megjelenik a regényben. Egyszer Bálint beágyazott narrációjában Pici futóstílusának jellemzésekor: „Bangó már az első körnél átvette Pécsi Pici Stralsundból hozott stílusát: kaszáló karmozdulatával csökkentette ugyan az iramát, de a mellette futókat zavarba hozta.” (41.) Ugyanakkor a regény olyan pontján is felbukkan, amely tükörviszonyban áll a lepkével való küszködés kamaszkori emlékképével: „S akkor észrevettem, hogy a kék zsebkendő, amit a homlokára szokott kötni verejtékfogónak, lecsúszott az ornyergére. [...] Mikor a célegyenesbe kanyarodott, már olyan szaporák voltak a *kapdosó mozdulatai*, mint aki penitenciából keresztet is vet közben. Csak az utolsó húsz-harminc méternél hagyta abba, nem nyúlt többé a zsebkendőhöz. Félelmes volt így: mintha bekötött szemmel száguldott volna a célszalag felé és felém.” (206. Kiemelés tőlem: T. M.)

a főszereplő életútja jelöl ki. Bálint karakterének sziszüphoszi alapjellege a halálában teljeseedik be. Ahogyan egy korábban tőle idézett vallomásos szöveghelyből is kiderül, számára a futás (vagy menekülés) nem létezhet önmaga kiváltó oka nélkül. Ez a meghatározottság a róla írott szövegen is rajta hagyja a bélyegét. Bálint halála egyértelműen fölidézi, sőt performálja a *Sziszüphosz mítosza* egyik szöveghelyét: „A test ítélete legalább annyit ér, mint a szellemé, márpedig a test visszahőköl a megsemmisülés előtt. A versenyfutásban, mely mindennap egyre közelebb visz a halálhoz, a testnek behozhatatlan előnye van”.⁵³ Ezt a sziszüphoszi, elliptikus pályán haladó, azaz mindig önmagába visszafutó életutat Hildi elbeszélőként ugyanis indirekt módon igyekezett egyenes vonalúként felrajzolni, főként az életrajz egyes mozzanatainak kiemelésével, sőt mitizálásával. (Ezt az igyekezetet véleményem szerint nem befolyásolja a regény mozaikos időszerkezete sem, hiszen az asszociatív alapon képződő emlékláncolat egy sajátos, a lineáris időn fölül álló logikát próbál érvényesíteni.) Azonban a mítoszi magyarázó elv mentén haladva a regény zárlatában olvasható csúcspont – amelynek színhelye a már említett tökéletes, stadion alakú völgy – az életutat végül a regény metaforikus szintjén is önmagába kapcsolja vissza. Az állóképesség és a körkörös mozgás végső soron ugyanazt jelentik a regényben, csak éppen – a statikus kép és a dinamikus nyelv médiumaihoz igazodva – eltérő aspektusokból beszélnek ugyanarról: az erőfeszítés hiábavalóságáról.

Ha tehát Hildi teleologikus, lineáris, célelvű magyarázata, mint láthattuk, nem jöhet létre, annyi mindenképpen megállapítható, hogy az elbeszélő szintén a lehetetlennel dacoló kísérlete mégis elért részsikereket, hiszen a kép és a nyelv eszközeivel a főszereplő életében új belső összefüggéseket tárt fel – vagy éppen hozott létre. Ezzel gyakorlatilag túl is teljesítette szövege eredeti célját, a felütésben óvatosan megfogalmazott „tétova adatgyűjtés” (8) kísérletét. A főszereplő alakja pedig, belemerevedve a barthes-i és a narratív értelemben vett mediális „kísértetszerűség” pozíciójába, az újraolvasások, az újabb megértési kísérletek által folytatja életének lezárhatatlan köreit.

⁵³ Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza* = *Uó, A pestis*, Budapest, Európa, 2004, 287.

Első exkurzus. Változatok kegyetlen kamaszkorra

A nyugalom és Az atléta halála

„– Bejön? – kérdezte, és megtartotta a kaput.
– Nem – mondtam, és hirtelen úgy éreztem,
mintha ollóval vágtam volna el magam
mindentől és mindenkitől.”⁵⁴

Bartis Attila megosztó és nagy kritikai visszhangot kiváltó regénye, *A nyugalom és Az atléta halála* összeolvasásának lehetősége és haszna első pillanatban talán nem föltétlenül tűnik magától értetődőnek, hiszen a két szöveg összevetésekor a köztük lévő eltérések sokkal könnyebben azonosíthatók. Stilisztikai szempontból rájuk tekintve, Bartis regényének nyelve sok helyütt expresszív, hiperbolikus, szélsőséges⁵⁵, Mészöly regényéé szinte lakonikus, kihagyásos, de mindenképpen egyneműbb, kiegyensúlyozottabb. A regények tere szempontjából nézve, *A nyugalom* központi helyszíne, vagy inkább lopott díszletekből konstruált nem-helye⁵⁶ igencsak klausztrófó hangulatot áraszt, aminél valamelyest mégiscsak tágasabb Bálint és Hildi „belterjes” sportvilága. A Mészöly regényében kibomló kamaradrámában vannak ugyan nyomai politikumnak és a történelem hatásának⁵⁷, de nem olyan mértékben, mint Bartis regényében, ahol helyet kap a

⁵⁴ BARTIS Attila, *A nyugalom*, Budapest, Magvető, 2001, 257. A főszövegben lévő oldalszámok e kiadás lapszámozását követik.

⁵⁵ *A nyugalom* esetében a nagyrészt szarkasztikus, sokszor rezignált hangnemet a regény kulcsmozzanatainál – mint amilyenek szerelmi jelenetek, a lázalmok, vagy Judit „temetésének” tragikomikus szituációja – egy stilisztikailag sokkal intenzívebb nyelvhasználat váltja fel, melyre az erős konstruáltság, a már-már túlonúl merész szóképalkotás és retoricitás jellemző. Erre eklatáns példát nyújtanak a 123-124. oldalon olvasható, „Megfeledeztem”-mel kezdődő mondatok, melyek a főszereplő Fehér Eszterrel való első, véletlen találkozását írják le. Alapvető ellentmondás feszül a szöveghelyen az állítások és a nyelv performativitása között: utóbbi szintjén nem elfelejt, hanem éppen hogy sorra földidézi, lajstromolja azokat a dolgokat, melyek mindennapi életének nyomorát adják. A kezdőszó és a mondatlogika ismétlődésén alapuló paralelizmus mint szövegalakzat erős ritmikát ad a szövegrésznek, sőt az ebben rejlő fokozás emeli ki a találkozás valódi jelentőségét a főszereplő-elbeszélő számára. Annál is inkább, hiszen a lány első megpillantása számára mindenekelőtt esztétikai élményként jelentkezik.

⁵⁶ Egy helyütt például „Weér-örökségnek hazudott díszletek”-nek titulálja az elbeszélő a lakás berendezését. (267.)

⁵⁷ A történelmi milió fenyegető volta leginkább egy séta jelenetéből sejlik föl: „A nyomasztóan nagy épülettömb udvara tele volt páncéltörő löveggel. Fölcsapott csövük, mint monstrum szemeteskocsik rúdja meredt a kőkerítés fölé. Stílusos háttér-díszlet volt ez mindkettőnk hangulatához; noha egyetlen szóval sem emlegettük a háborút.” (55.) A politikai olvashatóság egyéb nyomai legtöbbször szublimált módokon van jelen. A totalitárius eszmék kritikájaként értelmezhetjük többek közt Bálint bátkolosi futását, amelyet a helyi Sztálin-szobor felavatásának tiszteletére rendeztek. A futás hajrájában az izzadságfogó kendő Bálint szemére csúszik, és gyakorlatilag vakon futja le a táv végét. A nemzetiszocialista emberkép kritikájaként értelmezhető továbbá Pici karaktere, aki a nyarait északi-tengeri táborokban töltötte. Az elbeszélés többek közt azzal jellemzi, hogy hazaérve a „kicsattanó magasabbrendűség fölényét hozta magával”, máshol pedig úgy, hogy „[...] hideg, fegyvelmező keménység bujkált az arcán, ami Stralsundból hazajövet még a nevetését is megváltoztatta.” Ezzel Kapcsolatban Dánél Mónika a

rendszerváltás előtti és utáni időszak szociológiai–politikai viszonyainak jellemzése is – ebben a tekintetben tehát *A nyugalom* regénytere a tágasabb. Az elbeszélő, Weér Andor nincsen teljesen magára zárva; ha nem is a regény súlyponti részét képezve, de személyes története nagyobb léptékű kulisszájaként, konzekvensen íródik bele a társadalom perifériáján élők világa *A nyugalomba*. A főszereplő érintkezésbe kerül ennek a rétegnek az archetípusaival: kiöregedett prostituálttal, munkással, kocsmárosnővel; mindannyiuknak van olyan története – ha épp nem egész élettörténetük olyan –, ami villanásszerűen mutatja fel a rendszerváltás körüli zavaros időszak alsóbb társadalmi rétegeinek viszonyait és a korszak átmenetiséggel terhes miliójét. A rendszerváltás környéki világból beépülő történetmozaikok, ha a meglehetősen depresszív hangoltságú alaptematikától nem is ütnek el, de valamelyest ellensúlyozzák a történet terének minduntalanul a lakásra beszűkülő, klausztrófób hatását. E történetek révén olyan nyelvi zárványok is – az epizód szereplők idiolektusai – belekerülhetnek a regénybe, amelyek erőteljesen poentírozottak, össze nem téveszthetők és periferiális helyzetüket reprezentálják.

A két regény szerkezeti szempontból csak lazán kapcsolható össze; míg *Az atléta halála* elemzése esetében megkerülhetetlen a szüzsé szembeszökő, következetes parabolikussága, addig *A nyugalom* makroszerkezetében nehezebben azonosíthatunk parabolikusságot, ha részleteiben valóban nem is nélkülözi az ilyen mozzanatok. Természetesen van értelmező, aki valóságreferenciával rendelkező, kifejtett parabolaként olvassa a regényt, mint Weéry Imre: „Bartis Attila könyve egy szempontból bizonyára példázatszerű: világossá válik belőle, hogy a könyv lapjait betöltő tragikum nem az írói képzelet szüleménye, hanem egyfajta áttétel, metasztázis [átterjedés, áttét: az orvosi nyelvből kölcsönözve]. A könyv lapjain káosz és tragikus cselekmény található, átszövi egymást a kettő, burjánzásnak indul.”⁵⁸

Előbbi különbség tekintetében nyilvánvalóan fölmerül a kérdés, hogy mégis mi adhatja a két regény összehasonlításának valódi fedezetét: ezt főként olyan prózapoétikai, narrációs technikai és tematikai párhuzamokban vélem fölfedezni, amelyek kevésbé maguktól értetődőek, és éppen ezért nehezebben észrevehetőek. Az összevethetőség talán legmegfoghatóbb pontja, amit egyúttal kiindulópontként is használhatunk, a regények expozíciós helyzetének hasonlósága, ami előrevetít bizonyos narratív hasonlóságokat is. A felütésekből kiderül, hogy mindkét elbeszélő egyben

regénnyel foglalkozó tanulmányában az izomköteget említi Pici metaforájaként, valamint, a nyári táborok testkoncepcióját „divatos »fiús«, nemtelen, tetoválható testfelület”-ként jellemzi, amelynek Pici mintaszerű reprezentánsa. (DÁNÉL MÓNKA, *A másik megértésének (feminin) kudarca = Uő, Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása*, Kolozsvár, Komp-press, Korunk, 2013, 265.)

⁵⁸ WEÉRY Imre, *Bartis Attila: A nyugalom*, Szépirodalmi Figyelő 2002/1, 75.

szereplője is az általa narrált történetnek, elbeszélői szemszögük így szükségszerűen retrospektív, azaz visszamenőleg, történeteik végkifejlete ismeretében kell megalkotniuk saját jelentéseiket, e kísérlet aktusa pedig a narráció teremtő folyamatában bomlik ki. A hasonlóság tehát itt abban áll, hogy az elbeszélő történetek fabuláris végkifejlete mindkét regény esetében már a kezdetekkor kiderül a szüzsé révén, tehát az első mozzanat, amit olvasóként megismerünk a történetekből, az épp a végkimenetelük. A szüzsé mindkét esetben a fabula végpontjából indul, abból kapja a kezdőenergiát, valamint a közös alapproblémát is: az értelmezés problémáját. E narratív konstrukció – az egyes szám első személyű narráció és a retrospekció – azonban arra is predestinálja az elbeszélőket, hogy saját elbeszélésük aktusa nemcsak a történet, hanem egyszersmind az önértelmezésük aktusa is legyen (ami *A nyugalom* esetében erőteljesebben, *Az atléta halála* esetében szerényebb mértékben érvényesül). *Az atléta* elsődleges elbeszélője, Hildi egy óvatos és meggondolt amatőr, *A nyugalom* pedig egy professzionális író, a szövegek alaphangoltsága mégis hasonló. Ha önértelmezésről van szó, akkor viszont olyan erős (világirodalmi kódok lépnek működésbe, hogy nehéz őket szerzőként kikerülni, olvasóként pedig nem tetten érni: a regényekben benne foglalt elbeszélők intenciója – nézőpontjuktól függetlenül – vallomásos jellegű, és ebben mindketten klasszikus mintákat követnek.⁵⁹

Elbeszélői stratégiák

Az elbeszélők nézőpontjairól tehát nem választható le a vallomásosság műfaji kódja, így elbeszélői stratégiáik más tulajdonságait is ez határozza meg alapvetően. *Az atléta* elsődleges elbeszélője, Hildi a narráció kezdetén például „módszertani kérdésekkel” is számot vet, amikor a már idézett megállapítást teszi: „Komolyan hiszem, hogy csak az tud igazán tárgyilagos lenni, akinek minden oka megvan rá, hogy elfogult is legyen. Az igazi megértésben mindig van egy csöpp gyengeség is.” (8.) *A nyugalom* elbeszélője, bár, mint kiderül, hivatásos íróról van szó – azaz elvileg tisztában van „az elbeszélés nehézségeivel” s buktatóival, mint láthattuk, nem mutat ilyen mértéktartást. (Még ha a regény fikciós keretén belül a saját vallomásos szövege – novelláival ellentétben – nem szépirodalmi státuszú mű, így ez esetben elbeszélési stratégiái sem ilyenek). A regény egyik elemzője, Darabos Enikő „főlényes narrátori hang”-ként jellemzi az elbeszélő szövegét, amely

⁵⁹ A világirodalmi alpművek egyike, Szent Ágoston *Vallomások* című műve *A nyugalom*ban konkrétan megjelenő intertextusként is megidéződik: a főszereplő egy fontos mellékszereplőtől, a paptól azt kapja ajándékba – homályos „didaktikai célzattal”.

„[...] arroganciával tartja fenn önmaga számára a végső belátás lehetőségét [...]”. Weér Andor a saját (szöveg- és történetbeli) szerepe leírására felépít egy metaforikus rendszert, amely jól reflektál az elbeszélő és szereplői mivoltából fakadó helyzet eldönthetlenségeire. E metaforikus konstrukciót úgy is értelmezhetjük, hogy önmagát – egy kvantummechanikai kifejezést kölcsönözve – mintegy szuperpozícióban látja: egyszerre gondolja el magát két helyzetben, a reflektáló, omnipotens elbeszélő és a cselekmény átélőjének pozíciójában. Ha azonban mindkét pozícióból rálátás nyílna a másikra, akkor nem lenne valódi különbség a kettő között; ezért az ezt tematizáló szöveghelyen a reflektív példázatot kiegészíti egy félig áteresztő tükörrel is, amely két állapota (az elbeszélői és a szereplői) között helyezkedik el. Ez az eredendő hasadtság – egyik funkciója érzékeli a másikat, míg a másik pozícióból ez nem adott – gyakorlatilag a főszereplő-elbeszélő önáltató mítoszának önleplezése: a félig áteresztő tükör két oldalán elhelyezkedő szerepei nem annyira kiegészítik, mint inkább kioltják egymást.

A két regény narratív alaphelyzete – a már elemzett eljárás szerint a fabula zárlatával induló szüzsé – több fontos dolgot jelez előre; például azt, hogy az időbeli linearitást már kezdőmozzanatokban fölbontják, tehát a szövegek a későbbiekben nem lineáris időrendiség szerint fognak fölépülni. Ez nem elhanyagolható hatást gyakorol a narrációk kauzális viszonyaira. Ennek lényegét abban látom, hogy a létrehozandó értelemkonstrukció gyakorlatilag függetlenné válik a lineáris időtől és az ahhoz kötődő ok-okozatitástól; az elbeszélők narratív értelemképzésében az események elbeszélésbeli sorrendjének van elsődleges szerepe, nem az úgy-ahogy felállítható időbeli sorrendjüknek – ez mindkét regény esetében elvégezhető, de az olvasás szempontjából nem föltétlenül produktív eljárás. Az idő felszabdaltsága tehát mindkét regénynél (elsősorban szüzsés) fragmentáltságot idéz elő. Ez a mozaikosság vonja magával azt, hogy a szüzsék eseményeinek szerkezetét egy nem lineáris ok-okozatitást szerint újrarendező elbeszélői stratégia alakítja (ez a jelleg viszont *Az atléta halálában* erősebb). A megértés folyamatában az értelmező (az elbeszélő) és az értelmezendő „ágens” (a történet) tekintetében alapvető eltérés mutatkozik, hiszen míg *A nyugalom* elbeszélőjének önmagát kell megértenie, a saját múltjával kell el- vagy sokkal inkább leszámolnia, tehát önmaga megértése a tét, *Az atléta* esetében az önmegértés a másik fél, Bálint történetének és személyiségének megértésébe ágyazódik bele (ahogy az elsődleges elbeszélő szólamába integrálódik a másodlagos szólama).

A hátralékok ledolgozása

A narratológiai párhuzamokhoz egyéb motivikai-tematikai hasonlóságok társulnak. Mind *Az atléta halála*, mind *A nyugalom* problematikájának ősforrása a főszereplők múltjában, pszichológiai háttérben gyökerezik. A kamaszkori problematika mindkét regényben alapvető fontosságú, hiszen múltjuk értelemszerűen meghatározza felnőtt életüket is; konkrétabban megfogalmazva, gúzsba köti őket az, hogy a kamaszkorukban (kényszer)pályára kerülő életútról – hiába próbálkoznak mindketten a maguk lehetőségei szerint – már egyikük sem tud letérni. Ez az, ami mindkettejük esetében a felnőtté válás nagyon súlyos deficitjét okozza. Mindkét elbeszélő-főszereplő esetében⁶⁰ múltjuk feldolgozatlansága – vagy inkább feldolgozhatatlansága – határozza meg a jelenüket minden szempontból. A kamaszkori emlék- és tapasztalatanyagtól való elszakadási kísérletek mindkét főszereplő esetében kudarcokkal végződnek, vagyis a múlttól való leválás próbája és kudarca gyakorlatilag az életüket követeli.⁶¹

Az olvasás szempontjából olyan elvont implicit alapkérdések fogalmazhatók meg a két regény kapcsán, mint például az, hogy alkalmas-e a múlt mint trauma narrativizálásra, azaz létezik-e plasztikus nyelv és eljárásmod arra, hogy az elbeszélő-szereplő megragadhassa a saját extrém tapasztalatait és a személyközi viszonyok dinamikáját. (Hiszen mindkét főszereplő esetében extrém kamaszkori tapasztalatokról beszélhetünk.) S ha igen, a kimondás aktusa valóban uralmat jelent-e a múlt fölött, valóban egybeesik-e az értelmezés és átvitt értelemben a „förloldozás” aktusával? Végző soron pedig az a kérdés merülhet föl, nyújthat-e megoldást az elbeszélés a főszereplők jelenének problémáira, azaz hozzájárul-e a múlt narratív újrendezése a jelen rendezéséhez?⁶²

A traumák tekintetében van egy közös specifikuma a főszereplőknek, ami szexuális viselkedésmódjaikkal, valamint személyközi kapcsolataikkal áll összefüggésben. A köztük lévő közös metszéspont a szexualitás bizonyos tabuinak (más-más mértékben történő) áthágásában található meg: *Az atléta halála* főszereplője esetében a párkapcsolaton kívül folyamatosan fönntartott promiszkuis életmód enyhébb, *A nyugalom* elbeszélő-főszereplője esetében pedig az anyával való incestuos, ödipális kapcsolat jelentkezik komolyabb narrativizálódó

⁶⁰ Megjegyzendő, hogy a narrációs szerkezet *Az atlétában* többrétűbb, hiszen, mint az előző fejezetben már szóba került, Bálint is beíródik másodlagos én-elbeszélői minőségben, egyenes idézetként Hildi én-elbeszélői szólamába, a szintén egyes szám első személyű keretnarrációba. *A nyugalom* narratív helyzete tisztább ebből a szempontból, ott egyetlen én-elbeszélő uralja a szöveget, és saját maga múltját/jelenét beszéli el.

⁶¹ A két főhős intencionált önmagyarázati törekvései értelmezhető a kamaszkoruk kijelölté kényszerpályákról való elmozdulási kísérleteik első elemeként is.

⁶² *Az atléta* elbeszélés-szerkezete ráadásul, mint az előző fejezetben szóba került, két áttétellel is dolgozik, hiszen két elbeszélője van. Hildi célja az, hogy megértse Bálintot. Bálint célja megérteni önmaga múltját, ami ahhoz szükséges, hogy meg tudja értetni magát Hildivel. Az elbeszélés jelenében munkáló megértés azonban már csak Hildié lehet, hiszen ennek tétje Bálint halálának a megértése is.

devianciatünetként. Mindkét regény főszereplőjére igaz, hogy kamaszkorban sodródnak bele a szexuális határátlépés szituációiba, és ezt az örökséget egyfajta teherként cipelik tovább felnőtt korukban is.

Szervesen kapcsolódik ehhez a témához a két főszereplő azon közös kudarca a felnőtté válás folyamatában, hogy mindketten leginkább anyafigurákat keresnek a partnereikben. *Az atlétában* ez nem is Bálint, hanem Hildi oldaláról fogalmazódik meg, amikor utóbbi a történetmondás előkészítésekor így vall *Az atléta halála* expozíciójában: „Én csak azt tudom, hogy ha újra születhetnék, őt akarnám fiannak. Talán mint anya, nagyobb alázattal tudnám elviselni, hogy él valaki mellettem, akit mindennél jobban szeretek, de aki ugyanakkor se mellettem, se más mellett nem él igazán. Pedig az alázat belőlem sem hiányzott, a szeretőből.” (8.) A szöveghely kulcsfogalmai most szempontunkból az anya és a szerető szerepmegjelölései, pontosabban e két szerepnek a szét-nem-választottsága, ami mindkét regényre jellemző, csak eltérő mértékben. Ha modellként használjuk a fogalompárt, azt mondhatjuk, Hildi elsősorban szerető volt Őze Bálint számára, és másodsorban volt anyai karakter; mivel a hangsúly az előbbi szerepen van, így a szerető hordozza az anya jellemzőit. *A nyugalom* esetében a polaritás megfordul, hiszen Weér Andor esetében az anya hordozza a szerető szerepét, ami egzaktabb értelemben kölcsönöz ödipális jelleget a történet fókuszában álló patológikus kapcsolatnak. Elbeszéléstechnikai szempontból pedig nem elhanyagolható, hogy a narrátorok (*Az atléta* esetében az elsődleges és másodlagos elbeszélő is) flashbackszerű visszaidézésekkel élnek, ezek az elliptikus visszakanyarodások szervezik a regények szüzséjét.

A nevelődési regény mint műfaji közelítés

A fentebb kifejtett pszichologizáló szempontokon alapuló olvashatóságnak vannak bizonyos műfaji vonatkozásai is. A kamaszkori tapasztalatanyagból kiinduló problematika mindkét szöveg esetében laza kötődést teremt a fejlődésregény műfajával.⁶³ Ez nem jelenti azt, hogy a két szöveg bármelyikét is fejlődési regényként lehetne olvasni, hiszen ami a főszereplőkkel kamasz- majd felnőttkorukban történik, nem fér bele a *Bildung* hagyományos fogalmába; változástörténetük nem

⁶³ Azért is tűnik adekvátnak a regények pszichologizáló jellegű értelmezése, mert maguk is élnek ilyen eszközökkel – ha a narrációt az elbeszélő-szereplők visszamenőleges nyelvi önkonstrukciós kísérleteként gondoljuk el.

értelmezhető olyan „kiteljesedésként”, mint ami a klasszikus polgári fejlődésregény teleologikus sajátja volt. Hildi, *Az atléta halála* narrátora, hangsúlyozandó a múlt jelentőségét, már az elbeszélés legelején a kamasz- és gyerekkorhoz köti Bálint alakját – még ha ezt egy általánosító megfogalmazásban teszi is: „A férfiak sose szakadnak el véglegesen ettől vagy attól az életkoruktól. Úgy viszik magukkal mindet, mintha valami okból folyton valamennyire szükségük volna. De az is lehet, hogy nekünk van szükségünk rá.”⁶⁴ (8.)

Bár sem *Az atléta*, sem *A nyugalom* nem egyirányú, célelvű fejlődéstörténetek a Bildungsroman fogalmának klasszikus értelmében, de ez természetesen nem jelenti azt, hogy a két főszereplő minden tekintetben párhuzamos utat járna be. *Az atléta*ban vannak jelek arra, hogy a főszereplőben megindultak bizonyos változások, amelyek fejlődésként értelmezhetők. Hildi meglehetősen érzékletesen fogalmazza meg azt, hogy a futók esetében gyakori pályáiv az, hogy rövidtávról egyre hosszabb távokra váltanak, ahogy az is egyértelműnek tűnik, hogy a távok növekedése a főszereplő esetében a belső változás mércéjét mutatja: minél hosszabb egy táv, a célba érés annál inkább elodázódik. *A nyugalomban* ezzel szemben a főhős belső változásának egyetlen indikátora magának a szövegnek a keletkezéstörténete: megmutatja azt a változásfolyamatot, ami a főszereplő saját történetéhez való etikai viszonyulásában következik be.⁶⁵

Motívumháló *A nyugalomban*

Korántsem a legszembetűnőbb, de talán a legfontosabb kapcsolatot azonban szerkesztéstechnikai-prózapoétikai értelemben vélem fölfedezni a két regény között: olyan metonimikusság (néha metaforikusság) szerint szerveződnek, ami nem a realista prózában megszokott „hagyományos” ok-okozatiságon alapul. Ez az a technika, ami Mészöly bizonyos szövegeire, például a *Saulusra* és *Az atléta halálára*, novellái közül pedig a *Sutting ezredes tündöklésére* vagy az *Annóra* olyannyira jellemző, és amit talán a legteljesebb, már-már fokozhatatlan mértékben a *Filmben* aknázott ki. E technikának a lényege a szöveg belső motívumainak cselekményen fölül – a cselekményt tehát nem kauzális módon magyarázó – kapcsolathálózata. A magyar irodalomban azért nevezhető egyértelműen Mészöly e technika legnagyobb mesterének, mert ő volt képes ezt olyan módon használni, hogy abban a tárgyyszerű megfigyelés domináljon, ne váljon mágikus-realisztikus

⁶⁴ Az, hogy ez a megállapítás Bálint ismeretén alapul, az egész regény tanúsítja a történet szintjén.

⁶⁵ Lásd a regény végi parafrázist: az eredeti szöveghelyet egyértelműen földézi, de ki is fordítja egyúttal.

jellegűvé.⁶⁶ Kránicz Gábor így olvassa rá ezt a technikát *A nyugalomra*: „Az említett hálózatot azok a *figurális áthelyezések* hozzák létre, amelyek lehetővé teszik például az egyes szereplők egymás helyére lépését, vagy érintkezésbe kerülését. Ezek a *metonimikus és metaforikus helyettesítések* kötik össze a regény szövegének egyes történetfragmentumait, miközben az olvasót arra ösztönzik, hogy e motívumhálón hol előre, hol pedig hátra pergesse a történet menetét.”⁶⁷ Ennek az ok-okozatiságon fölül működő hálózatnak számtalan csomópontja akad; a Rebeka név többszöri fölbukkanása, az Andor és ikertestvére, Judit közti tükörviszony,⁶⁸ de a törött szárnyú madarak éppúgy, mint a vér/Weér köz- és tulajdonnévi szemantikai összjátéka, amely összefüggésben áll a pelikán-szimbólum jelentésmezőjével, mely a családi címer főmotívuma, de ironikusan reflektál az anya saját szerepének elutasítására is.⁶⁹ A sort még sokáig lehetne folytatni⁷⁰, például a tetemes mennyiségű anya-motívum összejátszásával.⁷¹

Ez az olvasói gyanút fölkeltő, sőt, az olvasó érzékeny figyelmére apelláló, lassan kibontakozó technika Mészölytől származik. Demény Péter pedig egy másik, kifejezetten a mészölyi poétikára jellemző sajátosságot tulajdonít a regénynek: „Miből származik az a kegyetlenség, amely erre a kötetre jellemző? Nagyrészt a *részletek pontosságából*. Bartis nem kívánja megkímélni az olvasót: a szöveg úgy veszi föl a legjelentéktelenebb apróságokat, akár egy kamera.”⁷² Itt persze nem a

⁶⁶ Szolláth Dávid szerint ugyanakkor a Mészöly-életműnek van olyan része, amely a hasonlóságokat tekintve összevethető a García Márquez fémjelezte Latin-amerikai mágikus realizmussal: http://real.mtak.hu/45625/1/Szoll%C3%A1th_A%20t%C3%B6rt%C3%A9net%20visszt%C3%A9r%C3%A9se.pdf. (Utolsó letöltés dátuma: 2020.07.23.)

⁶⁷ KRÁNICZ Gábor: *Tükör által homályosan. Bartis Attila: A nyugalom, ÚjNautilus*, <http://ujnautilus.info/tukor-atal-homalyosan-bartis-nyugalom-kranicz#note-14137-1>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.01.04. Kiemelés tőlem – T. M.)

⁶⁸ Ezt az elbeszélő maga poentírozza, amikor az anyjának a testvére helyett hamisított levelekről ír: „Hiszen így élt: gyűjtögette a kacatokat és levelezett a nővéremmel, nem sejtve, hogy már csak velem levelezik. Hogy bal kezem írását talán szakértők sem különböztetnék meg nővérem jobb kezének éles, kegyetlen betűitől.” (16.)

⁶⁹ A pelikánhoz társított képzet szerint fiókait saját vérével táplálja, míg Weér Rebeka éppen, hogy megtagadta gyerekeitől az anyatejet. Erről az elbeszélő tudósít, mintegy mellékesen, ami annál nagyobb súlyt kölcsönöz a közlésnek: „[...] szerettem volna, ha [Eszter] ott van a temetésen, pontosabban, ha látja az aszott testet, a tövig rágott körmöket a görcsös ujjakon, [...] a hullamerevségtől ismét feszes melleket, amelyekre hajdan másfél hónap után sőt kent, nehogy a szoptatástól a bimbók megnyúljanak [...]”. (277.)

⁷⁰ Szilágyi Zsófia viszi végig alaposan a két utóbbi motívum elemzését a *Bárka* 2002/3. számában megjelent elemzésében, mely *Az iszapba ragadt idő* címen jelent meg.

⁷¹ A kurva falán ott az anya képe, aki végignézi a lélektelen üzekedést. (A nő – testi adottságai miatt – maga is anyaszimbólum Andor számára.) De ennek része Kleopátrának mint a női szexus archetipikus megtestesítőjének összejátszása is az anyaszereppel: az elbeszélő az anyával folytatott traumatikus viszonyáról nem képes a maga közvetlenségében beszélni, ezért ugyanazt az eljárást alkalmazza, mint ami illuzórikus életterüket, később börtönüket, az egész lakást meghatározza. (A lakás elegáns berendezése is mást kíván mutatni, mint ami valójában: a múltba vetített hamis családi dicsőség, a nem létező családi örökség ürét betöltő kopottas színházi kellékek majdnem összefüggéstelen tömkelege, amelyek ekként a valóságot, a valóságos múltat, azaz annak hiányát hivatottak elkendőzni.) Ehhez az eljáráshoz hasonlóan az elbeszélő is kénytelen önmagát jelmezbe bújtatni, Antoniusként fölléptetni ahhoz, hogy az eltávolító gesztus révén a szintén jelmezbe bújt anyával folytatott viszony kimondása lehetővé váljon.

⁷² DEMÉNY Péter, *Bartis Attila: A nyugalom*, Kortárs 2001/11., 116-117. Kiemelés tőlem: T. M.

Mészöly által konstruált kísérleti, pszeudo-objektív kamera-szembről van szó, (hiszen a regény nem ekfrázisok sorozatából épül föl, mint *Film* című regénye), de Weér Andor narrációja jellemzően – az expresszív csúcsok nyelvi ellenpontjaként – valóban szenvtelenül és kíméletlenül őszinte, akár egy kamera etikai és esztétikai megfontolásokon fölül álló technikai tekintete.

Érdemes lehet kiemelni egy fontos motívumot, ami beleillik a kauzalitáson fölül működtetett metonimikus értelemépítés rendszerébe, és mindkét regényben megtalálható, ráadásul bizonyos szempontból igencsak hasonló pozícióban. E motívum, az óra *Az atlétában* és *A nyugalomban* egyaránt a realitást meghaladó magyarázó metaforaként jön működésbe, de irodalmi toposzként egyszerre konvencionális jelentésében is, amennyiben a telő idő (azaz a telő élet) és az ismétlődés, a körkörösség szimbólumaként is értelmeződik; nem véletlen talán, hogy az óra épp a két regény zárlatában kap igazán fontos szerepet. Az előző fejezetben *Az atléta halála* óra-motívuma részletes kifejtésre került, ott a hozzá fűződő legfontosabb többletjelentésként a történések rekonstruálhatatlanságát azonosítottam (Bálint stoppere érthetetlen módon nullát mutatott). *A nyugalom* allegorizáló eljárása révén is az ok-okozatiság fölszámolódásával kerül összefüggésbe az óra, de nem annak lehetetlenségét, hanem az erőfeszítés fölöslegességét sugallva: az óra mutatója is ugyanoda tér vissza, mint ami a kiindulópontja is volt, hiába telt el idő a két állapot között. Bartisnál az elbeszélő-főszereplő a zárlatban egy parkban talált, széttépett galambtetem mögé igyekszik történetet építeni, míg rezignáltan arra nem jut, hogy nincs értelme az ok-okozatiságnak.

„És nem azért marhaság, mert nincs az az Úristen, aki elszöszöl egy ilyen kártyavárral [a történet rekonstruálásának kártyavarával], hanem mert ilyesmivel csak az szöszöl, aki az egyik oldalról meglehetősen tisztán lát mindent, a másik oldalról viszont csupán annyit lát, hogy ismét ott áll a járdán, kezében az óra bizbaszával, csak már hiába próbálkozik, mert tizenöt év alatt szétbaszta az egész szerkezetet, s már nem tudja visszatekerni a mutatót.”⁷³ (323–324.)

A stilizáltan hanyag kifejezésmódban a főhőst végleg maga alá gyűrő deprimáltság általános életérzése artikulálódik. Weér Andor, miután önmaga körül már mindent fölszámolt – megszüntette az emberi kapcsolatait (anyját intenciózus passzivitással hagyta meghalni, véget vet Eszterrel való kapcsolatának is: az egyetlen kapcsolatnak, ami a jövőt jelenthetné számára), a lakás

⁷³ Ezzel a mondattal a főszereplő saját, az elbeszélés jelen idejéhez képest tizenöt évvel korábbi, sikertelen szökési kísérletére utal vissza. A prostituálnál töltött éjszaka után arra dőbben, nem tudja a pontos időt, mert az órát elfelejtette felhúzni.

fojtogató díszletvilágát pedig fizikai értelemben pusztítja el (szétveri vagy elhordja) – már csak önmaga fölszámolása maradt hátra. Ennek a visszafordíthatatlanságnak válik az átfogó metonímiájává az elrontott óra, az elbeszélő-főszereplő életét hozva asszociatív összefüggésbe a rugós óra érzékeny, romlékony szerkezetével. Így válik továbbá az óra fölhúzhatatlansága az idő kérlelhetetlen linearitásának, az élet újrakezdhetetlenségének, a bűnök jóvátehetetlenségének átvitt értelmű hordozójává, az elrontott dolgok visszafordíthatatlanságának reprezentánsává. Az elrontott óra egész regényen végigvonuló motívuma teszi semmissé az elbeszélés tágan értett időtávtálatának tizenöt évét. E magyarázatot erősíti, mint az idézetből kiderül, hogy a főhős önértelmező logikája szerint saját életének elrontását tizenöt éve kezdte – éppen azon a ponton, amikor húszévesen első menekülési kísérlete kudarcával kellett szembesülnie. Az a másfél évtized, amely épp íróvá válásának időszaka, visszamenőleg helyrehozhatatlan, de az elrontott óra azt sugallja, hogy még az is fölöslegessé vált, hogy a hibákat számbavegye.

Érdeemes végül összevetni Mészöly saját jellemrajzát főhőséről, Őze Bálintról, Bodor Béla Weér Andorral kapcsolatos megfogalmazásával. Mészöly a dacot és a szenvedést emeli ki mint karakterjellemzőket:

„»Atlétám« olyan alkat, amelyik képtelen engedni, megalkudni, s noha a céljai tiszták, éppen a tiszta célok érdekében pusztít is maga körül, viszonylatokat, érzelmeket. Az élet sem »tiszta« – ez a csődje. Abszolútra tör, de az eszményfogódzói mégiscsak *innét* vannak. Nem békülhet a praktikummal, végül pedig már nincs is mivel béküljön, csak a végletekig fokozott igény tüzel benne. Ráadásul, mindebben kompenzáció is van. Ami »gúzsba köti«, a múltból indul, a neobarbarizmus kamaszkori játékaiból.”⁷⁴

Bodor Béla is a szenvedés felől közelít Bartis regényéhez, amikor így fogalmaz: „Valójában a passiójáték, az archaikus misztériumok figurái elevenednek meg itt, és csak egy alak hiányzik közülük súlyosan és fájdalmasan: a megváltóé. Ahogy sorsuk meg van írva a nevükben, úgy történetük is meg van írva életük előképeiben. Érthetetlen és ismeretlen bűnük terhe alatt görnyedve róják sehová sem vezető életútjuk köreit, és nem remélhetnek mást, mint hogy ezek a körök talán egyre szűkebbek lesznek majd, míg végül egyetlen enyészpont semmiségében érhetik el a végső kárhozát dermedt mozdulatlanságát.”⁷⁵ Bodor is implicit parabolikusságot sejtet A

⁷⁴ MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 199.

⁷⁵ BODOR Béla, Mit tükröz vissza a szem, mely a semmibe tekint? Bartis Attila: A nyugalom, Holmi 2002/1, 110.

nyugalom szüzséjében, amikor „[...] időn kívüli, pontszerű, pszeudovizuális jelenségsorozatnak [...] Kiterjedt allegóriának [tekinti], melyben az alakoknak nem dramaturgiai szerepük, hanem plaszticitásuk és *ikonográfiájuk* van, illetve az érvényesül”.⁷⁶ A főszereplő és anyja együtt és egymás számára építették föl saját börtönük mitológiáját – ahogy Eszter, Andor szerelme is utal erre –, a „holváltáfiam” fogalommal szilárdulásától kezdve a hamis levelek küldözgetéséig bezárólag. A szimbolikus anyagyilkosságban és az Oidipusz-mítoszt is intertextualizáló fabulában ugyan benne rejlik a tragikum lehetősége, de a regényzárlat cseppet sem tragikus.⁷⁷

A *nyugalom* esetében csakúgy, mint *Az atléta halála* esetében egyaránt elmarad a katarzis, a beteljesülés, így mindkettő hiányos, profán szenvedéstörténetként fogható föl. Mindkét főhős a saját önismétlő köreit futja; mindig ugyanoda térnek vissza, az elmozdulás csak látszólagos: ebben az önmagát fölszámoló, körkörös ok-okozatiságban vélem fölfedezni a két regény közös nevezőjét, egzisztenciális magvát. A tabutörésnek mindig van lélektani ára: akkor is, ha a cselekvője nincs ezzel tisztában. A szenvedéstörténet mint elbeszélői stratégia felől olvasva tehát a két regény végső soron egyazon metafizikai hiány kétféle megnyilvánulásként tűnik föl.

⁷⁶ Uo., 109. (Kiemelés tőlem – T. M.)

⁷⁷ Ennek oka abban keresendő, amit Bodor az azonosulás lehetetlenségeként azonosít: „éppen a megalázó és visszataszító helyzetekben való benne maradás a történet folytonosságának a feltétele: a viszolygó narcizmus és az önmagát tápláló büntudat forrása. Egyúttal ezt látom a regény központi konfliktusának is, amivel az olvasó nem tud és nem is akar azonosulni – jóllehet megismeri, felismeri és megérti.” (Uo., 106.)

Az olvasás tere, a tér olvasása

A *Saulus* két megközelítési lehetősége

„– Mit gondolsz, a Törvényt zavarba lehet hozni?”

– Nem!

– És ha maga a Törvény jönne egyszer zavarba?⁷⁸

(49.)

„Csak a táj nem változik. Órákon keresztül ugyanaz a kő és homok, egyhangú patadobbanás, ugyanaz a csend, kilúgozott ég. Legszívesebben ordítanál vagy énekelnél: „Uram, fordulj szembe!” És megint elmúlik egy nap, anélkül hogy elkezdődött volna.”

(136.)

Mészöly Miklós *Saulus* című regényéhez éppen félévszázados recepciótörténete során sokféle „értelmezői segédegyenest” használtak már annak érdekében, hogy formát adjanak a regény parabolikusságában rejlő különböző jelentéslehetőségeknek. A geometriai eredetű fogalom segítségül hívása nem véletlen, hiszen – ahogy azt Thimár Attila 2019-es Mészöly-tanulmányában megfogalmazta – a kerekesség, a szimmetrikusság és kristályosság úgy az életmű egészének, mint kitüntetett jelentőségű szövegének, a *Saulus*nak is sajátja. Ha a „segédegyenest” ebben az értelemben olyan eszköznek tekintjük, ami a mű egy vagy több lényegi pontjával érintkezik, azokról valamilyen, az olvasat során hasznosítható ismerettel szolgál, akkor ilyenként kezelhető az olvasás fogalmában rejlő jelentéspotenciál felől közelítő és a térpoétikai vizsgálat is: ezek a segédegyenesek egyrészt határozott fókuszot adnak az elemzésnek, de jól összekapcsolhatók egyéb vizsgálati szempontokkal is. A *Saulus* erősen vizualizáló, tömör nyelven megírt leírásokra épülő prózastílusát tekintve mindkét elemzési irány más-más tanulságokkal szolgálhat.

⁷⁸ A regényből származó idézeteknél megadott oldalszámok a szöveg legújabb kiadását követik: MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*. Pécs, Jelenkor, 2015.

Törvény – szöveg – olvasás a *Saulusban*

Roland Barthes *Az olvasásról* című esszéjében⁷⁹ arról vall, hogy nincs saját, kiforrott olvasáselmélete, de egyúttal dilemmaként mutatja föl azt a kérdést, „[...] szükség van-e egyáltalán az olvasás elméletére.”⁸⁰ Paradox módon mégis megkísérel egy közelítő meghatározást alkotni: a „definíció” tulajdonképpen nem zárja le hézagtalanul az olvasás fogalmát, mégis pontosan ennek köszönhetően jöhet létre egy olyan látásmód, amely az olvasást a valóságban történő *tájékozódásként* teszi értelmezhetővé. Igaz, hogy Barthes azzal, hogy a fogalom határait szinte a végtelenig kitolja, egyszersem mind le is bontja azt, hiszen megállapítja, hogy végső soron semmi sem olvasható, mert minden újraolvasható. Ha az olvasás fogalmának ettől a radikális (de bizonyos szempontból igaznak tűnő) kisarkításától eltekintünk, akkor egy nagyon is használható olvasáselméletet kapunk. A definíciós kísérletet megelőzi egy olyan megjegyzés, amely szintén fontos meglátásokat tartalmaz, s egyszersem mind elő is készíti az olvasás mint értelmező tevékenység általános meghatározását: „nem tudom, nem széttartó folyamatok, visszavezethetetlen hatások plurális mezője-e az olvasás a legalapvetőbb szinten is”⁸¹ – osztja meg olvasóival kétségeit Barthes. A szerző e gondolatot fűzi tovább, mely viszont ironikus módon kiválóan alkalmas arra, hogy definícióként használjuk. Barthes így folytatja:

„Az olvasás területén a tárgyak nem adnak szempontot: az olvasni ige, amely első pillantásra sokkal erősebben tárgyias, mint a beszélni ige, ezerféle tárggyal egészülhet ki, telítődhet vagy jöhet mozgásba: olvashatok szövegeket, képeket, városokat, arcokat, gesztusokat, jeleneteket stb. A tárgyak olyan változatosak, hogy egyetlen tartalmi, vagy akár formai kategóriában sem foglalhatjuk össze őket. Csak egy intencionális egységet találok: az olvasott tárgyat az olvasás intenciója alapozza meg.”⁸²

Az olvasás ezek szerint egy olyan beállítódás, hozzáállás (bármilyen tetszőleges tárgyhoz), melyet immanensen a megértés igénye táplál.

⁷⁹ Roland BARTHES, *Az olvasásról* = UŐ, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 2001, 56-66.

⁸⁰ *Uo.*, 56.

⁸¹ *Uo.*

⁸² *Uo.*, 57.

A Barthes írásainak összeolvasásából rekonstruálható rendszerben az olvasás fogalmának tehát nem előfeltétele a hagyományos írott szöveg, ennek köszönhetően tulajdoníthat a szerző az olvasásnak egy, a hétköznapi értelemben vett szövegolvasásnál tágasabb, univerzális jelentést, amikor annak az előzőekben idézett felsorolásnak az elemeit – amelyet bármilyen valóságélem hozzáadásával tetszőleges hosszúságúra bővíthetünk – az olvasás fogalmával fogja össze. Az olvasás ebben az értelemben minden olyan mozzanatot lefed, amikor bármely jelszerűnek érzékelt dolgot megvizsgálunk, hogy jelentést vagy jelentéseket tulajdonítsunk neki. A barthes-i Szöveg ilyen módon tesz szert totalitásra, világszerűségre. Hiszen, mint írja a szerző, „A Szöveg plurális. Ez nem azt jelenti, hogy több jelentése van, inkább azt – fogalmaz Barthes –, hogy megvalósítja a jelentés pluralitását, egy redukálhatatlan pluralitást.”⁸³ A Szöveg tehát az olvasás során létrehozható végtelen jelentéspotenciálnak a kifejeződése; ily módon egyszerre mind az olvasás lehetőségeként és feltételeként határozható meg. Ezt látszik megerősíteni Barthes azon gondolata is, amely szerint „A szöveg metaforája a Háló: a Szöveg kiterjedését valamilyen kombinatorika, rendszertan [...] szabályozza.”⁸⁴ Azaz a Szöveg olyan struktúrával rendelkezik, amely rekonstruálható.

A *Saulusra* vonatkoztatva az előbbi gondolatmenetet, a regény kapcsán több olyan vizsgálati szempont is adódik, melyeket célszerűnek tűnik összefogni az olvasás metaforájának segítségével. Az olvasás célja mindig a megértés, vagyis egy narratív konstrukció, egy magyarázó értelmi keret megalkotása. E narratív konstrukció sokféle támponton alapulhat. Mészöly regénye esetében a transzcendensről való módszeres gondolkodást is egy ilyen narratívászervező támpontnak lehet tekinteni (a főhős szempontjából legalábbis mindenképp). Azt az egzisztenciális határhelyzetet, amely főhősként Sault, a jeruzsálemi templomi rendőrség megbecsült nyomozóját az egész regény során meghatározza, az olvasás metaforája képes új megvilágításba helyezni. E határhelyzeti állapot eredője a kétely, pontosabban a Saul világértelmezésében korábban automatikusan és egyetlenként elfogadott olvasási, narratívaalkotási módozat érvényességében való kétely megjelenése. Másként megfogalmazva, a transzcendensről alkotott kanonizált kép (eleinte csak részben reflektált) fokozatos elérvénytelenedése, amely az evilági szférával való összefüggését is problematizálja. A zsidó vallás kontextusában ez a hagyományos világértelmezési módozat azért is ölthet plasztikus alakot, mert a zsidóság életvitelét egy ontológiai jelentőségű vallási szöveg, a Törvény szabályrendszerére építi.

⁸³ Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé* = Uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 2001, 70.

⁸⁴ Uo., 71.

A szakrális szövegek általános sajátága, hogy a mintaszerű befogadói hozzáállás szerint elviekben lezárt, szilárd (azaz temporalitás fölött álló) értelmet szokás tulajdonítani nekik. A gyakorlatban ez általában úgy valósul meg, hogy a szöveg alapvető létmódjából fakadó többjelentésűséget az olvasás/értelmezés során a vallás gyakorlói igyekeznek egy koherenciát adó keretben tartani, megakadályozandó az olyan mértékű jelentésszóródást, amely következtében már a szöveg szakrális ideája (kanonikus jelentése, tulajdonképpeni közösségi megítélése) sérülne. Ez az értelmezői hozzáállás gyakorlatilag azon intencióra épül, mely arra irányul, hogy a szakrális szöveg stabilan képes legyen egy olyan jelentés hordozására, amely időben viszonylag változatlan. Ez a stabilizált jelentés az, amely irányt szab a szöveg használói számára nemcsak a világ működésének megértése, hanem az abban történő eseményekre, felmerülő problémákra adott válasz tekintetében is. Sok egyéb tényező mellett a közös megértés, a tabuk és rítusok konvencionális rendszere az, ami egy vallási közösség összetartó erejét alkotja.

A *Saulus* kapcsán számos szekunder szöveg felhívja a figyelmet például a Biblia szövegének megelőző szerepére. Emellett azonban tudható az is, hogy Mészöly szándékosan igyekezett elkerülni a történeti referencializálhatóságot, hogy regénye ne csússzon bele a történelmi regény kategóriájába. (Ennek ellenére természetesen volt olyan értelmező, aki történelmi regényként olvasta a *Saulust*; ezt is meg lehet persze indokolni afelől, hogy a történelmi regény típuskritériumai korszakonként igen változóak, határai csupán nagy vonalakban rajzolhatók föl.) A Biblia mint pretextus tehát semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül, de a szöveg intencióinak engedő olvasó azt tapasztalja, hogy a *Saulus* ellenáll nemcsak a történelmi regény, de a bibliai pretextus kanonikus értelmezése felől közelítő olvasási stratégiának is.

Mészölyt ugyanis erősen foglalkoztatta az egy-, illetve többjelentésűség paradoxona a Szentírással kapcsolatban. *Biblia – bibliák* című esszéje kifejezetten ezt a kérdéskört bontja ki; pontosabban, Mészöly saját meggyőződését ismerteti a szöveggel kapcsolatban. A nyilvánvaló intenzív és személyes érintettség átsugárzik a sorokon: A Biblia „Világos egy-és-többértelműsége tartós nyugtalansággá változott bennem. Lelkesült nyugtalansággá, hogy a valóság lényege csak az egyértelműség szükségszerű többértelműségében fogalmazódhat meg; és fordítva.”⁸⁵ A mészölyi világfelfogás, a valóság működésének plurális szemlélete a szerző bevallása szerint a Bibliával való kamaszkori találkozás hatására alakult ki. Mészöly később így folytatja: A Biblia „Lehetőség, és nem lezártág... Röviden: a Bibliát bizonyos gondolható és továbbgondolható, európaiságomban is adott »lehetőségek« tárházának tudtam elfogadni; s a saját kultúrkörömtől független, végső

⁸⁵MÉSZÖLY Miklós, *Biblia – bibliák* = Uő, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 103. (Kiemelés tőlem: T. M.)

töprengések alapösztönzőjének.”⁸⁶ Ez a pluralitás abban is megnyilvánul, hogy Mészöly nem csupán egyetlen szövegről beszél, hanem – a címben már tulajdonképpen deklarált módon – többes számba helyezi a tulajdonnevet: „Felteszem, hogy a Biblia – bibliák – éppen nem természettudományos jellegüknél fogva: alkati nyitottságuk többértelműségében hordozzák az esélyt, hogy valami totális kiegészítettségre utaljanak a mindenkori, igazolható struktúrák és kiegészítések mögött.”⁸⁷ Mészöly tehát annak ellenére, hogy a Bibliát mint szövege(ke)t eleve nem egyetlen jelentésre redukálhatónak gondolja el, mégis egyfajta holisztikus egységként tekint rá(juk). Ez a szövegegyüttes szükségképpen kizárólag a szingularitás és pluralitás dialektikájában létezhet: leképezi a valóság működését. Összegzésként Mészöly még megjegyzi: „Amit a bibliák képviselnek, a teremtő kétely és bizalmatlanság provokáló önkívásai is. S mint ilyenek, szüntelen »önkilépésben« vannak. Mindig lehetőségben és soha lezártágban.”⁸⁸ A „teremtő kétely” szintén fontos hívószó lehet a mészölyi poétika kapcsán. A fenti szövegrészletek nyomán megállapítható ugyanis, hogy Mészöly ezt a szemléletmódot eszményként követte saját művei megalkotásakor is; a Biblia mint olvasmányélmény, mint alapszöveg, illetve mint egy szövegszervezési módozat archetípusa, annak barthes-i értelemben vett plurális olvashatósága már a kezdetektől orientálta a mészölyi életmű alapvető kérdésirányait.

Saulnak a valláshoz mint szöveghagyományhoz való problematikus viszonya is azon – az el nem hangzó, de a háttérben mégis működő – kérdésen alapszik, hogy létezhet-e olyan szöveg (jelen esetben a Tóra), melynek csupán egyetlen, abszolút jelentése van. Bár ez a kétely nem direkt irodalomelméleti módon, csak poétikai áttételeken keresztül jelenik meg a regényben, mégis az egyik alapvető mozgatórugóként ismerhetjük fel Saul gondolkodásának hátterében.

A főhős apóriái, melyek a történés pillanatában ugyanúgy lehetnek pusztítók, mint teremtők; ezek legfontosabb forrásai a belső monológokon túl az Abjatárral folytatott intellektuális beszélgetések, melyek sokszor futnak törvényértelmezésbe, sőt, Saulra nézve veszélyes törvénykritikába. E beszélgetésekből egyértelműen kiderül, hogy Saul hite, mely éppen a szöveg egyetlen jelentésének evidenciájában gyökerezett, a Tóra értelméről való kritikai gondolkodás folyamán önmagát számolta föl. A Törvény szövegének értelmezése jelentős hatást gyakorol Saul személyes élete szövegének értelmezésére, hiszen korábbi (a regény kezdőpontja előtti) identitásának alapja a Törvényhez való szigorú, kérlelhetetlen, sőt fanatikus ragaszkodás volt. Saul

⁸⁶ *Uo.*, 104.

⁸⁷ *Uo.*, 105.

⁸⁸ *Uo.*, 106.

identitásának stabilitását az adta, hogy a vallási szöveghez való viszonyában identifikálta saját magát és a világot.

E stabilitás azonban csak akkor állhat fenn, ha Törvény nyújtotta világmagyarázat hézagtalan. A regény kezdőmondata már azt a tudatállapotot mutatja, amelyben ez az idea már lebomlott. A csírában megjelenő kritikai reflexió viszont nem változtat alapvetően Saul gondolkodásán, csak keresésének iránya változik meg: a Törvény „hiátusainak” kutatása ugyanúgy a nyomozás, az igazságkeresés és a tettenérés hajszolásához kapcsolhatók hozzá. Mivel a tettenérés vágya a főszereplő személyiségének mélyebb rétegében gyökerezik, Saul nyomozása ezentúl már nem csupán a bűn (elkövetéssel egyidejű) fölfedezéséhez kötődik: egy sokkal reflexívebb viszonyra alakul, mely a Törvény érvényességének határait kutatja. A tettenérés tehát ugyanúgy irányul saját szubjektuma felé, ahogyan a Törvény szövegének vakfoltjai és a külvilág dolgai felé. Ez világosan kiderül abból a szövegrészből, amelyben Saul arról vall, hogy a munka során számára miért olyan fontos a testi fáradtság érzése: „Kísérőim kérték, hogy üljek én is számárhátra, de nem tudtam rászánni magamat – valahogy szükségem van rá, hogy érezzem a testi fáradást. Ha nem érzem, attól félek, hogy elhagyott az Úr.” (11.)⁸⁹ Nem véletlen, hogy a tettenérés kényszerét később egyre inkább a Törvény szövegével szemben is érvényesíteni kívánja.

Míg beszélgetéseik nagy része alatt Abjatár tökéletesen kivonja saját szubjektumát a vizsgálatból, addig Saul képviseli az ellenpólust. Abjatár folyamatosan hátrítja Saul azon igyekezetét, hogy szubjektumként, nem pedig a Törvény szenttelen interpretátoraként nyilvánuljon meg. A Jójada, Saul sógorának ügyében folytatott beszélgetés jó példa erre. A vita tétje annak földerítése, hogy Jójada vétett-e a Törvény ellen:

„– De te magad mit gondolsz, Rabbi?

– Az most kevésbé fontos. A Törvényről próbálok gondolkodni.” (54.)

Egy másik szöveghelyen Abjatár a válasz elől való ravasz kitérés módszerét alkalmazza:

„– Te mit hiszel, Rabbi?

– Hogy mit gondolok?

– Az nem ugyanaz.

– Nem. Csak egyik se nagyon fontos Jójada szempontjából.” (56.)

⁸⁹ Az oldalszámok a regény második kiadására vonatkoznak: MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*, Budapest, Magvető, 1968.

Ezzel a hozzáállással szemben Saul (hiszen Jójada révén személyesen érintett az ügyben) egészen más álláspontot képvisel, amikor tudattalanul is szétfeszíti a Törvény felfogásának dogmatikus kereteit:

„– Szerintem vétkezett. Csak nem követte el.

– Finom megkülönböztetés – válaszolta [Abjatár], s kinézett az ablakon.” (54.)

E megnyilvánulás magában foglalja Saulnak azt a meggyőződését, hogy a tetteknek nem abszolút értékük van (ahogyan a Tóra ítélt), hanem összefüggéseikben, szituációs beágyazottságukban nyerik el valódi értelmüket. E fölfogás inkább rugalmasságot vár el a Törvénytől, mint életidegen merevséget. De a Saul képviselte álláspont nem csupán a cselekvő szubjektív voltát, hanem a megítélő személyes preferenciáit is figyelembe veszi:

„– Ha megbocsátunk, azzal még nem sértjük meg a Törvényt – mondtam bátortalanul. – Szeretni akarom Jójadát.” (56.)

Ezzel Abjatár élesen szembehelyezkedik, hangsúlyozva, hogy sem a cselekvő személy körülményei és érzelmei, sem az ítélkező személy véleménye nem merülhet föl szempontként a Törvény értelmének abszolút érvényével szemben. Míg Saul gondolkodási rendszerében a bűnösség és a büntelenség szélső minőségei között átmenet tapasztalható, addig az Abjatár képviselte felfogás egy bináris rendszert tükröz, melyben a bűnösség és a büntelenség kategóriái végérvényesen különválnak. Amikor Saul hiányként azonosítja a Törvény kapcsán ezt a szempontot, akkor Abjatár nem a meggyőzéshez, hanem az elnyomás, a hatalom fegyveréhez folyamodik, hiszen egy vallatási fogást alkalmaz:

„– De hiszen akkor nem tehetünk semmit! Ez a szó hiányzik a Törvényből!

– Szóval kerested – mondta Rabbi Abjatár, s hirtelen rám nézett. Én meg ráismertem: ez A. [Annás főpap] módszere.” (57.)

A logikai csapdahelyzet, melybe Saul a beszélgetés végén gyanútlanul belesétál, nemcsak arra döbbsenti rá őt, hogy eltávolodott a Törvény konzervatív értelmezési útjától. Ez a rádöbbenés ugyanis egy olyan tapasztalat keretében történik meg, amelyben tulajdonképpen saját eszközeit fordítják ellene – hiszen Saul nyomozásai során maga is gyakorta élt a zavarba ejtő teológiai kérdések fegyverével; elég, ha csupán a menyegzői jelenetre gondolunk. Saul ezen a ponton válik üldözöből üldözötté, csak még nem hajlandó tudomásul venni.

Barthes az olvasásról alkotott koncepciójában több freudi és lacani kategóriát is fölhasznál, közöttük az elfojtást is. Az olvasás elfojtásai meglátása szerint olyan interiorizált kényszerek, „[...]

amelyek az olvasást feladattá teszik, amelyek következtében magát az olvasást is egy törvény szabja meg [...]”. „Honnan jön ez a törvény? – teszi föl a kérdést a szerző – Különböféle helyekről, amelyek mindegyike valamilyen értékben, valamilyen *ideológiában* alapozódik meg.”⁹⁰ Barthes itt különböző kánonok, elvárásrendek szerinti kötelezően elolvasandó szövegeket említ. Véleményem szerint azonban – Barthes gondolatát kitágítva – e kényszer nem csupán bizonyos szövegtörzsekre terjedhet ki, hanem az olvasás módjára, irányára is, amint azt a regényben is tapasztaljuk: nem elég ismerni a Tórát mint kanonikus szöveget, hanem értelmezni is úgy kell, ahogyan a központi egyházi hatalom megszabja azt. Ezért árulkodó Abjatár vallatási fogása, mellyel aztán meglehetősen kínos helyzetbe hozza Saul.

Egy későbbi szöveghely azonban tovább árnyalja Abjatár gondolkodásmódját, egyszerre mind a nyomolvasás szövegbeli jelentőségére hívja fel a figyelmet.⁹¹ Saul, mikor egykori társa, Jehu ügyében kezd magánnyomozásba, ismét a Törvény helyes értelmezésének (értelmezhetőségének) problémájába ütközik. Abjatárral azt a kérdést vitatják meg, hogy Jehu lepratelepre való elhurcolása és az őrség épületének kiürítése mennyiben minősül a Törvény szempontjából túlkapásnak. (A szöveg folyamatosan fenntartja az olvasó azon gyanúját, hogy Jehu eltávolítása elhamarkodott volt.) Abjatár gondolatai elbeszéltekként íródnak bele Saul narrátori szövegébe, így a szöveghely nem Saul, hanem Abjatár nyelvét és gondolkodását tükrözi.⁹² A regény ezen pontja struktúráját, stílusát tekintve már az esszé műfajának határát súrolja; akár önálló esszébetétnek is tekinthetjük, melynek filozófiai magja ráadásul pontosan Saul bizonytalanságának lényegével esik egybe. Ahogy az elbeszélő fogalmaz: „még jól emlékszem [Abjatárnak] a pontoskodó, fárasztó érvelésére; de akkor még a szokásoson is túltett. Olyan körültekintően szólt hozzá az üggyhez, hogy sikerült újra bizonytalanságot teremtenie bennem.” (96.) Az elbeszélő azonban elhallgatja azt a fontos mozzanatot, hogy a Tórával vagy az üggyel kapcsolatban.

Abjatár gondolatmenetének kiinduló- és végpontja egyaránt a túlkapás fogalma; egyszerre apropója és konklúziója is a Törvényről való eszmefuttatás kibontásának. A logikai lánc kiinduló szeme, hogy a Törvénnyel szembeni bizalmatlanság ugyanúgy túlkapásnak számít, mint az azzal való nyílt szembefordulás. Míg a bizalmatlanság Abjatár szemében kétértelmű (tehát rossz), addig a nyílt lázadás egyértelmű, akár maga a szöveg; utóbbi tehát egy tisztább, definiálhatóbb fogalom. E megállapítás azért fontos, mert Abjatár a túlbuzgóságot ekvivalensnek tekinti a

⁹⁰ BARTHES, *Az olvasásról, i. m.*, 59. (Kiemelés tőlem – T. M.)

⁹¹ A tárgyalt szöveghely az általam használt kiadásban a 96. oldalon kezdődik.

⁹² Dorrit COHN elbeszélés-tipológiája alapján: Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 97.

bizalmatlansággal: Saul az eszmefuttatás e pontján válik személyesen érintetté annak végkimenetelét illetően, hiszen nyomozásai során ő is gyakran esik a túlbuzgóság bűnébe. Abjatár véleménye szerint az ilyen ember „Buzgón leplezi le a bűnt, s nem veszi észre, hogy közben cáfolja is a Törvény szellemét.” (96.) A gondolatmenet szigorú következetessége e ponton kezd elcsúszni, mely annak konklúziójára is kihat; Abjatár egy hasonlaton keresztül próbálja szemléltetni, hogy a túlzott bizalom és az ugyanilyen fokú bizalmatlanság túlkapásnak számít: a vak gazda túlkapást követ el, ha hitetlent kínál a páskabarány húsából. A hasonlatot ezután Abjatár metaforizálja: a szövegtest metaforája a vak gazda lesz, a jelentése pedig a húsvéti bárány. A rabbi a metafora két elemének kapcsolatával igyekszik reprezentálni a szöveg és a jelentés viszonyát: „[...] a Törvény is olyan, mint a vak gazda: övé a szent bárány, de ettől még nem válik maga is báránnyá?” (97.) E ponton török meg tehát az a szövegfilozófia, amely az eszmefuttatás elején még abszolút érvényűnek tűnt: „A Törvény viszont a megtestesült egyértelműség.” (96.)

Abjatár gondolkodásában így a bibliai hermeneutika megkülönböztetésének csírájára ismerhetünk; a gondolatmenet végén ugyanis a szöveget elválasztja a jelentéstől, valamint a jelentést is kétfelé bontja, egy szó szerinti és egy átvitt értelmű tartományra. Ennek során egyúttal relativizálja a túlkapás jelentőségét is: „Lehetséges, hogy túlkapás nem is érinti azt, ami a Törvény mögött van, a bárányt? S csak azt hangsúlyozza, hogy mi érthető a törvényből?” (97.) Ez már nyilvánvaló eltávolodás attól a kitételtől, hogy a szent szöveg jelentése immanens, önmagát magyarázó lenne. Az érthetőség visszavonása természetesen felborítja a logikai lánc azon állítását is, mely szerint a túlkapás egyértelműen rossz lenne. A rabbi végül arra jut, hogy a szöveg megértése csupán részleges lehet (ezzel akaratlanul is alátámasztva egyúttal Saul kételyeit is): „Az egyetlen, amit megérthetünk, hogy a bárányt meg kell ölni. Bűn és vétség, ha elmulasztjuk megölni. A Törvény követeli” (97.) Ez tehát a szöveg szó szerinti értelme, mely viszont teljesen negligálja a fölmerülő miértekre való válaszadást, a magyarázás gesztusát. Ahová ezután eljut, az már majdnem egyértelmű eretnokség, hiszen a vallási szöveget a túlkapás fogalmával azonosítja: „A Törvény az egyetlen igazi túlkapás, aminek nincs szüksége se fölmentésre, se feloldásra, mivel hozzá képest minden mulasztás?” (97.) Végül tehát az eszmefuttatás minden fontosabb fogalmát totálisan lebontja, ami viszont az azok közti viszonyokat teszi teljesen értelmezhetetlenné (hiszen egy rendszer elemeit azok egymáshoz fűződő viszonya pozicionálja a rendszerben). Abjatár gondolatmenetének ravaszsága azonban abban áll, hogy az egyre radikálisabb tartalmakat hordozó gondolatokat mindig *kérdőmondatként* formálja meg, azt sugallva ezzel, hogy saját állításait egyszerre vissza is vonja, hogy mondandójának akár az ellenkezője is igaz lehet.

Létrejött tehát egy olyan szövegfogalom, melynek csak a felszíni, szó szerinti jelentése válik hozzáférhetővé a használója számára. Abjatar konklúziója értelmében a Tóra a gyakorlatban csupán olvasható, de lényegét tekintve nem megérthető. A mögöttes, vagy – a bibliai hermeneutika kifejezésével – az allegorikus tartalom (mely Abjatarnál éppen a „lényegként” aposztrofálódik) alapján véve különül el a szó szerinti olvasattól, melynek ismerete azonban nem visz közelebb a mögöttes tartalom megértéséhez. Ha a Törvény belső lényege nem adott, nem explicit, akkor használójának tetteit is csupán a szó szerinti értelem szempontjából lehetséges megítélni (mely viszont egyáltalán nem azonos a mögöttes értelem szempontjaival). Az esszébetétként beékelte gondolatmenet nemcsak a nyelvi szempontból sokkal ravaszabb Abjatar, hanem Saul kételyeit is tükrözi. Abjatar azonban ezeket az eszmefuttatásait hideg gondolati konstrukcióként kezeli, míg Saul viszonya a Törvényhez elsősorban érzelmi alapú. Ez elbeszéléstechnikai szempontból azért érdekes, mert Abjatar gondolatai mégiscsak Saul elbeszélői közegében artikulálódnak, nem pedig idézett monológként, amely direktbben kötné az eszmefuttatást Abjatar személyéhez.

Az olvasás hétköznapihoz közelebb álló jelentésében a regény és a Biblia viszonyának vizsgálatok is működtethető, hiszen a két szöveg viszonya ugyancsak értelmezhető az olvasás metaforáján keresztül. Kérdés tehát, hogy maga a regény hogyan „olvassa” a Szentírást. Ennek a kérdésnek van egy filológiai vetülete is, hiszen a regény számos pontján szerepelnek bibliai idézetek. Mészöly a Károli Gáspár által készített fordítást használta forrásként, amint azt Thomka Beáta *A kívülvaló ember* című tanulmányában is feltárta. Thomka azonban ennek kapcsán nemcsak a regény intertextuális működését regisztrálta, hanem távlatosabb megállapításokat is tett. Meglátása szerint „[...] a Biblia mint nyelv, beszédmód, intertextus, műfajmodell, szerkezeti minta képezi a megközelítés kiindulópontját.”⁹³ A *Saulus* tehát biblikus-intertextuális kapcsolatokkal gazdagon átszótt szöveg, de egészének parabolikus jellege is a pretextusával való szoros kapcsolatáról árulkodik.

Már egy felületes vizsgálat is elegendő azonban ahhoz a megállapításhoz, hogy az idézetek általában nem szó szerinti pontossággal szerepelnek a szövegben, Mészöly legtöbbször változtat rajtuk. A felmerülő értelmezési lehetőségek egyike, hogy a szerző poétikai megfontolásból módosít az eredeti szöveghelyeken, hozzáigazítva azokat az új kontextuális környezetükhöz. Thomka a *Műhelynaplók* kísérőtanulmányában a bőséges szerzői jegyzetanyagot elemezve hívja föl a figyelmet arra a jellegzetességre, hogy a jelöletlen vendégzsövegek használata Mészölynél már a

⁹³ THOMKA Beáta, *A kívülvaló ember*. Mészöly Miklós: *Saulus = A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.

posztmodern fordulat utáni irodalom intertextualitás-felfogását előlegezi meg.⁹⁴ Az idézetek följegyzésekor ráadásul Mészöly számára nyilvánvalóan nem a filológiai pontosság, hanem az idézet újraíró egyénítése volt az elsődleges szempont. Thomka úgy látja, Mészölynek „Nem volt célja a pontos idézés, hanem a szerzői, alkotói átvétel, amit a jelenkori szövegközi viszonyok maximális szabadságát feltételező korai és merész megnyilvánulásának tekinthetünk.”⁹⁵ Szemléletes példa az imént elemzett jelenségre a regény felütéseként funkcionáló módosított Károli-idézet:

»„Nem tudjátok-e, hogy a pályán a versenyzők mind futnak ugyan, de a díjat csak egy nyeri el? Úgy fussatok, hogy elnyerjétek. Aki viszont részt vesz a versenyben, fegyelmezi is magát mindenben. Pedig ők csak hervadó koszorút akarnak elnyerni, mi ellenben hervadhatatlant. Én tehát úgy futok, hogy célba jussak; amikor viaskodom, öklömmel nem a levegőt csapdosom. Megsanyargatom testemet, nehogy magam lemaradjak, amíg másokat buzdítok.”
A Taruszi« (5.)

A regény mottójához hozzáolvasva az eredeti Károli-szöveget, válik érthetővé az, hogy Mészöly miért változtatott az idézetek eredeti formáján. Egyfelől, mint Thomka is utal rá, fölhasználja Károli sajátos, nagy kifejezőerejű irodalmi nyelvét, másfelől azonban ott, ahol indokolható, modernizálja a régies, veretes megfogalmazást, ami technikailag jellemzően egyszerűsítést jelent, amely jobban megfelel a mészölyi poétikának.⁹⁶ Mészöly azonban nemcsak a szöveget írja újra részben, hanem az idézetet egy szerzői névvel is ellátja. Az idézet szerzőjeként „a Taruszi”, azaz a már megtért Szent Pál szerepel, ami azért érdekes megoldás Mészölytől, mert a regény főszereplője a megtérés előtt álló, még zsidó Saul. Így a szövegrészlet úgy értelmezhető, mint Pál példázata; egyszersmind egy eltávolító gesztusként is működésbe lép, mely felfüggeszti a szöveg referenciális vonatkozásait.

Egy másik helyen az intertextus majdnem jelöletlenül simul bele a regény szövegébe. Saul Illés próféta szavait használja unokaöccse, Benája meggyógyításakor (Károli Gáspár tolmácsolását alapul véve): „»Uram, térítsd vissza e gyermek életét!«” (45.) Az idézés természetesen ezúttal sem

⁹⁴ Nem véletlen, hogy ez a technika igazán a szerző nyolcvanas évekbeli műveiben erősödik fel igazán.

⁹⁵ MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, gond., s. a. r., jegyz. THOMKA Beáta és NAGY Boglárka, Pozsony, Kalligram, 2007, 902.

⁹⁶ A „fegyelmezi is magát” például mészölyi átírás, az eredeti Károli-szövegben ez áll: „Mindaz pedig a ki pályafutásban tusakodik, mindenben magatűrtető [...]”.

pontos fogalom, mert Mészöly itt sem változatlanul illeszti be Károli szövegét, mely így szól: „Én Uram, Istenem, térítsd vissza e gyermek lelkét ő belé”.

A Károli-idézetekkel való szabad bánásmód jellemzi a szerző viszonyát az ismert történelmi tényanyaghoz is: a művészi szándékhoz igazítja hozzá a bibliai történetet, nem pedig fordítva. Ebből is világosan látszik, hogy nem kritérium számára a történelmi hűség. A regényben több szereplő és történetfragmentum is van, amelyekről a Bibliában nincsen adat, csupán a szerzői fantázia fikciós termékei.

A Barthes-i olvasásfogalom nem csupán a főhős és az őt körülvevő világ vagy a főhős és a Törvény értelme közötti viszonyra alkalmazható, hanem az önmagával való viszonyára is: az önmegértés kísérlete is teljes joggal tekinthető (ön)olvasásnak, hiszen Saul mint elbeszélő a saját maga által produkált szövegen keresztül igyekszik megérteni a korábbi, elbeszélte önmagát. Az nyilvánvaló, hogy Saul korábbi (cselekvő) énje egyáltalán nem transzparens az elbeszélő én számára, így a megértés (az önmegértés) problémája szükségszerűen végig ott lappang a regény szövege mögött. Vannak azonban pillanatok, amikor az elbeszélő egy-egy plasztikusan eltalált trópusal képes lényegi észrevételeket tenni korábbi énjére vonatkozólag (ahogyan a terek értelmezésekor is ez a szándék vezeti).

Ilyen az a szöveghely is, ahol az elbeszélő reflektál az akkori és az elbeszélés pillanatában létező énje közötti időbeli és egzisztenciális különbségre. „De ezt utólag mondom, akkor nem így éreztem, s még gondolni se gondoltam semmire. Leültem a nyílalékkal szemben, és nézni kezdtem az egyik szál füvet, ahogy a kőmorzsalékos földből kibújt – s valahogy keserű lett bennem az ártatlanságom.” (13.) Ha megpróbáljuk kibontani a „keserű ártatlanság” képét, akkor arra juthatunk, hogy egy tulajdonképpen önmagát dekonstruáló, paradox alakzattal van dolgunk, hiszen az ártatlanság nem lehet önreflexív állapot. A szövegrészlet azt a pillanatot örökíti meg plasztikus formában, amelyet még nem a kiteljesedett, csak a születő elemi reflexió pillanataként azonosíthatunk, Saulnak ezt a belső állapotváltozást fejezi ki a keserű ártatlanság paradoxona. Az ártatlanság azonban a szorongás filozófusa, a korai egzisztencialista Kierkegaard számára sem volt már egynemű fogalom, hiszen ő az ártatlanságot a szorongás megszületésének okaként fogja föl. Meglátása szerint „Az ártatlanság állapotában béke és nyugalom honol; de ugyanakkor még valami más is, de az nem békétlenség vagy harc; hiszen itt semmi sincs, amivel harcolni lehet. De mi a hatása e semminek? Szorongást szül.”⁹⁷ A keserű ártatlanság kifejezi azt a szorongásérzetet, amely

⁹⁷ Søren KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma*, Budapest, Göncöl, 1993, 51.

Saul belső bizonytalanságainak következménye. A regénybeli szöveghely megfogalmazása természetesen már a reflektáló én nyelvét és belátását tükrözi – mint az a részlet első mondatából, az „akkor” időhatározó révén kiderül – de nyilvánvaló, hogy Saulhoz mint szereplőhöz azért köthető a kierkegaardi szorongás, mert már elvesztette a stabil hit állapotát. Kierkegaard úgy folytatja, hogy a szorongás „teljesen különbözik a félelemtől és más hasonló fogalmaktól [...], a szorongás a szabadságnak mint a lehetőség számára való lehetőségnek a valósága.”⁹⁸ Saul szempontjából a kulcsfogalom a megnyilatkozás: szó szerinti szituációs értelmében a Nebo-hegy csúcsának megpillantása, átvitt értelemben az új, ismeretlen látószög, saját kritikai gondolkodásának megjelenése jelentheti az elbizonytalanodás eredőjét.

Az olvasás fogalmának holdudvarában termékeny lehetőségként mindig ott lappang a félreolvasás fogalma is. Sokszor tapasztalhatjuk, hogy Saul mint elbeszélő rontott logikájú gondolatalakzatot használ, hogy kifejezze a múltbeli szubjektum belső egzisztenciális állapotát. Szignifikáns példa erre az a mozzanat, amikor Saul hebroni pásztorokkal kerül verbális konfliktusba, méghozzá olyan módon, hogy nyilvánvalóan keresi a lehetőséget erre. Saul őket is szembesíteni igyekszik valami olyan dologgal, amivel maga sincs tisztában, a pásztorok viszont egyszerűen otthagyják a zavart főhőst. A szöveghely konklúziószerű zárlatában ennek ellenére Saul így fogalmaz: „Mégis úgy éreztem, hogy győztem, annyira egyedül maradtam.” (26.) Mészöly gyakran alkalmaz ilyen típusú mondatokat a regénybeli szövegegységek lezárásaként vagy kezdeteként, amelyek nemcsak logikájukból, hanem elhelyezkedésükből következően is kiemelődnek a környezetükből. E szöveghely esetében a győzelem Saul számára az egyedüllét tapasztalatával áll összefüggésben. Utólagos reflexióként értékelhetjük az elbeszélő által használt „éreztem” igét, amely sokkal inkább sugall homályosságot, mint bizonyosságot, hiszen Saulban még az sem volt tudatos, hogy mit is akar a pásztoroktól. Saul félreolvassa a pásztorok reakcióját, hiszen ők nem azért hagyták faképnél, mert alulmaradtak volna a ki sem bontakozó intellektuális párbajban, hanem azért, mert Saul zavarodottsága és offenzivitása bizalmatlanná tette őket. E gondolatmenet mintájára az előbbi „keserű ártatlanság” szintagma is ugyanúgy tekinthető a rontott logika megnyilvánulásának, ha mint produktív ellentmondást olvassuk. Saul elbeszélőként azonban néha meglepő éleslátásról tesz tanúbizonyosságot: „Sokszor gondolok rá, hogy talán a holt-tengeri kudarcom se volt véletlen. Korábban kezdődött. És egyáltalán nem úgy, hogy szemrehányást tehetnék magamnak.” (43.) Ez a megállapítás szintén szükségszerűen retrospektív jellegű, így megfogalmazása kizárólag az elmondás jelenéből lehetséges. Ami érdekessé teszi,

⁹⁸ *Uo.*, 52

hogy azon kevés szöveghelyek egyike, ahol az elbeszélői szándék nyíltan kimondásra kerül: a személyes múlt széthullott, átmenetiséggel terhes, zavaros eseményeit egy olvasható, magyarázható, fölöttes (tehát teleologikus) narratíva kereteiben kísérli meg elhelyezni. Az elbeszélő a regény zárlatában el is megy addig a határig, ameddig az általa működtetett elbeszélői nyelv képes; Saul mintha „ismerné” és „megfogadná” Wittgenstein emblematikus aforizmáját a hallgatásról, és ott, ahol az elbeszélés folytatásához már a metafora teherbírása sem elegendő, ott berekeszti a narrációt.

Az idő és a tér értelmezési lehetőségei *Saulusban*

Mészöly poétikai értelemben újtó eljárása a tárgyak és leírásuk viszonyának újraalakításában nyilvánul meg. A mészölyi leírás pontos képet közöl a tárgyról külső jellemzőinek tömör megragadásával, de közben mégis többet nyújt a tárgy puszta felszínének reprezentációjánál. Mindezt pedig olyan módon, hogy a leíró eljárás inkább csak sejteti, semmint fölfedi a tárgyon túli referenciákat. A szerzői fölfogás azonban nemcsak a tárgyakat és a teret, hanem az időt is újrakonstruálta, hiszen szövegei rendszerint elszakadnak a lineáris, egyenletesen folyó időt létrehozó prózahagyománytól. Számos prózai szövegére jellemző, hogy az elbeszélés középpontjában a múlt és jövő keresztmetszetében álló idősíksík, a mindig meghatározhatatlan minőségekkel terhes, kiterjesztett jelen áll. A jelen ugyanis amellet, hogy tulajdonképp identifikálhatatlan, és ez lényegében axiomatikus tulajdonsága – hiszen amint reflektálttá, úgy egyszersmind múlttá is válik –, mégis, okait és eredőit, a megtörténtet és a potenciálisan megtörténhetőt is összegzőn magában hordja. A jelen időnek ez a tulajdonsága alapvetően befolyásolja Mészöly számos regényének, többek közt a *Saulusnak* az időszerkezetét – s így végső soron értelmezési lehetőségeit is.

A regény expozíciójában vázolódó probléma homályos apóriaként jelentkezik: az elbeszélő-főszereplő Saul egyszer csak egyfajta félig reflektált válságban, „identifikációs határhelyzetben” találja magát. A főszereplő-elbeszélő metafizikai értelemben két stabil identitásállapot közti üres térbe kerül, az általa használt metaforikus, enigmákkal tűzdelt elbeszélői nyelv pedig folyamatosan szembesíti ezzel az olvasót. Saul rögtön az első bekezdésben reflektál saját belső változásának kezdetére, amelyet egyfajta percepció tünetként érzékel. Néhány mondatával megteremti a regény tér- és időbeli bizonytalanságot sugalló kronotoposzáinak alapjait, melyben az elbeszélés jelen

idejét egyfajta speciális, elnyúló, hosszmetzeti „egyidejűségként” jeleníti meg. Saul ezzel már itt a lehető legpontosabban rögzíti a nyelvileg rögzíthetlent: saját – egyelőre önmaga számára is referencializálhatatlan – bizonytalanságát. „Nyolc napig most távol voltam a várostól, s egyre jobban érzem, hogy közben történt valami velem. Vagy a várossal? Még mindig nem tudom pontosan.” – vallja a narrátor. (7.) A leírás roppant érzékletessége miatt mintául szolgálhat a regény kronotopikus felépítésének jellemzéséhez. Saul közelmúltja egzisztenciális értelemben az elbeszélő-főszereplő jeleneként értelmeződik (a „most” időhatározónak köszönhetően még grammatikailag is). Másrészt pedig – az előbbivel szoros összefüggésben – Saulnak a térhez való viszonya is azonnal probléma tárgyává válik, hiszen nem tudja pontosan meghatározni, hogy önmaga belső vagy a világ külső terében történtek-e az említett változások. Már a regény felütéséből sejthető, hogy a tér lesz az a szimbolikus értelmű felület, amely alkalmas arra, hogy az elbeszélő-főhős változásban lévő belső világát tematizáló elbeszélői metaforák kivetülhessenek rá, de az is, hogy Saul instabillá váló térérzékelése szerves összefüggésben áll az ugyancsak a hétköznapi tapasztalatokon túlmutató időérzékelésével. A regénybeli önnarráció a Saul belső változástörténetének kezdete *utáni* első kiterjesztett időpillanattól a belső metamorfózis *előtti* legutolsó pillanatig tart, eszerint temporális értelemben is egy határhelyzetről beszélhetünk.

De nemcsak a regény időkezelése tekintetében ismerhetünk rá a határhelyzetiség jellemzőire. Az alább kifejtendő tépoétikai elemzés ugyanis azon a hipotézisen alapszik, hogy Mészöly ebben a regényében a történő lélektani metamorfózis egy lehetséges ábrázolási módját a térleírásokban valósítja meg. Saul belső vívódása, identitásának metaforákba kódolt alakulástörténete tehát ebben az illékony minőségekkel, határhelyzetekkel, ellentétekkel terhelt „tér-időzónában”, azaz egy kimerevített jelenben és egy minőségében sokszor instabilként vagy határhelyzetiként érzékelt és ábrázolt térben zajlik. A térszerű figuratív ábrázolásmódok is sokszor ebből a bizonytalanságból nyerik jelentéspotenciáljukat.⁹⁹

A szorosabb tépoétikai vizsgálat megkezdése előtt három premisszát bocsátanék előre: az első szerint a *Saulus* tépoetikája a fény és a sötétség viszonyának dialektikus újraértelmezésén, az optikai metaforákon, a metaforikus térértelmezésen, valamint a látomásos térbeliség fogalmain

⁹⁹ A regény címének elemzése nem a tépoétika vizsgálati körébe tartozik, de az elbeszélő-főszereplő tépoétikai eszközökkel kimutatható egzisztenciális határhelyzetét érzékelteti a cím „hibrid” szerkezete is, amely értelmezésem szerint nem a Károli-*Bibliából* származó névalak miatt jött létre – bár az elemzések jellemzően az elbeszélő-főszereplőt Saulus néven említik –, hanem a főszereplő két nevének összetételéből. Ezt látszik alátámasztani, hogy az Istefanossal való sorsdöntő eszmecsere végén, mely az egyetlen pontja a regénynek, ahol a neve elhangzik, Istefanos *Saulként* szólítja meg. E két név feltételezésem szerint tehát az elbeszélő-főszereplő két stabil – azaz a regény *előtti* és *utáni* – identitásállapotának jelölője: a zsidó Saulra, és a keresztény Paulusra utalnak.

keresztül ragadható meg. A második szerint, melyről már esett szó, a térbeliséggel kapcsolatos szöveghelyek az egyes szám első személyben narráló Saul tudat- és lélekábrázolásának metaforikus megnyilvánulásai. A harmadik szerint pedig ennek a tudat- és lélekábrázolásnak az alapvető narratív eljárása a projekció, azaz a tudatállapot kivetülése a térre, a teret leíró mentális nyelvre, ami befolyásolja annak értelmezését is.

A térpoétikai elemzés sokféle kérdésirányra lehet nyitott; egyik lehetséges eszköze a vertikális térirányok jelentéslehetőségének vizsgálata, azaz a szélsőséges magassági vagy mélységi pontok szerepének megértése. Az archaikus gondolkodásban vagy hiedelemvilágokban ezek jellemzően többlettartalmakat vesznek föl. A közösségi gondolkodásban pedig olyan elemi kulturális toposzokká váltak, amelyek lenyomata a mindenkori irodalomban is jelen van. Mészöly több regényében is haszonnal vizsgálható a horizontális és vertikális irányok metaforikája, és ez alól a *Saulus* sem képez kivételt, hiszen benne mindkét iránynak eltérő poétikai jelentőséget tulajdoníthatunk.

A horizontális irány például a regényben megtett út/utak allegorikus többletjelentése szempontjából fontos. Az út, azon túl, hogy az életút egyik legalapvetőbb toposza, Mészölynél mégsem a hagyományos értelmével hozható összefüggésbe – hiszen a regényidő reális tartama eleve csak Saul egy rövid életszakaszára terjed ki –, hanem sokkal inkább a szenvedéssel áll kapcsolatban, ami a főhős esetében tükörképe, térbeli kivetülése a lélektani változástörténete során megtett belső útjának.¹⁰⁰ Ezt és ezen keresztül az elbeszélő projektáló nyelvének működését is szemlélteti az a szöveghely, melyben Saul – egy nyomozásos üldözés mellék-, de korántsem mellékes jelenete alkalmával –, két gyermek egyébként jelentéktelen ügyességi játékában, azaz a játék alapelvében ismer rá a *saját* határhelyzeti állapotára, ami a játék lényegének metaforikus önmagára vonatkoztatásából következhet. A játék lényege, hogy egyiküknek egy ezüstpénzt kell elgurítania a másik felé úgy, hogy az egy keskeny fénycsík alkotta „útszalagon” belül maradjon.

¹⁰⁰ Ezen a ponton kapcsolódik össze *Az atléta halála* és a *Saulus*. Őze Bálint, az *Atléta* főszereplője és Saul nagyon hasonló módon viszonyul a regényekben megtett úthoz: mindketten az élethivatásként vállalt szenvedés és az önkontroll eszközeként tekintenek rá. Maga a szerző is vallott e két regény lényegi összetartozásáról.

„Egy pillanatig hadarva sugdolóztak, amiből egy szót sem értettem, aztán odaguggoltak a rejtekhelyükre, és ügyesen elgurították az ezüstöt. Még véletlenül se penderült ki a fénysávból, a kövezet huppanóit érintgetve nyílegyenesen bukdácsolt a célig. Én meg azon kaptam magamat, hogy a szakállamon keresztül belemélyesztem körmömet az államba, egészen a húsig – *mintha ezen a szorításon múlna*, hogy a mutatvány sikerül-e. S mintha ezzel a mozdulattal el is oroztam volna tőlük a pénzt meg a mutatványt.”¹⁰¹ (16.)

Ha ezt a szöveghelyet a térpoétika projektív működése szempontjából olvassuk, akkor Saul erős érzelmi érintettségét saját (öntudatlan) metaforikus térértelmezésével magyarázhatjuk. Hiszen önnön létpozícióját a szűk pályán, tehetetlenül mozgó ezüstpénzével azonosítja, amely egyfelől a fény kijelölte határhelyzetben nyílegyenesen halad az egyetlen számára lehetséges irányba, de másfelől egyszerre „bukdácsol” is: nagyobb léptékben a főhős belső változástörténetére is ezek a paradox minőségek jellemzők. A szöveghely Saul válságidőszakának tehát egyfajta *mise en abyme*-ja, útjának térben és időben kicsinyített modellje.

A regényben további példák is találhatók az elbeszélő-főszereplő öntudatlan tudatműködésre: a szöveg többször visszatérő mozzanata a szereplő látványperspektívájának váratlan kitágulása, egyfajta horizonttágulás. Ezekben a „váratlan megnyilatkozásokban” Saul ugyancsak a saját jelenbeli állapotának éppen zajló változására döbben rá. Öntudatlan a narráció annyiban, hogy Saul bizonyos látványingerekre szomatikusan, zsigerileg reagál, sejtetve azt, hogy a változás pszichéjének legmélyebb rétegeiből, azaz tudattalanának a szférájából indul, de emiatt az élményt nem képes nyelvileg pontosan referencializálni. Szintén a regény elejéről való a következő idézet:

„Kis idő múlva egy teknőforma szurdikba kerültem, ahonnét nem vitt tovább út. [...] S nem is volt zárt egészen, a tenger felé kinyílt, egy ablakszerű nyiladékon látni lehetett a keleti part erdőségeit és a Nebo csúcsát. Az ilyen váratlan megnyilatkozások mindig nagyon erősen hatnak rám. Minden feladat összezsugorodik ilyenkor, amit a nagytanács és a saját lelkiismeretem jóváhagy – ezért gondolom, hogy csak a gyengeség jele lehet. De ezt utólag mondom, akkor nem így éreztem, s még gondolni se gondoltam semmire. Leültem a

¹⁰¹ Kiemelés tőlem: T. M.

nyiladékkal szemben, és nézni kezdtem az egyik szál fűvet, ahogy a kőmorzsalékos földből kibújt – s valahogy keserű lett bennem az ártatlanságom. [...] A tenger gyűretlen fémlapként, zsírosan fénylett a távolban. S mindez együtt – a csend, a tenger, az elszórt fűszálak – annyira sérthetetlen és személytelenül védtelen volt, hogy nem tudtam elfojtani magamban a megszégyenült boldogságot.” (12–13.)

Jól érzékelhető, hogy Saulban egyfajta felszabadultságot, katarziszérzést ébreszt a szűk perspektíva váratlan kitárulása egy totális látószög felé. Ez és a regényben található számos hasonló szöveghely Saul azon sejtésére referál, hogy a jelen töredékességéből, instabilitásából, ha csupán metaforikusan és sejtésszerűen is, de „ráláthat” valamilyenfajta, számára még ismeretlen és még nem hozzáférhető jövőbeli egészlegességre. (Az értelmező is hasonló felszabadító horizonttágulást élhet át, amikor a mészőlyi leírások felszíne mögé igyekszik bepillantani.)

A horizontalitás mellett a vertikálisnak is ugyanolyan metaforikus szerep jut. Megfigyelésem szerint a regényben szereplő, vertikális síkon értelmezhető mélypontok jelentése is metaforizálódik, azaz általában véve Saul lélektani-egzisztenciális mélypontjának párhuzamos megnyilvánulásaként olvashatók. Az első szöveghely azért különösen érdekes, mert egy látomás leírásába ágyazódik, ami azonban plasztikus, érzékletes, térszerű formában jelentkezik: „Fönt a tetőn feküdtem, a sátram előtt, a csillagokat néztem. Hiába próbáltam eljutni valamilyen számvetésig, nem sikerült. Mintha két vasnyárs között feküdtem volna, kifeszítve. Még soha nem volt olyan látomásom, amilyenről a próféták beszélnek; de annál gyakrabban láttam magamat egy iszonyú nagy tér közepén, a *saját üres jelenlétem* legalján.”¹⁰² (76.) A látomásban megképződő imaginatív tér, amelynek jellemzői a nagy kiterjedésű üresség és a mélység, Saul köztes lélektani helyzetének a tériesülése. Ez a minimalista eszközökkel létrehozott térkonstrukció azért bír nagyon erős ábrázolóerővel, mert a térpoétika egyik konszenzusos alapjára reflektál. Tér tapasztalatunknak ugyanis evidens módon van kitüntetett pontja: a saját testünk, hiszen a látószögünket, befogadásunkat ez a speciális hely határozza meg. (Nem véletlen, hogy a pszichológia is analóg módon az orientáció fogalmával dolgozik.) Nincs ez másként Saul látomásában sem, csak hogy az abban létrejövő imaginatív térnek éppen az a jellegzetessége, hogy *nincsenek* viszonyítási pontjai,

¹⁰² Kiemelés tőlem – T. M.

azaz Saul nem képes a saját ürességében a saját énjét pozícionálni. Az egyedüli fogalom a jelenlét, amely valamilyen, egyelőre meghatározhatatlan én-pozíciót sejtet.

Ezzel hozható összefüggésbe Saul egy másik látomásos álomképe, amely szintén több más szöveghellyel tart kapcsolatot. Az álomleírás versszerűen rövid és tömör: „Aztán semmi más, csak ez: Végtelen nagy sík víz. Egy kéz emelkedik ki a vízből. Tűzi a nap. Egy ember támaszkodik erre a kézre, és tartja is ezt a kezét.” A szöveghely egyszerre idézi föl mindkét korábban elemzett szöveghelyet, a szurdikbeli, tengerre néző perspektívatágulást, de egyúttal Saul látomásos ürességérzetét is. Ezek a szöveghelyek azonban nem újrájátszódnak, hanem fölülíródnak azáltal, hogy itt egy stabil képelem kerül az üresség középpontjába: a kéz és a rá támaszkodó emberi test egymást feltételezik és kiegészítik a látomásszerű álomleírásban. Saul a regény folyamán nem tesz szert olyan stabilitásra, mint amit ez a nagyon képszerű szöveghely tükröz, de ekként előreutal a regényzárlat *utánra*, a metamorfózist követő létállapotra.

A másik vertikális mélypont is látomásos jellegű, de abban lényeges különbséget mutat az előzőhöz képest, hogy ez egy konkrét tértapasztalatból indul ki. Saul egy kútba ereszkedik alá:

„Ez a legmélyebb kútakna a városban, az aljára kerengő lépcsősor vezet le. Egy ideig fönt ácsorogtam, a tamariszkusz-bokrokat néztem, időnként enyhe szél mozgatta meg őket. Kallódó jelenlét mindenütt. Aztán lebotorkáltam a meredek lépcsőkön. A hűvösség minden lépéssel följebb kúszott rajtam, végül egészen ellepett. [...] Lent a kútnál már végleges volt a sötét; a fény lehet ilyen végleges a láng belsejében. Ami ennyire fokozhatatlan, vajon különbözik is?” (101–102.)

Ez a szöveghely térirányát tekintve tehát párhuzamba állítható a főhős már idézett önmagába való látomásos alászállásával. A lefelé tartó út azonban ezúttal nem egy vizuális élményben teljesedik ki, hanem éppen annak *hiányában* – épp ez indukálja Saulban a szövegrészletet lezáró kérdést. Pontosabban, a kérdés aforisztikus és retorikai, hiszen Saul valójában nem kérdez, hanem állít, méghozzá azt, hogy a fény és a sötétség okozta vakság végső soron egy és ugyanaz. Ez a dialektikus paradoxon mint filozófiai tanulság azért is nagyon fontos, hiszen a regényben – a *Saulus* térbeli metaforahálóját működtetve – szinte minden a látás érzéke körül forog. Ezért is lehet ez a szöveghely egyben a regény kitüntetett, szimbolikus fordulópontja: Saul a szövegben elsőként itt tapasztalja meg fizikai értelemben is a vakságot. Ez a tapasztalat azonban még nem kiteljesíti, csak

megelőlegezi az elbeszélő-főhős belső metamorfózisát. Ugyanis, ha explicit módon nem is hangzik el, de sejthető, hogy Saul eredetileg más okból, éppen hogy nem a vakság tapasztalataért megy le a kútba, hanem hogy annak mélyén, a víz tükörfelülete által *szembesülhessen* a saját arcképével. Ezt indirekt módon maga az elbeszélő fogalmazza meg a kútjelenet előtt: „Egy kúthoz hozzátartozik, hogy az ember enyhülést vár. Felfakad valami, a víz, és azt tükrözi, ami nem ő. Semmi nem képes erre, csak ez az állhatatlan elem. Ekkora alázatra!” (100–101.)

Itt is, mint számtalan más irodalmi szövegben, a tükörképpel való találkozás vágya az önidentifikáció problematikusságát jelzi. Mészöly azonban annyiban itt is módosít a klasszikus toposzon, hogy a hangsúly az önszembesítés kísérletének *sikertelenségén* van. Saul így viszont egy egészen másfajta tanulságot von le a kút-élményből, mint amit a tükörképével való találkozásból nyerhetett volna, de e másfajta tanulság sem nélkülözi a *tükörszimmetria* tulajdonságát. A fény és a sötétség mint ellentétek kizárják egymást, de Saul végletes gondolkodásának termékeként fokozhatatlanságukban egyesülnek is, hiszen az ellentétes minőségek eredője azonos. A végletes különbségek azonossággá alakulnak Saul elbeszélésmódja által. Ez a logikai mozzanat azért jelentős az értelmezés szempontjából, mert ugyanez fog érvényesülni később a Törvényhez való hozzáállásában is.

Saulnak azonban belső útja kezdetén még a jól kijelölhető határokra van szüksége, nem az ellentétes minőségek dialektikus egyesülésének tapasztalatára. Azt keresi a környezetében, a térben, amit a maga tökéletességében a Törvény egyedülálló sajátságának tanult és gondolt: a Törvény világos, megkérdőjelezhetetlen határokat szab az ember és a közösség létezésének. Saul számára ezért válik fontos helyszínné a jeruzsálemi bástyafal: „[...] olyan ez a fal, mint a homokban élére állított deszka. Éles határt von. [...] Szerettem ezeket az esti pillanatokat. Az éles határokat, melyeken még a sötétség se tud kifogni. »Ami nem eléggé éles, még nem eléggé önmaga« – tanultuk az esti oktatáson.” (24.). Az „önmagaság”, mely tehát átvitt értelemben a láthatóság, az optikai élesség függvénye, a kút legmélyén a nullfokára ér. Ebből az állapotból Saul csak külső hatásra képes kimozdulni. A bástyafal szövegéhez visszatérve, az is megfigyelhető, hogy hasonlatként a fal és önmaga vonatkozásában is előkerül a „deszka” kifejezés: a fal esetében „homokban élére állított deszka”, Saul esetében pedig „élére parancsolt deszka” szöveggörnyezetben. Saul és a fal között így a narráció szintjén egy erősen vizualizált metonimikus kapcsolat jön létre, amely már-már rész-egész viszonynak tekinthető: úgy is fogalmazhatunk, hogy Saul áttételesen a fal részeként gondolja el önmagát. Ennek jelentőségét valószínűleg a fal határoló tulajdonságában kell keresni, abban, hogy stabil, hogy elválaszt, megkülönböztet dolgokat,

ellentéparba rendezi őket, szó szerinti és átvitt értelmében is. Saulnak pontosan ezekre a tulajdonságokra lenne szüksége ahhoz, hogy maga is újra stabil lehessen, hogy a Törvény eredeti jelentése szerint tudjon cselekedni. Csakúgy mint a kút-jelenetnél, Saul itt is az anyag és a tér bizonyos tulajdonságainak metaforikus birtoklásáért látogatja meg a helyet. A fallal mint annak átvitt minőségeivel való azonosulás azonban nem mehet végbe, mert Saul elalszik. Az elbeszélői megfogalmazás azt is képes érzékeltetni, hogy még az elalvásnak is szimbolikus jelentősége van: Saul itt is, mint a kút tükröződő vize esetében, az önszembesítéssel kísérletezik, ezúttal is sikertelenül: „Most mégis rákényszerített a fáradtság, hogy kitérjek magam elől.” (22.)

Saul belső alakulástörténetének kitüntetett pontjai a regény végéig következetesen az áttételező vizuális metaforák médiumán belül maradnak. Ahogy Saul látása a regény vége közeledtével egyre inkább elhomályosodik, úgy veszi át az inger helyét narrációjában a látványszerű, realiztikus imagináció. Ennek a tanújelét érzékelhetjük például a következő szöveghelyen is: „Én meg hagyom, hogy az úttest közepére vigyen a lábam. Hosszú, egyenes utca, igazi Vicus Rectus, csupa nyitott kapuval, aztán valami napsütött puszta, az éggel, ahová az utca vezet.” (149.) A leírásból úgy tűnhet, Saul egy határozott kontúrú, reális képet rajzol, de a regényzárlat kontextusából egyértelműen kiderül, hogy ekkor már nem egy valós tér képét látja, hanem kreatív tudatműködése a korábbi emlékeiből állítja össze a látványt.¹⁰³ Ennek köszönhetően pedig ez az egyébként valószerűen elképzelt tér a regény egésze felől nézve még határozottabban metaforikus jelleget ölt. Ezt szemléltetendő, az idézetből itt csak a „Vicus Rectus” kifejezést emelem ki: a jelzős szerkezet jelentése „egyenes utca”; a *rectus* azonban, csakúgy, mint a magyar nyelv „egyenes” szava, átvitt értelemben is használatos: fordítható még „helyes”, valamint „biztos” értelemben is.¹⁰⁴ Tekintve, hogy ez a regény utolsó mondatainak egyike, a belső látvány és a szemantika ebben az esetben tökéletesen tükrözi egymást – hiszen Saul ekkorra már ténylegesen a belső metamorfózis küszöbén van. A regényzárlat egyúttal egyértelműen vissza is utal arra a már elemzett szöveghelyre, amely az elgurított ezüstpénz útját írja le: ott analóg módon, a pénz nyílegyenes útját szintén a fény jelölte ki, csakúgy, mint Saul önmaga útját saját térszerű imaginációjában.

¹⁰³ Erre egyértelmű bizonyítékul szolgál, hogy a szöveghely két változatban is szerepel a regényben, de szó szerinti átfedések is vannak (köztük az elemzésben kiragadott mondattal). Saul éppen szállásadójához tart, amikor az egyenes utca képe az emlékezetébe ég. „A forduló után bevágott a pillantásom a házak közé. Hosszú és keskeny utca, egyáltalán nem meredek, minden köve ismerős s az arcok is. Köszöntek, kitértek, utánam néztek, nem köszöntek, behúzódtak, rést nyitottak. De akkor még nem volt mozgás. Hagytam, hogy az úttest közepére vigyen a lábam. Egy hosszú lélegzet esett volna jól, amelyik addig tart, ameddig a házak, csupa nyitott kapuval. Aztán valami napsütött puszta, az éggel, ahová az utca vezet.” (116–117.) Saul tehát ezt a képszerű emléket „hasznosítja újra” a regény záró jelenetében, ugyanakkor megint csak a tükrözés mozzanatát érhetjük tetten.

¹⁰⁴ GYÖRKÖSY Alajos, *Magyar–latin kéziszótár*, 2014, 472.)

Láthattuk, hogy Saul belső és külső útja a fény és sötét szélsőségei, az ürességérzet, a mélyre ereszkedés és a látomásosság tapasztalatain keresztül vezet. Eközben az önolvasásnak, a Törvény és a világ olvasásának nem szűnő kísérlete is folyik az elbeszélésben. Mészöly ezt a két, szorosan egymáshoz tartozó belső és külső utat egy végletekig kimunkált és tömör prózanyelven írja meg – nem véletlen, hogy Thomka Beáta a szikársággal mint esztétikai minőséggel jellemzi Mészöly írásmódját¹⁰⁵ –, melynek szemantikai teherbírását szinte a végletekig feszíti. Ennek egyik eszköze a paradox időkezelés is: a változásban lét, a történő metamorfózis, a „már-nem-de-még-nem” köztességgel terhes jelenbeli állapotának nyelvi reprezentációja. A Saulban tátongó „üres jelenlét” megtöltődése (mely paralel a Törvény kiürülésével és érvényvesztésével), jelentéssé válása, a tényleges megtérés – vagy megértés – pillanatának tapasztalata azonban már nemcsak hogy a látáson, de még a metafora nyelvén is túli tapasztalat. A látomásos katarzispontig elvezető út gazdagsága azonban új és új olvasásokra sarkallja az értelmezőt. A nyelvi-motivikus enigmatikusság ellenére pedig egy mozzanat – szintén paradox módon – minden újraolvasással csak egyre bizonyosabbnak látszik a regénnyel kapcsolatban: bármilyen elemét is vizsgáljuk a *Saulus*nak, bármit is állítunk a vizsgálat fókuszába, bármilyen segédegyenessel próbáljuk meg leírni a regény alakzatait, mindenhol következetesen a szimmetria működését tapasztalhatjuk benne.

¹⁰⁵ „Formái és műfajai, gondolatfoslányai és feszesen szikár epikai szerkezetei, törmelékekből építkező és a dolgok egyidejűsítésére törekvő, a folyamatokat állóképpé sűrítő, a mozdulatlan látványt kimozdító és történéssé transzponáló kísérletei között ingázva mind tapinthatóbb és nyilvánvalóbb bennem a fölismerés, hogy ennek az opusnak a mélyszerkezetét meghatározó tengelyen elválaszthatatlan egységben áll az emberi létezésnek és históriának mint történülésnek az értelmezése, a *történetésnek* mint feladatnak az elfogadása, *egy organikus világ létesítésének* szándéka – és mindennek lankadatlanul erős reflektálása.” Thomka Beáta, *Mészöly Miklós* (online változat: https://reader.dia.hu/document/Thomka_Beata-Meszoly_Miklos-9310. Utolsó letöltés dátuma: 2019.12.05.)

Második exkurzus. Kiélesítés és elmosás

A szefforiszi ösvény és a Saulus

„Abban vagyok otthonos, gondolta, amiről nem tudok beszélni. Minden éjszaka a sivatagi menetről álmodott. Minden ismétlődött. Ez az én helyzetem, gondolta az álom és az ébrenlét határán.”¹⁰⁶

Sándor Iván 1998-as, kiváló regénye, *A szefforiszi ösvény* saját jogon is megérdemelne egy (tér)poétikai és narratológiai elemzést, de jelen dolgozat szempontjából elsősorban a *Saulussal* való összevethetősége kapcsán tesz szert jelentőségre. Szerencsés egybeesésnek nevezhető ugyanakkor, hogy a két regény esetében az összehasonlítás alapját a dolgozat fő szempontjai, többek közt a tér és az idő vizsgálata szolgáltathatja – több szinten is. A legszembetűnőbb ugyanis nyilvánvalóan a regények korszak- és helyszínbeli párhuzama, mindkét regény az időszámításunk környéki ókori Közel-Keleten játszódik. Azonban korántsem csupán ez indokolja az összevetésüket, ennél sokkal fontosabb analógiák vonhatók meg köztük, amelyek csakúgy a *Saulusnál*, mint *A szefforiszi ösvény*nél is a tér és az idő szubjektív érzékelésével, befogadásával és interpretációjával állnak összefüggésben. Mindkét regény poétikája radikálisan viszonyul ugyanis a térhez, az időhöz, valamint az oksági viszonyokhoz, a nyelvhez – csak éppen más útjait választják a hagyományos történetyszerűség lebontásának.

Előrebocsátva megjegyzendő: az egyik legfontosabb és legalapvetőbb párhuzam, hogy mindkét regény narratív eljárás módja példázatos jellegű, egzisztencialisztikus színezetű, és vallási konnotációkkal erősen terhelt. A parabolikusság tárgya és annak narratív kibontakoztatása szempontjából leginkább ott ragadható meg a kettő közös pontja, hogy egyaránt fontos szerep jut bennük a példázatoság érvényesülésében a térnek és az időnek. A példázatoság mindkét szöveg esetében a szereplők tér- és időtapasztalatain (valamint *A szefforiszi ösvény* esetében ezeken felül még a külsődleges narrátor beszédén) keresztül artikulálódik. Azt is fontos azonban hangsúlyozni,

¹⁰⁶ SÁNDOR Iván, *A szefforiszi ösvény*, Pécs, Jelenkor, 1998, 59.

hogy bár a *Saulus* inspiratív, szövegszinten megnyilvánuló hatása nagyon is sejthető *A szefforiszi ösvény* esetében Sándor Iván mechanikusan nem vesz át módszereket Mészölytől – ha egyáltalán ez lehetséges lenne –, hanem maga is új használati és megjelenítési módozatokat dolgoz ki a tér, az idő és a fény interpretációjára vonatkozólag.¹⁰⁷

A hanyatlás mint világelv

A Krisztus utáni harmadik században járunk, nagyjából két évszázadnyira a *Saulus* korától, de ugyanúgy a Közel-Kelet térségében. A Római Birodalom a császárkor beköszöntével már hanyatló időszakát éli; többek közt ennek is köszönhető, hogy az egész regényvilágot a folyamatos erózió légköre uralja, ami elsősorban a tárgyi világ eróziójában ragadható meg. Függetlenül attól, hogy éppen a világváros Rómáról vagy a porfészek méretű Szefforiszról vagy bármely más városról van szó, mindenhol az épített környezet különböző mértékű pusztulásának megnyilvánulásait tapasztalhatjuk, ami a civilizációs hanyatlás indikátora is egyben. (A természet pusztulása – mert erre is akad példa: halpusztulás, elsivatagosodás – pedig analóg módon a transzcendenshez való szilárd kulturális viszony eróziójának szimbóluma: az Úr a természetet keresztül bünteti az embert a bűneiért.) Szefforisz földjéből mindenhol folyamatosan emberi csontok fordulnak ki, amelyeket jobb híján bekevernek az építőanyagokba – a városban még az „új” is a holtak testéből épül –, az utcákat és a földet itt és máshol is ismeretlen eredetű kagylózúzalék borítja, amelynek folyamatos gyarapodása az egyik halvány jele az érzékelhetetlenül (vagy legfeljebb alig érzékelhetően) előrefelé folyó időnek. A birodalom központja, Róma utcáinak élményét viszont a szemét, a búz és a nyomor általános jelenléte határozza az ott megforduló egyik főhős, Ruben számára, de az is egyértelműnek tűnik, hogy az általa ott tapasztalt politikai káosz a kovásza a társadalomban és a teljes birodalomban tapasztalt anarchikus zűrzavarnak.

Egyszersmind azonban az is nyilvánvaló, hogy e minden szinten tapasztalható agónia a világ állandó állapotaként van megjelenítve: a regény mintha – sok egyéb mellett – annak is pesszimiztikus példázatát adná, hogy a történelem egy olyan recesszív folyamatként írható le,

¹⁰⁷ Ahogy Márton László fogalmaz a két szerző kapcsán: „Ellentétben Mészölyvel, aki rekonstrukcióra, részletekbe menő (pontosabban: részletek felől jövő) megjelenítésre törekszik, Sándor Iván egészként leírható, paradigmaticus modelleket épít fel.” (MÁRTON László, *A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben (két példa)*, Jelenkor 1998/2, 157.)

amelyet a vontatott, időben nem tagolt, így le nem záruló agónia jellemez. Ennek ellenére azonban *A szefforiszi ösvény*, csakúgy mint a *Saulus*, nem tekinthető történelmi regénynek – bár Sándor regénye erősebben látszik kapcsolódni a történelmi regény műfaji kódjaihoz, sőt, a történelmi anyaghoz, és van társadalmi szintje is (ami *Saulusból* teljesen hiányzik, ott minden pillanatban az egyén áll a középpontban). A szövegnek ugyanakkor immanens módon nincsen olyan reflexív narrációs szintje, amely révén ezek elgondolások nyilvánvaló módon kifejezésre juthatnának, és ami igazán alkalmassá tenné történelmi regényként való olvasásra: a narrátor a szöveg folyamán túlnyomórészt valamelyik szereplő tudatához van kötve. *A szefforiszi ösvény* több történelmi elemet használ, mint a *Saulus*, de Sándor regényében is ugyanúgy az egyén és a világ viszonyának boncolgatása a legfontosabb tényező. (Továbbá a metatörténelmi regényként való olvasásmód sem tűnik indokoltabbnak, mert ahhoz a szöveg nem szakad el eléggé a történelemtől.)

A regény elvont tárgya tehát az erózió, amely többértelmű: az egyén világérzékelésének, a valósághoz való viszonyának, de a társadalomnak a szintjén is jelen van. A zsidóság tekintetében, az előbb felsorolt – föltehetően borgesi ihletettséggű – mágikus-realista elemeken (a földből folytonosan kiforduló csontáradaton, a természet anomáliáin, a mindent elborító kagylóhéjon) túl, amelyek a tárgyi világra vonatkoznak – az erózió elsősorban kulturális és intellektuális szempontból ragadható meg. Ennek egyértelmű tünete az az instabilitás, amely a zsidó népnek a Törvényhez való viszonyát meghatározza a regényben – és itt említendő meg egy másik alapvető kapcsolat: *A szefforiszi ösvény* és a *Saulus* problematikájában egyaránt a Törvényhez való viszonyon keresztül artikulálódik az általános episztemológiai bizonytalanság. Sándor és Mészöly regényében ugyancsak a parancsolatok „eredeti” jelentéseinek elhalványulásában, a magát a törvényt és a rajta eluralkodó értelmezési hagyományok összességét alkotó átláthatatlan szövegfolyam folytonosan felszínre kerülő belső ellentmondásaiban, tehát végső soron az állandónak és egyedül lehetségesnek vélt jelentés illúziójának szétbomlásában nyilvánul meg. A törvényhez való viszony megoldhatatlan problémává válása pedig *A szefforiszi ösvényben* egyszerre érinti a zsidóság tárgyi és metafizikai világhoz való viszonyát is, hiszen a zsidó Törvény egyszerre szabályozza az élet mindennapos, gyakorlati szintjét, de a teremtővel való viszonyt is. Mészöly *Saulusában* szintúgy a Törvény veszi el a jelentésbeli vitalitását, csak míg ott ez a folyamat (a jelentés egységének fönnttarthatatlansága) Saul saját szféráján belül megy végbe, a főhős személyiségének keretein belül marad, addig Sándornál az egész zsidó társadalom jut válságba, filozófiai, és ezért pragmatikai értelemben egyaránt.

Föltehetetlen kérdések, egymást átíró válaszok

Ennek a krízisnek a föloldására két eltérő modell tűnik föl *A szefforiszi ösvényben*, és a két főhős, Ruben és Simon egy-egy modellt igyekeznek érvényre juttatni – nem ellenfélként, hanem lényegében egymást segítve. Közös pont esetükben, hogy mindkét modell atyai örökség számukra: Ruben apja, Jehuda Hanasi egész életében a törvény ellentmondó magyarázatainak összegyűjtésére és hellenista jellegű szintetizálására törekedett, amely munkát fia folytatja; Simon apja pedig a tudás alapját a kérdés művészetében sejtette, azaz a megértés előfeltételének a probléma szempontjából valóban releváns kérdések föltételét tekintette. Jehuda azonban nem tudta befejezni az összehasonlító munkát, de Simon apja sem tudta föltenni a megfelelő („végső”) kérdéseket, feladataikat ebből kifolyólag fiaik örökölték meg.

A két főhős tehát alapjában véve ugyanattól szenved, mint egész ábrázolt társadalmuk: a Törvényhez való viszonyukat nem képesek pozicionálni – hiszen többé maga a törvény sem pozicionálható –, így kulturális értelemben azt az egyetlen kapaszkodót veszítik el, ami egyébként a zsidóság életrendjét minden szinten kódolta és szervezte. Ruben és Simon közösségük túlnyomó részéhez képest mindössze annyiban „kiváltságos”, hogy mindketten ahhoz a réteghez, a farizeusokhoz tartoznak, amelyik ha a választ nem is tudja, legalább a problémát érzékeli; írástudókként azon problémák rezonőrjei, amelyek a Törvénnyel összefüggnek.

A Törvénnyel kapcsolatos legfőbb probléma Sándor Iván regényében szervesen összefüggő, analóg viszonyban áll a tér- és időreprezentációval: határaiknak elmosódása teszi meghatározhatatlanná mind a teret, mind az időt. A szöveghagyományt pedig láthatólag ugyanez a disszeminációs folyamat jellemzi, mert önmaga relevanciáját írja fölül: a jelentések szétágazása, a kommentár speciális változatának – a midrásnak – az eluralkodása¹⁰⁸, a szövegek különböző változatokra hasadása elsősorban hermeneutikai problémaként jelentkeznek. A megértés már nem adott, a jelentés önmagát számolja föl önnön túlbujánzó szöveganyagában, ami egyúttal a vallás és a mindennapi élet szféráinak a végzetes szétszakadását eredményezi; ennek köszönhető, hogy a nép a történet előrehaladtával hol teljesen elhanyagolja a közösségi rítusokat, hol fanatikus

¹⁰⁸ A kommentár egyfajta „parazita” műfajként is felfogható, amelynek fölszaporodása szükségképpen háttérbe szorítja a kommentált szöveget. Ez az elgondolás tapasztalati úton jött létre: Kulcsár Szabó Ernő a *Hermeneutikai kolosszus* című tanulmányában példaként éppen a zsidó midrástechnikát említi, ahol a kommentárok már sokkal inkább egymásra reflektálnak, mint a magyarázott szövegre. A regény főhősei, Ruben és Simon – ha nem is a maga egzaktságában megfogalmazva – pontosan ennek az értelmezési technikának a kudarcával szembesülnek: a vélemények, a jelentésárnyalatok, az egymást kioltó magyarázatok rendezhetetlen halmaza teszi kezelhetetlenné az írott szövegek korpuszként kanonizálódott vallási szöveghagyományt.

intenzitással gyakorolja őket – a kettő közötti egészséges középút azonban teljes egészében hiányzik. Ruben és Simon írástudóként tehát tulajdonképpen társadalmuk öntudatra ébredt kétségeinek megtestesítői, akikre a viszonyok rendezésének – az értelmezés munkájának – felelőssége legnagyobb részét terhelődik.

Poétikai jellegzetességek

Rendkívül izgalmas kérdés, hogy két regény hogyan képes megragadni hasonló léttapasztalatot úgy, hogy poétikai eszközeikben éppen ellentétes stratégiákat követnek. Míg a *Saulus* alapjárása a sűrítés idő és a tér, valamint történetvezetés vonatkozásában, és optikai metaforáinak jellemzője a kiélesítés, a kontrasztosság, addig *A szefforiszi ösvényé* ezek viszonylatában egységesen az elmosás. Ez a narratív szándék maradéktalanul és konzekvensen meghatározza a regény egészét. Nem véletlen, hogy Ruben és Simon alapélménye az elveszettség, ami abból fakad, hogy minden dolog végzetesen levetkőzi a kontúrjait. Pontosan ennek a poétikai dichotómiának köszönhetően válik érdekessé az, hogy a két regény között az eszmeiség szintjén mégis folytonosságot rajzolhatunk föl: Sándor Iván regénye sok szempontból továbbviszi a Mészöly-regény által bevezetett problematikát. A két regény a maga önelvű eszközeivel nagyon is hasonló léttapasztalatokat rögzít, ha a megjelenítés módja el is tér egymástól. A világtapasztalatok nyelven túlliságát, narrativizálhatatlanságát kommunikálja mind a szikár, szimbólumaiban lényegre törő mészölyi prózanyelv, mind a jelentések, a referenciák Sándor-féle föllazítása és szétírása. Általánosságban elmondható tehát, hogy Sándor Iván regényének kaotikus világtapasztalata az érzékek megbízhatatlanságának, az érzetek és észleletek teljes relativizálódásának példázataként is működésbe jön, s ilyenként talán még erősebben egzisztencialista színezetű, mint a *Saulus*; a főhősök nincsenek beágyazódva a „konszenzusos valóság” diskurzusába, ha létezik is ilyen, azon teljesen kívül esnek. A világ kontúraltalanítása sokkal explicitebben fejezi ki azt a fajta szorongást keltő, elszemélytelenítő szabadságot, ami az egzisztencializmus eszmei alapját alkotja. Saul egy szilárd identitásállapotból kimozdulva halad egy másik szilárd identitásállapot felé, és a kettő közötti átmenet valóban instabil, de Sándor hőseinek a világa semmilyen konkrét viszonyítási pontot nem tartalmaz, ott minden és mindenki az instabilitást hordozza. A megértés csak esetlegesen és részlegesen, ritka kegyelmi pillanatok erejéig adatik meg a főszereplők számára, villanásszerű megvilágosodások formájában, amelyek hamarosan el is enyésznek abban a

viszonyítási pontok nélküli világban, melynek megismerésében sem a minőségi, sem a mennyiségi számbavétel nem számít. Így a magatartás két végpontja lehetséges a szereplők számára: vagy a már említett hallgatás (mint az érdemben működő emberi kapcsolatok kommunikációs formája a regényben) vagy a nevetés, amely a megértés lehetetlenségén való fölüllemelkedés – vagy éppen a tehetetlenség keltette kényszeringer.

A poétikai elemzés konkrétabb szintjére rátérve, időkezelés tekintetében lehet valamelyest párhuzamot vonni a két regény között, főként az időhöz való viszonyuk szerint. Pontosítva, abban, ahogy egységesen *nem* viszonyulnak az időhöz: a lineáris, egyenletesen előrefelé haladó időt – a *Saulushoz* hasonlóan – Sándor Iván regényének narratív eljárásai is felfüggesztik, elsőként az időt vonva ki abból a vonatkoztatási rendszerből, ami a világot valamelyest rendezetté tehetné. Mindkét szöveg elbeszélés-technikájában a jelenidejűségen van a hangsúly (ha nem is igeidők tekintetében), a múlt és a jövő a jelenben oldódnak fel. Míg a *Saulusban* főként a mozaikosság és a regény felütésének (már az előző fejezetben elemzett) időre vonatkozó fogalmazásmódja teremti meg ezt a jelen időt azáltal, hogy grammatikailag sűríti egybe a múltat és a jelent, addig *A szefforiszi ösvényben* – legalábbis Ruben és Simon számára – ez a napszakok kiismerhetetlensége révén valósul meg. Ennek eszköze pedig a fényhatással való játék:

„A fellegvár mögött ment le a nap. Ismerős volt a látvány. Nemcsak a szefforiszi városkaputól felpillantva. Ugyanígy megy le a nap Bét Seárim fölött, amiközben az apja testét sziklasírba helyezik. Ugyanígy nyugodott le a nap Szíria városai fölött, ahová elkísérte apját, amikor a helytartóval, Antonius Piusszal találkozott, vagy amikor Judea és Mezopotámia városaiban jártak. Ugyanígy mindenhol, ahol Jehuda Hanaszit várták, hogy kinevezze és megerősítse a rabbikat és a tanítókat. Ruben sohasem azt látta, hogy már lement a nap. Az apjától is így hallotta: megy le a nap. A fény vonulásának nem volt kezdete és vége. Folyamata volt. Az időt nem lehetett szétagolni. A helyeket sem.” (6–7.)

A fény, mivel többé nem indikátora a napszakoknak, ezért a bizonytalanságot és az időben végtelenbe táguló, alkonyi színezetű agóniát allegorizálja. Az idő linearitása sokszor megbomlik, mivel az emlékek, az események ismétlődése az elbeszélést spirális szerkezetűvé teszi.

Mint az előző idézet sejteti, a tér, az időhöz hasonlóan, ugyancsak nem ragadható meg minőség és tagoltság szempontjából, hiábavalóvá téve a főszereplők tájékozódási igyekezetét. Ebben a regényben azért sem létezhet az objektivitás, mert az elbeszélő a szereplői tudatokhoz van kötve, nagyon kivételes esetekben tart csak valamelyest távolságot tőlük, így jelentős hangsúlyt kap a

szereplők általi optikai érzékelés. A látás érzéke azonban itt hangsúlyozottan nem objektív, sőt, bizonyos kitüntetett szöveghelyeken egyenesen látomásos karakterisztikumot kap. Ilyenek például azok, amelyek a tér anyagszerűségét látszanak fölfüggeszteni.

„A szefforiszi fellegvár omladozó fala eltakarta a belső udvart. Az érett színeket magába sűrítő fény mintha bronzlemezről verődött volna vissza, áttetszővé változtatva a homlokzatot. Látni lehetett az alig tíz főből álló helyőrség tagjait, a szálláshelyeket, az udvarra nyitott konyhát. A nap véget nem érő vonulásában a sűrű fény, lecsorogva a kőfalról, mintha visszatükrözte volna az alsóváros keskeny, görbe útjait a meszelt házakat [...], és [Ruben] nézte, amint a falon túli mozgások és a falon inneni nyüzsgés, minden, ami valóságos, és az is, ami csak visszatükröződés, minden, ami emlékezet, [...] egybemosódik.” (6–7.)

Mint az előbbi idézetekből érzékelhető, e csalóka transzparencia által nemcsak a tér anyagszerűsége számolódik föl, hanem a szociális funkciókat betöltő helyszínek – városkapuk, piacterek – beazonosítása is lehetetlenné válik; ezek is analógiákban, másolatokban léteznek, ami teljesen viszonylagossá, tulajdonképpen „mindegygyé” teszi azt, hogy az adott szereplő éppen hol tartózkodik. Levonható továbbá egy olyan következtetés az eddig leírtakból, hogy *A szefforiszi ösvényben* mind az idő, mind a tér elmosásához a fény szolgáltatja az egyik legfontosabb poétikai eszközt – az emlékezés működése mellett –, éppen ellenkezőleg, mint a *Saulusban*, ahol a kontrasztok növelése, az elhatárolás a szerepe.

Az idő és a tér pozicionálhatatlansága, tagolatlansága mellett a szereplők is gyakran egymás másolataiként tűnnek föl, jórészt identifikálhatalanok, vagy éppen megkülönböztethetetlenek más szereplőktől – azaz csupán másik szereplő által vagy azzal párhuzamba állítva identifikáltak. Ez alól még a főszereplők sem képeznek kivételt, mindkettejüket apáikkal való erős fizikai és habitusbeli hasonlóságuk – külső-belső „kvázi-egylényegűség” – alapján azonosítják mások. Bizonyos mellékszereplők pedig olyannyira tipizált módon vannak ábrázolva a regényben, viselkedésük annyira mechanisztikus, hogy ennek következtében egyértelműen föltárják önnön narratív funkciójukat. A legszembetűnőbb ilyen szereplőtípus a koldusoké: minden városkapunál ott ülnek, mindegyikük szótlán, az arcuk alig különbözik, folyton cserélődnek – ez azonban szinte nem is észrevehető. E nagyon erős és sugallt általánosíthatóság tereli rá a figyelmet a funkcionalitásukra: hozzátartoznak a városok közösségi teréhez, de interakcióba szinte soha nem lépnek velük, csak néma, valóságon kívüli szemtanúkként regisztrálják az ott történeteket. E nyilvánvaló funkcionalításra pedig még jobban ráerősít, hogy a regény zárlatában, mintegy a le

nem záródó pusztulás egyik aktusaként, testi metamorfózison esnek keresztül, illeszkedve a regény mágikus-realista jelenségláncába: „A koldusok többé nem voltak láthatóak. Madarak köröztek a helyükön a napsugár, a holdsugár ütközősávjában.” (219.)

A regény minden eddig vizsgált aspektusa mellett, és azok idővel való szoros összefüggésének megfelelően, a szöveg fabuláris szintjén is jelen vannak a párhuzamok, a másolódások, még hozzá ugyanazon logika szerint, amely a szüzsékompozíció létrejöttének egészét vezérli. A főszereplők indulása és megérkezése ekként egyaránt – visszamenőlegesen, a regényzárlat felől értelmezve – elveszti eseményjellegét. Amikor Rubennek a felesége megviszi barátja, Simon hazaérkezésének hírért, értetlenkedik: „Ruben nem értette, miért siet Cippora végig az udvaron, miért közli úgy a hírt, mint egy eseményt.” (217.) A szkepszisnek, a rezignációnak és a nyelvben való végső bizalomvesztésnek abban a fázisában, amely már annak használatáról való lemondással jár, s amelybe mindkét főszereplő egyként eljut, nem értelmezhetők már a világ kezdet és végpont nélküli dolgai, vagy nincs szükség arra, hogy ez megtörténjen. Összességében tehát Sándor Iván regényében nemcsak az idő „áll meg”, nemcsak a terek válnak áttetszővé és/vagy sematikussá, hanem az individuumok határai, a szövegek és a képzelet, a megtörtént és a megtörténtnek gondolt határai is elmosódnak a regényre jellemző, bővített mondatokból építkező, indázó prózanyelvben.

Folytonosság

A *Saulusra* és *A szefforiszi ösvényre* mint keletkezésük idejének körülményeire vonatkozó primer reflexióként tekintve, kétségtelen, hogy mindkét regény erős lenyomatot őriz saját korának viszonyairól és gondolkodásmódjáról – amely talán a nagyon korai és az érett posztmodernitás különbségeiben ragadható meg –, és ekként vizsgálva is föllelhető bennük a folytonosság. A *Saulusban* is élesen érzékelhető, hogy Saul számára a nyelv korlátozott lehetőségei nehezítik meg az önreflexiót és a történetek elbeszélését; Sándor Iván regénye pedig még radikálisabban viszonyul a nyelvhez: a főhősök által megfogalmazott kétségeket tekintve a regény a posztmodern (nyelv)filozófia apóriáinak – egészen a dekonstrukcionizmusba futó – végső kiteljesedéseként olvasható. A két regény közötti irodalomtörténeti folytonosság így a nyelvhez való viszony változásában ragadható meg: Saul csak a regény legvégén, a „megtérés pillanatában” hallgat el, Sándor regényében a két főhős barátságának már eleve az szolgáltatja az alapját, hogy képesek együtt *hallgatni*, tulajdonképpen a nyelvet megkerülve kommunikálni. A folytonosság továbbá a

valóság felé támasztott kételyek horizonttágulásában is megnyilvánul; ahogy már szóba került, a *Saulus*ban még csak az egyén szintjén létező kétségek *A szefforiszi ösvény*ben már egy egész társadalmat, sőt egy egész politikai-gazdasági rendszert határoznak meg – és kezdik meg a romba döntését.

Sándor regénye azonban annak ellenére modernista módon kerekébb, lezártabb – már amennyire egy, a történetet végső soron fölfüggeszteni igyekvő késő posztmodern regény az lehet – hogy sokkal erősebben tükrözi a kortárs világtapasztalatot: bár végződése sem megnyugtatónak, sem tragikusnak nem mondható, és mentes a didaktikus egyértelműsítéstől, mind a történés, mind a szüzsé szintjén lezáródik. Sőt, szimmetrikus, keretes szerkezettel rendelkezik, hiszen a fabula útra keléssel kezdődik és megérkezéssel zárul: a regény végére Ruben és Simon egyaránt visszatérnek Szefforiszba, útjuk tehát földrajzi értelemben lezártnak tekinthető. Az viszont, hogy céljaik megvalósulása tekintetében nem járnak sikerrel, hiszen egzisztencialisztikus kételyeik eldönthetetlenek maradnak, kérdéseiket még fölteni sem voltak képesek (sőt, később már nem is akarják), az teljes mértékben következik a regény legalapvetőbb, következetesen érvényesített narratív eljárás módjából. A regény mélyén meghúzódó filozófiai-hermeneutikai probléma meg nem oldódása, a szöveghagyomány és a világ egymásra vonatkozásának megkérdőjeleződése eredményezi paradox módon a szüzsé lezártágát. A dolgokat rendezni vágyó tudat és a történő világ viszonyában valami végképp megromlott. *A szefforiszi ösvény*ben kíméletlen következetességgel érvényesül a mindent determinisztikusan meghatározó viszonylagosság, ez pedig narratív szempontból éppen a kudarcos lezártlanságot emeli a lezártág pozíciójába: ez a regény, mivel a maga törvényszerűségeit szigorúan érvényesíti, nem zárulhat másképpen. Sándor regénye tehát végső soron nem posztmodern értelemben véve példázat, mint a *Saulus*. Példázatszerűségének az előző fejezetben bővebben kifejtett specifikuma a példázat központi elemének szemantikai kitöltetlensége. *A szefforiszi ösvény* épp a maga következetes paradoxitásának köszönhetően, a valóság instabilitásának árnyalt, több szempontból történő bemutatása révén válik kifejtett parabolává, ami ráadásul egy lekerekített narratív szerkezetben valósul meg. Másként fogalmazva, a posztmodern kételyeket és tapasztalatokat tematizáló példázatot egy modernista jellegű, egészes narratívában helyezi el.

Ez a szerkezet szempontjából azonosítható különbség továbbá az út szimbolikus referencialitásának különbségiben is megnyilvánul. Annyiban *A szefforiszi ösvény*, a *Saulus*, sőt *Az atléta halála* is hasonlítanak, hogy az utazás, a futás – elvont értelemben a helyváltogatás – a menekülés és a keresés eszköze és szimbóluma. Ez Sándor regényében is megjelenik

szövegszerűen: „Ruben nem titkolta önmaga előtt, hogy az útrakelésben a menekülés vágyának lesz a legnagyobb szerepe [...]”. (20.) Abban azonban már különböznek, hogy e regényben a helyváltogatásnak narratív értelemben van eleje és vége, kezdő- és végpontja, míg Mészöly regényeiben a futás egy elméletben nem lezáruló gyakorlat és folyamat.

Térpoétikai észrevételek

Van még egy aspektusa a regénynek, ami nem része a *Saulushoz* fűződő hasonlóságoknak – ez az aspektus, jellegéből fakadóan, sokkal inkább a *Filmmel* való összevethetőséget asszociálja –, de elengedhetetlen az értelmezéshez. A szöveg és a tér kapcsolata itt a szokásosnál is szorosabb és explicitebb: tér és a szöveg közötti határok is úgy mosódnak el, mint bármi más a regényben. (Természetesen a *Saulusban* is megjelenik a szöveg és az élet problematizálódó viszonya, amikor Saul Abjatárral vitatkozik Jójada bűnösségéről, de éppen hogy nem feloldódik, hanem kontúrosodik a kettő közötti határ.) Ez egyfelől a főszereplők nagyon erőteljesen térszerű szöveghasználatában nyilvánul meg: amikor írnak, üres helyeket, azaz szándékolt, betöltésre váró hiányokat hagynak a szövegben mások későbbi kommentárjai számára, míg más szövegek hiányait pedig ők maguk egészítik ki saját kommentárjaikkal. Így vesznek részt annak a folyamatos alakulásban – keletkezésben és pusztulásban – lévő, egymásra mutató, hálózatos referenciákkal át- és átszótt szövegtérnek a létrehozásában, amelynek kiismerésére ők és más írástudók – például Lévi, a regény harmadik fontos karaktere – már hiába törekszenek, igazságértékét hiába kutatják, mert az mennyisége és heterogenitása miatt önmagát számolja föl.

A szöveg térszerűségének egy másik megnyilvánulása a tér szöveggé változása – leginkább ebben a *Film* működésmódjához közelít, melyben a kamerakezelő-narrátor beszéde és ekfrázisai révén jön létre Buda mint (történelmi vetülettel is rendelkező, változó) tér –, a szövegközi térszerűség rámásolódása a fizikai térre, de a *Filmmel* ellentétben ez itt nemcsak átvitt értelemben történik meg, hanem egy performatív aktus keretében. A regény egy pontján ugyanis Szefforisz épületeit a lakók kívül-belül tekercsekkel ragasztják teli, egy olyan fontos, de beazonosítatlan szövegrészt keresve, ami választ ad homályos, megfogalmazatlan kétségeikre: „Estére minden otthont beborítottak a szavak. Voltak házak, ahol még a kapura is jutott a tekercsekből.” „Időleges nyugalom töltötte el Szefforiszt, mert ugyan nem olvasták el az egymás fölé, mellé, a tekercsek margójára írt ígéket, de a lelkek megteltek annak tudatával, hogy a feleletek karnyújtásnyira

vannak, tenyerükkel végigsimíthatók, rákopírozódnak a kövekre, egyé válnak a mindennapjaikkal [...]”. (187.) Később a tekercek lekerülnek a falakról, de felszínükön a szavak odamásolódott tükörképe furcsa módon ott marad. Az ellentmondásosság erejében rejlik a performatív erő: a szó szoros értelmében jelentés és összefüggés nélküli szóhalmazok reprezentálják a tér formáit. Azon túl, hogy a megértés szempontjából egy hiábavaló erőfeszítés, ez az újfajta, vallási értelemben nem kanonikus szöveghasználat a hagyomány szétaprózódásának, megbomlásának a csalhatatlan jele egyben: „A szavak homlokzattá válása akkor lett végérvényes, amikor a falvédőkészítő mester, aki a legügyesebbnek mutatkozott, egy hatalmas hímzett mondatot a városkapu két oszlopa közé feszített ki.” (Uo.) Az írott szavak, a nyelv, a Törvény világa *A szefforiszi ösvényben* létrehozza a maga párhuzamos valóságát, ami nem kapcsolódik a szavak mögötti világhoz, sokkal inkább homlokzatként fed le azt. Simon egy látomásában ekként érzékeli a teret: a homlokzat maga is mozog, de nem transzparens, míg a világ, amit elfed, szintén folyamatos mozgásban van, és a homlokzat építőkövei, a szavak nem referálnak rá. Ez is magyarázza a regény látomásos rétegét; az emlékezet működése és az instabil tér játékának összekapcsolódása gyakran kelt éberálom-érzetet a szereplőkben; ez a térszerű látomásosság – mint már szó esett róla – jellemző a *Saulusra* is, ott azonban a látomások élesebbek és a főhős önmegértési aktusaiként jelentkeznek.

A jelentés, az értelem üldözésének vagy a menekülésnek a hiábavalósága végül Sándor Iván regényének mindkét főhősét fölörli és örületközeli állapotba taszítja, minden szinten elidegenítve az őket körülvevő anyagi, de az anyagin túli világtól is. Ekként pedig *A szefforiszi ösvény* tulajdonképpen – bár nem állítom, hogy a szerző szándéka szerint – a dekonstrukcionista filozófia legelemibb magját viszi színre: paradox módon a szöveg egyetlen szilárd, mozdíthatatlan igazsága fogalmi szinten mindössze az, hogy abban szövegvilágban nincsen semmi, amibe végső, mozdíthatatlan, változhatatlan igazságként bele lehetne kapaszkodni. Míg a *Saulus* csak addig az elvont, implicit állításig megy el, hogy a bizonytalanság és a belső metamorfózis, bár küszködve a nyelvi kifejezhetőség határait feszegető képes beszéddel, de legalább egy pontig elbeszélhető, csak a személyes metamorfózis végaktusa esik a nyelv hatáskörén kívül, ezzel szemben *A szefforiszi ösvényben* már ez a bizonytalanság sem artikulálható. A két főhős útja végül lezárul, de ugyanoda ér vissza: a hagyomány folytathatatlan, rendszerezhetetlen, az én, a jelentés, az oksági viszonyok mind-mind illuzórikusnak bizonyulnak. Simon és Ruben világának nincsen olyan archimédeszi pontja, amiből az megmozdítható, megérthető, fölfejtető lenne. A maguk eszközeivel, a maguk ösvényét járva mindketten e szilárd pont föllelésén fáradoztak, de a regény kérlelhetetlen következetességgel függeszti föl ennek minden lehetőségét.

A félreolvasás allegóriája

A *Film*ről, az „illogikátlanság” regényéről

„Elérhető legteljesebb tettenérésünk is módosítás.”¹⁰⁹

„[...] semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos öntorzításán, a túlbuzgó igyekvésen, hogy valódinak mutatkozhassanak.”¹¹⁰

„Illogikátlanság” – a talányos kifejezés akkor bukkan fel, amikor a kamerakezelő-narrátor a főszereplő öreg házaspár egymással való kapcsolatának nyomait kutatja: kamerájával zsebkendőnyi méretű, végtelenül lepusztult, szegényes lakhelyüket pásztázza, nem sokkal az egyik főszereplő, az Öregember halála után. A szövegrészlet látszólag egy kevésbé fontos pillanata a regénynek, a belőle kiragadott kifejezés azonban mégis az egész *Film* önfeltáró, önmaga működésére rámutató, azt kicsinyítő tükörként visszaadó szöveghelyévé avathatja. Az elbeszélő ugyanis – egy önértelmező gesztus keretében – így fogalmaz: „Továbbra is *rájönni* igyekszünk egy többé meg nem ismételt együttlét logikájára. Vagy illogikátlanságára. Ami természetesen mindegy.”¹¹¹ (58.) A szöveghely esetében azonban elsőként mégsem föltétlenül az alcímbe is beemelt kifejezés szúrhat szemet, hanem a lezárása. A kamerakezelő-narrátor intenciója a részlet tanúsága szerint csak maga a nyomozás mint (nem lezárható/lezárandó) cselekvés gyakorlása, nem pedig valamilyen metafizikai célzatosság vagy racionális kérdésre való válaszkérés; implicit módon kifejezve egyszerre mind azt is, hogy a rendhagyó nyomozást végzőt nem annyira a „valóságos”, hanem – akárcsak a fikciók készítőit –, sokkal inkább a „lehetséges” érdekli. A rövid részletben azonban („túlfogalmazott” redundanciája miatt) második pillantásra az *illogikátlanság* kifejezés kelthet figyelmet – függetlenül attól, hogy figyelmetlenség vagy szándékos „elbeszélői nyelvbotlás” következtében áll-e fönt a túlfogalmazottság ténye. A szó ugyanis ebben a formában agrammatikus, hiszen amellet, hogy töve után ott áll a magyar fosztóképző, előtte megtalálható egy latin eredetű fosztó értelmű morféma is. Ekként tehát a szóalak maga is *illogikátlan*, hiszen

¹⁰⁹ MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* = Uő, *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006, 283.

¹¹⁰ MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Pécs, Jelenkor, 2015, 52. A főszövegbeli oldalszámok e kiadás számozását fogják követni.

¹¹¹ Kurziválás az eredetiben.

rontott formája önnön metaforájaként értelmezi saját (többször) tartalmát, de e tulajdonsága révén egyúttal sajátosan reprezentálja a teljes szövegre jellemző gondolkodásmódot is; akarva-akaratlanul épp ezzel tükrözi vissza a regényre jellemző *illogikátlanságot* – mint az elbeszélő megjegyzéséből láthattuk –, amely egyáltalán nem a hagyományos értelemben vett ok-okozatiság gondolkodási szerkezetén alapszik. Következetlenné azonban ilyenként sem tekinthető, sőt, éppen ellenkezőleg: ezt az *illogikátlan* gondolkodásmódot kérlelhetetlenül tudatosan és következetesen viszi végig az elbeszélő.

A továbbiakban kifejtett elemzésben a regénynek ezt a „következetes logikátlanságát” igyekszem minél több oldalról feltárni, különböző interpretációs eszközök igénybevételével. A szöveg gondolatiságának, poétikájának és szerkezetének tüzetes vizsgálata remélhetőleg új adalékokkal járul majd hozzá a regény megértésének történetéhez. Az olvasás során, a térhoétikai fókuszú vizsgálat mellett a szövegben megjelenő kevert minőségű médium működése, a vizuális vagy narratív szinten létrejövő tüköralakzatok, valamint azok az elbeszélői megnyilvánulások kerülnek majd fókuszba, amelyek a szöveg önfeltáró gesztusaiként is értelmezhetőek.

A *Film* narrációja első látásra sem homogén, hiszen amellett, hogy különböző egyéb szövegtípusok – a narráció jelenénél korábbi időpontban született memoárok, beszámolók, újságcikk-részletek és ismeretlen forrásból származó elbeszélői adalékok – szaggatják meg az elbeszélés szövetét, maga a kamerakezelői-elbeszélői szólam¹¹² sem egynemű. Az elemzés e tekintetben is több építőelemet különít majd el.

Alapvető fontosságú tematikai pont a várostér konstrukciója, és a benne végbemenő változások regisztrációja, s ennek során olyan szöveghelyek vizsgálata, amelyek a tér múltbeli és jelenbeli állapotainak különbségeire világítanak rá. Elemzésre kerül továbbá az az elbeszélői eljárás, amely létrehozza és alakítja a szövegben megjelenő motívumok mintázatát. Ez a folyamat az olvasó szeme előtt megy végbe, többé-kevésbé a kamerakezelő-elbeszélő vélt intencióinak megfelelően. Ennek a mintázatnak talán a legszembevetőbb része a bűntényekkel kapcsolatos, narratív adalékok beleszövése a regényszövegbe, például egy Pestre vetődött parasztember, Silió Péter tetteinek (ismeretlen forrásból származó, gyanúsán, már-már a mindentudó elbeszélő kompetenciáihoz hasonlóan részletes) ismertetése, valamint a nyomozás és a per történéseinek, valamint Silió felesége bolyongásának elbeszélése. A szövegben ugyanakkor feltételezhető egy olyan önreflexív

¹¹² A kissé nehézkesen hangzó kéttagú megjelölés (kamerakezelő-elbeszélő) használatát az indokolja, hogy rávilágít a szövegbeli nézőpont és hang birtokosának kettős helyzetére. A kamerakezelő-narrátor egyszerre felelős a szöveg médiumában a filmszerűség létrehozásáért és fönntartásáért, de egyszersmind a reális fikción túli szövegtartalmak közvetítéséért is.

réteg létezése is, amely a filmes fikcióból más módon kibeszélő megszólalásokból áll össze. Utóbbi kategória tehát nem egységes, mert van olyan megszólalás, ami a narráció, a nyomozás, a narrátori beszéd autentikusságának relevanciáját vonja kétségbe, de vannak olyan helyek is, ahol a kamerakezelő-elbeszélő a filmkészítés fikciója mögé enged bepillantást.

Források, inspirációk, képi filozófia

Az elemzés mottójául választott idézet nem a regényből származik, hanem Mészöly egyik sokat hivatkozott (és a *Filmmel* is többször összekapcsolt) esszéjéből, a *Warhol kamerájából*, de ellentmondásos, talányos tartalma szerint éppenséggel a *Filmből* is származhatna. Ugyanis a regény egyfelől több olyan jellegű filozofikus, önreflexív jegyet hordoz, olyan elbeszélői megnyilvánulásokat, melyek tartalmuk szerint az esszében olvasottakhoz igen szorosan kapcsolódnak, másrészt pedig a regény cselekménye egészen nyilvánvalóan példaként is szolgál a mottóbeli állítás működésére.

A *Film* című regény születésére szűkebb értelemben két, eltérő médiumú forrás is hatott: tágabb kontextusán, a szakirodalomban sokszor említett francia „új regény” poétikáján kívül, az esszé tanúsága szerint Andy Warhol *Empire* című filmje, valamint – feltételezhetőleg – Samuel Beckett szintén *Film*¹¹³ címen megjelent forgatókönyve. Warhol kísérleti filmjének lényege, hogy egy statikus pozíciójú kamera folyamatosan az Empire State Buildinget filmezve, több órán keresztül jórészt magára hagyottan működött. Ez a filmművészet határait erőteljesen feszegető alapkonceptió Mészöly gondolkodására termékenyítőleg hatott, mint azt a már említett *Warhol kamerája* című, e film inspiratív befolyását tanúsító esszéjében is megfogalmazza: „Warhol kísérlete bizonyára nem művészet még; illetőleg már nem az. Amit megvalósít, a technika önkéntes ajándéka.”¹¹⁴ Nagyon is találó Mészöly megállapításának mindkét eleme, hiszen Warhol kísérleti

¹¹³ A két *Film* című szöveg összehasonlítását Kolozsi Orsolya végezte el (KOLOZSI Orsolya, *Figyelő tekintet. Mészöly Miklós Film című regényének és Samuel Beckett azonos című forgatókönyvének közös vonásai = Uő, A szöveg árnyéka*, Budapest, Magyar Írószövetség Arany János Alapítványa – Kortárs, 2011, 28-41.). Kolozsi közvetlen bizonyítékot ugyan nem ad a két szöveg filológiai kapcsolatára vonatkozólag, de elemzésbeli meglátásai a két *Film* – címazonosságukon túlmutató – hasonlóságairól igen meggyőzőek. Kolozsi szerint azon túl, hogy köztudott Beckett Mészölyre gyakorolt hatása, mindkettejük élénken érdeklődött a film médiumában rejlő prózapoétikai lehetőségek kiaknázása, valamint George Berkeley filozófiája, szorosabban a látásról alkotott teóriája iránt, mely, mint Kolozsi írja, a realista ábrázolás problematikája, lehetőségei, határai miatt izgatta Mészölyt. (32-33.)

¹¹⁴ MÉSZÖLY, I. m., 282.

filmjének konceptuális lényege volt, hogy az *Empire* alakulásába való beavatkozás csupán a legszűkebb technikai munkára szorítkozzon, azaz a megtelt filmtekercsek cseréjére.

Hiába azonban a beavatkozás minimalizálásának igyekezete, az *Empire* esetében is adott két olyan *film előtti* mozzanat – egyrészt a kamera perspektívájának kijelölése, másrészt az eszköz működése –, amelyek egyszersmind élesen rá is világítanak e technicizált objektivitás korlátaira is. Ezekben szükségképp megmutatkozik a szerzői intenció kiküszöbölhetetlen minimuma – ahogy a regény néhány, későbbiekben vizsgálandó jellegzetességében, jelenetében is. Elmondható azonban a regény kapcsán is, hogy Warholhoz hasonlóan Mészöly is igyekezett a szerzői intenció nyomait – hiszen a regény elbeszélője készíti a fiktív filmet – a minimumra redukálni. Az intenció minimuma a regény esetében egyfelől a témaválasztásból áll (analóg módon a kamera perspektívájának megválasztásával, és a működtetésének mozzanataival). Másfelől azonban a regény koncepciójának ugyanúgy része a mindenfajta (nemcsak a szerzői, hanem az elbeszélői) intencionáltságot elbizonytalanító, azaz az intenciólehetőségek gyanúit folytonosan fölülíró, elcsúsztató, paradoxon-alapú szövegépítés eljárása is, ami egyúttal meg is haladja az *Empire* koncepcióját, hiszen az – ellentétben Mészöly regényével – nem kérdez rá önreflexív módon saját relevanciájára, igazságára.¹¹⁵

Ekként az olvasónak a megértésre irányuló intenciója sem lehet más, mint az, hogy igyekszik megfelelni a szöveg rendhagyó működésének, és megvizsgálja, mik azok az intencionáltságot fölülírni kívánó mozzanatok, amelyek nyitottá teszik a szöveget. Úgy tűnik tehát, hogy a fent említett két mozzanaton, a témaválasztáson és a megíráson kívül a *Film* intenció minimumába éppúgy beletartozik az intenció(k) eltüntetésének, ütköztetésének, de legalábbis szétmosásának a szándéka is. Mészöly regénye annyi kifejtetlen mozzanatot, szimbólumot, jelentéktelennek vagy épp „jelentéktelenül jelentőségteljesnek” sejtetett narratív elemet tartalmaz – tárgyakat, mozdulatokat, képi beállításokat, (vizuális és nyelvi) analógiákat, sőt ellentéteket –, hogy az olvasó a neki tetsző úton foghat bele az értelmezésbe. Az a számtalan útvonal, amelyet az olvasó bejárhat

¹¹⁵ Ennek köszönhetőek a paradox megfogalmazások mind a regényben, mind annak az előtanulmányaként felfogható esszéiben. Mint a választott mottóból is kiderül, Mészöly az *Empire* esetében sem a teljes objektivitást kereste, hanem a technika látásmódja és az emberi tekintet találkozásának aktusa izgatta. Mint írja, „[...] két vágyunk lehet: tetten érni a valóságot, és eltérni tőle.” (283.) Ezt azzal a szükségszerűséggel magyarázza, hogy a kamera „Teljes objektivitása ugyanis önmagában van, a maga tisztaságával nem bányászható ki. Ahány rápillantás, annyi árnyalat.” Az új művészi minőség tehát a technikai kép és az arra rárétegződő (értelmezői) emberi tekintet interakciójából jön létre. A *Film* során is ezt a struktúrát tapasztalhatjuk, hiszen a „felvett anyag” bizonyos pontjait az elbeszélő kommentárokkal látja el.

a regény értelmezése során, egyszersmind felszabadító is: lehetetlen egy totalizáló olvasat kiemelése a párhuzamos olvasatok mellérendelt halmazából.

Éppen ebből kifolyólag, Mészöly *Filmje* kapcsán az is tudatosul az olvasóban, hogy szigorúan véve az elemzés és az értelmezés bár szorosan kötődnek egymáshoz, egymásról leválasztható eljárások. A *Film* esetében az előbbi jóval kevesebb dilemmát hordoz magában, mint az utóbbi, hiszen ez a feladat valójában zavarba ejtően nagy szabadságot ad a *Film* szövegterében – vagy inkább párhuzamos szöveg-téridőkben – elmerülő olvasó számára.

A (nyom)olvasás segédfogalmai

A regényt övező, óhatatlanul megjelenő értelmezői tanácstalanság is jelzi: a *Film* esetében nem működtethetők a rutinszerű olvasásmódok, hiszen nem teljesülnek az epikai szövegekkel szemben általában támasztott, konvencionális olvasói elvárások sem. A *Film* esetében egy más logikájú szöveggel találkozhatunk. A *Film* elsődleges és talán legmarkánsabb jellemzője, hogy a szöveg a lehető legteljesebb mértékben magára hagyja az értelmezőt – és ebben elmegy a határokig –, csakúgy, mint a regény világában mozgó, cselekvő narrátor is, aki szintén teljesen magára marad azzal a feladattal, amelyet különböző önreflexív megnyilvánulásai során (ellentmondásoktól sem mentesen) körvonalakban fölvezol.¹¹⁶ Ezekből az önreflexív szöveghelyekből sem kapunk azonban választ a legfontosabb kérdésekre: sem a „miért”, sem a „mit”, sem a „hogyan” nem tisztázódik maradéktalanul, azaz a regény semmilyen direkt intenciót nem tartalmaz, ami az értelmezés mankójaként szolgálhatna. Végző soron tehát a regénybeli kamerakezelő-narrátor is kísértetiesen hasonló pozícióban van, mint a szöveg olvasója: nyomozást kell folytatnia egy olyan, kétes narratíva megalkotása érdekében, amelynek világosan megfogalmazott célja nincs, és amely referenciáit tekintve kiismerhetetlen.

A *Film* szövege tulajdonképpen különböző időkben, pontosabban a regénybeli Buda tereinek időben eltérő állapotaiban hagyott jelek halmazából áll össze. Az olvasás folyamata tehát, párhuzamba állíthatóan a kamerakezelő-narrátor nyomozásával, e regény esetében egészen konkrétan nyomolvasásként jelentkezik. Annyi különbséggel, hogy nekünk, olvasóknak, a szöveg

¹¹⁶ Nem véletlenül találkozhatunk az elbeszélői szólamban helyenként felbukkanó tanácstalansággal, melynek a kamerakezelő-narrátor hangot is ad; sőt, kissé előre szaladva, a regény zárlatában is alapvető szerepe van a folytathatatlanságból fakadó tanácstalanságnak.

fabuláris szintjén létező rejtélyen túl, melyet a narrátor is kutat (az esetlegesben fölfedezni/létrehozni a mintázatot, az analógiákat), a regény szüzsés szinten rejlő mozzanatait is nyomoznunk kell, azokra a szöveghelyekre koncentrálni, melyek rámutatnak az immanens működésére: melyek rést ütnek a film mint fikciós forma felületén, hogy ezzel implicit módon számot adhassanak a *Film* mint szöveg működéséről is.

Ekképpen a *Film* leginkább a plurális, többretegű olvashatóság bravúros színreviteleként, vagy épp a *szükségszerű* félreolvasás allegóriájaként is értelmezhető – amellet, hogy ilyen minőségében példaértékű metaszöveg, hiszen mindennél érzékletesebben, sőt radikálisabban mutat rá az irodalmi szöveg sajátos létmódjára. A szöveg téridejében elmerülő olvasó éppen ezért Paul de Man fogalmát, a félreolvasás ideális esetét valósítja meg: e fogalom képes valóban rámutatni a Mészöly-regényben benne rejlő, gyakorlatilag kimeríthetetlen olvasáspotenciálra.

Paul de Man fogalma ugyanis korántsem az olvashatatlanságot, vagy egy mindenkori aktuálisan fölállított olvasat irrelevanciáját állítja. Az irodalmi szöveg folytonos (és nem akaratlagos) félreolvasása nem a jelentés megalkotásának lehetetlenségéről vagy fölöslegességéről szól, hanem inkább a maga sajátos módján arra az alapvető hermeneutikai tapasztalatra világít rá, hogy olvasatunk nem zárhatja le a szöveget a további értelmezések előtt, és egyúttal nem lehet teljes mértékben ellentmondásmentes sem – hiszen a nyelv önmagában sem lehet az. Bizonyos értelemben tehát a félreolvasás „olvasáspolitikai” szempontból is nagyon hasznos, hiszen e fogalom óvja meg a szöveget attól, hogy egyetlen uralkodó olvasat önmagának sajátíthassa ki. (Az más kérdés, hogy a *Film* valószínűleg egy ilyen kísérletre nem alkalmas, ahogy Mészöly legtöbb szövege sem.) A regénybeli időrétegekben hagyott jelek (térbeli nyomok, az emlékezés jelei) nyelvi formában léteznek, de a terek állapotváltozásai, a nyomok többértelműsége a nyelv pluralitására, „atopikusságára” világíthatnak rá.

Éppen ezért lehet produktív a vizsgálat szempontjából az elemzésnek egy lazább keretet adó olvasásmód, a térpoétika alkalmazása. A szöveg térszerű önreprezentációjának vizsgálata egyébként sem példa nélküli a regény recepciójában, ezt a legalaposabb módon Bazsányi Sándor és Wesselényi-Garay Andor szerzőpárosa végezte el egymásra reflektáló ikerszövegeiben.¹¹⁷ Bazsányi és Wesselényi-Garay a regény városkonceptióját vizsgálták elsősorban, hiszen térpoétikai szempontból olvasva nagyon is érzékletes az a mód, ahogyan Mészöly regényében fölépül a város-szöveg vagy szöveg-város. Az olvasásmód amellet, hogy számos tanulsággal

¹¹⁷ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „...egy várostörténeti rézkarc másolata...” (*Mészöly Miklós: Film*) = Uők, *Kettős Vakolás. Terek – szövegterek*, Pozsony, Kalligram, 2013, 23-69.

szolgál mind az olvasható város, mint a mészőlyi ekfrázis szempontjából, egyszersmind tovább is gondolható, hiszen azon túl, hogy létrehozza az elbeszélés jelenének a városát, párhuzamosan, a narráció részeként létrehozza annak ötven évvel azelőtti állapotát is.¹¹⁸

A város mint olvasható szöveg elméletének megalapozója, leírója, Michel de Certeau. A *Séta a városban* című szövegében kétféle perspektívát különít el, melyek a város két lehetséges olvasatát adják. Az egyik egy távlati, fölöttes nézőpontot használva, felülnézetből, a másik a város láthatatlan mélyszerkezete, az utcaszint perspektívájából olvassa a várost mint szöveget. Eltérő fókuszoknak köszönhetően eltérő jelentéseket hoznak létre. E jelentések azonban nem zárják ki – épp ellenkezőleg –, kiegészítik egymást, hiszen mindkét perspektíva számára elérhetetlen a másik befolyásolta jelentés; jelentésadási lehetőségeik eltérőek és határaik máshol húzódnak. A fölöttes perspektíva nem omnipotens, hiszen a részletek rejtve maradnak a magasból letekintő előtt, cserébe rendelkezik egy általános képpel, a sétáló perspektívája viszont számtalan apró részletet érzékel, csak éppen a nagy egész szerkezetének ismerete nélkül.

A szöveggént létrejövő, szöveggént olvasható város fogalmához szorosan hozzátársul e kétféle nézőpontból értelmezett város kétféle olvasója, befogadója: a „napszem” és a flâneur fogalma is. A *Film* elbeszélőjének szemszögéből következően a távlatos nézőpont csak korlátozottan használható, így a dolgozat a továbbiakban jórészt csak a kószáló fogalmával operál.¹¹⁹ A kószáló a város tapasztalati befogadója, „theorosza”, aki behelyezkedik, integrálódik a városszövetbe, miközben használja azt (mint írott szövegek esetében az odaértett olvasó funkciója), sőt, az általa megtett úttal maga is hozzájárul a város szövegének, történeteinek továbbíródásához. A sétáló vagy kószáló tehát kitüntetett karaktere a városi tematikájú szövegeknek.

Megjegyzendő azonban, hogy a *Film* elbeszélő-rendezője, ha nem is nélkülözi a kószáló bizonyos vonásait, de semmiképpen sem tekinthető a flâneur tipikus esetének, mert mozgását nem a város tétlen „átélése”, birtokba vétele, a benne való elveszés jellemzi, mint a flâneur speciális esetében. Mozgása például – bizonyos megkötések között – célorientált, (ami a kószáló „ideáltípusát” nem jellemzi) hiszen a következőképp fogalmaz: „Megyünk a magunk útján. Megyünk *hazafelé*. Nem kívánunk semmit megoldani. *Végigmenni* akarunk. És egy perc pihenőt sem adni a kameránknak.”¹²⁰ (104.) Ez a megfogalmazás egyfajta korlátozott célzatosságot

¹¹⁸ A regény időszerkezete ugyanis úgy épül föl, hogy a forgatás jelenére több múltbeli időréteg is rárakódik az elbeszélő tevékenysége folytán: ezek az időrétegek szimultán vannak jelen a regény kitüntetett pontjain.

¹¹⁹ Ha a *Film* időszerkezetét nézzük, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy a fölülnézeti, nagyléptékű perspektíva az elbeszélő számára nem vizuális értelemben adott, hanem a várostér időbeli kiterjedésének, állapotváltozásainak ismerete révén.

¹²⁰ Kiemelés az eredetiben.

feltételez, ugyanakkor korántsem tükrözi azt, ahogy a szöveg szereplőjeként mozog és cselekszik: a nyomozás ténye nyilvánvalóvá teszi, hogy nemcsak konkrét, szó szerinti, hanem metaforikus értelemben is *végig kell menni* egy közelebbről nem lehatárolt probléma megoldásának (valamelyik) útján.

A város szövege azonban a regény előrehaladtával folyamatosan íródik, dúsul, térideje dinamikusan, a narráció folyamatában egészül ki saját múltbeli dimenziójával, melyet a jelenhez a kamerakezelő-narrátor rendel hozzá. Ezt a hozzárendelést egyúttal az öreg házaspár történetének szövege és bejárt útjuk is alakítja. A regény folyamán tehát olvasóként is a kamerakezelő-narrátor által irányított (irányítani próbált), de az öregek szokásrendje által is befolyásolt célelvű, szigorúan megszabott, bejáratott és ökonomikus útvonalak mentén haladunk. Ez abból is látszik, hogy már a főszereplőkkel való találkozás előtt megkezdődik a bizonyítatlan (pontosabban, mint később az olvasó rájöhet: nem is bizonyítandó) gyanúsítások láncolata, melyek utólag, az elbeszélő eljárásának lassankénti lelepleződése után nyerik el potenciális jelentéslehetőségeiket.

A fikciós forma mint felszín – és annak önleplező mozzanatai

A *Film* legfeltűnőbb, sőt, talán elsőre evidensnek tűnő sajátossága, hogy címe által az írott szövegtől teljesen eltérő médiumként definiálja önmagát. Nem véletlen, hogy a fikcióépítés szerves részeként Mészöly számtalan kamerakezelési, vágási eljárásnak alkotta meg a szövegben ekfrázisként megjelenő párját, melyek az eredeti filmes eszközök imitációiként vagy analógiáiként lépnek működésbe. Ezek tulajdonképpen a sokszor nominális és szűkszavú, leírásokra koncentrááló elbeszélői eszköztár alapját képezik. Sággy Miklós, aki a mészölyi írásmódot mediális szemszögből vizsgálja, az ekfrázisokat olyan átviteleknek tekinti, amelyek az érzékek között jönnek létre:

„A látásészlelet tárgyainak (vagy általánosabban: minden érzékek által közvetített észleletnek) világa és a nyelvi szféra közötti váltás alakzatának saját elnevezése van a retorika szakirodalmában: *érzéki metafora*. E fogalom használatos az

érzékszervek által közvetített ingerek és a mentális folyamatok közötti *átvitel* leírására, vagyis a »külső« élmény »belsővé« tételére.”¹²¹

Mészöly tehát megteremt egy elbeszélői formakincset, logikát és stílust, egy téralkotási és egy ehhez illeszkedő időkezelési módszert, hogy ezek segítségével a kamerakezelő-narrátor létrehozassa a szövegfilmet. Ennek vizsgálata, prózapoétikájának leírása által – összeolvasva a már korábban hivatkozott *Warhol kamerája* című esszével – nagyjából választ kaphatunk arra vonatkozólag, hogy a folyton művészi kihívásokat kereső szerző miért fordulhatott éppen a film médiumának „lefordítási”, megírási kísérlete felé, annak ellenére, hogy talán ez áll a legtávolabb a beszélt és írott nyelvtől (hiába narratív művészet mindkettő). Egy ilyen szövegfilm-koncepció formájának és a regény tematikájának magyarázatához egy másik szöveget kell igénybe venni.

Némi bepillantást enged ugyanis a regény megszületésének körülményeibe, megírásának motivációiba a *Film* legújabb, 2015-ös kiadásának függelékében is közölt nyúlfarknyi önelemző esszé, a *Regényforgatás*. Ebben Mészöly így vall: „S minthogy elsősorban a *kép* ragadott meg [az utcán szótlánul együtt sétáló öreg házaspár képe], *hitelesebb csalásnak* éreztem, ha engedem, hogy a kamera és a rendezés reális fikciót legyen.”¹²² (150.) Az idézetben a két paradoxon közül a legszembetűnőbb a „hitelesebb csalás” mészölyi paradoxonja, amely rámutat ennek a formának a valós – és igen produktív – ambivalenciájára, és amely egyszersmind magyarázatul szolgál a másik paradoxon, a „reális fikció” értelméhez is.

Az ambivalencia azonban nemcsak a regény sajátja, hanem a regényhez hozzárendelhető magyarázó textusoké is. Az ambivalens szerkezet működ(t)ésének része az is, hogy a kamerakezelő-narrátor a regény több pontján, változó módokon, néhol szándékosan, néhol véletlenül „leleplezi” az egyébként maga által létrehozott, fönntartott, folyamatában kiépülő tér- és időfikció működését. Ezt tulajdonképp fölfoghatjuk egy mediális síkon folyó szemantikai játékként is, amely a posztmodern irodalomhoz közelíti Mészöly e regényét. Ennek a szövegrétegnek a feltárása pedig kizárólag az olvasó feladata és lehetősége, azaz neki nem csupán a fabula szintjén kell nyomozást folytatnia – a kamerakezelő-narrátorral együtt –, hanem a szüzsé szintjén is.

A szöveg működés módjának explicit vagy implicit lelepleződése azonban szintén többféleképpen történik. A szöveg önfeltáró gesztusai között akad vizuális alapon álló, de akad közte nyelvi metaforikán alapuló is. E fejezet felütésében például már megvizsgáltam egy olyan

¹²¹ SÁGHY Mikós, *Mészöly a felvevőgéppel* = Uő, *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Szeged, Tiszatáj, 2009, 155.

¹²² A második kiemelés tőlem: T. M.

kifejezést, amelynek speciális, *pars pro toto* jelleget tulajdonítottam a regény egészéhez viszonyítva, a benne rejlő „logikus logikátlanságot” következetes poétikai alapelvként azonosítva. E példán kívül azonban még számos olyan szöveghelyet találhatunk, melyek hasonló funkciójúak, állítanak vagy sejtetnek valamit a regény sajátos ellentmondásosságáról. Kicsinyítő tükörként olyan kulcsmozzanatokra világítanak rá, mint az elbeszélő eljárások alapelvei, a fikció szigorúságát megbontó, azaz a szövegi létmódra utaló elbeszélői megjegyzések, vagy a vizuális értelemben vett tükröző effektusok, melyek mégis többet sejtetnek a látvány pusztá leírásánál.

Megfigyelhetjük például, hogy az elbeszélő már a harmadik mondatban „megszegi” a kamera működési elvét: „Ügyelünk rá, hogy semmi se *emlékeztessen* az *egykori* szőlőskertekre, présházakra. Az udvarokon beton, kő, vasajtók, a Házkezelési Kirendeltség többéves sittkupacai, gömbvaskötegek, alumínium szeméttárolók; ezekkel nehezítjük az *összehasonlítást*.”¹²³ (5.) Eszerint már a szöveg legelején tetten érhető az első mozzanat, amikor a kamera többet/mást mutat, mint amit a filmes fikció működésének elvi keretei lehetővé tennének. Az elbeszélő már rögtön a regény kezdetekor megkettőzi a teret; de nem csupán megkettőzésről van szó, hiszen a narráció *jelenének* megmutatható téri kialakítottságát egy, az elbeszélés (a „forgatás”) jelen idejétől teljesen különböző, *múltbeli* időréteg terével ütközteti.¹²⁴ Ehhez ráadásul az indirekt, látszólag negatív értelmű felszólítás technikáját alkalmazza, azaz *képzelteti* el az olvasóval az egykori terepviszonyokat, de éppen a kettő közötti differenciák kiemelésével, a múlt és jelen poentírozott különbségeinek ecsetelése mentén. A szöveg párhuzamos, a jelen és múltbeli állapotokat egymás ellen kijátszó felépítése végig ezt az elvet követi, azaz az elbeszélő már a felütésben elkezd kialakítani az egész regényre jellemző többrétegű időszerkezetet.

Azonban nemcsak a tér jelen- és múltbeli állapotainak, kitöltöttségének, használatának különbségei, hanem e különböző állapotokhoz a narratív eljárások segítségével hozzárendelt történetfragmentumok is a múlt rétegének részét képezik. Ezek a hajdanvolt terek és az azokhoz kapcsolt történettöredékek, adatok, beszámolók kerülnek az elbeszélő látszólagos monológjában szembesítésre a jelen tereivel és történéseivel, folyamatosan lebegtetve azt a ki nem mondott állítást, hogy az Öregasszonynak vagy az Öregembernek valamilyen köze lehet hozzájuk. A

¹²³ Kiemelések tőlem – T. M.

¹²⁴ Az elbeszélő, amikor ténylegesen megkezd a párhuzamok „erőszakolt” (mindenesetre alá nem támasztott) létrehozását a regény két időrétege között, hat évtizednyi különbséget állapít meg: „Sztaniszlavszkij módszere szerint közöljük az Öregemberrel, hogy feltevésünk (ajánlatunk) szerint a váratlan tikkelés egy hatvan év előtti, számára különösen emlékezetes jelenetre utalhat, anélkül hogy maga az emlék egyelőre tudatos lehetne benne.” (6.)

felszínen monológ jellegű szöveg egy burkolt dialógus, amely a jelent viszonyítja a vélt vagy valós múlttal.

Ezen burkolt szembesítések, gyanúsítások kezdik el működtetni a kezdetekkor kiragadott *illogikátlanság* (vagy akár következetes logikátlanság) fogalmával jellemzett narrációt. A kamerakezelő-narrátor ugyanis mindig a szembesítés logikáját alkalmazva, de teljesen önkényes módon él a történetek közti kontamináció, a tükröztetés különböző narratív eszközeivel: e jórészt vizuális elveken alapuló asszociációk segítségével kísérli meg általánosságban tükröztetni a múltat a jelenben, vagy épp kiemelni az elmúlt viszonyokhoz képest végbement állapotváltozást. De ezt nem valamilyen prekonceptuális jelentés, netán a jelen vagy a múlt mélyebb, konkrétabb megértése jegyében teszi, hiszen egy idő után nyilvánvalóvá válik, hogy *hiányoznak* a nyomozás logikailag igazolható indítékai – és ez az, ami a *Film* belső működésében a leginkább zavarba ejtő.¹²⁵

A regény egyik pontján például az elbeszélő egy általa útjára indított, elvileg lezárhatatlan asszociációs láncot a következőképp zár le: „És így tovább, míg bele nem ununk. Természetesen nem ununk bele. Csupán igyekszünk megérteni, hogy *ha valóban mindegy, vajon miért teljesen mindegy*, hogy így függenek-e össze a dolgok vagy másképp, úgy alapjában véve.”¹²⁶ (80.) A szöveghely nem véletlenül idézheti föl az olvasóban az *illogikátlanság* kifejezést, hiszen ez az önreflexió erősen öntükröző módon adja vissza, sűrítetten hordozza annak az ellentmondásnak a feszültségét, ami az egész regényre jellemző: azt, hogy az elbeszélő, erőltetett, aprólékos regisztráló hajlama ellenére, (szó szerint) lépten-nyomon hangsúlyozza – többé-kevésbé nyilvánvalóan – a (történelmi?) igazság keresésének lehetetlenségét és feleslegességét. A cél homályosságát feledteti a cselekvéshez való rögeszmés ragaszkodás, ami olyan szívós, hogy ezzel mutat túl önmagán.

Ebből pedig levonható egy olyan következtetés is, ami egyúttal segíthet a filmes fikció leleplezésében: a narrátor az ok-okozatiságból fakadó igazságot tulajdonképpen egy sajátos *narratív igazsággal*, vagy ha úgy tetszik, itt *képi igazsággal* kívánja helyettesíteni, méghozzá azért, mert az ok-okozatiság igazsága – hiába az elbeszélés által rétegezzé tett idő – a regény világában csak hiányként van jelen, egyáltalán nem elérhető számára. Ez olyan módon értendő, hogy a részletek közötti összefüggéseket az elbeszélő a nyomozás közben nem *rekonstruálja*, mint ahogy az egy „valós”, kauzális alapokon megvalósuló nyomozás esetében történik, hanem maga

¹²⁵ Híven Mészöly önértelmezéséhez, hiszen a már hivatkozott *Regényforgatás*ban ezt írja: „A regény inkább *kép-olvasót, néző-olvasót* feltételez, akinek a kiegészítéseire igyekszik támaszkodni – miután előbb »megdolgozta.«” (105. Kiemelés az eredetiben.)

¹²⁶ Kiemelés tőlem: T. M.

konstruálja meg ezeket az összefüggéseket, még hozzá olyan módon, hogy az alkalmas legyen vizualizálásra, képi úton való közlésre, megmutatásra. E gondolkodás logikai esszenciája tehát tulajdonképpen az, hogy a fikcióban az tekinthető igaznak, amelynek lehetőségét, relevanciáját e bonyolult képi fikció eszközeivel létre lehet hozni.

A regény olvasójához hasonlóan tehát a kamerakezelő-narrátor is félreolvas, sőt *tudatosan félreolvas* jeleket, nyomokat, amikor önkényesen hoz jelentés-összefüggésbe különböző, egymással kauzális értelemben nem bizonyítottan összetartozó mozzanatokot, képi beállításokat, történettöredékeket – de mivel a nyomozás tétje végső soron magának az elbeszélő által gyakorolt kreatív-asszociatív cselekvési folyamatnak a fönntartása, így ezt a rendhagyó módszert újszerű, sőt *jelentésteremtő* félreolvasásként értékelhetjük. Ekként az elbeszélő nem a regény világának tényei után nyomoz, hanem az után, hogy számára milyen lehetőségek állnak rendelkezésre a hiányzó kauzalitás helyettesítésére, kiváltására.

Sőt, úgy tűnik, hogy e *narratív képi igazság* létrejöttének épp az az előfeltétele, hogy az ok-okozatiság hagyományos kérdései, ha egyáltalán léteznek, homályban maradjanak. A kamerakezelő-narrátor éppen ezért nagyon igyekszik, hogy fönntartsa azt a fajta eldönthetlenséget, bizonytalanságot, amely révén a nyomozás, azaz a narráció alapkérdései nyitva maradhatnak. Ezek ténylegesen a legegyszerűbben megfogalmazható kérdések: Mit? Miért? És miért így? Ekképpen vall nyíltan céljáról a második mottóként szerepeltetett szöveghelyen: „[...] semmit se módosítva a látvány és a tények szándékos öntorzításán, a túlbuzgó igyekvésen, hogy valódinak mutatkozhassanak.” A narrátori vallomásban benne rejlő alapvető ellentmondás valóban az egész regényt jellemzi. Az intencionáltság – legalábbis a szöveg felszínén – tényleg jórészt a megmutatásra terjed ki, a megalkotott, és a szövegben fölfedezett nyomok közötti összefüggések csak sejtésszerűek, kifejtő értelmezésük mozzanata koncepciózusan hiányzik, tág teret hagyva az értelmezői spekulációknak mind a narráció jelen idejének képsorai, mind a múltbeli közvetetten technikával beemelt történetek felidézett részletei esetében.

A narrátor „halk metronómhangon” előadott „ajánlatai” a kamera jelenhez kötöttségéből fakadó technikai korlátok áthidalására szolgálnak: a regény szövegeként készülő filmben ezzel és egyéb trükkökkel igyekszik az elbeszélő a jelennél tágasabb időtartományt létrehozni, az elbeszélő részleteken kívül írásos szövegek beemelése, régi (fény)képek tanulmányozása révén.

Egy másik elemzésre érdemes önfeltáró mozzanata a szövegnek, amikor a cselekmény egy pontján kamerakezelő-narrátor olyan technikai műveletet hajt végre, ami a filmes fikció keretei között nem volna lehetséges. A filmes fikció újbóli megszegése és az ezt még inkább

kihangsúlyozó elbeszélői reflexió fontos szöveghellyé avatja a búcsúzás előrevetített, összegző jellegű gesztusát:

„Eddig hátulról követtük őket, és kicsit le is maradtunk, hogy ne zavarjunk, ha befejezésül mégis történni akarna valami, ami nem ránk tartozik – most azonban feltűnés nélkül technikát változtatunk. Az az ötletünk támad, hogy *egyszerre* rögzítsük őket előlről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban (az egy kameránkkal; ami ugyan lehetetlen, de a szándék mégis fontos), és lehetőleg úgy, hogy miközben mindkét irányból egyszerre »lassítunk« rájuk, a kép is egyidejűleg adja az elejüket és hátuljukat. Nem mintha valami újdonságot várnánk ettől, csupán az eddigiek tanító célzatú összegezését, reményt vagy az ellenkezőjét, de legalábbis valami határozottabb állásfoglalást.” (133.)

A kép egyidejű rögzítése két ellentétes perspektívából nyilvánvaló lehetetlenség a fikció materiális szintjén, így az csakis a narráció, a nyelv szintjén jöhet létre. Ekképpen azonban egyszerre élesen rá is mutat a saját nyelvi megalkotottságára, amely másfajta modulációkat is megenged, mint amire egyetlen kamera képes lenne. A szöveg itt, és még több hasonló ponton erőteljesen önértelmező jelleget mutat, de egyszerre meg is szegi a saját működésének törvényszerűségeit is.

Szubtextus a *Filmben* – a tér és az idő hiátusokkal teli térképe

A szövegfilm tehát nem csupán a maga teremtette fiktív médiumot használja, hanem írott szövegeket is beemel, hiszen a fiktív kamera „lencséje” erre is lehetőséget ad. Most mégis egy olyan beágyazódó médiumról szeretnék szót ejteni, aminek jelenléte nem feltétlenül erősen reflektált a szövegben, mégis szinte a regény egészét meghatározza. E médium révén rendelkezésünkre áll egy olyan, ismeretelméleti szempontból is hasznosítható metafora, amely azért bírhat interpretációs haszonnal a szövegre vonatkoztatva, mert az térszerű sajátságainak köszönhetően szinte kiköveteli a használatát. A szövegbeli „ott” a regény különböző időrétegeiben más és más helyet jelent. Nem lehet véletlen, hogy a regény annak deklarációjával kezdődik, hogy az egykori és a „film” készültének idejében létező Buda egészen eltérő városterek: az előbbinek az utóbbiban csak a lenyomatai maradtak meg – pontosan úgy, mint a regény elején megjelenő

szétlapított madártetem, mely az autógumi nyoma révén már csak szó szerint is egykorvult önmaga lenyomata –, így a kapcsolat fölfejtésének egyetlen módja a nyomolvasás, a térképkalkotás lehet.

A várostérkép metaforája tehát, mint látható, a szöveg már vizsgált öntükrözési tendenciájának szerves részét képezi. A térkép a maga absztraháló tulajdonságainak köszönhetően képes egyrészt sajátos perspektívájából átláthatóvá tenni azt, amit ábrázolni hivatott, de csak annak az árán, hogy megfosztja a valóságának egy jelentős részétől, a harmadik dimenziójától. Ilyenként bizonyos értelemben egyszerre mutatja meg és rejti el tárgyát, hozzá is ad, de el is vesz belőle – hiszen perspektívája a Nap-szemé. És éppen ennek köszönhető, hogy a térképkészítés metaforája alkalmasnak mutatkozhat e szöveg poétikai eljárásainak, a kamerakezelő-narrátor és az olvasó igyekezetének együttes jellemzésére.

A *Film* esetében azonban sajátos térkép készül, hiszen, mint szóba került, nem csupán a tér az alanya. A térkép dimenziói közé tartozik a rétegekre bontott idő idődimenziója is, hiszen ugyanúgy beleíródik a szövegben létesülő térképbe a várostér különböző állapotaiként: a város és a közeg változástörténetének különböző múltbeli stációi mind-mind egymásra rétegződnek az elbeszélés folyamán.

Épp előbbi jellegzetességnek köszönhetően narratológiai oldalról is rátekinthetünk e térképkalkotó folyamatra annak érdekében, hogy jobban megérthessük a működését. E szemszögből vizsgálódva azt tapasztalhatjuk, hogy az elbeszélő (gyanúsításai, sugallatai) által megteremtett értelmezési keret a szubtextus fogalmával hozza összefüggésbe a regény térképkalkotó tendenciáját. Michel Riffaterre, a fogalom megalkotójának elmélete szerint a szubtextus olyan elkülöníthető szövegréteg, melynek jelentése beleszövődik a szöveg elsődleges jelentésébe, de értelme nem metonimikus, hanem metaforikus (vagy inkább allegorikus), hiszen alapvető tulajdonsága, hogy az egész művön átvonul: Riffaterre megfogalmazása szerint leginkább „[...] kiterjesztett, gyakran szétszórt szekvencia [...]”-ként létezik a szövegben.¹²⁷ A szubtextus önálló jelentésre tesz szert, de a szöveg nélkül értelmezhetetlen, hiszen nem létezhetne nélküle: „[...] a szubtextusok a narratívával együtt születnek [...]”¹²⁸, azaz akár függetlenül a szerzői szándéktól is – az irodalmi nyelv és a narratív logika önelvű működésének eredményeképpen – létrejönnek. (Ez persze nem zárja ki a szerzői tudatosságot sem a szubtextusháló kialakításában.) A szubtextus (metaforikus, allegorikus) jelentése tehát mindenképp befolyásolja a főszöveg (metonimikus) jelentését is – már

¹²⁷ Michel RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, ford. MÁTHÉ Andrea = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 61.

¹²⁸ Uo., 62.

amennyiben felfedezzük, azonosítjuk a felbukkanási helyeit, és rekonstruáljuk bújtatott, allegorikus jelentést. A nyelv vagy a szerzői szándék működésén túl tehát a szubtextus létrehozásában aktív feladat hárul az odaértett olvasóra is: a narratív szövegben úgy fogalmazódnak meg a jelentések, hogy eleinte különállónak tűnnek, mert eltérő nyelvi regisztereken szólalnak meg, de a közöttük lévő jelentésbeli kapcsolat felszínre hozható: a szimbólumnak a narratív rétegbe integrálását vagy újra-meghatározását¹²⁹ az értelmező fogja elvégezni, úgy, hogy a szimbólum igazságát képes áttenni a narratíva igazságába. Tulajdonképpen minden fentebb megvizsgált narratív elem a *Film* szubtextuális részének tekinthető, hiszen az öntükröző, önleplező, a szöveg saját fikcionalitására rávilágító elbeszélői jelzések eredménnyel olvashatók a szubtextus kitüremkedéseiként, megnyilvánulásaiként. A regényt ezúttal olyan nézőpontból fogom megvizsgálni, amely szerint a szöveg szubtextuális sorozatának szervezőelve a konkrét vagy elvont értelemben vett feltérképezés jelensége.

Ha a nyomozás intenciója felől tekintünk a regényre, akkor a térkép-metaphora további dimenziókat is kaphat. Nemcsak a terek és az idő térképeként, hanem az ok-okozati viszonyok (elkészíthetetlen, valószínűségekből és valószínűtlenségekből, gyanúkból álló) térképeként, netán az emberi motivációk, sőt pszichék térképeként is szemlélhetjük. „Mikor a temetés után felkeressük az Öregasszonyt, igyekszünk a helyszínt is röviden feltérképezni.” (20.) A feltérképezés mint egy intenció, egy igény metaforája ott lappang a szöveg egészében, bármilyen részletet mutasson is a kamera.

A Riffaterre-i elmélettel összhangban, valóban azt figyelhetjük meg a regény kapcsán, hogy a szubtextus általában banális elemeket használ fel az allegorizáció során. A kamera sokszor egy elcsípett véletlen következtében „éri tetten” egy mozdulat utóhatását, a város korábbi állapotainak egy nyomát, általánosságban a jelen történéseiben/állapotában valami elmúlnak az utórezgését. Ennek a mintapéldája történik, amikor az étteremnél járva a kamerakezelő-narrátor egy önmagában semmitmondó és kamerájával teljesen véletlenül elcsípett mozzanatot, a vadaprólékba szúrt kés kimozdulását teszi jelentőségteljessé, hiszen metaforaként értelmezi: „Ez az önmagában jelentéktelen észrevétel csak akkor kap megfelelő hangsúlyt, ha élménnyé tudjuk tenni a lappangó folytonosságot: valaki itt evett, de az utolsó mozdulata mégis most fejeződött be.” (100–101.) Ez a regény alapvető narratív eljárásának egy szignifikáns öntükröző szöveghelye, hiszen az elbeszélő is reflektál arra, ami a szubtextus sajátja, arra, hogy valamilyen banalitás narratív hangsúlyt kap, majd ezek a hangsúlyadások olyan sorozattá állnak össze, melynek végül az olvasó munkája ad

¹²⁹ Uo., 76.

jelentéstöbbletet. Tovább tágítva a gondolatmenetet, a kamerakezelő-narrátor az Öregasszony és az Öregember életének végigkövetett mozzanataiban próbálja meg a történelmi múlt utóhatásait tetten érni, legyen szó akár a legalapvetőbb mozzanatról. Ekként képes ez a szöveg hely kicsinyítve az egész regény narratív szerkezetét átfogóan vezérlő eljárást visszatükrözni.

A regényben tehát pont az történik, mint amit Riffaterre leír szubtextusról: ennek részei búvópatakként, rendszertelenül újra és újra visszatérnek, valamint – mivel kilógnak a narráció fővonala alkotta fikciós keretezésből – egy metaréteggel, reflexiókkal látják el a regényt. Mészöly, mint említésre került, a „hiteles csalás” kifejezést használta a *Regényforgatásban*; az elbeszélő ehhez híven pedig – és tulajdonképp igen becsületesen – aztán néha szándékosan kizökkenti a narratívát a filmes fikcióból. A regény alapkoncepciójában tehát ugyanúgy alapvetően megtalálható a kettősség, mint abban a gondolatmenetben, amelyben Mészöly az *Empire* kapcsán fejt ki az emberi és a technikai tekintet találkozásából születő újfajta esztétikumot. (A technikai kép mindig ugyanaz, de az emberi rápillantás mindig más és más árnyalatú, nem ismételhető.) A narrációban ilyenkor keverednek a „kint” és a „bent” perspektívái, ugyanúgy *új minőséget hozva létre*, mint a tekintetek előbb említett összeolvadása, a tükröződések, a keretet lebontó nonszensz technikák, a regény szerkezetére utaló autoreflexív megjegyzések – amelyek a szerző poétikai gondolkodásának tágabb horizontjába is beilleszthetők.

A várostér akkori viszonyait, valamint a múltbeli eseményanyagot történelmi beszámolók, cikkek, kéziratrészletek közlik, amelyek elszórtan találhatók a regényszövegben. A szintén fontos szerepet betöltő Silió-történet-szál részleteit azonban nem ilyen forrás közli, hanem az elbeszélő szólamába épül be, egyéb kordokumentumok tehát nem „igazolják” a történetet. A narrátor ennek ellenére olyan közel hozva tárgyalja a Silióval Budán történeteket, mintha csak kamerázná, mégis finom „elcsúszásokat” érzékelhetünk az elbeszélő jelen világának felszíne és a múltbeli lehetséges között. A megtörténtnek mondott ekként egyből tényszerűként tűnik föl, amit az elbeszélői szólam sugall.

Képi és nyelvi tükröződések, önfeltáró szerkezetek

A regényszövegben többféle tükröződő alakzatot találhatunk: ezek vizuálisan, képként, de történelmi analógiák mentén, vagy valamilyen konkrét látvány metaforikus vagy allegorikus értelmezése révén konstruálódnak. A *Filmben* sorjáznak a zavarba ejtő párhuzamok, amelyek

egyres szereplők, helyszínek, valamint történésfragmentumok között képződnek meg az olvasás során. Sőt, legelemibb szinten szemlélve, már a címben a tükröződés mozzanatát figyelhetjük meg, hiszen nyilvánvalóan látszólag áthidalhatatlan mediális különbségeken emelkedik fölül metaforikusan. A szövegforma eleve egy olyan felületnek tekinthető, amely itt a film médiumának tulajdonságait tükrözteti vissza. Ezt azonban korántsem naiv, hanem nagyon is reflektált módon teszi, a háttérben annak az elméleti tudatával, hogy a kép és a tükörkép között nem lehet teljes a megfelelés. A szövegben fölismerjük a film működésének sajátosságait, de azt is tudjuk, hogy a tükör nem válik azonossá azzal, amit visszatükröz.

A szorosabb értelemben vett képszerű tükröződés értelmezésének szemléletes példája az a jelenet, melyben a kamerakezelő-narrátor „szembesíti” az Öregembert az étterem falán függő – szintén a szöveg konstruáltságára, valamint a megfigyelés mozzanatára reflektáló – allegorikus rézkarccal. A jelenetben a szöveg világában létrejön egy „valós” kép – az öregember arcának a „lenyomata” az üvegfelületen, de a kamerakezelő-narrátor¹³⁰ egyszerre egy tömör, ám erős értelmezéssel is megtoldja.

„Az Öregember annyira közel áll a képhez, hogy arca élesen tükröződik az üvegen, főképp ott, ahol sötétebb a karc. De ennél nem is jutunk többre, hogy érdekeltté tegyük: amíg nézi, addig az arca is tükröződik. Legfeljebb az a mosolyszerű vonás okoz majd meglepetést, amire kinagyításkor figyelünk fel. A homlok helye inkább üres, mint telített (a rézkarcon ide esik az égbolt kevésbé rovátkázott csíkjá, s itt a tükrözés is halványabb) – a száj és szem környéke azonban a vízholdó lány és az őz közé kerül, ahol sűrű fű ábrázolódik, bokrok, távolabb a fölemelt lábú nyúl. És itt rajzolódik ki a mosolyszerű vonás is az Öregember tükörképén – bár nem függetlenül az üveg egyéb fényfoltjaitól, ami mindig módosít.”¹³¹ (57–58.)

¹³⁰ Bazsányi Sándor vitába száll elemzőtársával, Wesselényi-Garay Andorral, aki a regény világában is jelenlévő entitásként tekint a narrátorra. Bazsányi szerint nem szükséges testiesíteni a narrátort – holott meglátásom szerint ezt a szöveg maga megteszi számos ponton, ezért is hivatkozom az elbeszélőre a kissé körülményes és hosszú, ám szövegbeli szerepét jobban körülíró „kamerakezelő-narrátor” megnevezéssel. Az első szignifikánsan testiesítő jelenet, amelyben a kamerakezelő-narrátor a saját kezét kezdi filmezni a folytatást illető tanácsalanság kifejezőjeként, egy másik pedig az, amikor maga is szembeáll a kameralencsével, mely révén az öreg házaspárhoz hasonlóan szereplővé válik. A kamerakezelő-narrátor tehát végig szereplőként is viselkedik, az előbb kiemelt mozzanatok csupán élesebben világítanak rá erre.

¹³¹ A szöveghelyen egy másik, Mészölyre ugyancsak jellemző eljárást is megfigyelhetünk, mely nem tartozik a mostani vizsgálat fősodrába, de mindenképp említést érdemel. Mészöly több különböző írása esetében tapasztalhatjuk, hogy az emberi testre vagy arcra valamilyen táj részlete rajzolódik rá, a kettő egymásra rétegeződik, ami metaforikus kapcsolatot teremt közöttük; ennek a technikának az egyik jellemző formája, hogy az arc ráncainak mintázatát jeleníti meg térképként vagy tájként, de az is előfordul, hogy akárcsak ebben az

A sajátos látványkonstrukció és annak elbeszélői kommentárja alapvető jelentőséggel bír, hiszen a kamerakezelő-narrátor pontosan rávilágít arra, hogy a bemutatni kívánt „nyersanyag” az artikuláció során hogyan szenved szándékos vagy véletlen deformációkat egy médiumon keresztül: a kép világában a tükröződő, mediális módosulásokon (pontosabban kétszeres, a tükröződés és a kamera okozta mediális módosuláson) átesett arcon megjelenik a kamerakezelő-narrátor által kinagyított, „létrehozott” mosoly. Hogy ez mennyire köszönhető a médiumok áttételességének, a fény játékanak, már megválaszolhatatlan kérdés. A szöveg helyegyszersmind az Öregember jellemzésének is egy érzékletes példája: mosolya éppen azért okoz meglepetést, mert a narrátor megjegyzése szerint a homlok *helye* a képen üres: a homlok üressége azért is szimbolikus, hiszen ez a fejnek a gondolkodásért felelős szervet rejtő része; az elbeszélő ezzel is a főszereplő csökkent tudatát, animalitását érzékelteti finom metaforikával.

A regény térpoétikájának kiépülése is olyan visszatérő szövegelemek révén zajlik a regényben, amelyek a Riffaterre-i szubtextus fogalmával jellemezhetők. A rácszat például egy olyan, több helyütt visszatérő térszerű szerveződés, melynek különböző előfordulásai alapján többféle jelentést tulajdoníthatunk.¹³² Egyik előfordulásakor egy olyan képi reprezentációként működik, amely az elmondás folyamán absztrahálódik: a felszín és a mélyszerkezet viszonyára reflektáló szövegelemmé válik, amelynek mögöttes, elvont jelentése a narrátor kommentárja révén teljeseedik ki. Az első pillantásra szinte jelentéktelennek tűnő látvány, melyben a rács megjelenik, így a nyomozás természetére vonatkozó átfogó metareflexióvá válik. A kamerakezelő-narrátor a főszereplők lakásában filmezi a környezetet, már az Öregember halála után, betolakodva kettejük intim terébe.

„Kameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közlőrl, a kerek diófa asztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvető szálak sűrű rácszata. Ez a majdnem *képletszerű, elemi* látvány a *lényeg*et nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: rács, amire a bársony élőbb szosz-szálai vannak rádolgozva, mintegy a rácsba kapaszkodva. A dolog technológiája nyilván azt

esetben, a tükröződő felületek működése adja a jelentéstöbbletet. Mindkét előbbi megoldás megtalálható például a *Családáradás* című regény különböző szövegheleyn.

¹³² Mint *Az atléta halála* elemzésében már szóba került, Mészölynél visszatérő eljárás a rácszatnak mint szerkezetnek látványalapú, de azon túlmutató, szimbolikus használata. Ez a konstrukció, úgy tűnik, ugyanúgy szerves része a mészölyi poétika alapszerkezetének, mint például a szerzőnél nagy számban és sokféle változatban előforduló résmotívum is.

akarja biztosítani, hogy a bársony bársony legyen, s olyannak mutassa magát, mintha szó se lenne másról.”¹³³ (59.)

A nyomozás során a kamerakezelő-narrátor a történések, a valóság „felvetőszálait” kutatja kamerájával, amely azonban pillantásával sokkal inkább a felszín képes letapogatni és regisztrálni, nem pedig a szerkezetet. Az elbeszélői kommentár ezután egyre elvontabb irányba viszi el a látvány magyarázatát. „Rácsozat, ami az átmeneti takarásokon áttör. Szempontok, aminek a tudálékosságától úgy tekintünk el, hogy szóba se hozzuk; tehát semmi narrátorhang.” (59.) A „szempont tudálékosságát”, azaz önmaga elbeszélői szempontjainak metaforikus magyarázókéességét azonban éppen hogy ezzel a technikával hozza felszínre az elbeszélő. A rácsozat, azaz valaminek a szerkezete, és rajta a szálak mint a felszín képező anyag – egy tárgynak, egy múltbeli történetnek, egy megoldandó rejtélynek, az emberközi viszonyok működésének –, amely a szerkezet felszínének hézagain keresztül láthatóvá válva elárul valami lényegibbet a világ mögöttes működéséről, mint amit a puszta felszín sugall – de legalábbis a dolgok felépítésére reflektál. A valóság felvetőszálai, az összefüggések, az ok–okozati kapcsolatok e gondolatmenetben elsősorban avégett léteznek, hogy a történések (néhol fölfelőlő) felszíne megképződhessen, hiszen a szerkezet és a felszín egymást feltételezi. Ezzel szemben ugyanakkor a nyomozás tétje, a kamerakezelő-narrátor feladata a felvetőszálak, azaz a jelenségek közötti kapcsolatok „megtalálása”. Ez a nyomolvasó eljárás mód metanarratív szinten a regény elbeszélésszövegében is jelen van, hiszen a szöveg önnön működésére vonatkoztatható mozzanatai is úgy türemkednek ki a környezetükből, mint a részletesen filmezett zöld terítő szétkoptatott anyagának felvetőszálai. Nem nehéz ugyanakkor meglátni ebben a leírásban a térképre emlékeztető szerveződést sem, amit még inkább érzékeltet a látvány „képletszerűsége”.

A kamerakezelő-narrátor azonban nemcsak metaforikus párhuzamokban gondolkodik, hanem metonímiákban is; szinte végtelen hosszú listát hozhatnánk létre, amelyben a különböző, nyíltan vagy kevésbé nyíltan sugallt analógiák kerülnek indirekt számbavételre. Ilyennek tekinthetjük például a szétvert fejű sikló és Sax Simon malomkőbe szorított feje közti analógiát, amely ráadásul kifejezetten látványalapú, ahogy Sax és a nyúl agyonverése közti mozzanatos párhuzamot is. De Silió története és az Öregember között is számtalan ok–okozatiként feltüntetni szándékolt metonimikus párhuzamot találhatunk, ezek egyike például a bevizelés mozzanata. Az egyik beépülő retrospektív történetfragmentumból tudjuk meg, hogy Silióra, aki részt vesz az 1912-es, Vervörös csütörtök néven elhíresült munkástüntetésen, rávizel egy rendőr lova, amikor a földön,

¹³³ Kiemelés tőlem: T. M.

teljesen védtelen helyzetben fekszik. Ennek párja az a korábbi szöveghely, amikor az Öregember vizes be. A kamerakezelő-narrátor ugyanakkor (egy torzító kamerabeállítással) azt sugallja, hogy az öregember lovasrendőrként a másik oldalon, a megmozdulás leverésében vett részt: az eseménypár viszonyát ezzel a gyanúsítással rendezzi újra. A két mozzanat közötti kapcsolat gyújtópontjába így a kiszolgáltatottság kerül. De a mesterségesen létrehozott metonimikus kapcsolatok sora folytatható olyan, már-már transzcendenciába hajló, finom párhuzamokig bezárólag, mint például amikor a valaha volt szilvás helye fölött az eget az érő szilva színeivel ábrázolja az elbeszélő. „És igazában most értjük meg, hogy mindezt semmi nem befolyásolhatja, még az sem, hogy az ég közben ritka szép színváltozatokkal kezd el sötétedni, a dombgerinc fölött sárgás-vöröseszöld (?), az egykori szilvás fölött éretlen gyümölcs-vörhenyes.” (133.) Utóbbi példa mutatja talán legszignifikánsabban, hogy a *Filmben* látszólag semmi sem ok és előzmény nélküli, még az ég színe sem, azonban a legtöbbször nem kifejtett és nem rekonstruálható.

A regénynek gyakorlatilag egyetlen olyan mozzanata van, amelyben a szövegbeli kamera majdnem ténylegesen tárgyias módon működik. Ha visszaemlékszünk Warhol filmkísérletére, az *Empire* című filmre, annak konceptuális lényege abban rejlett, hogy a szerző egy igencsak szűkös cselekvési határon túl nem avatkozott bele a gép munkájába. A *Film* kamerakezelő-narrátora is tesz egy ilyen gesztust, amelynek az elbeszélés folyamán megfelelő hangsúlyt is ad. „Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi, valamennyien, egy csupasz fal és egy gép önműködő tárgyiasága közé szorulva – mintegy két »zárójel« között.” (44.) A helyzet a regény világában is kitüntetett, hiszen a kamerakezelő-narrátor egyedül itt mond le – időlegesen – a kamera kezeléséről, a totális kontrollról, hogy magát is éppúgy kiszolgáltatassa a mechanikus tekintetnek, mint az öreg házaspárt, és hogy egyszersmind önmagát is beleírja szereplőként a maga készítette filmbe. Ennek a gesztusnak az előzménye lehet az, amikor nem sokkal korábban a kezeit kezdi el filmezni saját tanácstalansága érzékeltetésére, de annál jóval messzebb megy, mert ott a szemszög lényegében nem változott. Azért lehet ez a jelenet az öntükrözés sajátos mozzanata, mert a narrátor önmagát szembesíti azzal, amit ő cselekszik másokkal. Tükrözés ez abban az értelemben is, hogy a kamera mechanikus tekintete ugyanúgy élettelen a narrátori tekintet és reflexió nélkül, akárcsak egy épületfal.

Összegzés

„Bármennyire is erőltetjük, hogy az utolsó pillanatig kitartsunk, minden igyekvésnek megvan a határa.” – vallja be nyíltan a kamerakezelő-narrátor saját kudarcát az Öregasszony elszalasztott halála után. (146.) A valóság e szeletének megtapasztalása ismét csak *utólag*, a felvétel újranézésekor válik számára (és az olvasó számára) lehetségessé.¹³⁴ Mivel azonban a nyomozás, a térképalkotás, a szövegfilm létrejöttének alapvető eredői koncepciózusan tisztázatlanok maradtak, így a regény zárata sem oldhatja föl ezt a narratív apóriát.

Emellett nyilvánvaló, hogy a film elméletileg foroghatna tovább időkorlát nélkül, még hozzá akár ugyanazon eljárás mentén, mint ahogy a szöveg végéig történik: eredendően össze nem tartozó és nem is föltétlenül egyidejű valóságelemek között keresve metaforikus vagy metonimikus, vagy épp konstruálható ok-okozati kapcsolatokat, montázsokat készíteni – a nyomozás kezdetének helyét, idejét és témáját kvázi-véletlenszerűen megválasztva. Tetszőleges alanyokkal és tetszőleges képzettársítások, jelentéstulajdonítások mentén akár végtelenségig lehetne folytatni a forgatást. A történetek mindig folyamatokba ágyazódnak, valójában nincs sem elejük, sem végük. De mivel a nyomozás célja valójában egyáltalán nem a „megoldás” megelégségének, a „rejtély” felgöngyölítésének teleologikus igyekezetében rejlik, hanem a tettenérhetőség határainak megtapasztalásában, az elbeszélőnek éppen megfelelő alkalmat ad a második alany halála arra, hogy nyomozását lezártnak tekintse – éppoly önkényesen, mint ahogyan megkezdte: a regényzárlat tehát félig-meddig szándékoltan torkollik a hiány tapasztalatába.

Ha a kamerakezelő-narrátor nyomozásának, a szembesítéseinek, a kényszeres narratívaalkotási igyekezetének kudarcából valamilyen tanulság levonható, akkor azt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a regény világában, sajátos játékterében nem is létezik a dolgok összefüggéseire irányuló megértésnek hagyományos, „helyes”, kauzális módja; másként fogalmazva, az olvasó elé táruló nyomhalmazból egymással egyenértékű szubtextusok építhetők tetszőlegesen. Hiszen a valóság torzítatlan formában nem is létezik: önmagában nem képes megnyilvánulni, csak különböző közvetítő közegeken, médiumokon keresztül, amelyek úgyszintén rajtahagyják a maguk nyomait a szövegekamera által megmutatott reáliákon. Ezen a tapasztalaton tulajdonképp az olvasó is osztozik a kamerakezelő-narrátorral, akinek a pozíciójához – és a hozzárendelődő látószöghöz –, mint láthattuk, végső soron nagyon hasonló az olvasó által elfoglalt hely is. Ez a tapasztalat ugyanakkor nem csupán vagy nem feltétlenül a megértés kísérletének fölöslegességéről szól, hiszen ennek birtokában az olvasó megtapasztalhatja a regényvilág *illogikátlanságának* köszönhető szabadságot

¹³⁴ Egyszersmind a zárlat kompozíciójában az is jelentésszerűnek tűnik, hogy a kamerakezelő-narrátor nemhogy lemarad az Öregasszony halálának a pillanatáról, de az asszony feje még a kamera képkivágatából is kibukik, többszörösen érzékeltetve a tettenérés lehetetlenségét.

is: az egymásra rétegződő *kreatív félreolvasásokkal* mindig lehetősége van a történetet újraolvasni és -írni. Ez a lehetőség pedig Mészöly médiumfelfogásában gyökerezik: a kamera képére való emberi rápillantás árnyalatai mindig hozzásegítenek a töredékes kép kiegészítéséhez. Újraolvasásainkkal mindig a – mészölyi értelemben vett – tények és tárgyak más és más árnyalatát pillanthatjuk meg, és összefüggéseiknek újabb konstrukcióit hozhatjuk létre. Az olvasó teljes magára hagyatottsága az olvasó teljes szabadsága.

Harmadik exkurzus. Könyörtelen pontosság – kétféleképp

A Film és az Orgia

„Most aztán láthatóvá lett, milyen egyszerű a világ: a vadászok lehúzzák az elejtett vadak bundáját, és magukra öltik.”¹³⁵ (15.)

E köztes fejezet elé egy megjegyzés kívánkozik. Az alább olvasható összevetés ugyanis némiképpen kilóg a másik három exkurzus közül, ha a dolgozat szempontjából fölállított konceptuális céljukat nézzük. Míg *A szefforiszi ösvény*, *A nyugalom* és későbbiekben az *Árnyas fűtca* esetében elsősorban tér- és prózapoétikai, valamint narratológiai hasonlóságok adják az összeolvasás alapját, s a tematikai összeolvashatóság, ha van, csak másodsorban érvényesül, addig az *Orgia* esetében sokkal inkább a tematika, a történelem jelenléte képez olyan kapcsolatot a *Filmmel*, amely az elemzés legitim alapját nyújthatja.

Küldetéstudat

Általánosan elfogadott, hogy az irodalom és általában a művészet a traumafeldolgozás adekvát eszköze lehet, akár egyéni, akár közösségi traumáról legyen szó. Zoltán Gábor könyve esetében az utóbbiról, hiszen a szerző a magyar múlt egy rövid, ám egyik letragikusabb epizódját dolgozta föl történelmi regény formájában: a nyilaskeresztes mozgalom által véghezvitt 1944-es puccs utáni, megszámlálhatatlan halálos áldozattal járó, ideológiai őrjöngés történetét tárja fel megdöbbentő részletességgel, amely a közös emlékezetben eddig még nemigen kapott az elkövetett bűnök mértékének megfelelő teret és nyilvánosságot. Ahhoz, hogy társadalmi szinten egyáltalán elkezdődhessen a szembenézés a nyilasterror rémtetteivel, először föl kell nyitni a történelmi sebet, beszélni kell arról, amiről ép ésszel szinte lehetetlen. Zoltán Gábor *Orgia* című regényével erre a

¹³⁵ ZOLTÁN Gábor, *Orgia*, Budapest, Kalligram, 2016, 15. A főszövegben föltüntetett oldalszámok ennek a kiadásnak a számozását követik.

roppant háládatlan és felelősségteljes feladatra vállalkozik, sőt, ezt a küldetést folytatta a *Szomszéd* című regényével is.

A valóság és az irodalmi szöveg közötti nehezen meghatározható kapcsolat mindig folytatja-újranítja a realizmussal kapcsolatos lezárhatatlan elméleti vitákat, ez a kérdéskör ugyanakkor különösen fontos történelmi adatokból építkező szövegek esetében. Bárhogy is gondolkozunk erről, az *Orgiával* kapcsolatban egy bizonyos: a szerző regényesítette tényanyagot hiteles dokumentumok szolgáltatták. „[...] Zoltán elsősorban saját levéltári kutatásai nyomán ment utána annak, hogy mi is történt valójában az ő [...] szűkebb lakóhelyén, a Városmajor környékén, amely egyébként, de nem mellékesen, nagyjából megegyezik Mészöly Miklós 1976-os *Film* című regényének helyszínével” – írja Bazsányi Sándor a Műút folyóiratban megjelent 2017-es kritikájában.¹³⁶ A gondolatmenetet később így folytatja: „[...] az Orgia a Mészöly-mű szenttelenül részletező látásmódjával bemutatott tájék egy-két neuralgikus jellegű pontjára vet *engesztelhetetlen és könyörtelenül pontos* pillantást, ha tetszik, a jelentős íróelőd látásmódját *megörökölve és átalakítva* részletezi a negyven éve felvázolt regényterkép néhány szelvényét, mint amilyen például a *Filmben* kurtán és élesen megemlégett Városmajor utcai Bíró Dániel Gyógyintézetben 1945. január 14-én elkövetett nyilas vérengzés.”¹³⁷ Valóság és irodalmi reprezentáció viszonyának kérdésköre Mészölyt mindig is izgatta, ennek árnyalására számos eltérő példát találhatunk, akár szép-, akár értekező prózáját olvassuk. *Realizmus – nem-realizmus* című esszéje felütésében például a következőképpen fogalmaz: „Két alapvető nosztalgiánk: tettenérni a valóságot és eltérni tőle.”¹³⁸ Ez a megállapítás természetesen nem csupán implicit ars poetica, hanem alkotáslélektani szempontból egy releváns vizsgálati elv, melynek nyilván megvan a párja a befogadás oldalán is. A két, szóban forgó szövegre vonatkoztatva, az olvasástapasztalatok birtokában ugyanakkor egy poétikai különbségeikre rávilágító megállapításként értelmeződik. Aligha találunk olyan szépirodalmi Mészöly-szöveget, amelyben ne fedezhetnénk föl a reprezentációhoz fűződő kétségeket, ellentmondásokat, vagy a valóságrepresentáció továbbgondolásának, a formai-narratív kísérletezés igényét, a leírt világ és annak mögöttes, rejtett struktúrája közti korántsem egyértelmű kapcsolatot. Egy sajátosan mészölyi megoldás erre a produktív kétségre a *Filmben* használt kamera-szem is, az a hiteles csalás, amely ugyanakkor nem zárja ki a Bazsányi említette engesztelhetetlenséget és könyörtelen pontosságot sem. Ebből a szempontból Zoltán Gábor szövege valóban a mészölyi írásmód örököse, de anyaga megformálása tekintetében radikálisan

¹³⁶ <https://www.muut.hu/archivum/23368>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.09.21.)

¹³⁷ Uo. (Kiemelések tőlem – T. M.)

¹³⁸ MÉSZÖLY Miklós, *Realizmus – nem realizmus* = Uő, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006, 187.

eltér a *Filmétől*. Az anyag súlya, amelyet az *Orgia* földolgoz, nem enged teret az olyan elvont, a szövegen belül diskurzushelyzetet teremtő kétségek kibontakozásának, mint amilyenek Mészöly *Filmjét* meghatározzák. Zoltán Gábor műve középpontjában nem poétikai problémák állnak, prózája egyenes és majdhogynem eszköztelen Mészölyéhez képest. Nem tartalmaz metareflexiókat, apóriákat a formával kapcsolatban vagy bonyolult narratív struktúrákat. Amit Zoltán továbbvisz Mészöly örökségéből, az valóban a kíméletlen pontosság és túélesség, amely azonban nem hordozza azt a kétséget, az anyagnak és reprezentációjának azt a paradoxonát, amely a *Film* elbeszélésének struktúráját alapvetően meghatározza és izgalmassá teszi. Akad ugyan a regény kritikai recepciójában olyan meglátás, amely ha áttételesen is, közelíti Zoltánt a mészölyi poétikához. Pethő Anita a prae.hu-n megjelent szövegében olyan módon írja le a regény elbeszéléstechnikáját, hogy az akár Mészölynek a *Filmben* működtetett elbeszélői eljárását is felidézheti. Mint írja, „[...] időről időre azon kapjuk magunkat, hogy a belső mozinkban, mikor elképzeljük a jeleneteket, olyan, mintha Rennert [a főhőst] a háta mögött szorosan követnénk, és a válla felletti [sic!] perspektívából figyelnenk az eseményeket.”¹³⁹ Pethő tehát – befogadói oldalról – időnként megjelenő kameraszerűséget vél érzékelni a regény narrációs jellegzetességeként. A „belső mozi” érzését ugyanakkor adhatja a Mészölytől továbbörökölt túéles, kíméletlen fogalmazásmód is. Zoltán Gábor regénye ugyanis a realizmus kapcsán önkéntelenül megfogalmazódó kételyek „előtt” áll: meg sem kérdőjeleződik a realizmus lehetőségessége, amelyet Mészöly a maga számára az ábrázolt világ és az elbeszélő közé iktatott kamera-szemmel problematizál, sem az, hogy hol van a leírhatóság határa; mindehelyett pőrén és naturalisztikusan leíródik az, ami csak leírható. A szerző megteremtette elbeszélői nyelv pedig elbírja mindazt a borzalmas tényanyagot, amely egyszerre része a nyers valóságnak, de a maga megtörténtségében egyszerre feldolgozhatatlanul hihetetlen is.

Mások helyett

Bazsányi Sándor is e minőségében értékelte említett kritikájában az *Orgiát*:

„Az íróknak sajnos időnként mások helyett, helyettünk kell elvégezniük a munkát, nem kevés közös dolgaink egyikét-másikát. Miközben a saját dolgukat sem szabad félvállról venniük. Úgy próbálnak ilyenkor feledésbe merülni vagy kiüresedésig

¹³⁹ <https://www.prae.hu/article/9712-nincs-kegyelem/>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.09.21.)

sulykolt ügyekre, hosszan elfojtott történelmi traumákra vagy utólagosan eltorzított történelmi eseményekre emlékeztetni, hogy közben igyekeznek nem elfelejteni azt sem, ami az irodalom lényege, sava-borsa. Hogy tudniillik saját nyelvet kellene vagy illene teremteniük az adott tárgy érvényes végigbeszéléséhez. Mert világos: álságos vagy semleges (netán álságosan semleges) nyelvet nem használhatnak. Azazhogy nem beszélhetnek politikusan, a pártpolitika kisajátító és egyneműsítő tolvajnyelvén, de nem választhatják a tudomány távolságtartó és tárgyias beszédmódját sem. Pontosabban úgy kell távol maradniuk az előbbtől, hogy egyúttal közel kerüljenek az utóbbi által fellelt és előállított ismeretekhez, adatokhoz. Csak hogy aztán ettől is ugyanúgy eltávolodjanak. És persze jó, ha mindeközben nem válnak túlságosan, indulatosan és kiszámíthatóan elfogulttá, ideologikussá sem. Meg kell, hogy találják saját, csoportthiedelmektől mentes nézőpontjukat és hangfekvésüket.”¹⁴⁰

Bazsányi kritikája ugyanakkor nem csupán méltató szavakkal járul hozzá a regény kanonizációjának kezdeti előmozdításához, de számunkra azért is fontos, mert az általa megfogalmazottak segítenek hozzá egyúttal a két regény, az *Orgia* és a *Film* lehetséges kapcsolódási pontjának megvilágításához. Abban a keresztmetszetben, amelyben Zoltán Gábor és Mészöly művei érintkeznek, a bűn, pontosítva: a történelmi bűn áll, konkrétabb vagy áttételesebb formában mindkettő foglalkozik a történelmi bűn és a kegyetlenség fogalmaival.

A kegyetlenség ábrázolásának tematikája tehát Mészöly kísérleti szövege esetében éppúgy, mint Zoltán történeti adatokat földolgozó regénye esetében alapvető módon van jelen. A kegyetlenség megnyilvánulásai, ábrázolásmódjai ugyanakkor poétikai különbségeikből eredően másként jelennek meg a két szövegben. Mészölynél az elbeszélői következetesség (elsőre valóban szenvtelennek tűnő) megnyilvánulásaiként jelentkeznek. Az elbeszélő, aki a kamerát működteti, nem tesz engedményeket alanyai, az Öregasszony és az Öregember számára: kíméletlenül befurakszik oda, ahová csak tud, habozás nélkül filmre veszi azt, amit filmre lehet venni. Nincsenek etikai megfontolásai azzal kapcsolatban, hogy meddig mehet el a dokumentálásban: az öreg házaspárról forgatott film határátlépések sorozata. Mindezt azzal a homályos, a szövegből csak áttételesen fölsejlő intencióval teszi, hogy a történelmi múlt különböző időszakaiban elkövetett különböző kegyetlenségekre választ, hozzájuk bűnbakot találjon. Az elbeszélő által használt többes szám első személyű grammatikának ugyanakkor elszemélytelenítő hatása van. Mintha a

¹⁴⁰ Uo.

dokumentálás erőszakáért és a fölvetett képek technikai eltorzításából fakadó szándékolt sugallatokért nem egyetlen személy lenne felelős, mert a kamerakezelő-elbeszélő identitása homályos, és motivációi, mivel a szöveg kezdete előttre utalódnak, körvonalazatlanok, nem tudjuk meg közvetlenül, miért folytatja a hajszát az öreg házaspár vélt vagy valós múltjának titkai után.

Zoltán könyvében a kegyetlenség egészen más módon nyilvánul meg: mindenféle esztétikai elvet megelőzve működésbe lépő sokkhatásként, hiszen az *Orgia* esetében a leírások még szorosabban kapcsolódnak hozzá a szövegben megjelenő konkrét mikrotörténeti eseményekhez, mint Mészöly regénye esetében (melyben helyenként szintén előfordulnak hasonló referenciák). A kegyetlenség abból fakad Zoltán Gábor regényében, hogy nem engedheti meg magának azt, hogy kételkedjen a hiteles elbeszélés lehetőségében.

Az *Orgia* mint mikrotörténelmi szöveg

A mikrotörténelem fókuszában szűk téridő áll; nem vizsgál széles társadalmi rétegeket, nem elemzi a politika-, a had- vagy a diplomáciatörténet fordulatait, ehelyett figyelme középpontjában mindig egyes személyek vagy kisebb csoportok mindennapjainak vizsgálata áll. Ez a fókusz az, ami a leginkább megfelel az anyag tulajdonságainak. A szerző maga is kutatás közben döbbsent rá, hogy mikrotörténelmi jellegű könyvet ír, amint erről egy, az *Orgia* folytatása, a *Szomszéd* megjelenése kapcsán készült interjúban vall:

„Idővel tudatosult bennem, hogy amit csinálok, az tulajdonképpen a mikrotörténelem körébe tartozik: egy körülhatárolt, szűk hely történelmének megismerése egy konkrét időszakban, a lehető legnagyobb részletességgel. Nem is számít már igazán újnak ez az irányzat. A nagy történelmi elbeszélésekben való hit összeomlása után alakult ki. Nem a világtörténelmet ábrázoljuk, vagy egy kontinens történetét, nem is egy nemzetét, hanem egy adott szűk területét. Van olyan, hogy egyetlen régi ház múltját dolgozzák fel, és arról is annyi minden deríthető ki, hogy az ember ámulattal nézi, milyen összefüggések tárhatók fel. Én most Budapest egyik kerületével kezdtem foglalkozni, az ahhoz tartozó

történetekkel. Konkrétan például minden nyilas történetével, akit azonosítani tudtam.”¹⁴¹

A nyilasterror 170 napja alatt egy politikailag kisebbségben lévő, de aránytalanul nagy önérvényesítő erővel rendelkező csoport vette át a hatalmat: egy semmilyen bestialitástól vissza nem riadó politikai szubkultúra formálta annak a nem egész fél évnél az arculatát. A regényben ezen a szubkultúrán belül is egyetlen kör, a Városmajor utca 37. alatti nyilasház tagjainak és holdudvarának viselt dolgai kerülnek bűnlajstromba.

Ez azért is fontos, hiszen a két regény között az egyik legalapvetőbb közös pont, ahogy Bazsányi Sándor is megemlíti az *Orgiát* vizsgáló kritikájában, hogy valós történelmi eseményekhez, de főként valós terekhez kötődnek: ezek olyan orientációs pontok, amelyek a regényeket térben is olvashatóvá teszik. A térbeli olvasáshoz azonban nem mindegy, hogy a város pontjaihoz a történések múltként vagy jelenként rendelődnek-e hozzá. Míg Mészölynél a narráció retrospektív rétegében, a forgatáshoz képest múlt időben történetek kerülnek bele narratív eljárások révén a jelen idő szövetébe, addig Zoltán regénye esetében minden az elbeszélés jelenében történik meg. Ez a Mészöly-regényben említett múltbeli történéseknek egyfajta távolságtartást kölcsönöz, ezek kapcsán nem az átélhetőség az elsődleges olvasástapasztalat, míg az *Orgiában* minden a maga primer, történő borzalmában megy végbe. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Mészöly regényében az erőszakos mozzanatok, amelyek a Városmajor múltját meghatározzák, csak nyomasztó háttérismeretként, az ábrázolt tér kiterjesztett (képileg egyébként a valóságban teljességgel ábrázolhatatlan) idődimenziójaként jelennek meg. Zoltán Gábor ezzel az eljárással szemben közel hozza, a történés jelenében bontja ki a Mészöly által csupán meg-megemlített történelmi mozzanatok. Nem kémlel sem a múltba, sem a jövőbe: az elbeszélés folyamatosan lebegteti azt az átmenetiséget és kaotikusságot, ami a nyilasterror rövid, de annál véresebb időszakát jellemezte.

Az *Orgia* elbeszélőjének a szólama – amikor épp nem mozdul ki abból a narratív pozícióból, melyből függő beszédben tudósít a szereplők (nem annyira a kínzottak, sokkal inkább a kínzók) gondolatairól, érzéseiről, sajátos nyelvezetéről, mentalitásáról – másként szenvtelen, mint a *Film* narrátoráé. Mészöly elbeszélőjének célja ugyanis az oly módon történő ábrázolás, ami egyszerre megmutatja „technikai képként” a város pontjainak aktuális állapotát – ekfrázisok sorozataként –, és rejti el a mögöttest, azt a tudás- és tényanyagot, amelyek a gyanúsítások alapját szolgáltatják (mindezt poétikai kísérletként). A *Film* elbeszélésében éppen az adja a disszonanciát, hogy a

¹⁴¹ <https://litera.hu/magazin/interju/interju-zoltan-gaborral.html>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.09.27.)

terek jelenbeli állapota semmit nem árul el azokból az eseményekből, amelyek a múltjukat meghatározzák, az elbeszélő ezt a hiányt pótolja azzal, hogy a képekhez hozzátársítja a történetüket. Zoltán Gábor szövegének narrátora ezzel szemben a maga lehetőségeihez mérten tárgyyszerű, naturalista módján arról tudósít, hogy a Mészöly-regényben is szereplő, ám a saját múltjukról hallgató terek hogyan váltak azzá, amik; ehhez a munkához pedig minél kevesebb fikciós elemet használ fel. Ez az ábrázolásmód a regény tematikájának köszönhetően nem kíván, de nem is visel el semmiféle túlzott stilizálást, önmagában is képes hatást kelteni. Azaz Zoltán narrációs technikája, kis túlzással, szinte eszköztelen és végig transzparens. Mindig lehet tudni, hogy a szöveg adott pontján a narrátor, a szereplő vagy a narratori szólamba beépülő szereplői szólamot olvassuk-e, de az elbeszélés anyagának földolgozásához, és ahhoz a történelmi teherhez, amit el kell bírnia, aligha lehet megfelelőbbet találni.

Etikai dilemmák

A művészet kapcsán örök vita tárgya, hogy a műalkotásnak mennyire joga vagy kötelessége erkölcsi, társadalmi üzenetet közvetíteni. Végző soron ez annak a kérdése, hogy elsősorban befelé irányul, önmagát tekinti-e elsődleges referenciapontnak vagy pedig kifelé irányul, a világra, amelyhez képest kontextualizálja magát. Az *Orgia* radikálisan képviseli a második alternatívát. Mint Bazsányi is említi fent idézett kritikájában, Zoltán Gábor regénye magára vállal olyan aktusokat, amelyeknek tétjük van mind a tágabb értelemben vett közösségi emlékezet, mind az erkölcs, mind a történetírás szempontjából. Ezek azok a külső, elvont referenciapontok, amelyekhez képest kulturális kontextusban pozicionálható a regény. Mészöly szövege ilyen terheket nem hordoz, mert ennél jóval indirektebb: poétikája éppen ellenkezőleg, befelé irányul. A szövegen belül található viszonyítási pontok az elbeszélő által világosan föl nem tett, ám működésükben kibomló kételyek a narrativitás kapcsolatban: a Városmajorban vagy a város más pontján elkövetett bűnök és bűntények sosem részleteződnek úgy, hogy egyértelműnek tűnhetnének. Mint tények másodlagosak, a kérdés velük kapcsolatban az, hogy elmondhatók-e valamilyen módon. A történetek elmondásának aktusához fűződő konceptuális kétely áttételesen mindig érzékelhető, így a *Film* szöveg-kamerája is (csak részben az elbeszélő uralta) szűrőként működik, amely az általa megjelenített világ leírását (leírhatóságát) befolyásolja. Bármilyen különböző is narratív konstrukciójuk – mert a két szöveg nyilvánvalóan egészen másként áll a

hitelesség elvont fogalmához –, van egy közös jellemzőjük: a didaxist mindkét regény messze elkerüli. Az *Orgia*, stílusa legyen bármilyen direkt és sokkoló is, nem válik primer vádirattá vagy egyszerű pamfletté, hanem képes irodalmi szöveggént létezni, és erejét éppen ez adja.

Az *Orgia* a nevükön nevezi a bűnösöket, ellenőrizhető állításokat tesz, ennyiben egy történelmi munka jegyeit hordozza magán. Zoltán Gábor regénye azonban nem csupán lerántja a leplet a múlttól, hanem egyúttal törleszt is, ami már nem a tudomány célja: a maga szövegterében emléket állít azoknak, akik az erőszak áldozatai lettek. A nyilasház helyén ma üzemelő mélygaráznál vagy környékén máig nem található semmilyen kézzelfogható objektum, amely bármilyen módon emlékeztetne az ott történtekre, amely leróná tiszteletét az áldozatok előtt.

Természetes dolog, hogy a történelmi emlékezetnek része a felejtés is, de bizonyos dolgoknak meg kell őrződniük akkor is, ha nem a dicsőséget, hanem a szégyent hordozzák. Ennek tudatosítása írástudói felelősségvállalás kérdése, ez pedig – a már idézett interjú alapján – Zoltán Gábor számára egyfajta ars poetica:

„Nem tudom már elfogadni, ha egy író csak azért kanyarítja egy bizonyos irányba a történetet, mert azt szeretik az olvasók, vagy mert ő már olvasott olyasmit, és tetszett neki. Igen, miközben a felelősség letételéről beszélek, ebben a dologban sokkal nagyobb felelősséget várok el. Az írók írjanak igazat. Ne szépelegjenek. Ha olyasmi kerül elé, ami megfelel ennek az igénynek, tudok lelkesedni.”¹⁴²

Egy társadalomnak reális önképe akkor lehet, ha nem szelektálja ki saját múltjának azon mozzanatait, amelyekkel nem tud elszámolni. Hozzá kell tenni ugyanakkor, hogy ennek az önmegismerő munkának az elvégzésére nem adott reális lehetőséget a nyilas uralmat leváltó politikai rendszer sem, sőt: hiába ítélte el azok cselekedeteit, más ideológia örve alatt ugyanazokat az eszközöket használta. Az *Orgia* zárata már a kommunista hatalomátvétel után történetekkel foglalkozik. Noha az elbeszélő szűkszavúan kerekíti le a történetet, nyelvébe mégis beférkőzik az irónia, amikor a kommunizmusban ugyanannak a világnak a tükörképét mutatja fel, amelyet az leváltott. Ezt híven szemlélteti Renner, a regény főhőse esetében. Renner két világ közé rekedt ember: nem rossz, de nem is feddhetetlen, nem hős, de megteszi másokért azt, amit lehet. A nyilasok beviszik, fogva tartják, megverik, megkínózzák, de végül nem ölik meg, hanem szolgálatra kényszerítik, így szépen lassan fogolyból hasznos háttéremberré válik a mozgalom számára. A nyilasokkal kényszerűen együttműködik, de viszonylagos szabadsága visszanyerése

¹⁴² Litera Uo.

után sem válik egyívásúvá velük. Ez a szabadság azért csak viszonylagos, mert a nyilasok között valójában csak az lehet szabad, aki egyetért velük. A hatalomváltás után azonban Rennert is ugyanúgy kezelik, mint bármelyik nyilast – azok az emberek, akik úgy viselkednek, mint bármelyik nyilas.

„[...] Riska, a mozipénztárosnő, aki túlélte az Andrássy-úti napokat, részben pont Renner jóvoltából, meglátja őt a városban, és feljelenti, mint főnyilast. Rennert elviszik. Az Andrássy-út 60.-ban tartják fogva. Az épület ura most nem a pékek, hanem a szabók közül került ki. Egy Péter nevű kommunista. A vasgyáros ezek után már nem lepődik meg rajta, hogy megint verik.” (297.)

Mint a záró idézet rámutat, a számvetés kérdésének is több oldala van. Ehhez a munkához járul hozzá felelős műalkotásként az *Orgia* is, amely a Mészöly által megkezdett alapokra építkezik.

Terek, térszerű szerkezetek és testrepresentációk a *Családáradás*ban

„Egy erdön kétféleképpen lehet keresztülmenni. Az egyik módja az, ha egy vagy több úton próbálkozunk [...], a másik az, ha sétára indulunk, hogy felfedezzük, milyen az erdő, és kiderítsük, miért van az, hogy egyes ösvények járhatóak, mások nem.”

(Umberto Eco)¹⁴³

Mészöly Miklós prózája kapcsán a tér értelmezése, poétikai szerepének megfejtése – függetlenül attól, hogy a szövegek a szerző pályájának melyik szakaszában készültek – mindig kihívást jelent a befogadó számára. A tér vizsgálata Mészöly számos szövege esetében sokszor az olvasás szempontjából igen produktívnak tűnő lehetőségként merül föl. A térpoétika egyik önállóvá vált leágazása a testpoétika, a kétféle, de egy töről fakadó szempontrendszer pedig kiegészíti egymást. Az itt következő elemzés alapját is két premissza képezi: a *Családáradás* elbeszélésében prózapoétikai szempontból kifejezetten nagy hangsúlyt kap a különböző minőségű terek és az emberi testek leírása. Az elbeszélő leírásainak szemiotizáló eljárásaiban olyan többletjelentések jönnek létre, amelyeknek az egész szövegre nézve is jelentésképző erejük van. Az elemzés irányainak megválasztását a szöveg önelvű működésének tapasztalata alakította.

A test, illetve a test irodalmi reprezentációi sokféleképpen, egymástól teljesen eltérő aspektusokból vizsgálhatók, azaz éppoly heterogén tudományterületként gondolhatjuk el azokat, akár a térpoétikát, hiszen éppúgy kapcsolatot tartanak az irodalommal, mint a társadalomtudománnyal vagy a kulturális antropológiával. Földes Györgyi 2011-es összefoglaló tanulmányában például számos különböző felfogásmódot említ a testtel kapcsolatban, melyek nem föltétlenül zárják ki egymást, hanem egyszerre létezhetnek, egymásra is rétegződhetnek. Elkülönít többek között orvosi, szexuális, pszichoanalitikus, filozófiai, gender-szemponút, szemiotikai testfelfogásokat, majd levonja a konzekvenciát: „A test tehát többféle módon létezik: biológiai

¹⁴³ Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, Bp., Európa, 2007, 41.

entitásként, pszicho-szexuális konstrukcióként, kulturális termékként – gyakran egyszerre.”¹⁴⁴ A test vagy egy része továbbá jelölő és jelölt is lehet egy szemiotikai folyamatban; utalhat tárgyi létezőkre, de a testet, vagy egy részét is jelölhetik tárgyak; az antropomorfitás tehát kétféleképpen is megjelenhet egy irodalmi szövegben: áthagyományozhatja a saját antropomorfitását – például egy tájra – de élettelen dolgok is antropomorfizálhatják a testet. Mészöly regényében mindkét eljárásra találhatunk példát.

Labirintusok regénye

Mészöly legutolsó regénye¹⁴⁵ kapcsán is születtek már korábban olyan észrevételek, melyek részét képezhetik egy térpoétikai vizsgálatnak, de e megfigyeléseket nem követték kifejtő gondolatmenetek – hiszen e regény recepciójában eddig jórészt a narratológiai vizsgálat dominált. Ráadásul azokból a korábbi megfigyelésekből is, melyek a szövegbeli teret elemezték, egymásnak ellentmondó, így gyökeresen eltérő térolvasatokat sugalló következtetések születtek. Thomka Beáta például a regény egyik központi helyszínét, az ősházat egyfajta díszletként értelmezte: „Az ősház vér szerinti és illegális tagjai mintha egy emeletes teátrum fülkéiben vagy a múzeumi babaházak metszetszerűen feltárulkozó szintjein nyernének elhelyezést [...]”¹⁴⁶, míg N. Tóth Anikó szerint „Mészölynél soha nem kiegészítő, alárendelt szerepet játszanak a helyszínek, nem valamiféle háttér, díszletet szolgálnak, illusztrálnak tehát, hanem világértelmezési javaslatot sugalmaznak [...]”¹⁴⁷

A fent vázolt különböző vélemények ellenére is úgy tűnik, hogy a *Családáradásban* – és Mészöly sok más szövegében is – az elbeszélő tevékenységének vonatkoztatási rendszere maga a tér, azaz gondolkodása eleve térszerű: legfőbb poétikai eljárása a tér átmetaforizálásában rejlik

¹⁴⁴ FÖLDES Györgyi, *Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai*, Helikon 2011/1-2, 4.

¹⁴⁵ A regényből vett idézetek a második kiadásból származnak. Az editio princeps mellőzésére alapos okot szolgáltat Wilhelm Andrásnak, a második kiadás szerkesztőjének utószava, melyben – gondosan megindokolva véleményét – elvitatja az első kiadástól az ultima manus elvének érvényesítését: „A Kalligram Kiadónál 1995-ben megjelent első kiadás sajnos nem problémátlan; ma már aligha eldönthető, hogy mennyire tekinthető minden szava és mozzanata az író autorizált szövegének.” (WILHEIM András, Utószó = MÉSZÖLY Miklós, *Családáradás* (beszély), Pécs, Jelenkor, 2008, 147.) Ezt a szerkesztő azzal magyarázza, hogy az első kiadás túlon túl sok helyütt tér el a folyóiratkiadásoktól és a kéziratoktól is. A következő típushibákat sorolja föl: „Különösen sok az eltérés a középpontozást, az egybe- s különírást illetően; nem tudni, miért változott át sok kurzivált szó és fordulat idézőjeles passzussá – ennek stílári különbsége pedig aligha mellékes [...]” (Uo.) A főszövegben lévő idézetek oldalszámait is a második kiadást követik.

¹⁴⁶ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 134–135.

¹⁴⁷ N. TÓTH Anikó, *Szövegáradás: Közéletek Mészöly Miklós prózájához*, Pozsony, Kalligram, 2006, 83.

jelentéstöbblet kiaknázása. A *Családáradás* névtelen, majdnem omnipotens elbeszélője¹⁴⁸ a tér és az idő dimenzióit egy ötödikkel, a metaforikus tér dimenziójával egészíti ki. Ez szerves módon szövődik bele a narrációba, így szolgálhat kulcsként egyrészt a regény szereplőihöz kötődő (konkrét és átvitt értelemben vett) nézőpontok, valamint e nézőpontokból fakadó cselekményelemek magyarázatához (így az elbeszélői stratégia a szereplők számára is vezérelvé és kiindulóponttá válik), másrészt a fizikai környezet poétikai fölépítéséhez. Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy e regényben a térpoétika tűnik a szövegvilág egyik releváns magyarázó eszközének. Ennek az elemzésnek az egyik célja egy olyan térolvasat kialakítása, amely lehetőség szerint magába építi a korábbi észrevételek eredményeit is.

Mivel az elemzés során a szövegbeli terek és a térszerű szerveződések több módon és alakban is megnyilvánulnak, így a vizsgálat alapvetően egyetlen rugalmas metafora, a *labirintus* köré szerveződik. E metafora a regényt több szinten képes értelmezni, ennek megfelelően a labirintus egyrészt konkrét térbeli szervezőelvként, másrészt elvont, metaforikus alakzatként is funkcionál az olvasatban. A szövegből kiolvasható labirintusos szerveződésmódok ráadásul korántsem függetlenek egymástól: egy olyan összefüggésrendszer fedezhető föl közöttük, melynek föltárása ugyancsak alapvető értelemképző potenciállal járul hozzá a jelentés megalkotásához.

Elöljáróban, kvázi-premisszaként, a következő labirintusszerű szerveződések különíthetők el a regényben: az egyik fontos regénybeli épület, melyet az elbeszélő a szimbolikus erejű „ősház” névvel illet, fizikai és egyszerre metaforikus referenciájú labirintusként értelmeződik.¹⁴⁹ Az ősház terének konkrét labirintusos felépítéséből következhet, hogy átvitt, metaforikus értelmében egyszersmind az elbeszélés fókuszában álló család, az Árvai Jurkók belső viszonyrendszerének elvont reprezentánsaként is működik. A labirintusos szerveződés azonban nemcsak a fizikai teret és az emberi viszonyok metaforikus terét uralja, hanem egy harmadik értelemben a szöveg időszerkezetét is, hiszen a regény lapjain töredékesen, nagy vonalakban egyszersmind a család története is fölvázolódik, azonban ennek akronologikusságából következően – mint remélhetőleg látni fogjuk – az idő is labirintusalakzatként nyilvánul meg. A labirintusjelleg végül a *Családáradás* és a Mészöly-életmű egyéb meghatározott szövegeivel való viszonyában is megjelenik.

¹⁴⁸ A fejezet folyamán még ki fogok térni az elbeszélői kompetenciára, melynek során Dorrit Cohn narratológiai fogalmainak mentén fogok gondolkodni.

¹⁴⁹ Az ősház mellett, egy másik családrész által birtokolt parókiaépület szerkezetének értelmezése kapcsán a labirintus metaforája más kontextusban fog előkerülni.

A térpoétika abból az alapvető tapasztalatból indul ki, hogy a tér befogadása – ahogy az érzékelés minden formája – szubjektív. Ezt az alapvető tapasztalatot Faragó Kornélia a „tér” és a „hely” fogalmainak gyakorlati elválásával magyarázza: „A hely mint a test alapvető tapasztalata érzékelési és kifejezési *történésként* épül belénk, és nem az elhelyezkedés, a pusztá helyfoglalás, hanem a *situativitás* leglényegesebb jellemzője.”¹⁵⁰ Azon túl tehát, hogy a szerző a térérzékelés időbeliségét, folyamatszerűségét hangsúlyozza, a hely fogalmát úgy különíti el a tér fogalmától, hogy a helyet a személyesség jegyeivel ruházza föl: ha definiálni akarnánk, akkor a „személyesen, eseményszerűen megtapasztalt tér” megfogalmazást használhatnánk. Meglátásom szerint a regényben leírt terek ebben az értelemben szükségképpen már alapvetően „hely”-ként foghatók föl, hiszen valamilyen szubjektív narrativizálási folyamaton – vagy az elbeszélő és/vagy egy szereplő tudatán átszűrődve – már áttestek. Ez az értelmező reprodukálás teszi lehetővé, hogy a tér poétikai tartalmakat hordozhasson.

A műfajköziség labirintusa

A *Családáradásra* távlatibb szempontból tekintve elmondható, hogy a regény kapcsán nem csak a térszerűség konkrét jelentésében beszélhetünk labirintusról. Mészöly Miklós e regényében is különböző műfajok és eltérő beszédmódok egymás mellé állításával és keverésével kísérletezik, melynek köszönhetően a szöveg műfaji meghatározásának kísérlete is egyfajta labirintusba vezeti az értelmezőt. Kétségtelen ugyanis, hogy a szöveget regényként olvassuk, ám mégsem lehet figyelmen kívül hagyni azt a filológiai tény, hogy a szerző annak fejezeteit már korábban, önálló novellákként, folyóiratban közölte.¹⁵¹ Nem véletlen, hogy Thomka Beáta e regényt (a *Megbocsátás* és a *Hamisregény* mellett) találóan „alternatív regényegyüttesnek”¹⁵² nevezi.

A műfajiság labirintusába tévedt értelmezőt csak tovább bizonytalanítja a regény sajátos, „műfajmegjelölő” alcíme is: „(beszély)”.¹⁵³ Ennek köszönhetően a *Családáradás* – nem

¹⁵⁰ FARAGÓ Kornélia, *Szemléleti terek, helyzeti reprezentációk: A térgondolkodás dominanciájáról* = F. K., *Tér(v)iszonyok és térkép(zet)ek*, szerk. BÍRÓ Csilla, VISY Beatrix, Bp., OSzK, Gondolat, 2014, 18. (Kiemelések tőlem: T. M.)

¹⁵¹ WILHEIM, *i. m.*, 150. (A szerkesztő részletesen közli az egyes fejezetek folyóiratkiadásainak helyét és idejét, melyek a Jelenkor és a Kalligram különböző számaiban jelentek meg, jellemzően 1980 és 1982 között (csupán az utolsó fejezet egy részlete látott napvilágot 1995-ben, a regényként való publikálás környékén).

¹⁵² THOMKA, *i. m.*, 132.

¹⁵³ Külön gondolatmenetet érdemelne az alcím jelentéslehetőségeinek föltárása, hiszen földéz egy régi műfajmegjelölést, amely viszont egy írás- vagy szerkesztésmódot is megidézhet: az anekdotikusságot. Ez alkalmas

egyedülként a Mészöly-életműben – egyértelműen kivonja magát a konkrét pozícionálás lehetősége alól. Van azonban relevanciája annak az érvelésnek, amely a *Családáradást* (mint azt az alcímmel szemben főcíme anticipálja) leginkább a családregegy alműfajával hozza rokonsági összefüggésbe.¹⁵⁴ Az elemzés szempontjából ez az olvasásmód azért kaphat jelentőséget, mert összefüggésbe hozható a térpoétikával, amennyiben a regény fókuszában álló család mitikus és központi helye a családi ház.

Az ősház és a családszerkezet egymást tükröző labirintusai

Azért sem haszontalan a *Családáradást* összefüggésbe hozni a családregegy műfajával, hiszen a „ház” főnév a magyar nyelvben, alkalmazásától függően, metaforikus vagy metonimikus többletjelentéssel is kiegészülhet: egy épület metonimikusan utalhat az azt használó közösségre (mint például az „Országház” fogalmának esetében). A *Családáradásban* is ez történik, ha nem is olyan nyíltan fogalmivá váló egyértelműséggel, mint a fenti példában tapasztalható. A regényben azonban két olyan emblemikus jelentőségű épület is szerepel, melyek külső-belső tulajdonságaik és közvetlen környezetük révén a bennük lakó közösséget reprezentálják – az ok-okozati gondolkodás kereteit meghaladva, a nyelv képszerűsége felől magyarázva.

Az ősház mitikussága például belterének szerkezetében is megnyilvánul. Az elbeszélő ekként jellemzi a ház belső felépítettségét: „Igazi labirintus volt az ősház, áttekinthető és áttekinthetetlen rétegek birodalma, puritán gazdagság, lassan alakuló mű, és valamennyire rögeszme is, persze, mint minden honfoglalás [...]”¹⁵⁵ (41.) A leírás egyértelműen ellentétes tulajdonságok keresztmetszetében gondolja el az ősházat, egymásnak ellentmondó minőségekkel illetve azt – e

teremthet arra is, hogy fölfejtjük, Mészölyt milyen szövegek és beszédmodok befolyásolták a regény javának elkészítésekor, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján.

¹⁵⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán elemzésében a családregegy és a detektívtörténet összeolvadásaként, tehát a szilárd műfajiság lebontásaként értékelte a regényt. (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „A múltnál úgysem tudnak jobban hullámozni”: A *Családáradás javaslata a Mészöly-olvasásra*, Kalligram 1996/1. 52–56.) Gondolatmenetét annyiban egészíteném ki, hogy mivel a regény bűnügyi szála alig hagy kétséget a gyilkos kiléte felől, így véleményem szerint valódi nyomozásnarratíva inkább a család történet megalkotásának szintjén folyik.

¹⁵⁵ A ház szerepének hangsúlyosságát mutatja, hogy Gróh Gáspár – némi túlzással – egyenesen az ősházat tekinti a regény valódi főszereplőjének: „Az igazi hős, a legfontosabb helyszín az ősház. Az építmény, mint maga a család, gazdagon rétegződött önmagában is, alkalmas annak leképezésére, amit másként a családregegy jelenít meg, s éppen olyan élményszerűen megfejthetetlen.” (GRÓH Gáspár, *Mészöly Miklós: Családáradás*, Hítel 1996/2, 94.) Kétségtelen, hogy az ősház hangsúlyos szereppel bír – hiszen a történet jelentős része az épületben és közvetlen környezetében játszódik –, de remélhetőleg az elemzés későbbi szakaszában láthatóvá válik, hogy van egy komoly kompozitív ellenpontja a regényben; másrészt az említett rétegzettség a regény terének más szintjeire, sőt a szintén térszerűen megjelenő regényidő szerkezetére is kiterjed.

meghatározhatatlanság pedig még inkább elősegíti, hogy az ősház a család belső viszonyait leképező, komplex alakzattá válhasson. A labirintusszerű ősház gyakori helye például a voyeurizmusnak, a szereplők ugyanis folyamatosan megfigyelik, szemmel tartják egymást, kihasználva a ház nyújtotta lehetőségeket. (Ez a gesztus is hozzájárul a tér „helyyé” válásának mozzanatához.)

Megfigyelhető, hogy az ősházat lakó nagycsalád tagjai metonimikus elv szerint kapcsolódnak a ház belső szerkezetében birtokolt helyükhöz, és ez a viszony szoros összefüggésben áll a családon belül betöltött funkciójukkal is. Ennek működése elsőként a regény egyik kulcsszereplője, Júlia (aki közölt naplórészletei révén másodlagos elbeszélő is) példáján modellezhető. Júlia a ház legmagasabb pontját jelentő manzárszobát lakja, így a ház terében elfoglalt pozíciója konkrét és átvitt értelemben is kapcsolódik a rálátás fogalmával. A házban elfoglalt térbeli és a családban betöltött metaforikus (és elbeszélői) pozíciója rálátást biztosít számára a család többi tagjának életére, így Júlia karakteréhez szervesen hozzátartozik az a reflexív hozzáállás, mellyel naplójában rögzíti és értékeli a család körüli történéseket is. Ahogy az elsődleges elbeszélő fogalmaz: „Júlia a jelen idő vérzékeny és állhatatos membránja volt.” (65.) Ahhoz, hogy Júlia számára ez a szerep önazonos legyen, elengedhetetlenül szükséges a magaslati pozíció, ami azt is sugallja, hogy Júlia úgy átvitt értelemben, mint térben – elbeszélőként – „család fölötti” helyet foglal el. Az elbeszélő ezt így ragadja meg: „Annyi igaz, hogy egyre erősebb lett benne a felismerés, hogy igazán csak a maga átható gondolatai között érzi magát otthon.”¹⁵⁶ (6.) E sajátos reflexív rálátás képessége utalja őt a krónikás, a rezonőr pozíciójába, melyet önreflektált, vállalt feladatként él meg: „Az én szeretetem és aggodalmaim kisugárzása már nem annyira hathatós, mint rég [...]. És látom növekedni a felhőt, melyet rajtam kívül senki nem lát. Imádkoznom kell, és még többet figyelni. Kézbe kell ragadni a jövőt!” (70.) – írja egy helyütt naplójában. Ehhez az aktívan szemlélődő perspektívához szervesen kapcsolható az a térpoétikai gondolat, mely szerint a „[...] térélmények vonatkozásában is mindig fontos mozzanatként van jelen a magassági látószög-viszonyok felmérése.”¹⁵⁷ Tehát a testnek – akár az elbeszélőének – nemcsak a horizontális, hanem a vertikális elhelyezkedése is fontos poétikai szereppel bírhat az irodalmi szövegben, mint azt a *Családáradásban* is tapasztaljuk.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Kiemelés tőlem: T. M.

¹⁵⁷ Faragó egy Konrád György-esszé kapcsán tett megjegyzése. FARAGÓ, *i. m.*, 22.

¹⁵⁸ A regényben azonban van egy másik magaslati pont is, melyet a család gyermek tagjai birtokolnak: „A kimentett árbocot a sziget legmagasabb kiszáradt fenyőfájához kötözték, s ez a kettős árboc egyúttal a Döntések Háza szerepét is betöltötte.” (20.) E helyen a szabályok szerint csak egyetlen személy tartózkodhat, hogy teret engedjen a nyugodt gondolkodásnak. E szimbolikus jelentéssel felruházott fenyőcsúcs és a manzárd között –

A (fizikai és szimbolikus) rálátás Júliához kapcsolt, tériesült metaforájával összefüggésbe hozható Gaston Bachelard a házra kultúrantropológiai szemszögből tekintő felfogása is, melyben a szerző a ház tereihez kötődő ősi, topikus képzettársítások mentén vizsgálódik.¹⁵⁹ Bachelard *A tér poétikája* egy pontján kifejti, hogy a házat egy olyan antropomorf létezőnek tekinti, melynek vertikális tagolódása megfelel az emberi tudat három főbb szintjének. Ennek szellemében különíti el a ház emeleteihez hozzárendelt funkciókat is: a padlás, a tető teréhez például a tudatfelszín, míg a pincééhez a tudatalatti szférája rendelődik hozzá.¹⁶⁰ Mint azt Júlia példája révén láthattuk, ez a gondolkodásmód egészen konkrétan fogalmazódik meg a *Családáradás* ősházának térkezelésében is, így Júlia ebből a szemszögből a család metaforikus, reflexív „tudatának” tekinthető. Ezt alátámasztja az elsődleges elbeszélőnek az előbb idézett naplórészlet után fűzött elemző megjegyzése is: Júlia „Naplójában ismeretlen volt eddig az ilyen hang – nélkülözte *ezt* a határozottságot. Mintha tartalékokra bukkant volna (egy új öntudat fölényére) [...]?” (73.) Júlia tehát fokozatosan ébred rá szerepére, melynek során a passzív befogadó pozíciójából kimozdulva válik cselekvővé, a családtörténetnek pedig nemcsak megélőjévé, hanem kulcsfontosságú alakítójává is lesz a szöveg folyamán.¹⁶¹

A ház és a család metaforikus kapcsolódásának gondolatmenetén továbbhaladva a családi kapcsolatok szövevényhálójának labirintusként való megragadása azért lehet különösképpen érzékletes, mert az ősházat lakó Árvai Jurkó család a benne uralkodó személyközi viszonyokat tekintve messze nem nevezhető éppen szokványosnak. Igaz, hogy a család szimbolikus központjában álló pátriárka jelenléte – akit az elbeszélő jelképesen és bennfentes módon csak „Atya” néven emleget – régi típusú, többgenerációs, konzervatív családszerkezetre engedne következtetni, csak hogy ezt megbontja az a tény, hogy a család tagjainak egy része vagy nincs is vérségi rokonni viszonyban egymással, vagy éppen az egyébként meglévő rokonni viszony burkolódik a származás gyanús homályába.

A labirintus éppen emiatt ugyanakkor nemcsak a családi viszonyok szinkrón felépítését, hanem a családtörténet diakrón kibogozhatatlanságát is reprezentálja. Mészölynek e regényében is megtalálható a „nyomozati” szál, melynek egyik legfontosabb része a családtörténetből származó

térbeli pozíciójuk okán – olyan tükörviszony fedezhető fel, melynek révén láthatóvá válik a párhuzam a gyermekek és felnőttek világa között.

¹⁵⁹ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZCKI Péter, Bp., Kijárat, 2011, 23. (Könyvében Bachelard a következőképpen jellemzi a ház toposzát: „Úgy tűnik, hogy bármilyen elméleti síkról közelítünk hozzá, a ház *bensőséges létünk topográfiai térképével* szolgál számunkra.” (Kiemelés tőlem: T. M.)

¹⁶⁰ Vö.: *Uo.*, 37–39.

¹⁶¹ A két elméleti megközelítés – Faragó és a Bachelard koncepciója – érintkezésbe is kerül egymással, melyet pontosan mutatnak Júlia karakterének, személyiségének változásai.

történetfragmentumokból, adalékokból és anekdotákból áll össze. A nyomozás szála föl-fölbukkanó bűvópatakként szövődik a narrációba. Nem tudni pontosan, hogy a regény bizonyos szereplőit (például Iddit) vérségi viszony fűzi-e az Árvai Jurkókhoz. (Az egyik történetfragmentum tartalmából sejthető, hogy valószínűleg Atya törvénytelen lánya, de ezt csak sejteti a család krónikása.) Mivel az elsődleges elbeszélő nem veszi figyelembe az időrendet, valamint a hiányzó ok-okozati kapcsolatokra sem föltétlenül derít fényt, a családtörténet szétszálazhatatlan időlabirintussá válik.

A tér mint kulturális jelentések, szokásrendek hordozója

A családtörténet vezet tovább a következő megfigyelési szemponthoz, mely a helyre mint a kulturális kontextusok hordozójára tekint. Az „utalásos szerkezetű”,¹⁶² metaforizáló narrációs technika a házak és környezetük leírása révén képes jellemezni egy kollektív értelemben vett gondolkodásmódot, szokásrendet is. Erre a jelenségre két markáns, egymást kiegészítő példa is akad a regényben. Adott két jellegzetes épület melyeket a család két külön ága birtokol: az Árvai Jurkók és a Csanakiak szimbolikus építményei egymással nemcsak földrajzi ellentétet alkotnak, hanem (a bennük lakók) két szembenálló eszmei pólust is képeznek. Az elbeszélő a következőképp vezeti be a két épület leírásán keresztül a családrészek viszonyát: „Az ősház és a parókia kapui több mint száz éve álltak a maguk helyén, egymással versengve.” (91.) Később az is kiderül, hogy a család két ága sajátos viszonyt ápol, mely az összetartás és a széthúzás keverékéből tevődik össze.

Világosan érzékelhető a szövegből, hogy az ősházhoz a zártság minősége kötődik, míg a parókiához az átláthatóságé. Ez a különbség szintén a leírások olyan metaforikus rétegeként bomlik ki, amely jelentésében túlmutat a szorosán vett fizikai téren.

A regény felütésében azt olvashatjuk például, hogy a két családrész gyermek tagjai „[...] a tél beálltáig a bordácsi ősházban élnek botrányokkal körülbástyázott életüket [...]” (5.) A „körülbástyázottság” ugyan itt átvitt értelemben véve szerepel, de a fizikai környezet, a házhoz tartozó kert is teljesen ezt az elzártságot, világról leválasztottságot tükrözi, leírása is ennek rendelődik alá: „Az ősház egyébként nem volt hivalkodóan nagy – inkább a sűrű lombosított előkert hatott indián dzsungelnek, ahogy az utcától elszigetelte” (11.) – olvashatjuk a bordácsi kúria

¹⁶² THOMKA, *i. m.*, 94.

kertjének jellemzésében. Ezzel szemben a parókia kerítésének és kertjének leírása a következőképpen alakul:

„A parókia kovácsoltvas kerítése másfajta csapda volt, a józan szemmérték és játék kivételes találkozása: a rések, lyukak, hézagok olyan labirintusa, amely úgy takart, hogy egyúttal le is leplezte, amit takar, s éppen ebben mutatkozott meg a bogárdi arányérzék és kertelés nélküli logika. [...] A láthatatlan lényeg a világossá tett rések, hézagok helyén látható. [...] Így valósult meg a kert józan tágassága, a szellős és leplezetlen szembenézés kerítéssel, kapuval.” (91–92.)

Mészöly mindkét esetben különös figyelmet szentel azoknak a térelemeknek – a kapunak, a kertnek és a kerítésnek –, melyek meghatározzák az épületeknek a környezetükhöz való viszonyát. Ha a két leírásban mégis valamilyen közös magot igyekszünk fölfedezni, akkor ebben az esetben is a labirintus fogalma nyújthat szemantikai fogódzót, hiszen a labirintussal eltérő módon mindkét épület összefüggésbe kerül – az elbeszélő azonban, mint láthattuk, mégis egészen másféleképpen szemantizálja e labirintus-létet. Az ősház kapcsán a labirintus az átláthatatlanság vegetatív metaforájaként, ezzel szemben a parókia kapcsán a leleplező átláthatóságként értelmeződik. Ehhez hasonló kettősség határozza meg a két családrész viszonyát is egymáshoz.

A táj mint a kultúra és a történelem vegetatív labirintusa

Az elbeszélés térszerűségét azonban nem csupán az épületek szűkebb terei és közvetlen környezetük határozza meg, hanem a tágabban értelmezett földrajzi hely is: a táj, melyhez az épületeknek és a bennük élőknek megvan a maguk sajátos viszonya. A táj a regényben egyszerre működik az épületek és a családok földrajzi és kulturális kontextusaként is. Ez legfőképpen annak köszönhető, hogy Mészöly bizonyos szövegeiben – a „pannon-próza” darabjaiban, amelynek a *Családáradás* is részét képezi – a lokalitás fontos szerepet kap. Ez a szerző személyes kötődésén alapuló tematika, amely talán a *Családáradás* egyetlen életrajzi referenciaként (is) azonosítható pontja, még e regénybe és más művekbe beleszótt földrajzinév-listákban is megnyilvánul. A szerző több szövegéhez hasonlóan ugyanis a *Családáradás* is Mészöly szülőhelye, Szekszárd környékén játszódik. A regény elbeszélője – nem véletlenül – a lokális természeti környezetet is mint térben és időben kibomló növényi labirintust írja le:

„Összegubancolódt labirintus és televény, századok óta rakódó rétegek, elnevezések, beszédes ködkutyák a fekete kiöntések fölött, Hátfő és Sándorhát [...], Körmös-görönd, Pula-vár, Csipkés-gyűr, Szunda-görönd, Kis-Cseper, Sinnyó – mind tovább élő halottak, megszüntethetetlen vegetáció. Unokák és kihantolás közben odébb kotort lapockacsontok – miközben följük emelkedik a nap, rájuk ereszkedik a hold.” (101–102.)

Ebből a szemszögből – a táj kulturális kontextusának mélyítése révén – kiemelkedő jelentőséggel bírnak még a történelem tárgyi fragmentumaiként feltűnő, de egyszerre időbeli metaforákként is működésbe lépő elemek is, mint az elődök hagyatékának tekintett avarsíp vagy a sokatmondó „*Non omnis moriar*” (89.) feliratú római cseréptöredék. Ezek az elemek mind a tájhoz tartoznak, a jelen és a (beláthatatlan mélységű) múlt egyidejűségét sugallva – ahogyan az előbb idézett szöveghelyen a nap és a hold is egyszerre szerepelt. Az elbeszélő tehát három szféra dinamikus, megszakítás nélküli keletkezését és pusztulását fűzi össze a leírásban: a növényvilágét, a földrajzi helyekhez kötődő különböző elnevezések változásait, valamint ezekkel összefüggésben az emberi generációk, sőt, egész kultúrák váltakozását láttatja időben és térben kibomló labirintusos szerveződés-ként, egyetlen komplex képben.

Labirintus a szövegek között

A szöveg szoros vizsgálata után érdemes ismét távlatibb perspektívát fölvenni, meghatározandó a *Családáradás* helyét az életmű más részeihez viszonyítva. Thomka Beáta regisztrálja monográfiájában, hogy Mészöly életművének már előzőekben említett speciális, „Pannon prózaként” definiált, regényekből és novellákból egyaránt építkező szeletének különböző darabjai – mint a *Magyar novella*, *A balsejtelem lüktető pontocskái*, a *Pannon töredék* és a *Családáradás* – „[...] olyan komplex prózai univerzumot teremtenek, melyek belső átjárhatósága páratlan a magyar irodalomban.”¹⁶³ E szövegek tulajdonképpen egy szöveghatárok fölött álló, azaz különböző (műfajú, keletkezési idejű) szövegekből összeolvasható, hálózatos szerkezetű szupertextussá egyesülnek. Az a szerveződés tehát, mely érzékelhetően uralja a szöveg belső fölépítését, úgy tűnik, az életművön belüli szövegközi kapcsolati teret is meghatározza (legalábbis szövegeinek egy jó része között), hiszen e szövegegyüttes visszatérő szereplői, archetípusai, helyszínei „[...] igen

¹⁶³ THOMKA, *i. m.*, 137.

szorosra fogják a szövegek közötti viszonyokat. Mészöly különös koncentrációval és látható ráhangoltsággal építi e kvázi-családtörténeti fikciót.”¹⁶⁴

Wilheim András a szövegegyüttes alakulásának időbeli folyamatáról számol be, melyből megállapítható, hogy az egyes írások keletkezési idejüktől teljesen függetlenül rendeződnek e szerkezetbe: „[...] eredetileg össze nem tartozó szövegekről derül ki más, időközben írt szövegek közvetítése révén, hogy egy sajátos mitológiát alkotva akár még ál-epikai sorba is illeszkednek (mintha eleve egy rejtett narratíva időről-időre felbukkant darabjai volnának) [...]”.¹⁶⁵ A művek határai így válhatnak átjárhatóvá, lehetővé téve az olvasó számára a Pannon-szöveg univerzumban való szabadabb barangolást, tetszőleges tájékozódást. A szövegek közötti viszonyrendszer többek között azon okból kifolyólag is labirintusnak nevezhető, mert végső soron kiküszöböli a linearitást: a szövegek nem láncszerűen kapcsolódnak össze, és keletkezési idejük sem rendezi őket láncolatba.

A testek és az erotikum reprezentációja a *Családáradásban*

A regény testpoétikai vizsgálatát többféle megközelítésből, heterogén szempontok szerint kívánom elvégezni, de az olvasás során lesz két kitüntetett aspektus: egyrészt a metaforaként fölfogott test, valamint a női test vizsgálata. Elsőként amellet fogok érvelni, hogy a történet középpontjában álló család egy olyan metaforikus testet alkot, amely önálló emberi testekből áll össze. Másrészt a megfigyelésem szerint a regényben hangsúlyos szerephez kerülnek a különböző életszakaszokhoz kötődő női testek reprezentációi – a gyermeké és serdülőé, az anyaság előtti és utáni állapoté, valamint az öregedő testé; ezekhez a szerepekhez pedig archetipikus alakok köthetők. (Ehhez kapcsolódik az az előzetes megfigyelés is, hogy a regényben sokkal több a női karakter, azaz a férfi szereplők közül igazából csak Atya karaktere jelentős; valamint, nem utolsósorban, a regény beágyazott narrátora is nő.) Mészöly *Családáradás* című regényében továbbá mind fabuláris, mind szüzsés szinten nagyon erős az erotikum megnyilvánulása.

A család mitikus teste

¹⁶⁴ *Uo.*, 132.

¹⁶⁵ WILHEIM, *i. m.*, 144.

A család mint test értelmezéséhez kapcsolódó elsődleges premisszám az, hogy a regény tulajdonképpeni főszereplőjének maga a család mint időben és térben folytonosan létező organizmus tekinthető. Más olvasatok, például Bacsó Béláé, ezzel szemben Júliát tekintik a regény főszereplőjének, a vizsgálat implicit vagy explicit tényeként.¹⁶⁶ Meglátásom szerint amellet, hogy Júlia kétségtelenül az egyik legjelentősebb karakter, amit kiváltságos beágyazott (másodlagos) elbeszélői pozíciója is megerősít, nem tekinthető a regény tulajdonképpeni főszereplőjének. A *Családáradás* cím értelmezése véleményem szerint irányadó lehet ebben a kérdésben: nem egyének elszigetelve, hanem a család összessége áll az elbeszélés fókuszában. A család egy stabil és változó jellemzőkkel rendelkező testként írható le, amely egy olyan táj integráns részeként él, melynek organikusságát – a flórán és faunán kívül – a kultúrák és idősíkok egymásba indázása is biztosítja.

A család mint egyetlen testként fölfogható entitás melletti elsődleges érv az, hogy a szöveg tanúsága szerint, a regénybeli családban generációkon keresztül hagyományozódó, vagy testi metaforával élve, átöröklődő struktúrákat és viselkedésmintákat láthatunk.¹⁶⁷ De a család mint test koncepciója látszik tükröződni a magyar nyelvfelfogásban is, amelyet például a 'családfő' szó fejez ki, a gondolkodás szervével – és a test legmagasabb pontjával – azonosítva a közösségben betöltött funkciót. Ezt a passzív metaforát látszik reaktivizálni a regényben Atya karaktere, hiszen az – egyébként patriarchális és matriarchális jegyeket egyaránt mutató – család feje kétségkívül ő; Atya családon belül (és bizonyos fokig azon kívül) betöltött funkcióját úgy lehetne megragadni, hogy mintegy szerkezetileg egyben tartja a családot (és a hozzá kapcsolódó olyan familiáris szerveződéseket, mint például a *muslincák* nevű vadásztársaság).¹⁶⁸ Azonban a család más tagjainak funkcióját is testi metaforákkal lehetne jellemezni, szervekként vagy sejtekként tesznek szert aktív vagy passzív szerepeikre, mellyel hozzájárulnak a család organikus működéséhez és fönntartják a test képzetét. Aktív szereplőnek tekintem például Júliát és Matinkát, akik mindketten sajátos narrációt hoznak létre (egyikük narrációjában a család története, múltja és jelene,

¹⁶⁶ BACSÓ Béla, „Egy lappangó történet természete”. Mészöly Miklós: *Családáradás*, Kalligram 1996/1, 57. Bacsó tanulmányában így fogalmaz Júliáról: „A napló fikción belüli fikcióként arra hivatott, hogy a regény főalakjának leíró mondatain keresztül visszaadjon eseményeket, vagy éppen megfogalmazzon ítéleteket abban a történet-térben és időben, ahol a gyilkosság aztán bekövetkezik.” Ez alapján nem csupán főszereplői, hanem elbeszélői minősége miatt tekint Júliára mint főalakra.

¹⁶⁷ Erre utalhat az elbeszélő félbehagyott, épp ezért sokatmondó megjegyzése is, miszerint „[...] az Árvai Jurkók filantróp hagyományai töretlenek...” (33.)

¹⁶⁸ Gondolhatunk itt például arra is, hogy ő „gyarapítja” a családot olyan tagokkal is, akik vér szerint nem (vagy legalábbis nem biztosan) az Árvai Jurkók leszármazottai. Matinka, Emil és Júlia esetében egyértelmű a nem vérségi kötelék, egyedül Iddi származása tekintetében tapasztalható kétség: ahogy az elbeszélő fogalmaz, „Az ő gyermekora fantasztá homály, s mintha sok részletére – a gyámügyi és örökbefogadási eljárás során sem, talán tapintatból? – sosem derült volna fény.” (28.)

másikukéban pedig a világ- és politikatörténet áll a középpontban), ellenben például Emil és Kálmánka passzív szerepet hordoznak, egyéniségükkel járulnak hozzá az egészhez.

Egy másik érv is szólhat a „családtest” koncepciója mellett, mégpedig az, hogy megfigyelésem szerint a családon belüli szerep és annak folytonossága sokkal fontosabb tényezőnek számít, mint az, hogy éppen ki tölti be személy szerint ezt a szerepet. Szignifikáns példaként szolgál erre a jelenségre Atya és a család kutyája, Rolf példája: mindketten szó szerint örökölték családon belüli nevüket és szerepüket is – az elbeszélő tanúsága szerint Atya apját is Atyának nevezték a család korábbi tagjai¹⁶⁹, Rolf pedig a család első ugyanilyen nevű kutyájának egyenes ági leszármazottja.¹⁷⁰ Ez arra enged következtetni, hogy a család mint „organizmus” továbbélésében a funkció az elsődleges, nem pedig az éppen a szerepet birtokló individuum, amely nem a múlt egészét, csak a jelen egy szeletét határozza meg.¹⁷¹ Meglátásom szerint a szöveg itt egyfajta „dinamikus változatlanságot”, állandóságot sugall, melynek révén a hangsúly a szerepen van. Ezt az elbeszélő egyébként nyilvánvalóvá is teszi kijelentésében: „A szerepek pedig hallgatólagosan ugyanúgy ki voltak osztva a házban, mint a stigmák, a sebek és a könnyek, az ajándék-álmok és az ébredés valósága.” (51.)

Továbbá egy Júlia által jegyzett naplórészlet is a család mint test elgondolását látszik alátámasztani, hiszen szövegéből azt a véleményét artikulálja, hogy „*Atya is sikerrel fejt ki mérgezően jótékony hatását*”¹⁷² a családra nézve – azaz méregként fogja fel Atya sokszor nem átlátható tevékenységét.¹⁷³ A „családtest” olvasata szerint a kulcsmozzanat itt is Júlia megfogalmazásának a metaforikájában van, hiszen a méreg fogalmának csak az élet szempontjából van relevanciája, csak élőlényre hathat.

Női archetípusok és erotikum

¹⁶⁹ Az elbeszélő „idősebb Atya” néven emlegeti a mostani Atya apját. (42.)

¹⁷⁰ „A mai Rolf már a harmadik unoka [...]” – említi meg az elbeszélő. (41.)

¹⁷¹ A regényben Atyának nincs ugyan közvetlen fiú leszármazottja, aki rögtön mintegy „átvehetné” a dinasztia fölötti irányítást, de a gyilkosság után az elbeszélő fölfedi a titkot: Atya föltételezett törvénytelen leánya, „Iddi azonban egészséges fiúgyermeket szült! És Zsófi” [Atya felesége], aki magába fojtott szégyennel viselte a tovább nem titkolható eseményt – végül mégiscsak megtört. Új, boldog keserőséggel tudta mondani a pólya fölé hajolva, hogy – mégiscsak *a mi fiunk...*” (140. Kiemelés az eredetiben.) A folytonosság – a család áradása és az abban betöltött szerepek állandósága – ilyen módon továbbra is biztosítva van.

¹⁷² Kiemelés az eredetiben.

¹⁷³ Egy ilyen olvasat szempontjából igencsak fontosnak tartom azt a körülményt is, hogy Júlia végül szintén méreggel végez Atyával.

Áttérve a konkrét női karakterek vizsgálatára, előjáróban megállapítható, hogy a regénybeli családban számtalan archetipikus nőalak található, akik különböző életkorokban járnak, a gyermektől a halál előtt álló öregasszonyig minden életkorra található példa.¹⁷⁴ Egyúttal a szexusnak nagyon fontos szerep jut a regényben. Ebből a szempontból Iddit és Júliát fogom kiemelni, akik az elbeszélő által is a legtöbbit szerepeltetett karakterek.

Iddi például az anyaság előtt álló, szexuálisan vonzó, fiatal nő archetípusát, az „Éva-típust” testesíti meg a regényben. Az elbeszélő bennfentes modorban jegyzi meg – méghozzá évszak-metaforikát használva, azaz itt az évszakot az emberi életkorra vonatkoztatva –, hogy Iddi szándékosan igyekszik anyává válni egy törvénytelen kapcsolat révén. „Hiszen delelő nyár van – most tervezik az őszi vadászat rendjét a grábóci új bérleményen –, Iddi most szeretne teherbe esni a házas Dávidtól [...]”.¹⁷⁵ (33.) Az elbeszélő máshol pedig egészen nyilvánvalóan humoros hangnemben jellemzi Iddi karakterét:

„Mikor [Iddi] hátráló fenekével benyomja az ajtót és bevonul, azt is megjátszhatná, hogy most ő a kényeztetést érdemlő *Nagy Állapotos*, ugyanis irdatlan méretű nászpárnát szorít magához, tépett hasítékkal a közepén. Csakhogy másfajta humor illenék egy ilyen játékhoz, mint amivel ő rendelkezik.” (22.)

A szövegrészben három olyan elem is van, amely anyaságra és szexualitásra utaló referenciával rendelkezik. A szövegrészlet azonban a továbbiakban még erősebb sugallatokkal is bír– például, amikor Matinka a következő megfogalmazással él a szakadást látva: „– Szent isten, ki *hentergett* ezen?!” (Uo.) A szövegrész explicit metaforikáját végül az elbeszélő azon kommentárja tetőzi be, melyben az Iddi hajtűivel összefogott fesslést „[...] egy pocsekul fércelt *császármetszés*”-hez hasonlítja. Ehhez a metaforalánchoz kapcsolódik az elbeszélő egy későbbi adaléka is a lányról, melyben elárulja, hogy Iddi „Konszolidált kis hisztériák között sodródik, két keserves abortusz után, de főképp nem szűnő sottogások célpontjaként [...] Szabadság, igen; de inkább a lehulló

¹⁷⁴ A teljesség igénye nélkül: a gyermekkorban járnak Aniska és Veron, a serdülőkor és a kifejlett nőiség határán állnak Atya törvényes lánya, Eszter és későbbi cselédjük, Ilona – akit a narrátor iróniából, Júlia nyomán, következetesen Terusnak hív –, az anyaság kapujában álló fiatal nő példája Iddi, Júlia az öregedés határán áll, de vannak ősanya karakterek is, mint Hermina és Matinka. (Utóbbit annak ellenére anyakarakternek tekintem, hogy biológiai értelemben nincs saját gyereke, de Iddi, és végső soron az egész nagycsalád számára anyaszerepet hordoz. Ehhez érdekes filológiai adalék, hogy Iddi a második kiadásban már „Mamatinkának” nevezi a szereplőt, míg a narrátor megmarad az első kiadásban is szereplő „Matinka” változatnál.)

¹⁷⁵ Emellett élete, egy meghíúsult házasság miatt, egy, a család nőtagjai között visszatérő mintázatba is beleilleszkedik (sem Júlia, sem Matinka nem házasodott meg).

leveleké ez a szabadság.” (29.) Az ő személyes – az elbeszélésben explicite ki nem fejtett – konfliktusa az anyaszereppel való azonosulásban bomlik ki. (Uo.)¹⁷⁶

Iddit továbbá furcsa, nem annyira anyainak, mint inkább erotikusnak jellemezhető viszony fűzi a még serdülőkorban sem lévő Ambrushoz, aki ráadásul annak a férfinak a törvényes fia, akitől teherbe akar esni. Ez a mozzanat jó példája a nagycsalád és annak holdudvarában lévők „promiszkuis” életvitelének. Júlia elbeszélőként, egy tágabb perspektívában értelmezve, naplójában meg is fogalmazza visszás érzéseit – mindezt úgy, hogy saját aggályai alól, Atyával folytatott korábbi viszonya miatt, valójában ő sem képez kivételt –, amikor „[...] az egymás párájába révülő »csorda« promiszkuitása”-ról beszél, majd így folytatja: „Micsoda keveredésnek nézhetünk elébe, Jézus? [...] Amúgy mellékesen megkérdezném: Iddi vajon »kivel, mivel és hogyan« kárpótolja magát a romlottság útján? Ambrus szerintem eszköz csak...” (128.) A fiatal nő és a gyermek furcsa viszonya a regény visszatérő – és Mészölynél igen előszeretettel alkalmazott – mozzanatában, azaz egymás kölcsönös megfigyelésében, egyfajta voyeurizmusban is realizálódik: Iddi „[...] ül a verandaablakban, és kitartóan nézi Ambrust, aki épp megfeszíti indián-íját. Végleges állókép – Ambrus is, ő is.” (34.) De a „vonzalom” nem egyoldalú, Ambrus nyiladozó figyelme is Iddire összpontosul, például abban a jelenetben, amikor egy fa koronájának rejtekéből szemléli az alvó Iddit:

„A gesztenyefa lombsűrűjében keskeny alagút biztosította a zavartalan szemlét. A jól ismert test, kiszabadulva a zöld félhomályból, erős fényhasítékban feküdt, s Ambrus most minden idegszálával erre koncentrált. A legféktelenebb drámák és kavargások játszódtak le lelki szemei előtt; viharzó tenger és széldöntött fák, trópusi parton fekete párduc marcangolt egy fehér párducot, lobogó sörényű mének futottak versenyt a pusztán, s mikor észbe kaptak, hogy nincs célszalag, vagy legalábbis eltűnt a szemük elől, s csak a még beláthatatlanabbnak tűnő pusztaság maradt körülöttük, nyerítve habosra marták egymást... Ezeknek a drámáknak nem volt határozott értelmük, csupán kézzelfoghatóak voltak, s *rendkívül készségesek, hogy vonatkozásuk legyen*. Iddi történetesen most a puszta egyik oázisában feküdt, ahová a résen betűzött a nap, és álomkór szállta meg. [...] Iddi melle között volt egy körömnyi anyajegy, Ambrus tudott erről – fürdőszobai történet. A borrhívi tippanosban – talán még egy hete sincs – verejtékezve látta és hallotta, amint egy nagy juhnyáját hajtottak keresztül, s volt köztük egy fekete

¹⁷⁶ Kiemelések tőlem: T. M.

oltos bárány, de mire átértek, elveszítette a foltját. A lélegzetállító az volt, hogy ez a folt most ott hevert a fűben, és Iddi fel fogja fedezni, mikor az oázisban felébred...” (44–45.)

A szövegrészlet két érdekességet is tartalmaz; az egyik, hogy Ambrus fejletlen vonzódása erőteljesen vizuális metaforák formájában, konkrétan a romantika vizuális hagyományához köthető természeti képekben nyilvánul meg, a másik pedig az anyajegy és a szeplő népi jelentéstulajdonításához kapcsolódik. Ambrus a bárány foltját asszociatív párhuzamba állítja Iddi anyajegyével, mely nemcsak elhelyezkedése okán hordoz erotikus tartalmat, hanem azáltal is, hogy áttételesen a „szégyenfolt” metaforikáját aktivizálja.¹⁷⁷

Iddi élete végül mégis más irányba alakul, mint a vele sok párhuzamot mutató Júliáé, hiszen végül belőle, Júliával ellentétben – aki egy korábbi adalék beszámolója szerint elvesztette Atyától származó gyermekét –, ténylegesen anya lesz. Júlia pedig, megfigyelői pozíciója révén, hamarabb értesül a családbeli történekekről, mint a többiek. A szövegrészben az elbeszélő több bibliai allúziót is beidéz referenciaként, hogy Iddi állapotát és az általa megtestesített archetípust jellemezze:

„Egy nap – talán épp az emlékezetes *Vízkereszt* éjszakáján – maga Júlia sem tudott könnyen elaludni, és az ablak is nyíltan világított. Nem lehetett behunyni a szemet. Iddi esetlen mélasággal – mint Grünewald izgalmasan, majdnem zsigerien csúfszép *Évája* – a kinyitott szekrény tükre előtt állt pucéran, két kezét éppen lecsúsztatta melléről a hasára, ott körözött vele lassan, miközben a saját arcába bámult bele, s különböző arckifejezéseket próbálgatott – legalábbis főntről így kellett látni –, mint egy beugrásra készülő vidéki színésznőcske. [...] Erős kép: egy *paradicsomi Éva*, egy váratlan kígyómarás után.”¹⁷⁸ (128–129.)

A részletben egyszerre merül föl Mária referenciája (vízkereszt napja okán¹⁷⁹), és a bibliai őszanya, Éva alakja is. Az allúziókon alapuló megfogalmazásmód és a vizuális beállítás egyértelműen exponálja a szöveg ösképszerű, topikus jellegét.

Azonban kétfajta meztelenség-felfogás is működik a regényben: a tényleges meztelenségen túl, több helyütt megjelenik egyfajta nyilvános, „metaforikus meztelenség”, melyet az adott szereplőnek a külvilágról való elfeledkezésből következő kitettségeként jellemezhetünk; a

¹⁷⁷ A szöveg egy másik pontján egymás módszeres megfigyelését a testi kontaktus kezdi fölváltani, mely már határozottabb erotikummal rendelkezik. (67–69.)

¹⁷⁸ Kiemelések tőlem – T. M.

¹⁷⁹ Valamint azáltal is, hogy a narrátor tanúsága szerint fia születik.

metaforikus meztelenség lényege, hogy a megfigyelők beláthatnak a megfigyelt szereplő társadalmi kommunikáció számára fenntartott, homlokzati énje mögé. Ilyen helyzetekben tulajdonképpen a megfigyelt szereplő belső tartalmainak tettenérésére egyfajta korlátozott lehetőség nyílik a megfigyelők számára. A meztelenségnek e mindkét formája csak a(z) általam is legtöbbet vizsgált) két női karakternél, Júliánál és Iddinél jelenik meg.

Iddi esetében a kétfajta meztelenség éppen egyazon szöveghelyen kapcsolódik össze – melyet előbb hosszasan idéztem –, miközben tehát Júlia voyeurként figyeli az eseményeket. Maga Júlia is reflektál e kettő együttes megjelenésére, amikor kommentálja a látottakat: „Tehát némajáték, pantomim – másfajta meztelenség. »Oh...!« – csúszott ki Júlia száján a szordínós elégedettség.” (128.) A Júlia által megfigyelt jelenet ugyanakkor párhuzamba állítható egy, a regény elején, éppen a *Júlia fölvezetése* fejezetben található jelenettel. Az ő „metaforikus lemeztelenedése” az útkaparókkal folytatott – több referenciális síkon egyszerre mozgó – beszélgetés felütésében jelenik meg. Mint a narrátor említi, „Júliának ezek a belső elkalandozásai a legmagányosabb meztelenséghez hasonlítottak.” (14.) Júlia saját gondolataiba való belefeledkezései, az önmagába való belemerülés tettenérése olyan mozzanatok, amelyek a maga által vállalt rezonőrszerephez kapcsolódnak. Ezen felül viszont a „tettenérés erotikumát”, a zavartalan megfigyelés örömét nyújtják a megfigyelőknek – Júliával szemben az útkaparóknak, Iddivel szemben viszont épp Júliának.

A konkrét fizikai meztelenség vizsgálata kapcsán szintén kétféle felfogás merülhet föl: egyrészt a kultuszokkal körülvett test, másrészt a szexuális test aspektusai – ezek azonban nem mindig különülnek el élesen a szövegben. A test kultuszokkal való körülvétele kapcsán például beszélhetünk egyrészt a test rituális megtisztításának, másrészt a szexualitásnak a kultuszáról.

Júlia külön szertartást alakít ki teste tisztán tartásához, mely nem mentes a szexuális, de a spirituális jellegű konnotációktól sem:

„Nem véletlen, hogy a felülemelkedés ilyen erdei órái után – mikor már a kádjában ült otthon, nyakig levendulahabban – szinte megdicsőült érzés vett erőt rajta. Kinyomozhatatlan hangulat; amiben keveredett a mirha és a minden alantastól mentes gótikus érzékiség. Mikor fürdés után a nagy frottírkendővel végigdörgölte magát – *azoknak* a helyeknek a törölgetésére finomabb kiskendők lógtak a falon, mindegyiknek más –, a tükör előtt egy pillanatra mindig maga elé tartotta a kezét, s jólesően állapította meg, [...] hogy az ujjbegyei megráncosodtak. Sikerült feddhetetlenül kiáztatnia magát.” (9–10.)

A szöveghely a kultúrák, vallások többségében jelenlévő tisztálkodási rítusokkal mutat rokonságot – melyek a zsidóságnál, az iszlámban és a kereszténységben egyaránt megtalálhatók –, és értelmezésében az archaikus, analógiák mentén működő gondolkodás mintájára épül. A lelki és a testi tisztaság közötti analógiára enged következtetni a „feddhetetlenül” jelző, amely – bár ezek a rítusok szigorúan Júlia magánszférájába tartoznak – a külvilág felé is egyaránt irányul, hiszen a feddhetetlenség fogalma egy közösséggel (itt a családdal) szemben érvényesül. Ennek alapja az lehet, hogy az elbeszélői szólam itt is, mint a regény számos pontján, az elbeszélő monológ¹⁸⁰ technikája alapján működik, azaz a szereplő mentális nyelve az elbeszélői szólamban jelenik meg: nyilvánvaló, hogy a rituális magyarázatot megnyitó „feddhetetlenül” jelző Júlia gondolkodásmódját tükrözi.

A narrátor, a két rivális családrész versengésének árnyalására, a katolikus és a protestáns gondolkodásnak tulajdonított testfelfogás különbségeit is kijátssza azon a szöveghelyen, amikor Hermina, az „ősanyai” termetű öregasszony fürdetését ecseteli a bogárdi parókián. A megfogalmazások ismét finom humorral élnek:

„Hermina néni tizenhét éve volt már özvegy, és ritkán fogyott le kilencven kiló alá. Mikor Matinka megérkezett Iddivel – már a korai kofavonattal elindultak –, éppen a reggeli mosakodás szertartására toppantak be. [...] Bíborka Fehérváron szerzett be egy akkora lavórt, amekkorát nem is gyártottak piacra, valamilyen árumintavásárra készült belőle néhány darab reklámnak; [...] Laci, a család ezermestere – lásd: lépcsőlift –, ötletes mosakodószéket készített édesanyjának, és ezt állították bele az óriás lavórba. [...] A közepébe jókora lyukat fűrészelt – XIV. Lajos híres vécéző trónusa adhatta az ötletet –, s mikor elkészült, maga állapította meg, hogy vizes villamosszéknek(?) is elmenne a furcsa alkotmány. Bíborka, aki évek óta segédkezett a mosakodásnál, mindenesetre kevésbé frivol mozdulatokkal tudott így hozzáférni a kényesebb testrészekhez [...]”. (77–78.)

A bogárdiakra jellemző nyilvános meztelenkedés azonban nem szexuális konnotációkat hordoz, hanem a testi puritanizmus humorisztikus megfogalmazásaként működik. Mindössze az elbeszélő él finoman testiségre alludáló, pajzán humorral, amikor megemlíti, hogy Hermina meztelen

¹⁸⁰ Mint Dorrit Cohn írja, az elbeszélő monológ „[...] a pszicho-narrációhoz hasonlóan fenntartja a harmadik személyűséget és az elbeszélés idejét, ugyanakkor akárcsak az idézett monológ, szó szerint idézi a szereplő mentális nyelvét.” (Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok. A tudatfolyamok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, sorozatszerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1996, 97.)

felsőtesttel adja ki a feladatot a munkásoknak, hogy a tűzifát „*kupolásra* rakják” (81.) – amely ilyen összefüggésben nyilvánvalóan a női mell formájával alkot metonimikus kapcsolatot, amit az eredeti szövegben található kurziválás is megerősít.

Júlia nemcsak sajátos tisztálkodási, hanem szexuális rítust is kialakít, melynek legfőbb jellemzője, hogy figyelme nem kifelé, egy másik emberre, hanem önnön testére irányul. Nem lehet véletlen, hogy az ezt leíró szöveghelyen a tükröződés mozzanata jelenik meg, Júlia ugyanis a saját tükörcsképebe mélyed bele, mely az ablaküvegről visszaverődve egyszersmind a tájba is beleépül.

„S figyelmét éppen ez ragadta meg: a tetők közé ékelődő látvány ellentéte, harmóniája. Meg nyilván az a véletlen, hogy az egészet egy félig nyílt ablak üvegén keresztül nézte, melyen ő is ott tükröződött, szétnyílt fürdőköntösben, mintegy rámasolódva a panorámára, de ugyanakkor túl is lépve rajta – ami nemcsak felszabadító érzés volt, de csábító és titkos is. Hagyta, hogy csontos válláról a köntöse hátracsússzon, s mint egy törésig hajlított, majd újra elengedett ág, a combjai szétnyílnak – melyeket szeretett összeszorítani, mikor írt. Most önfeladten hagyta, hogy *oda* süssön a nap; arra azonban vigyázott, hogy pillantása ne kövesse combjai szétnyíló mozdulatát – nem; mindvégig az ablaküvegen tükröződő arcát nézte.”¹⁸¹ (73.)

A leírásban tulajdonképpen a tájként felfogott, elbeszéltest régi, költészetbeli metaforája íródik újra. De a szöveghely még egy érdekességet tartogat. Ha Foucault utópikus testkonceptiója felől tekintünk a szövegre, akkor ugyanis azt tapasztaljuk, hogy a látvány kétrétegűségével egyszerre szűnik meg és áll fenn a test utópikus volta: a tükröződés Foucault szerint megszünteti a test utópiáját, azonban itt a test tájba való beleíródása, felszámolódása vissza is állítja azt. Foucault egyfelől a tükörcképhez a test lezárásának mozzanatát rendeli hozzá („becsukja, lepecsételi”)¹⁸², míg a mítoszok világa kapcsán az óriások példáját említi a test megszüntetésének utópájaként. („Az egyik legősibb utópia az emberiség meséiből, tulajdonképpen nem a teret felfaló és a világot uraló, hatalmas és aránytalan testek álmokképe? Az óriások ősi utópiája, mely annyi legenda magját képezi Európában, Afrikában, Óceániában és Ázsiában; ez az ősi legenda, amely Prométheuszról Gulliverig, ilyen sokáig táplálta a nyugati képzeletvilágot.”)¹⁸³

¹⁸¹ A jelenet nem csupán tematikája, hanem felépítése okán is egyértelműen párhuzamba kerül Iddi (a szövegben egyébként későbbi, de itt előbb tárgyalt) tükör-jelenetével, gyarapítva a két női szereplő közötti analógiákat.

¹⁸² Michel FOUCAULT, *Az utópikus test*, ford. URBÁN Bálint = Tiszatáj 2014/2, 88.

¹⁸³ Uo., 86.

Júlia karakterében azonban nem csupán a narcisztikus, önmagára irányuló érzékiség érhető tetten, hiszen előbbi sajátos keveréket alkot egy másik, ellentétes jellemvonásával, az aszkézisre való hajlammal. Erre utalhat az elbeszélő a regény egy korábbi pontján, amikor megjegyzi, „[...] mégis hű tudott maradni a választékos kielégületlenséghez, amiről szívósan sejtette, hogy *fontos*.” (6.) De a Júlia karakterében rejlő bujaság és az aszkézis sajátos kettőssége kitűnik abból a mozzanatból is, ahogyan az előző szöveghelyen Júlia a saját tekintetének parancsol – csak a saját tekintetébe mélyed bele –, de erre utal az elbeszélő egy másik vele kapcsolatos fogalom, a „boldog szenvedés” paradoxonával is. (75.)

A meztelenség-felfogásokon és a testet övező rítusokon túl egyéb testpoétikai szempontok is fölvehetők. Visszatérő és nagyon fontos elem például a regényben a test „föllázadása” a biológia természetes törvényszerűségei ellen. Ez Júlia és Matinka karakterével hozható összefüggésbe, de mindkettejük esetében másképp valósul meg. Fabuláris szempontból Matinka esete kisebb jelentőségű, de abból a szempontból viszont nem elhanyagolható, hogy az elbeszélő mindkettejükkel kapcsolatban a „klimaktérium” megnevezést használja. Az érdekesség itt abban rejlik, hogy az orvosi/élettani kifejezést az elbeszélő mintha épp eredeti jelentésével ellentétes értelemmel ruházná föl, hiszen a biológiai folyamatok visszafordulására használja mindkettejük esetében. „Matinka egyik napról a másikra erősödni látszott – mindenki magánszámítását és aggodalmát megcáfolva. Az elpusztíthatatlan *fioratúra* győzelmét lehetett ebben látni. Matinka klimaktériumának pogányabb volt a humusza.” (130.) A dramaturgiai hangsúly azonban mindenképpen Júlia esetén van, mert a regény végső csúcspontját az ő „klimaktériuma” készíti elő. A szerkezeti csúcspont Júlia menstruációjának előjel nélküli visszatérésével áll összefüggésben, amely a lezárhatatlan (család)történet regényben elbeszélte epizódjának zárlatát készíti elő. Ez tulajdonképpen – mint biológiai nonszensz – „csodás elemként” vagy – mivel a regény, rövidsége ellenére, nem nélkülözi az eposzi jellemzőket és főként az eposzi távlatot – „deus ex machinaként” fogható föl:

„Ekkor történt, hogy mint egy éber alvajáró, tisztos vénleányból észrevétlenül átváltott valami elképzelhetetlenbe. Egy délután az irodában olyan hasi görcs fogta el, mint régen már, s a váratlan nyilallásokat követően megindultak a belső intim csatornái. Furcsamód olyan elmerülésként élte meg a váratlan ajándékot [...] Szájkas és mégis petyhüdt vonásai egyszerre felduzzadtak az új ihletésű vérbőségtől; s valóban úgy érezte, csoda történt, ami után felelőssége még parancsolóbb lehet, mint eddig! [...] Mikor ezt minden ízében képes volt

megérteni, szó szerint reszketni kezdett, s egy hosszú éjszakát kellett rászánnia a manzárdon, hogy felelőssége új távlatain tépődjön. És sírjon hajnalig.” (112.)

Világosan kiderül a szövegrészből, hogy Júlia a váratlan biológiai eseményt szimbolikusan értelmezi: gondolkodásában az aktív felelősségvállalást a „termékeny nő” életszakaszához köti hozzá, ezáltal mintha élete egy korábbi, nagyobb energiájú szintre lépne vissza. Azon meggyőződése, hogy Atya halála szükséges rossz a családtörténet nagyléptékű perspektívájából szemlélve, ekkor vált elhatározásba. Ez magyarázza egyúttal az idézett szövegrész sírást említő zárómondatát, melynek sejthető referenciáját az olvasó csak később, a regény csúcspontjának fényében értheti meg.

További elemzési szempont lehet a test tárgyként, vagy másol konkrétan műtárgyként való szemlélése. Júlia az útkaparókat, akikkel a szöveg elején lefolytatott kínos, áthallásokkal teli beszélgetést, kétszer is rusztikus szoborként jellemzi; először „Két megbízatos szobor a falárnyékban” (7.), nem sokkal később pedig a „két bálvány paraszt” (8.) jellemzésekkel él. Matinka, első közös jelenetükben Iddit, leplezetlen, kutató szemrevételezésével szintén eltárgyiasítja: „Lassan kilenc óra már, de Iddi még mindig kombinéban, vászon férfikabát a derekára kötve, a lábán bolyhos papucs. Matinka szelíden és ellenségesen néz végig rajta, mint egy helytelen műtárgyon.” (25.) A tökéletlen műtárgyként való megfogalmazás – tulajdonképpen a hiányos öltözet – egyúttal Iddi karakterének alapvonását, a vonzerőt hivatott érzékeltetni. Iddi ugyanakkor Matinka ráncos arcát érzékeli tárgyként; pontosabban, a leírásban ismét a költészet tájmetaforája – azaz itt sokkal inkább egyfajta metonimikus hasonlóság – érvényesül, azonban e helyütt nem az egész testre, csak az arcra vonatkoztatva:

„Matinka bőre, redői, arcmozdulatai már rég nem ismerik a lassú és lágy átmeneteket. Önálló, magára hagyott, mégis nagyon élő szegmentumokba rendeződő tájkép az arca, s mint egy bonyolult mozaikrendszer, élesen és feltűnően mozdul el az egész, ha a reflex vagy szándék csak egy szögletet akar elmozdítani. Egyik arcrögöske nyomja, löki tovább a másikat, s minduntalan lejátszódik a szimmetrikus aszimmetria és az aszimmetrikus szimmetria komédiája.” (34.)

Végezetül érdemes még szót ejteni a vér regénybeli metaforikájáról is. A vér szintén archaikus képzetekkel terhelt fogalom; számos vallásban például a lélekkel azonosítják – fogyasztása ezért tilalmas a zsidó vallásban –, de a magyar nyelv is „vérségi” kapcsolatokban gondolkodik (fivér, nővér). Mészöly itt még egy „indián” fogalommal, a nyomvérrel bővíti ki a képzetkört. Júlia, mint

már szóba került, a vér által nyeri vissza cselekvőképességét, legalábbis az akaraterőt a cselekvéshez. Az elbeszélő két szöveghelyen is – Júlia naplórészletének, kommentárjainak kommentárjaként – a „nyomvérkeveredés” (128., 129.) kifejezést használja, azaz a nyelvfelfogásból levezethető kifejezést, a vérkeveredést a nyomolvasás mozzanatával is kibővíti. Értelmezésem szerint ez egyúttal térpoétikai jelentésre is szert tesz, hiszen a vérvonalak (időben kibomló) keveredése tulajdonképp térszerűen olvasható, Júlia pedig mintegy a nyomolvasó szerepébe kerül.

Összefoglalásként elmondható tehát, hogy a regény központi szervezőelveként azonosított labirintus-metafora palimpszesztszerű rétegződést mutat. Egyrészt a ház belső tere az intim családi viszonyok egyfajta topologikus leképeződéseként olvasható, másrészt ennek mintájára a család belső viszonyai is egyfajta személyközi labirintust képeznek, melyet alapvetően a kommunikáció útvesztője alkot meg és tart fenn. A család belső viszonyainak útvesztő-jellegéhez kapcsolódik magának a családtörténetnek időben és térben kibomló labirintusossága, hiszen mindössze annyit tudunk, hogy nem feltétlenül vérségi kapcsolatok szervezik az Árvai Jurkó családot. Mivel a regény nem egy reális idődimenzióba ágyazódik bele, sőt a történések összekapcsolódása sem minden esetben halad a kronológia és a kauzalitás elve mentén, a család története is útvesztőbe torkollik, csakúgy, ahogy a tágabb anyagi környezet is ehhez hasonlóan fölépített szerkezetként látszik viselkedni. Végül, de nem utolsósorban leszűrhető, hogy a szöveg belső felépítése és a fölvázolt szövegek közti tér jellemzői paradox módon egyszerre mutatnak egyrészt a szerkesztettség, másrészt a tudatos dekomponálás irányába.

A testpoétikai olvasás legalapvetőbb tapasztalata az, hogy a család egyetlen, egymásba indázó generációkból álló, komplex testet alkot. A regény szüzsés rétegének fontos tapasztalata az is, hogy az elbeszélő (és sokszor a szereplők) gondolkodása archetipikus alakzatok mentén szerveződik, ami a szövegbeli női testek reprezentációit alapvetően határozza meg.

Amennyiben a regényben megfigyelhető hol anyagibb, hol szubtilisebb labirintusszerkezeteket, a család testének, áradásának alakulását, szétszakadásait és összeforrásait figyelembe vesszük, végül az olvasás is egyfajta útvesztőként – méghozzá az olvasás erotikumának útvesztőjeként –

tűnhet föl – melyben olvasóként, talán pont a szöveg legalapvetőbb intenciójának engedelmeskedve, szívesen veszünk el.

Negyedik exkurzus. Szétágazó és ciklikus idők

Az Árnyas főutca és a Családáradás

„[...] olyan teret és időt akarunk felidézni, amelyben visszamenőleg megtörténik mindaz, ami az árnyak arcvonásaiból és a fényképek háttéréből kiolvasható.”¹⁸⁴ (11.)

A történetek narratív eljárásai szükségképpen meghatározzák saját elbeszélte idejük tulajdonságait. Van, hogy egy történet kaotikussága vagy abszurditása olyan hatást fejt ki az elbeszélés idejére, hogy az széthasadozik, felülíródnak prekonceptív, odaértett szabályszerűségei és az időben való tájékozódás szinte lehetetlenné válik. Idő és történet viszonya azonban a másik irányból szintén megközelíthető, az idő is alapvetően befolyásolhatja annak a történetnek az elbeszélésmódját, amely benne játszódik. Jobbára a szerzői preferencia és a fabula mint narratív alapanyag függvénye, hogy melyik irányba tolódik el az elbeszélés.

A hagyományos értelemben vett kauzális és egyenes vonalú időszemlélet felbomlásával az irodalom számtalan megjelenési módot kidolgozott a történetek alternatív elbeszélhetőségére vonatkozóan. Kis egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy az előzőekben fölvezetett közül Márton László regényére az első, Mészöly Miklósséra pedig a második eset a jellemző. Az *Árnyas főutca* egy olyan kaotikus korszakot beszél el, amely ma már egyenes vonalúan nem beszélhető el, Mészöly *Családáradásában* viszont a sajátos ciklikus időszemlélet az, ami befolyásolja a történet alakulását.

Felbomlott rend

„Munkánkkal, miközben az árnyas főutcat próbáljuk átláthatóvá tenni, egyszersmind azt is érzékeltetni akarjuk, hogy a történetek ugyan visszanyerhetők abból a kárból, amibe veszték, ennek azonban ára van: mert minél több a történet, annál világosabban látszik, hogy egészében véve nem

¹⁸⁴ A szövegben később előforduló idézetek oldalszámait az alábbi kiadáshoz igazodnak: MÁRTON László, *Árnyas főutca*, Budapest, Kalligram, 2015.

történik semmi [...]” – állítja az *Árnyas fűtca* fájdalmasan ironikus és talányos elbeszélője. Szavaiból azt az indirekt – és a mézőlyi gondolkodással is abszolút mértékben összetársítható – tanulságot szűrhetjük le, hogy a „sok” és a „kevés” szélsőértékei végső soron egyetlen pontban futnak össze, a túl sokat vagy túl keveset elbeszélő történet ugyanoda érkezik. Ha az elbeszélő idő természet szerűleg nem konzekvens és nem értelmezhető egyirányú, ok-okozati logika mentén, akkor ennek következményeként a benne végbement változások sem reprezentálhatók a létige három alapalakjával, a 'volt', a 'van' és a 'lesz' hármásával. Mártonéval szemben Mézőly elbeszélője parttalan folyóként gondolja el, de ponttá sűrítve láttatja az időt, és a benne végbemenő történések egyszerre jellemezhetők az alapvető változatlanság és a folyamatos alakulás minőségeinek egymással összhangban lévő keverékeként. Az ok-okozati viszonyok e mítoszi időhöz hasonlítható, sűrített és ciklikus időszerkezetben szintén felülíródnak, de nem olyan módon, mint a másik, szétágazó időszerkezetben. Mézőly regényének világában az események mindig újra és újra megtörténnek, a szereplők változnak, de funkcióik gyakorlatilag változatlanok, a múlt ugyanúgy tükröződik az elbeszélés jelen idejében, mint a jövő lehetőségei és kilátásai. A család és a benne végbement folyamatok újra és újra ugyanazokat a személyiség típusokat hívják életre és ugyanazokat az esendőségeket, bűnöket, versengéseket termelik ki, de egyszersmind változatlanul fenntartják ugyanazt a familiáris, „akolmeleg” közeget is. A családáradás ideje pedig egy olyan végtelen lánc, amelynek nincsen sem első, sem utolsó láncszeme (és minden láncszemében ráismerhetünk a többire), Márton regénye nem fűződik ilyen szigorú kauzális lánkra, mert az idő és a narráció önelvű logikája folytán egy esemény több végkimenetelével kell számolnunk.

A téridő megjelenítési módjai

Mint az időhöz és az elbeszéléshez való viszonyukból megállapítható, Márton László és Mézőly Miklós regényei alapvetően kétféle módozatát adják a kronotoposz nem hagyományos narratív megjelenítésének. Mézőly a *Családáradás*ban is használt időmegjelenítő technikáját más, főként novellisztikus szövegeiben alkalmazta (például az *Annó*ban, vagy a pannon próza más darabjai közül a *Térkép az időről*ben, illetve a *Megbocsátás*ban). Eljárásának sajátja, hogy tetszőleges időbeli intervallumot föl tud ölelni: az összesűrített időperspektíva a *Térkép az időről* esetében évezredes, a *Családáradás* és például az *Anno* esetében több évszázados. De nemcsak az időt, hanem a teret is a változástörténet és az állandóság paradoxona alakítja. Ez a paradox kronotoposz

csak nyelvi absztrakcióként képes létezni. Ezekben a szövegekben, így a *Családáradásban* is az idő szinte a tér részét képezi, a családtörténetet meghatározó ismétlődések egyetlen jelenben összegződnek, egymásra rétegződnek.

Eddig a pontig, mint a korábbi Exkuszusokban, a különbségekről esett szó a két regény időszerkezeteit érintő alapvető ábrázolásmódjainak eltéréseiről. A kétféle elvont időkonceptió tettenérése azonban szükséges volt ahhoz, hogy a hasonlóságokra rá lehessen térni. Márton regényét ugyanis az jellemzi, hogy a kétféle időszerkezetet képes egyesíteni. Az idő radikális sűrítésének eljárása tehát a Márton-regényt is meghatározza (nem csupán a narrációt befolyásoló időbeli szétágazások), ebben pedig világosan kimutatható Mészöly inspiratív befolyása. Megtalálható benne egyfelől az a mézölyire leginkább jellemző elem, hogy a téridő négy dimenziója, ahogy az előző fejezetben kifejtésre került, a három térdimenzióba van tulajdonképp belesűrítve. A történetben összetömörített időtáv mértékét illetően Márton László regényének elbeszélője még egy aránylag pontos becslést is ad: „[...] történeteink napján tanítási szünet van; csakhogy történeteink napja, mint a mesékben, sok napot sűrít magába, nyolc vagy tíz év napjait.” (17.)

A redukáló hajlam, amely az *Árnyas főutcát* időszerkezetében összevethetővé teszi Mészöly regényével, Mártonéban bizonyos tekintetben a tér vonatkozásában is megjelenik. Ami a tér redukcióját illeti, az *Árnyas főutcában* ez úgy valósul meg, hogy a regény szereplői a narráció jelenében (már csak) képzelt fényképek szereplőiként, máshol árnyakként léteznek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Márton regényében tulajdonképpen az idő „súlyának” metaforája animálódik akkor, amikor az elbeszélő múltban realiztikusan ábrázolt szereplőket az összesűrűsödött téridő kétdimenziós árnyképekké préseli össze.

A kiterjedés nélküli árnykép vagy a fotó jelenléte, a térszerűség hiánya e regényben a „múlt” és a „jelen” között fennálló feszültségre, a köztük tapasztalható folytonossághiányra, a „régis világ” (tér)idejének széttöredezettségre világít rá. Az *Árnyas főutcában* szereplő képzelt fotóknak a legfontosabb jellemzője az, hogy akiket ábrázolnak, azok (már) nem élnek, az a korszak pusztította el őket, amely éppen elbeszélésre kerül. A fotó mediális tulajdonsága az – ahogy Barthes és Kibédi Varga némiképp hasonlóan elgondolja –, hogy megőrzi a pillanatot, a hangulatot, a miliót¹⁸⁵, de

¹⁸⁵ Ez a hangulati töltöttség gyakorlatilag egybeesik azzal a fogalommal, amely, mint Vásári Melinda nemrég megjelent tanulmánykötetében idézi, „[...] Mészöly »társadalmi közérzetnek« nevez, és megozthatónak feltételez. Ebben az értelemben használja a »nemzedéki közérzet« kifejezést is, amely egy adott kor, térség, egy adott kultúra bizonyos időszakon belül meghatározó attitűdjeit, tendenciáit, áramlatait, folyamatait és azok egyénekre kifejtett

együttal halottá is merevíti az ábrázolt élőlényeket, éppen az élet és a halál állapotai közé utalva őket. Az elbeszélésben a fotó által tehát a múlt („volt”) és a jelen („nincs”) közötti különbség artikulálódik.

Márton László regényének (az összekeveredő, meg többszöröződő, párhuzamosan létező idők miatt csak töredékesen rekonstruálható) története folyamán azt követhetjük végig, hogyan harapódik el egy magyar kisváros közegében és társadalmi viszonyaiban az antiszemitizmus, hogyan válik ellenségessé a közhangulat a város etnikai és felekezeti kisebbségével szemben. Egy szóval, a kisváros sűrített mikrotársadalmában olyan a folyamatok kibontakozásának lehetünk tanúi, amelyek európai léptékben a holokaust mindenki számára ismert morális nonszenszéhez vezettek. Ekként a regény, bár elvont narratív konstrukción alapszik, legyen prózapoétikailag bármilyen reflektáltan nem-ralista és kísérleti, az *Árnyas fűtca* elbeszélte története nem ad módot arra, hogy a huszadik század első felében megtapasztalt közösségi traumák ismerete nélkül értelmezzük.¹⁸⁶

Mindkét regényre igaz azonban, hogy nem egyenes vonalú tér- és időszerkezeteik ellenére szoros kapcsolatot tartanak a huszadik század lineárisan elbeszélte történelmével. A *Családáradás* és az *Árnyas fűtca* is nagyjából egyazon konkrét korszakban helyezhető el, a huszadik század harmincas–negyvenes éveinek világában, ami elsősorban hangulati töltöttségükben, miliójükben nyilvánul meg. Többé-kevésbé mindkét regény elbeszélésmódja magán hordozza a nyelvi nyomait egyfajta „békebeliségnek”, amely ugyanakkor egy olyan korban érvényesül, amely békebeliként korántsem jellemezhető. Ennek a hangulatnak a megképződésében alapvető szerepe van a familiáris, kisvárosi környezetnek, amely mindkét regénynek jellemző helyszíne.

Nyilvánvaló azonban, hogy az *Árnyas fűtca* esetében ez a sosemvolt békebeliséget felidéző, erősen stilizált hangnem ellentétet alkot a szöveg fabuláris, tartalmi szintjével; Mészöly *Családáradására* ez a kettősség nem jellemző. Márton László regénye nem úgy viszonyul a

hatásait foglalja magában. Ezzel nagyon szoros kapcsolatban áll a kollektív közérzet másik aspektusa, melyet »szellemi légkörként« fogalmazhatánk meg.” Vásári Melinda teljes monográfiát szentel a hangulat fogalomkörének elméleti és gyakorlati vizsgálatára. Ennek korszakkal és társadalommal kapcsolatos aspektusát *Film* értelmezésekor fejti ki; megfigyelhetjük, hogy a fogalom tökéletesen illeszkedik az *Árnyas fűtca* viszonyaihoz is. (VÁSÁRI Melinda, *Archívum és atmoszféra. Mészöly: Film = Uő, Hangzó tér. Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben*, Budapest, Kijárat, 2019, 139–140.)

¹⁸⁶ Ez két irányból is indokolható: ha a szöveg önmagában nem követelné ki, hogy a 20. század történeti kontextusának ismeretében értelmezzük, az olvasó kulturális kontextusában akkor is nagy valószínűséggel megtalálható ez az ismeretkör.

történelmi traumához, ahogy a történettudomány teszi: egyáltalán nem a „nagy összefüggések” mentén narrálja újra a történettudományos ismereteket, hanem saját narratív felépítettségénél fogva sokkal inkább azt a kaotikus állapotot tükrözi, amely akkor a mindennapi élet rendjének felbomlásából támadt. Az *Árnyas főutca* – bár a benne leírtak morális vonzatát dekódolhatóvá teszi az ellentéző irónia – nem patetikus, és főként nem transzparens, így mentes az explicit erkölcsfilozófiai kinyilatkoztatásoktól is. Az elbeszélés hangvétele ehelyett leginkább szarkasztikus és elidegenítő. Az ironizáló, (a békebeli anekdotizmus „stiláris maradványaként” néhol már-már kedélyeskedő), számos narratív mellékágon, kitérőkön keresztül érvényre jutó beszédmód éppen a maga meghökkentő ellentmondásosságával emeli ki beszéde tényleges tárgyát. Ez adja Márton László szövegének egyik specifikumát: a narráció módja és tárgya között ébredő, az elbeszélő generálta – sokszor meghökkentő – feszültség jelszerűségét.

Az elbeszélő tehát szüntelenül eltávolító figuratív technikákkal dolgozik saját nyelvében, de a szöveg tér- és időstruktúrájának narratív fellazítása közben is. A tartalom és a forma között ébredő diszharmónia megteremtésével reflektál a saját maga által elbeszélte történet abszurdítására. Az a világ és világfelfogás, amelyben a háború és a népiirtás megtörténhetett, távol áll attól a kulturált (és indirektségében is egyértelműen értékalapú) gondolkodásbeli standardtól, amelynek pozíciójából a narrátor beszél. Saját pozícióját – és viszonyát az elbeszéléshez – olyan kiszólásokkal is érzékelteti, melyek egyszersmind a szöveg materialitására is utalnak: „Az írásmű, amelynek a szerző azt a címet adta, hogy »Árnyas főutca«, a legszűkebb értelmiségi rétegnek szóló olvasmány. Vagy inkább annak sem szól, mert olvasmánynak aligha nevezhető.” (120.)

A narrátor azonban az *Árnyas főutca* fikcionalizált téridejét is metareflexív gesztusok kíséretében építi föl; a regény felütésében olvasható egy deklaratív szöveghely, amely jó előre ismerteti a szövegben uralkodó, a valóság és a fikció sajátos keverékéből álló viszonyokat:

„Ez a történet egészében is, részleteiben is a képzelet szülötte. A képzelet viszont egy valóságosan létező országban fejt ki hatását, és egy valóságosan eltelt évtizedet idéz fel. Így a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve; *az itt leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez történelmi tapasztalat.*”¹⁸⁷ (5.)

Az elbeszélő fölvázolta paradoxon tulajdonképpen az irodalom igazságának működésére reflektál, melyet már Arisztotelész is a történetírás igazsága mellett, de arról leválva látta: „[...] nem az a

¹⁸⁷ Kiemelés tőlem: T. M.

költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján. A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e [...], hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.”¹⁸⁸ A *Poétikából* vett közkeletű gondolatot hozzáolvasva az elbeszélő paradoxonjához, nyilvánvalóvá válik, hogy az gyakorlatilag tisztán az arisztotelészi felfogást követi a történelemhez kialakított viszonyában.

Tovább árnyalja az elbeszélőnek e kettős viszonyát a (történelmi) valósághoz és az irodalmi fikcióhoz az a mozzanat is, hogy egy másik szöveghelyen „Az úgynevezett valóságban” megtörtént dolgokról beszél. (27. o.) Ezzel a gunyoros jelzővel nemcsak az „úgynevezett valóságot”, hanem saját elbeszélői szövegének referencialitását is fellazítja; tehát korántsem csupán közöl és leír, hanem a szöveg világában nagyon is cselekvőként van jelen: megkettőzi (megsokszorozza) a világot „megtörténtre” és „elbeszélre” de határaikat ezzel a performatívummal egyszersmind össze is mossa, átjárhatóvá teszi. Ennek folyamányaként a szöveg belső világának viszonyai közti befogadói „rendbetétel” intenciózusan lehetetlen.

A Márton-regény erkölcsi relevanciája, igazsága tehát nem olyan módon, és nem olyan poétikai eljárások révén nyilvánul meg, mint például az előzőekben vizsgált Zoltán Gábor *Orgiájáé*, amely szigorú elvek szerint ragaszkodik a dokumentált és ellenőrizhető tények tüpontos és kérlelhetetlen részletezéséhez. (Mindezt természetesen egy, a történelemtől független önálló prózanyelv megteremtésével éri el.) Az *Árnyas főutca* a történelmi tapasztalatból levont általános igazságot igyekszik közvetíteni. Az olvasó a cím visszamenőleges értelmezésekor szembesül azzal a mély szakadékkal, ami a múltba vetített, képzelt békebeliség és a történelmi igazság fölrajzolta világ között húzódik.

A narátor, ha befolyásolni kívánja a cselekmény bonyolódását, új identitást vagy karaktervonást, esetleg sorsfordulatot, de akár életidőt is ad a szereplőknek – de ugyanígy el is veheti tőlük, *látszólag* teljhatalommal bírva és kiszámíthatatlanul. Ezzel kapcsolatban Rugási Gyula, a regény egyik elemzője a Holmi hasábjain így fogalmaz:

¹⁸⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford., SARKADY János <https://mek.oszk.hu/04100/04198/04198.htm>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.11.11.)

„[...] az író mindent megtesz azért, hogy a »gondviselői önkény« működésbe lépjen: egyes figurák napjainak számát nagylelkűen megtoldja, másoknak túlélőpozíciót ajándékoz, megint másoknak megkettőzi a pályáját, s ott, ahol a figura egyik fele megadóan lépked áthághatatlan sorsának beteljesülése felé, a másik fél kiválik a munkaszolgáltatás transzportból, s megpróbál bejutni egy csillagos házba, ahol nagy eséllyel túléli majd a háborút...»¹⁸⁹

Minden egyes ilyen mozzanat egy performatív elbeszélői gesztus keretében megy végbe. A narráció menetének hektikus volta azonban olyan képzetet kelt az értelmezőben, mintha az elbeszélő a történetet a beszédaktus során „találná ki”, a maga szeszélye szerint változtatna rajta, mintha csak annak érdekében befolyásolná, hogy a folyamatos, bizonytalan alakulásban lét érzetét keltse.

Ennek ellenére a narrátor manipulatív munkájában nincs világosan leírható szabályszerűség, ezzel szemben a részleges érvényű kauzalitást csupán az a fenyegető, fatális erő képviseli, amelyet jobb híján történelemnek nevezhetünk. A narrátori intencióból mesterségesen szétágaztatott sorsok sem vonódnak ki ennek a személytelen erőnek befolyásoló hatása alól. Az elbeszélő jószándékúan manipulatív lehetőségei mindössze hősei életének szintjéig terjednek; a keretet alkotó nagyelbeszélést, a történelem sodrát nincs módja megváltoztatni. A sokszor királyi többszben megszólaló narrátor tevékenysége így leginkább talán a karmester szerepével metaforizálható: úgy alakítja a történetet, akár az alapjában véve már nem megváltoztatható zenei darabot. A szólamok előre meg vannak írva, bennük csak a hangsúlyokon módosíthat, ám a partitúra egészén, a hangszerelésén nem.

A regény látszatokkal, kettőzésekkel teli térídeje így olyan elven működik, mint egy alakját szinte pillanatonként változtató útvesztő. A szöveg kezdetén az elbeszélő, akárcsak egyfajta „metanarratív receptkönyvet” követve, úgy állítja elő a szereplők karaktereit és a regény térídejét, erősen artikulálva minden gesztust, amelynek szerepe van a konstrukció létrehozatalában. Ezt a szöveg elején megfogalmazza, melynek során egyszersmind az ironikus eljelentéktelenítés eszközével is él: „[...] hogy a mégoly csekély súlyú cselekményt mégannyira önkényesen bonyolítani lehessen, szereplőkre van szükség, vagy pontosabban (hiszen a szereplők már megvannak, ott állnak a főutca két oldalán) ki kell jelölnünk azt a nézőpontot, amelyből szemléljük

¹⁸⁹ RUGÁSI Gyula, „Háromezer összepréselt nap”
<http://www.holmi.org/2000/05/rugasi-gyula-%E2%80%9Eharomezer-osszepreselt-nap%E2%80%9D-marton-laszlo-arnyas-foutca>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.09.28.)

az eseményeket, és meg kell találnunk a hozzá tartozó arcot.” (10-11.) A konstruáltság tehát olyan módon is hangsúlyozódik, hogy az elbeszélő saját narrációjának tárgyát láttatja súlytalannak és önkényesnek – egy olyan beszéd tárgyat, amit a szövegen kívül létező tárgyszerű történelmi ismeretek nem engednek elsúlytalanítani.

Az elbeszélés későbbi menete során aztán a történet egyenes vonalú jellege felborul, átíródik, széttöredezik, akár „visszamenőleg” is, de sokszor az elbeszélés pillanatában. A dinamikusan és önkényesen változó narratív útvesztő történései azonban mégis az egyre elkerülhetetlenebbnek tűnő, kiszámítható végpont, a már említett történelmi kataklizma felé terelődnek, mintegy az elbeszélő intenciói ellenében is. Az idő és a tér önkényes narratív labirintusában a beszéd pillanatában csak eltévedni lehet – és ennek érdekében az elbeszélő be is vet mindent –, de pontosan tudható az is, hogy az útvesztő kijárata milyen szükségszerűségekre torkoll.

Mint az előző fejezetben kifejtésre került, a *Családáradás*ban is jelen van a labirintusszerkezet, de a szöveg más szintjén. Egyrészt tetten érhetjük az ősház (metaforikus értelemmel bíró) építészeti jellegzetességeiben, amely a regény szereplőinek alig átlátható, szubtilis viszonyrendszerét tükrözi vissza; a család belső viszonyainak labirintusos szövevényességét a múlt kiismerhetetlen mélységeiben gyökerező narratív rétegzettség adja, ami egyszersmind a (család)történet le nem záruló folytathatóságát is eredményezi. Mészöly regényében az elbeszélés jelenében fókuszálódó történések nem vetnek nagy hullámokat, hiszen a család – egyébként is skandalumokkal tarkított – idő- és térbeli áradásának csak egy ciklusát, részét képezik, közvetítve, sőt sugallva a folyamatos változás mögött meghúzódó változatlanságot, ami a családon belüli öröklődő archetipikus szerepek folytonos jelenlétében is megnyilvánul.

Csökkent dimenziójú testek

Az *Árnyas fűtca* térkonstrukciója nem labirintusszerkezetet, hanem más érdekességeket tartogat: az elbeszélés térszerű világában funkciójuk szerint élesen elkülönülnek a két- illetve a háromdimenziós objektumok. Mint már más szempontból szóba került, a regény bevezetőjéből például az az abszurdum derül ki, hogy a szereplők tulajdonképpen nem is három, hanem két dimenzióban léteznek. A magyarázat a cím újraértelmezésében rejlik, amelyet maga az elbeszélő végez el. A metanarratív gesztusok egyik legfontosabbika ugyanis az a pont, amikor a kiismerhetetlen elbeszélő (már szövege elején) felülírja a címmel kapcsolatban önkéntelenül

megteremtődő prekonceptív értelmezői asszociációt. Az olvasó első sugallata bizonnyal az, hogy a címbeli jelzős szerkezet a tipikus magyar kisvárosi világ (később egyre inkább lebomló) békebeliségét idézi meg. Az elbeszélés jelenében azonban a nyelv metaforikus viszonyai is megbomlanak, az árny fogalma elmozdul a primer olvasói asszociáció jelezte értelemről.

„Az árnyas főutca nem azért árnyas, mert árnyat adó fák szegélyezik, hanem azért, mert árnyak mutatkoznak mindkét oldalán, *emberi lények árnyai*. Nem állítható róluk, hogy nem léteznek, hiszen aki valaha létezett, az létező személy marad mindörökké, ám az sem állítható róluk, hogy nem a képzelet szülöttei [...] amennyiben pedig gondolunk rájuk és felidézzük őket, annyiban nekünk kell újjászülnünk őket a saját képzeletünkből.”¹⁹⁰ (9.)

Az ilyen módon imaginárius térré váló főutcát benépesítő emberi árnyak azok, akik ennek a rendhagyó szövegnek a szereplői. Ezek a kétdimenziós emberi árnyak reális téren és időn kívül helyeződnek el, egyedül a narrátor látja illetve láttatja őket, ahogyan a történéseket, a világban végbemenő, külső folyamatokat és a szereplők belső változásait is csak ő látja át. Egyedül neki van némileg szabad mozgástere ebben a kétdimenziós árnyakkal teli világban, mind térben, mind pedig időben. A gyakorta megejtett, tragikumukban is ironikus előreutalásokkal ugyanakkor egyszerre karikírozza, ki is fordítja saját mindent látó elbeszélői szerepkörét. A cím tehát eleve önmagában hordja azt az ironikus kettősséget, amely e regénynek a legsajátabb jellemzője: a békebeliséget megidéző vizualizálható képet ugyanúgy, mint mindannak az ellentétét, amit a béke elvont fogalma magában foglal.

A szereplők kísértet volta mellett azonban a regény patyomkinvilágában tulajdonképpen minden „árnyból” van, imaginárius térbeliséggel rendelkezik. Ennek egy eklatáns példája az elbeszélő által a regény egy pontján mozgásba hozott csokoládészelet papírképeinek esete, melynek kétdimenziós világát egy időre – az ellobbanásáig – háromdimenziós, ironikusan idealisztikus „pszeudovilággá” változtatja. („[...] egyszersmind át is helyezzük a cselekmény egyik síkját Gabyka csokoládépapírjára.”)¹⁹¹ A szövegnek ez a pontja önmaga kicsinyítő tükröként működik, hiszen egészen pontosan érzékelteti az elbeszélő világ irrealitását, imagináriusságát, tünékenységét: a narrátor meghökkentő fogásaként új, eredeti formát kap az irodalomban nagy hagyományokkal rendelkező fraktálszerűen önismétlő világszerkezet. Másrészt az, ahogy a narráció új fikciós szintre

¹⁹⁰ Kiemelés tőlem: T. M.

¹⁹¹ A térbeliség kérdésességét az elbeszélő fogalmazásmódja is kiemeli: megfogalmazása szerint a cselekménynek nem száalai, hanem síkjai vannak, amelyek közül az egyiket az elbeszélés világán belül ténylegesen ráhelyezi egy másik sík felületre, a papírra. A papíron létező világ ettől válik térszerűvé, bejárhatóvá.

kerül, Babits *Kártyavár* című regényének elbeszélői helyzetét idézi. Babits szövegének csak a zárlatából derül ki, hogy amiről addig olvastunk, nem volt más, mint egy „makettvilág”, amelyet a háttérből a titokzatos Főnök irányít. A szereplők mechanikus bábként engedelmeskednek a regényzárlatig rejtőzködő Főnöknek. Megjelenésének köszönhetően azonban az olvasó betekinthez a szöveg teremtett világának bábjátékos kulisszái mögé, a történet végpontjában nyilvánvaló allegóriává írva át a szöveget. Márton regényében az előző példához hasonló allegorikusság „gyanúja” már a kezdetektől belengi a szöveget, amely az olvasás során később újabb és újabb megerősítést nyer. Az elbeszélő módosításainak a szereplők, legyen szó akár karakterük, akár történetük átírásáról, tudtukon kívül alávetik magukat.

Mint Márton más szövegeit, az *Árnyas főutcát* is sajátos viszony fűzi a magyar anekdotikus irodalmi hagyományhoz. Mivel az anekdota sokszor és sokak által vizsgált jelenség, számtalan értelmezéssel szolgáltak már a műfaj irodalmi becsatornázottságát illetően; biztosnak tűnik azonban, hogy az anekdota funkciója és felhasználási módja szinte szerzőnként változik. Szó esett már a regény igen szeszélyes, csapongó elbeszélőjéről: ezt az elbeszélésmódot reprezentálja a betétműfaj jelenléte a regényben. Az anekdotikusság műfaji kódja ugyanakkor összeköti az *Árnyas főutcát* Mészöly legutolsó regényével. Megfigyelhetjük, hogy Márton elbeszélője, amikor részletesebben bont ki egy karaktert, gyakran él azzal az eszközzel, hogy szereplői jellemzéséhez eseti jelleggel rövidebb betéttörténeteket fűz be a cselekménybe, melyek narratív mellékágakként létrehozzák az elbeszélés sokszor asszociatív logikán alapuló nem lineáris szerkezetét. E tekintetben persze nemcsak a *Családáradás* jöhet szóba párhuzamként, hanem például Mészöly *Anno* című szövege is, amelyben a szerző a maximumot kihozta abból a technikából, amely szerint az elbeszélő sok-sok törmelékszerű történettöredékből állít össze hézagos, ám a maga nemében teljes értékű mikrotörténelmi tablót. Márton nem viszonyul ennyire radikális módon az anekdota műfajához, de felhasználja mint eszközt a történet többszólamúvá tétele és lineáris időbeliségének fölbontása érdekében.

A linearitás fölbontása nemcsak az elbeszélés szálainak bonyolításában, hanem időszerkezetének szándékos elbeszélői alakításában is megnyilvánul. Az egyirányú, folyamatosan zajló regényidőt nem pusztán az anekdotikus hurkok, hanem a történetmesélés önelvű működése is fölbontja. A linearitás visszavonása is folyamatosan érzékelteti az elbeszélő létrehozta konstruáltságot. A regény időszerkezetében nincsenek olyan referenciapontok, amelyek szilárdnak bizonyulnának: nincs kezdet, nincs pontos időpillanat, nincs vég (34.) Közös jellegzetességnek mutatkozik ugyanakkor az esszéisztikus kitérők jelenléte az elbeszélői szólamban. Mindkét szöveg

bőbeszédű narrátori monológokkal, eszmefuttatásokkal tűzdelt, amelyek révén „kézben tartják” az elbeszélést (Az *árnyas főutca* esetében még explicitebben, mint a Mészöly-regényben).

Az anekdota és az esszéisztikum jelenléte azonban éppen hogy nem a koherencia megteremtéséért felelnek az *Árnyas főutca* szövegében, sokkal inkább a mozaikosságot erősítik. Mártonnál az összepréselt idő is éppen a múlt és a jelen közötti szakadékot jelképezi. A narrátori reflexióhoz híven a történet valóban nem rendelkezik klimaxponttal, narratív csúcsponttal; csak az elbeszélői nyelvben tükröződő világ töredezik szét egyre inkább, ám a történelemből ismert kataklizma a regény zárata utánra tolódik, a regényben „nem történik meg”, híven érzékeltetve azt, ahogyan az elbeszélő gondolkodik a történet alakulásáról és jelentőségéről. Ebből az szűrhető le, hogy az elbeszélő a jövőt mint „folyamatos jelent” kezeli – csak ezt nem grammatikai szerkezettel fejezi ki, hiszen a magyarban erre nincs lehetőség, az elbeszélés időszerkezetét azonban lehet úgy építeni, hogy ezt tükrözze –, olyan, még meg nem történt eseményként, amelynek későbbi bekövetkezése evidenciának számít.

„[...] a kezdet és a vég elbeszélői fellazítása egyszersmind meg is merevíti az időhöz mint röghöz kötődő történettelenséget.” (40. o.) – állítja az elbeszélő az *Árnyas főutca* egy önreflexív pontján. Ha nincs egy történetnek szilárdan kijelölt kezdő- és végpontja, akkor valóban problematikussá válik annak megállapítása, hogy mihez képest történik bármi, mihez mérhető az elmozdulás az elbeszélés folyamán. Hasonló apóriáról a *Családáradás* névtelen krónikása is tanúságot tesz: „Sietni kell hát? Vagy lehet, hogy mégis ábránd pontot tenni egy mindig újra parttalan áradás végére? S hol is kezdődhetne ez a pont?”¹⁹² Az *Árnyas főutca*, de a *Családáradás* is olyan típusú szövegek, amelyekben nem elsősorban a külső, sokkal inkább a belső történések dominálnak. Olyan regények ezek, amelyekben a hagyományos értelemben nem történik semmi. Az Árvai Jurkók egymást követő generációi mindig továbbviszik sajátosan archaikus és nyers hagyományait, ennek a következménye a „botrányokkal körbebástyázott” életvitelük is. Az *Árnyas főutca* elbeszélője pedig a maga elvont, időben távlati perspektívájából szemlélődve rezignáltan azt vallja, hogy a történelmi tapasztalat éppen az a „semmi”, ami történik. Végző soron mindkét történet az alapvető emberi természet megváltoztathatatlanságáról beszél.

¹⁹² MÉSZÖLY Miklós, *Családáradás*, Pécs, Jelenkor, 2008, 126.

Összegzés (Apológia)

„Természetellenes helyzet, ha a művek sokkal szélesebb esztétikai, világnézeti spektrumban jelenhetnek meg, mint amilyen spektrumot a kritika engedélyez magának. Különböző hegyeket különböző felszereléssel lehet csak megmászni. Sőt: a Kékes megmászása kétségkívül kollektívebb örömforrás (és lehetőség), mint a Mont Blancé. És?”¹⁹³

Záratként talán furcsán hangzik a belátás, hogy Mészöly prózája olyan sok irányból megközelíthető, hogy már-már megközelíthetetlennek tűnik. A szövegek tanulmányozása közben az elemzőt saját zavara készíti arra, hogy a maga érdekében formát találjon az intuíciók kifejezésének. Ehhez elsőként bele kell kapaszkodnia egy olyan fogalmi nyelvbe, amely hozzá is ad ezekhez az intuíciókhoz, de el is vesz belőlük.

A mottóbeli rövid Mészöly-példázat akár saját prózájára is alkalmazható, ha kissé a dolgozat szituációjához alakítjuk: ugyanazt a hegyet számtalan felszereléssel meg lehet mászni, mert nagyon változatos terepeket kínál, mindig más arcát mutatja, attól függően, hogy éppen milyen irányból közelítjük meg. Az értelmezés munkája mint hegymászás ugyanakkor korántsem ellentmondásmentes igyekezet, ha ez nem is fosztja meg a befogadót azoktól a belátásoktól, részeredményektől, amelyek a szövegek olvasása közben szülehetnek. Az értelmezésért tett erőfeszítések ellentmondásossága Mészöly prózáját olvasva abban nyilvánul meg, hogy a fölfelé kapaszkodónak időnként valóban rálátása nyílna valami újra (a pannon tájra, poétikai jellemzőkre, összefüggésekre, tendenciákra, változásokra), de a hegy teteje mindig makacsul ugyanolyan távolinak tűnik számára, mint amikor elindult, a megtett út így nem a csúcstól való távolsággal mérhető.

Éppen ezért a dolgozat befogta elemzői spektrum nyilvánvalóan nem mérhető össze még a vizsgált művekben tapasztalható esztétikai és világnézeti spektrummal sem, nemhogy a teljes

¹⁹³ MÉSZÖLY Miklós, *Notesz = Uő, A tágasság iskolája*. [Online]. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1076>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.12.03.)

életműével, és ez nem csupán az értelmezés érdekében meghozott kompromisszumokon múlik, hanem a műfajon is. Az elemzésnek transzparensen kell beszélnie egy nem transzparens szövegvilágról, önként vállalva ezzel azt a megszorítást, amely elválasztja a primer és a szekunder irodalmat. A spektrum szélesítése ugyanakkor roppant fontos rész cél, hiszen ha hermeneutikai szempontból nézzük az olvasást, ahhoz, hogy a részletekről beszélhessünk, az egészről is kell valamilyen vízióval rendelkezni, amelynek ráadásul vissza kell tükröződnie az értelmezés egyes elemeiben is.

Most a fölfelé kapaszkodásnak azokat a mozzanatait fogom számba venni, amelyek alkalmasnak mutatkoznak arra, hogy a megtett út bizonyos szakaszait megjelöljék. Az *atléta halála* elemzésében a főhős karaktere került a középpontba. A különböző elemzési irányvonalak Őze sziszüphoszi személyiségéből és léthelyzetéből indulnak ki, azt vizsgálják és bontják ki. A sziszüphosziág mindenképpen Camus elképzelése szerint értendő, amennyiben a küzdelem kilátástalan és vég nélküli, ugyanakkor nem értelmetlen. Az atléta éppolyan lázadó karakter, mint a mitikus király. Őze Bálinttól ugyanolyan távol van a célszalag, mint Sziszüphosztól az emelkedő legteteje. Ha Camus mítoszértelmezését nézzük, az atlétát egyazon igyekezet hajtja, mint a királyt, amely nem más, mint a hős saját terheivel való (meg)küzdése. A körköröséget és a sziszüphoszi működést a különböző térformák metaforikusan reprezentálják: egyrészt a futópálya ellipszise, amely a főszereplő autentikus tere, másrészt az a kamaszkori emlékekből ismert pengevékony fényrés, amely szintén a sziszüphoszi erőfeszítés szertartásos helye Bálint számára. A narrációba ekfrázisként beíródó fotók segítenek Hildinek, az elsődleges elbeszélőnek, hogy ne csak tényszerű narratív tudást birtokoljon Bálint (mint másodlagos narrátor) kamaszkoráról – arról az időszakról, amely személyiségét a legerősebben (de)formálta –, hanem az atmoszféráját is megtapasztalhatta. A szövegnek ezt a rétegét Barthes fotóelemzési módszere tette kibonthatóvá számomra.

A *Saulus*ban minden fontos mozzanat az elbeszélő sajátos nézőpontjából következik. Az elbeszélte történet ideje ugyanis sem a jelenben, sem a múltban nem helyezhető el, hanem a kettő közötti intervallumban, a részlegesen reflektált félmúltban. A regény narrációjának specifikuma, hogy erre a magyar nyelvben nincsen igeidő – Mészöly nagyon szeretett kísérletezni az elbeszélte idő tulajdonságaival –, csak a dikció jellegzetességeiből, fogalmazásmódjából következtethetünk

rá. Az elbeszélővel megésett élmények a közelmúltban történtek meg, és szűkszavú, intim szólama úgy tudósít ezekről az eseményekről, hogy közben inkább a nyers primerség, mintsem feldolgozottság jellemző rá. A regény zárata azonban már teljes mértékben a nyelvi közlés határaihoz közelítő élményszerűség akadozó, kihagyásos, enigmatikus elbeszéléseként írható le. Az elbeszélő mód félmuftbeli, átmenetiséget közvetítő jellege alkalmas arra, hogy benne Saul éppen aktuális lélektani állapotát vetítse ki a tere: a róla való beszéd (a formai leírás, a fényviszonyok reflexiója) mindig a főszereplő tudattartalmaival – megértésével, érzelmeivel, sejtelmeivel, álmaival, látomásaival – áll szoros ok-okozati kapcsolatban. A regény másik érdekessége az a mód, ahogyan az olvasás átfogó és többretegű metaforikáját működteti az elbeszélésben. Saul állandóan olvas: térbeli és nyelvi jeleket, a Törvényt és mások magyarázatait, feltételezett vagy rejtettnek vélt gondolatait és gesztusait, de saját maga belső változásait is. Ezek az olvasási szintek pedig az odaértett olvasó tevékenységében összegződnek.

Mészöly a *Film* című regényben egy roppant furcsa téridőt hoz létre, amelynek szövetét a város „anyaga” és történelme adja. A város tere szöveggként olvasható, a tér használói (akaratuktól függetlenül) írják a város szövegét. A város materiális részének története is úgy-ahogy olvasható: egy pontig fölgöngyölíthető, hogy a mesterséges táj, a szerkezet milyen változásokon ment keresztül az idő hosszmetzetében. Ami viszont csak nagyon töredékesen vagy sokszor sehogyan nem olvasható, az a városban végbement események kaotikus története. A nyomozás itt is a fikció alapvető eljárásai közé tartozik, ahogy a lakonikus ekfrázisokon alapuló elbeszélői kamera-fikció is. Az elbeszélés szövege azonban nem mentes a szándékos önleleplező gesztusoktól sem. Ez pedig új értelmezési szintet, egy „metaszintet” ad a szövegnek, amely az elbeszélői intenció mögöttes tartalmait, az elbeszélhetőség kérdéseit, a nyomozást mint narratív eljárást, de a megismerésre irányuló hiábavaló erőfeszítést is tematizálja.

Mészöly kései regénye, a *Családáradás* különbözik talán a leginkább a másik három vizsgált Mészöly-regénytől, mivel elbeszélőtechnikája az anekdotikus magyar prózahagyományéból merít, és elbeszélő világa is leginkább azzal tart rokonságot. De nem csupán a családhoz hasonlóan parttalanul áradó beszélytől és a furcsaságai ellenére is familiáris atmoszférájától érdekes ez a mű, hanem a benne található idő- tér- és testrepresentációk okán is. Az elbeszélés ugyanis nemcsak archetipikus karakterekkel, hanem archetipikus terekkel is dolgozik. A legfontosabb talán a házhoz fűződő antropomorf képzetek aktivizálása és térpoétikai kiaknázása: az ősháznak nemcsak a belső szerkezete tükrözi a benne lakó család belső viszonyrendszerét, hanem a vertikális irányok szerinti térbeli pontjai is az emberi tudat szintjeit mintázzák. Az ősház és a család labirintusszerkezete

mellett az idő is egyfajta labirintusként tétéleződik, amennyiben az elbeszélés jelenét a legtávolabbi múlt is közvetlenül határozza meg. Az elbeszélő külön figyelmet fordít a család nőalakjainak testrepresentációira, gazdag metaforikával bontja ki egy-egy archetipikus nőalak szerepét vagy életkorából fakadó státuszát. A család nemcsak önmagát reprodukálja egyfajta személytelen organizmusként, hanem saját funkcióit, saját bűneit, botrányait, a pusztulás és a születés dinamikus egyensúlyában rejlő misztikumot.

Az exkurzusokban azt a kérdést kívántam konkrét szövegek tanúságán keresztül alaposabban megvizsgálni, hogy Mészöly prózájának sokszor konszenzusosan hangoztatott, alapvető hatása milyen módon csapódik le az utána jövő közép- vagy idősebb generáció prózájában. Deklaráltan nem a szigorúan dokumentálható filológiai kapcsolatokra voltam kíváncsi, a céloom sokkal inkább a poétikai hatás, a diskurzus továbbírásának tettenérése volt egy általánosabb nézőpontból.

Az *Első exkurzusban*, *Az atléta halála* és Bartis Attila *A nyugalom* című regényének összehasonlítása egyrészt a szövegek tematikai átfedéseinek számbavételével történt. Őze Bálint és Weér Andor személyes történetének közös vonása, hogy a gyermek- és a kamaszkorbeli traumák határozták meg mindkettejük felnőtté válásának folyamatát. Ez tematika kapcsolatban áll a klasszikus nevelődési regény műfajával, de nem újraírja, hanem sokkal inkább lebontja azt. A tematikainál azonban sokkal fontosabb a két regény között föllelhető prózapoétikai hasonlóság. *A nyugalom* a számtalan Mészöly-szövegben megnyilvánuló, mellérendelő, jellegzetesen metaforikus-metonimikus motívumháló technikáját alkalmazza. E hálónak a részei például a vér és az anyaság szimbólumainak megjelenése, de egyúttal az ezek között fölvezethető rejtett, kifejtetlen összefüggések is. Közös pont továbbá a regények között, hogy narrátoraik igyekezete a múltjukban való rendteremtés kísérleteként értelmeződik, amelyet saját elbeszélésükként, (ön)terápiaként próbálnak megteremteni. Megnyugtató végkimenetel azonban nincs e szövegekben, csak a kisiklott pályák kényszerítőereje, amely végül mindkettejük számára a halálig vezet.

A *Saulushoz fűződő Második exkurzusban* az összehasonlítás társszövege Sándor Iván *A szefforiszi ösvény* című regénye volt. Sándor már idősebb alkotóként, később csatlakozott a prózaforulat tendenciájához a *Századvégi történet* című regényével, *A szefforiszi ösvény* is a prózaforulatból kinyert tapasztalatokat viszi tovább. A két egymással párhuzamba állított regény szembetűnő hasonlósága, hogy nagyjából egy helyen és nagyságrendileg egyazon időszakban, az ókori Júdeában játszódnak, de ez önmagában még nem nyújtana elégséges fedezetet egy összehasonlításához. A két regény közti poétikai kapcsolat abban ragadható meg, hogy

mindkettőjük egy alakulásban lévő, átmenetiséggel terhes világot ábrázol, ebben mindössze a hatókörük tér el: a *Saulus*ban az egyén belső világában, *A szefforiszi ösvényben* viszont az egész fennálló világrend, az ókori római-zsidó civilizáció szintjén zajlik az átrendeződés. Akár az egyén belső, akár a világ külső rendje bomlik meg, az mindkét esetben kapcsolatba hozható a vallási szöveghagyománnyal, amely mindkét szféra működéséért felel. Az is a két regény főszereplőinek közös tapasztalata, hogy a nyelv kifejezőereje számukra kétségbe vonódik, sőt Sándor szövegében a hősök a nyelv teljes tagadásáig jutnak el. A beszéd és az írás többé nem nyújt támaszt a világ megismerésében és narratív egyben tartásában, a kauzalitás bomlásnak indul, és ez lesz a kovásza a világ erjedésének is. Mind Saul, mind Ruben és Simon nyugtalan hősök, akik megszállottan kutatják a Törvény érvényét és határait. Mindannyiuknak azzal a jelenséggel kell szembesülniük, hogy az idő és a tér fluid minőségként viselkedik, így a bennük való tájékozódás tulajdonképpen lehetetlenné válik. Saul számára végül a belső víziókból nyert nyelven túli többlettudás ad fogódzót, Sándor hőseinek világa viszont megállíthatatlanul halad a teljes szétesés felé, amely azonban mindig csak várat magára – hiszen az idő sem egyenes vonalú.

A *Harmadik exkurzus* részint a *Film* elemzésének alapkérdésein halad tovább Zoltán Gábor *Orgia* című regényének kapcsán is. Alapprobléma például a (város)tér és saját történelmének összefüggése: a térből szépen lassan eltűnnek a bűnök és a rémtettek nyomai, a történelmi emlékezetből pedig vagy kihullanak ezek a történetek vagy bűvópatakként megőrződnek. A két regény párhuzamba állítható abból a szempontból, hogy az erőszak ábrázolásának módozatait kutatják, például a stilizálás nélküli, lehetőleg érzelemmentes leírás lehetőségeit, amely egyfajta objektivitásalternatívaként vagy alternatív objektivitásként képes működni. A *Film* és az *Orgia* esetében egyaránt fölmerül a művészet dilemmája saját céljáról és hatáiról: joga-e vagy kötelessége a műalkotásnak az, hogy erkölcsi-társadalmi üzenetet közvetítsen.

A *Negyedik exkurzus* elsősorban narratológiai szempontból vizsgálta a *Családárdást* és Márton László *Árnyas fűtcáját*. A párhuzam leginkább az elbeszélői szólamok stilisztikája tekintetében ragadható meg. Mindkettejük narrációjában megjelennek a békebeli irodalom nyelvhasználati konvenciói, amelyek azonban a regények tematikája miatt egészen más helyiértéket kaphatnak. A békebeli hangulat végül az *Árnyas fűtcában* radikálisan lebomlik (kezdve a 19. századi atmoszférát árasztó cím konvencionális jelentéslehetőségének lebontásával), míg a *Családáradásban* csak módosul. Mészöly regényének világban azért nem létezhet tragikum, mert a család mint önmagát újratemtő organizmus diadalt arat a halál fölött, Márton regényének világa ezzel szemben annyi gyász és fájdalom terhét hordozza, hogy ez az abszurd mértékű súly maga írja

fölül a katarzis lehetőségét, ennek megfelelően az elbeszélő a felfoghatatlan történések tömkelegét végül csak az abszurditás nyelvén képes megfogalmazni. A két regény időszerkezetének felépítettsége itt is hasonlóságot mutat, a lineáris idő egy meghatározhatatlan időperspektívába íródik át, ami Márton regénye esetében egyes történetszálak kettőződéséhez vezet, sőt, többször egymást fölülíró elbeszélői döntések formájában nyilvánul meg.

Az olvasás munkája révén megtett metaforikus út hossza meglehetősen szubjektíven értelmezhető, főleg akkor, ha a végcélja nem ismert távolságban van. Azonban az értelmező joga és feladata az, hogy tehetségéhez mérten folytassa a maga számára kijelölt utat.

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék elsőként köszönetet mondani témavezetőimnek, dr. Osztroluczky Saroltának és dr. Horváth Kornéliának az emberi és szakmai támogatásukért, valamint opponenseimnek, dr. Thimár Attilának és dr. Dánél Mónikának a hasznos kritikákért. Hálás vagyok Szüleimnek, hogy egyetemi éveim alatt is mindig türelemmel és szeretettel támogattak. Köszönettel tartozom jóbarátaimnak, Modor Bálintnak és Szmerka Dánielnek a számtalan inspiráló gondolatért és építő megjegyzésért, a közös, elmélyült munkával, vitával töltött, jó hangulatú délutánokért és estékért. Köszönöm ikertestvéremnek, dr. Tanos Péternek, hogy segített a dolgozat végső képének kialakításában és rendbetételében. Végül, de nem utolsó sorban köszönöm Kedvesemnek, Darabos Cecéliának, hogy nemcsak kitartóan mellettem állt a könnyebb és nehezebb időszakokban egyaránt, hanem kiváló lektori és korrektori látásmódjával tevékenyen segített a hibák, pontatlanságok kijavításában is.

Függelék

Összefoglaló

Doktori dolgozatomban Mészöly Miklós négy regényét, *Az atléta halálát*, a *Filmet*, a *Saulust*, valamint a *Családáradást* választottam elemzéseim tárgyául. Fő szempontjaim általánosságban prózapoétikai jellegűek voltak, különös tekintettel a térpoétikára. *Az atléta halála* kapcsán Roland Barthes *Világoskamra* című esszéjében kifejtett fotóelméletéből kiindulva elemeztem a szöveg képi síkját, térpoétikai szempontból pedig a futáshoz kötődő térformákat. A *Film* esetében a várostér poétikájából kiindulva vizsgáltam a nyomozásos narratívát és a várostérbe beleíródott történelmet. A *Saulus*ban a főhős belső világának metaforikus, víziószerű kivetülését elemeztem a szöveg külső világának terére térpoétikai és elbeszéléstechnikai szempontból. A *Családáradást* egy sokoldalúan használható térszerű metafora a labirintus segítségével értelmeztem több oldalról. A dolgozat tartalmaz négy Exkurzust is. Ezek a köztes összehasonlító fejezetek azt a kérdést tárgyalják, hogy Mészöly alapvető hatása milyen módon jelenik meg az utána jövő közép- vagy idősebb generáció szerzőinek prózájában, nem elsősorban filológiai, hanem a poétikai hatás, a diskurzus továbbírásának tettenérhetősége szempontjából.

Summary

In my dissertation I chose four novels of Miklós Mészöly, *Az atléta halála*, *Film*, *Saulus* and *Családáradás* as my subjects of analyses. In general, I conducted my study mainly from a prosaic-poetic aspect, particularly spatial poetics. Regarding *Az Atléta halála*, starting from the the photographic theory of Roland Barthes' essay *Camera Lucida* I analysed the novel's pictorial plane and the spatial forms connected with running. In the case of *Film*, starting from the poetics of urban space I examined the investigative narrative and the history inscribed in the urban space. In *Saulus*, I analysed the projections of the inner world of the protagonist onto the text's outer world from spatial poetical and narratological perspectives. Lastly, I examined *Családáradás* with the help of a versatile spatial metaphor, the labyrinth. The study also contains four Excursions. These intermediate comparative chapters discuss how Mészöly's influence appears in the prose oeuvre of middle-aged and older authors that came after him, not primarily philologically, but in terms of poetical impact and the continuity of discourse.

Irodalomjegyzék

Primer irodalom

- BARTIS Attila, *A nyugalom*, Budapest, Magvető, 2001.
- MÁRTON László, *Árnyas fűtca*, Budapest, Kalligram, 2015.
- MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála*, Budapest, Magvető, 1966.
- MÉSZÖLY Miklós, *Családáradás. Beszély*, Pozsony, Kalligram, 2008.
- MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Pécs, Jelenkor, 2015.
- MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*. Pécs, Jelenkor, 2015.
- SÁNDOR Iván, *A szefforiszi ösvény*, Pécs, Jelenkor, 1998.
- ZOLTÁN Gábor, *Orgia*, Budapest, Kalligram, 2016.

Szekunder irodalom

- ARISZTOTELÉSZ, poétika, ford. SARKADY János (<https://mek.oszk.hu/04100/04198/04198.htm>)
- Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZKI Péter, Bp., Kijárat, 2011.
- BACSÓ Béla, „Egy lappangó történet természete”. *Mészöly Miklós: Családáradás*, Kalligram 1996/1.
- Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé = UŐ, A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 2001.
- Roland BARTHES, *Az olvasásról = UŐ, A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris, 2001.
- Roland BARTHES, *Objektív irodalom*, ford. FÁBER András = *A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita*, vál. KONRÁD György, Budapest, Európa, 1967.
- Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris, 1997, 16.

Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 2000.

BAZSÁNYI Sándor, *Antropológiai orgia — ideológiai piac* = Muut.hu, 2016. január 8.

(<https://www.muut.hu/archivum/23368>)

BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „...egy várostörténeti rézkarc másolata...” (Mészöly Miklós: Film) = Uők, *Kettős Vakolás. Terek – szövegterek*, Pozsony, Kalligram, 2013.

BÉKEFI Teodóra, NAGY Gabriella, ZOLTÁN Gábor, *Nem tudom másképp látni a világot, mint úgy, hogy az ember szabad*, Litera.hu, 2018, aug. 19. (<https://litera.hu/magazin/interju/interju-zoltan-gaborral.html>)

BODOR Béla, *Mit tükröz vissza a szem, mely a semmibe tekint? Bartis Attila: A nyugalom*, Holmi 2002/1.

Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák I. Képelemzés, vál., szerk., gond. THOMKA Beáta*, Budapest, Kijárat, 1998.

Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza* = Uő, *A pestis*, Budapest, Európa, 2004.

Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996.

DÁNÉL Mónika, *A másik megértésének (feminin) kudarca* = Uő, *Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása*, Kolozsvár, Komp-press, Korunk, 2013.

Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, Budapest, Magvető, 2006.

DEMÉNY Péter, *Bartis Attila: A nyugalom*, Kortárs 2001/11.

Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, Bp., Európa, 2007.

FARAGÓ Kornélia, *Szemléleti terek, helyzeti reprezentációk: A térgondolkodás dominanciájáról* = F. K., *Tér(v)iszonyok és térkép(zet)ek*, szerk. BÍRÓ Csilla, VISY Beatrix, Bp., OSzK, Gondolat, 2014.

FARKAS Zsuzsanna, *A metaforák szerepe Az atléta halála értelmezésében*, Alföld 2013/1.

Michel FOUCAULT, *Az utópikus test*, ford. URBÁN Bálint = Tiszatáj 2014/2.

GRÓH Gáspár, *Mészöly Miklós: Családáradás*, Hitel 1996/2.

Helikon 2010/1-2.

KOLOZSI Orsolya, *Figyelő tekintet. Mészöly Miklós Film című regényének és Samuel Beckett azonos című forgatókönyvének közös vonásai* = Uő, *A szöveg árnyéka*, Budapest, Magyar Írószövetség Arany János Alapítványa – Kortárs, 2011.

KRÁNICZ Gábor: *Tükör által homályosan. Bartis Attila: A nyugalom*, ÚjNautilus.hu 2012. október 29. (<http://ujnautilus.info/tukor-altal-homalyosan-bartis-nyugalom-kranicz/5>)

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?* Irodalomtörténet, 2008/2.

(http://epa.oszk.hu/02500/02518/00320/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2008_02_188-222.pdf)

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „A múltnál úgysem tudnak jobban hullámozni”: *A Családáradás javaslata a Mészöly-olvasásra*, Kalligram 1996/1.

MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és az atonalitás közérzetéről* = Uő, *A pille magánya*, Pécs, jelenkor, 2006.

MÉSZÖLY Miklós, *Biblia – bibliák* = Uő, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006.

MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, gond., s. a. r., jegyz. THOMKA Beáta és NAGY Boglárka, Pozsony, Kalligram, 2007.

MÉSZÖLY Miklós, *Naplójegyzet az Atlétá-hoz és a Saulus-hoz* = Uő., *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi, 1993.

MÉSZÖLY Miklós, *Notesz* = Uő, *A tágasság iskolája*. [Online]. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. (<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1076>)

MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* = Uő., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006.

N. TÓTH Anikó, *Szövegvándor: Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Pozsony, Kalligram, 2006.

Pethő Anita, *Nincs kegyelem*, Prae.hu, 2017. május 9. (<https://www.prae.hu/article/9712-nincs-kegyelem/>)

Ana Marília RABE, *A világ hálója*, ford. TILLMANN J. A., Helikon 2010/2.

SÁGHY Mikós, *Mészöly a felvevőgéppel* = Uő, *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Szeged, Tiszatáj, 2009.

Susan SONTAG, *A képvilág* = Uő., *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Budapest, Európa, 1999.

SZENTPÉTERI Márton, *Térpoétika. Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán*, Helikon 2010/1-2.

SZOLLÁTH Dávid, *Traumatikus múlt, önreflexív próza és történelmi fikció* (http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE_BEVESETT_NEVEK_Konferenciakotet_23_324-337_Szollath_David.pdf)

SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós prózája*

(http://real.mtak.hu/29106/1/Szoll%C3%A1thD_M%C3%A9sz%C3%B6lypr%C3%B3z%C3%A1ja.pdf)

THOMKA Beáta, *A kívülvaló ember. Mészöly Miklós: Saulus = A magyar irodalom történetei. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat, 2007.

THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995.

W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijarat, 1997.

Michel RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, ford. MÁTHÉ Andrea = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 1998.

VÁSÁRI Melinda, *Archívum és atmoszféra. Mészöly: Film = Uő, Hangzó tér. Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben*, Budapest, Kijarat, 2019, 88–141.

WEÉRY Imre, *Bartis Attila: A nyugalom*, Szépirodalmi Figyelő 2002/1, 75.

WILHEIM András, *Utószó = MÉSZÖLY Miklós, Családáradás (beszély)*, Pécs, Jelenkor, 2008.