

Kinek az emlékezete?

A medializáltság esetei Mészöly Miklós prózájában

Ha Mészöly esetében megpróbálunk történeti elvek mentén, alakulástörténeti folyamatokban gondolkodni, akkor a „kései dolgokról” való diskurzus a *Film*mel veszi kezdetét. Az úgynevezett pannón próza technikai megoldásainak csírái ugyanis már itt is megtalálhatók. A következő oldalakon a mészölyi próza vezérfonalát (fejlődési motorját) a narráció egyre medializáltabbá válásában ragadom meg. Úgy vélem ugyanis, hogy leginkább ez adhat olyan szempontrendszert, amely képes „folyamatábra” megrajzolására.

A *Film* vízvázlatzó szerepéről

A *Film* a Mészöly-életmű egyik vízvázlatzója – valószínűleg egyébként prózatörténetileg is az. Hiszen a Mészöly-prózán belül két szöveg-halmaz, két nagyon különböző „próza-hagyomány” egymást érintő-átfedő metszéspontjain belül, egyfajta „közös” területen helyezkedik el; a két szélső érték (a korábbi és a későbbi szövegek) irányából nézve mégis peremvidéken. Átmeneti pozíciója miatt ugyanis kizárólag az egyik halmaz részelemeként sem azonosítható be. Átjáró a „korábbi” – hagyományos személységfogalommal (mészölyi terminusokkal: árnyalással, jellemezéssel, pszichologizálással, kifejtéssel, dialogizálással) dolgozó, metonimikus alapszekvenciát használó (többé-kevésbé lineáris időkezelésre építő) szerkesztésmód – és a „későbbi” (szétszóródott emlékképek körül gyűrűző, azokat többféle módon összerakható, nem tisztán metonimikus) elbeszélésmód között.¹

A „*Film* előtti” elbeszélésmód még zökkenőmentesen nevesíthető narratológiai terminusokkal, erőfeszítés nélkül olvasható a késő modernség hagyományának részeként, hisz bejáratott, XIX–XX. századi technikákra épül. A *Saulus*ban például elidegenítően hat a szereplő-elbeszélő egyéni érzékelése vagy tárgyilagos viszonyulása az őt körülvevő emberekhez; de a „beavatás” módja a főhős gondolataiba-érzéseibe megszokott technikákkal történik (párbeszéd, belső monológ, sejtetés, álmofoszlányok). Ezzel szemben a *Film* narrációja már ellenáll a tipológiának, a „kamera” jobb kvázi terminus a különféle szak-

fogalmaknál. A *Film* utáni próza jó néhány darabja pedig még tovább feszíti a kereteket. Természetesen mindez összefügg a „*Film* utáni” szövegek polifon időtapsztalattal is. Mivel nincsenek aktív szereplők, akik mozgatnák a cselekményt, ezért a rögzített helyszín körül szétrajzoló különféle idődimenziók (és az ezeket generáló epizód-szereplők) sokszorozzák meg a cselekményszálakat (például *Ló-regény*, *Nyomozás*); vagyis voltaképpen a centrumként szolgáló topográfiai középpont tartja össze a történetet és kordában a jelentésszóródást.

A szövegek és történetek széttartása tehát leginkább azzal mutat korrelációt, hogy mennyire decentráliódik az elbeszélői pillantás. Sok kései elbeszélésben teljesen szétszóródik a narratív „súlypont”; sem egységes elbeszélőszólam, sem szereplői dominancia nem sodorja egy irányba a szöveget. Ilyenkor vagy hagyja magát az olvasó vezetni (főleg, ha a beszély rövid: *Anno*, *Ló-regény*), vagy egész egyszerűen megszakítja az olvasást.² Ellenben ha a szöveg egyetlen szereplőhöz vagy elbeszélőhöz „horgonyozva” konstruálja meg önmagát – mint például az *Anyasírató*-ban, a *Magyar novellában*, a *Fakó foszlányokban* vagy a *Bolond utazásban* –, akkor a befogadó hagyományosabb, egészszelvé strukturaként is képes dekódolni a szöveget, visszatérve a metonimikus elbeszélésmód adta rutinhoz. Ezen az sem változtat, ha az elbeszélő lehetetlen formációkat produkál (halott elbeszélő tudat ötlete – *Fakó foszlányok...*, *Bolond utazás*, vagy a folyamatosan változó elbeszélői kiterjedés – *Sutting ezredes...* –, hiszen a „lehetetlen” elbeszélővel együtt jár, szinte szubjektumszerű helyi rögzítettség kohéziós mezőként működik).

Mivel kölcsönösen egymásra ható epikai erőviszonyokról van szó, bármelyik elemet emeljük ki, más irányból is kvázi ugyanoda jutunk, ezért az epikai folyamatok a tudatfogalom felől is feltérképezhetők. Elgondolkodtató hipotézisnek tartom, hogy azért nem köthető egyféle, önmagával azonos elbeszélőhöz vagy szereplőhöz a kései Mészöly-elbeszélések fókuszja (történetmesélésének iránya, asszociációs íve), és azért oszcillál mindig „valahol” közöttük a hang, mert nincs is szó tudatokról, és nem tudatműködéshez köthető például az emlékezés aktusa. Az

¹ Véleményem szerint nem létezik „tisztán” metaforikus elbeszélésmód. Mindig metonimikus történetdarabok között jön létre megfeleltethetőség, ami metaforikus tendenciaként is leírható.

² Lásd a *Pannon töredéket* vagy a *Családarádást* érintő kritikákat.



Mészöly Miklós,
1979, fotó:
Szalay Zoltán,
Fortepan

elbeszélte történet jelen idejéhez képest régebbi idősíkhöz tartozó történetelemek ugyanis sokszor nem a visszaemlékező szereplők emlékképeiként jelennek meg, de mások asszociációiként sem igazán értelmezhetők.³ A hely/helyzet járulékos elemei inkább, mintha a tér „aurájába” ragadtak volna, s onnan lennének spontán módon kiolvashatók. Mondhatni, nem annyira „valami/valaki”, hanem inkább a „valahol” szólal meg; s ennek lenne első megvalósulása a *Film*, ahol a két idősíkhöz közös helyszíne a valódi „szereplő”, aminek „emlékeit” a kamera közvetíti. Az emlékezés pedig épp azért nem valósulhat meg (a két idősíkhöz okságilag azért nem kerül egymással vi-

szonyba), mert a helyszínnek nincs valódi tudata. A gépi, mechanikus kamerametafora tehát elsősorban arra szolgál, hogy a „tudati” funkciók eliminálódjanak az elbeszélésből.⁴ Talán valóban ez a nyitja a sokat elemzett T/1. formának a *Film*ben. S így a *Film* az elbeszélői/szereplői tudat visszaszorításának technikáját tekintve is valami új megjelenésének a színtere.

A *Film* ekképp egyszerre összegzése-szintézise a korábbi munkáinak technikailag, és szolgál kulcsként a későbbi szövegek eljárásainak megértéséhez. Az értelmezés természetesen kétirányú. A *Film* Mészöly kései prózája (illetve jelenünk prózagyakorlata) felől nézve kétségkívül „érthetőbbnek” tűnik, mint amilyen a kortárs olvasók számára lehetett.⁵ A pannon próza felől visszatekintve jóval szembetűnőbb az új mechanizmusok iránya: az egymás melletti történetdarabok mozaikszerűsége, az ebből adódó többértelműség, a „szenvtelen” elbeszélésmód erősödése, az emlékezeti képek helyekhez kötődése, a vendég-szövegek megnövekedett szerepe.

Szemponctalanság mint medialitás?

A szenvtelen elbeszélői hang, a tárgyilagosságra törekvés Mészöly írói „véna-jának” egyik ismertetőjele; ez már a *Film* előtt is így volt. Később viszont még hangsúlyosabbá vált a törekvés: a „szemponctalanságig felnyújtózni” – a történetmondó-rögzítő hang, a leírás látószöge vonatkozásában. S mindez összekapcsolható azzal a hipotézissel, hogy az elbeszélő szubjektumszerű tudatműködésének kiiktatása az írói program része, de az ezzel együtt járó áthelyeződéshez is köze van, hogy tudniillik a tér marad az elbeszélés teherbíró alappozata.

A „szemponctalanság” irányába való elmozdulás a *Saulus* és a *Film* összevetésével könnyen érzékeltethető. Ugyanaz a nyomozó, a létezés törvényeit firtató attitűd, mégis nagyfokú átváltozáson megy keresztül az elbeszélésmód pusztán azáltal, hogy milyen „lencsén” keresztül jut el a (szöveg)világ az olvasóhoz. Amíg a *Saulus*ban szereplő-elbeszélőn keresztül mosódik át az „élet” (és a jellemzés, árnyalás pszichologizáló eszközeit használja a regény; például ilyen főmondatokkal vezet be érzelmekről írásokat, hogy: „attól félttem”, „azt éreztem”, „azt hittem”); addig a *Film*ben az elbeszélő szinte testetlen lesz, csak „tartja”

³ Lásd P. SIMON Attila: „Ugyanúgy másképp” = *Pontos észrevételek Mészöly Miklósról Nádas Péterig és vissza. Tanulmányok*. Szerk. BAGI Zsolt, Pécs, Jelenkor, 2015, különösen: 72., 80–81.

⁴ BAGI Zsolt: *Realizmus: A Párhuzamos történetek és a dolgok állása = Pontos észrevételek... i. m.* (2015). A szerző a *Film* kapcsán megjegyzi: Mészöly „Nem a dolgok sajátos (tudat nélküli) struktúrái felé mozdult, hanem a semlegesített tudat, a tudat struktúráitól (emlékezés, elbeszélés, előrevetítés, tervezés stb.) mentes tudat, a filmfelvevő objektívnek tudata felé.” (249.) „Az idő ezen új formája, az emlékezet

közvetítését kiiktató inzultáló jelenlét a tér újfajta kezeléséhez is köthet. [...] A *Film*, a hely mészölyi poétikájának legfontosabb eleme.” (244.)

⁵ A kortárs percepciót nehéz rekonstruálni. A *Film* még a 90-es években is radikálisnak tűnt. Egy mai első olvasat számára, megköszönöm, kevésbé tűnhet rendhagyónak. Annyi mindent tanult a prózanyelv épp Mészölytől, hogy a 2010 és 2020 közötti magyar próza felől nézve nem annyira mellbevágó, ami egykor az lehetett.

a kamerát, s az E/1. személyű mondatok ritkák. Legyen szó kameráról vagy később halott/holt eleven öntudatról (*Bolond utazás, Fakó foszlányok...*), szereplőkhöz csapódó, hol kívülről, hol belülről láttató és „figyelő” képződményről (*Sutting ezredes...*), a közvetítés médiuma később is folytonosan „eloldódik” az emberi szubjektumoktól. Mészöly kései narrátorainak nincsenek (hagyományos értelemben vett) érzései; sokszor hangjuk, tekintetük sincs. Nem körülírható, milyen szögből, milyen prizmán keresztül esik „tárgyukra” a pillantásuk. Egyetlen dolog biztos: a szüntelen mozgás – és valamiféle szereplők fölöttiség.

Legtöbbször a T/1. forma garantálja a viszonylagos rögzíthetőséget. Az elbeszélő nem időz el szereplőiben (én-elbeszéléssel ritkán találkozunk), a narrátor nézőpontja csupán addig azonos(ul) a látvánnyal/szereplővel, amíg átfolyik rajta. Mintha sok esetben a T/1. a „szemponttalan” elbeszélő hang és a „megszállt” látványelem kettőse lenne.⁶ S egyszerűsítés lenne pusztá elidegenedésként beazonosítani e formációt; inkább a *Műhelynaplók* buddhista személyiség- és tudatfelfogásához lehet köze, vagy az *Érintések*-beli Kohn-teorémához.⁷

Mintha épp ezt az elmozdulást (a *Saulus* és a *Film* módszereinek különbségét) értené Mészöly az állványzat felöltöztetésén és lecupaszításán: „Az állványzat felöltöztetése, az állványzat totális lemezletlenítése. Két pólus, két nosztalgia, két ösztön, két valóság, két azonos valóság – [...] Világosabban: a Nyomozás, Anno tényközlő – rögzítő – informáló ábrázolása – a maga következtettségével (úgy érzem) új. Így nem próbáltatott még. Ereje, ha van, abban van, amiről mer lemondani. [...] Nem árnyalni, jelmezni, pszichologizálni, kifejteni, dialogizálni – hanem szakadásig (amennyire csak lehet) közölni.” (*Műhelynaplók*, 418–419.)⁸ A csupasz állványzat a létezés/a valóság felszíne, a „felöltöztetés” pedig a „mögöttes” megszólaltatása belső dialóggal, pszichológiai eszköztárral, személyiségelemzéssel, tudatfolyamok visszaadásával, belső és külső konfliktusokkal stb. Ha utóbbi eszközökről képes lemondani egy elbeszélés, a felület hihetetlen dimenziókat nyer, áthatolhatatlan bőségben nyilvánul meg. Ez persze együtt jár azzal is, hogy amíg nagyon erős képekkel dolgoznak a késői Mészöly-szövegek (valamiféle érzéki

evidenciát sejtetve), addig igen keveset tudunk meg a szereplők önmagukhoz való viszonyáról, egymás iránti érzéseiről, konfliktusaikról. Felismeréseik, észleléseik önmaguk számára is rejtettek, vagy ha ki is vetülnek a környezetbe, érzelmi motivációjuk legtöbbször homályban marad. Mintha a leíró gesztusok kiterjesztésével azt is tesztelné Mészöly, hogy mi történhet egy szöveggel, ha kivonja belőle a hagyományos tudatműködések, mintha a tudat is csak az állványzat felöltöztetéséhez járulna hozzá.⁹

És az állványzat „tudatba” öltöztetésének metaforája az emlékezet kontextusában is beszédes. Mészölynél ugyanis az emlékeket (a *Film* óta) legtöbbször nem felidézi valaki, továbbá az emlékképek nem is felidéződnek valakiben spontán módon (mintegy tudatműködésként); az emlékek inkább külön életet élnek a tárgyak, terek, testek körül, generálódnak a szövegben (alig követhető, honnan bújnak elő), s a szemlélő/narrátor (médiumként) „csak” rögzíti őket. Azaz: mintegy a tárgyak, terek, testek emlékei kapnak hangot, nyernek formát képi „epizódokban”. A *Film* kamerája is a létezést, az észlelést rögzíti koncepció nélkül; koncepció csak az értelmezésben lehet(ne). A felületnél való lehorgonyzás, a felület „felmutatása” – úgy vélem – az állványzat „levetkőzését” is jelenti egyben. Mészöly elmegy odáig, amíg az állványzat szinte eltűnik. Hisz a posztmodern szubjektum utolsó állványzata kétségkívül épp a tudat. S a tudatregényeket megújítva, a tudatműködést kiiktatva nagyon radikális formációhoz jut el Mészöly; oda, ahol az emlékképek már a tárgyak, testek, terek gravitációs mezejében keringenek, kaleidoszkópszerűen. Hogy vajon miért épp ezek körül, arra később megpróbál választ adni e dolgozat.

Előljáróban csak annyit jegyeznek meg, hogy a következetesen rendszerekben gondolkodó, értekező Mészöly és a prózaíró, didaktikusságot kényszeresen kerülő Mészöly közötti (attitűdbeli) különbséget egy olyan, gondosan megválasztott – és (genette-i értelemben) architektusként szolgáló – műfajcsoport hidalja át a késői írásokban, amely a metafizikai érdeklődést szerkezeti úton képes visszacsempészni a szövegvilágokba.

⁶ Mészöly elbeszéléseiben nem a mindentudó elbeszélő megszólalását implikálja. Inkább mintha az indián nyelvekből ismert személyragok és névmási rendszer T/1. bennfoglaló (teveled) és kizáró (nélküled) értelmével játszana – az olvasó (és a szereplők) vonatkozásában. Az analógia nem feszített: a hopi igeragozás a historikus sajátosságaira (a folyamatos jelen és múlt idő összefonódására, miszerint a múlt mindig a jelenben játszódik) maga Mészöly is kitért egy esszéjében. MÉSZÖLY Miklós: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor, 1989, 85.

⁷ Idetartozik a későbbiekben tárgyalandó halott elbeszélő perspektívája is. A Kohn-teorémával hosszabban foglalkoztam disszertáciomban. GYÖRI Orsolya: *Elbeszélésforma és téralakítás. A mészölyi „magyar*

Orlando” epikai princípiumainak átmenetiségéről. Doktori disszertáció. Bp., ELTE BTK, 2009, különösen: 22–25., 52–54., 124–126.

<http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyoriorsoyla/diss.pdf>

De eszünkbe juthat az újplatonista részesedésfogalom narratív értelmezése is; tudniillik, hogy az elbeszélő részesedik (bent-foglalttá válik) szereplőiben, az epikai tájban.

⁸ MÉSZÖLY Miklós: *Műhelynaplók*. Szerk. THOMKA Beáta, NAGY Boglárka, Kalligram, Pozsony, 2007.

⁹ Ezért ontológiai a nyomozási folyamat Mészölynél, és ezért nincs pszichologizáló aspektusa.

Mészöly-vízjelek

A Mészöly-írások háttérében gyakran olyan műfajok kísértene (mindennek köze van a parabolisztikusság kérdéséhez is), amelyeknek alapvetően nem irodalmi a merítési és felhasználási területük. Ezek, kontextusukat tekintve, az egyházjog, konkrétan pedig a szentté avatási eljárás területéről származnak.¹⁰ A jegyzőkönyv, a helyszíni szemle, a tanúvallomás, az életrajz/legenda, a szakértői nyilatkozatok, valamint hagyatéki és bűnlajstromok kezdettől fogva az egyházi, bizonyító eljárásrend részét képezték. (S forrásként épp a Mészöly által elismerően említett Annales-kör, Braudelék és a mikrotörténetek kezdték el őket használni.) Közismert, hogy még az olyan, irodalmi tekintetű műfajok is, mint a legendák és szentéletrajzok praktikusán egy bírósági eljárás (bizonyítási folyamat) részeként fogalmazódtak meg, ahol az „ördög ügyvédjével” szemben kellett érvelnie annak, aki egy emberről bizonyítani kívánta, hogy szent.¹¹ Az európai kultúrtörténetben nagy karriert befutó nyomozás is jórészt innen eredeztethető; s valószínűleg e származás miatt nem tud a bűn fogalmának vallási implikációitól szabadulni.¹²

Nem csak *Az atléta halála* vagy a *Saulus* kapcsán elgondolkodtató e kontextus.¹³ A *Film*, a *Nyomozás*, a *Fakó foszlányok...* és a *Bolond utazás* is játszik e műfajregiszterekkel. Sőt, más Mészöly-szövegekben is visszatérnek olyan nyomozásvariációk, mint a vallatás, a kémlelés (bukott szabadságharcok és háborúk utáni kémhálózatok, kémlelő-elbeszélők, családon belüli traumák silabizálása) vagy a szentéletrajzok kontextusára való utalás (*Anyasírató*, *Fakó foszlányok...*). Biztosan szerepet játszik e műfajválasztásban Mészöly jogász múltja, de valószínűleg igaza volt Foucault-nak, mikor a megfigyelésre/jelentésre épülő börtönallúzióban kulturális alapstruktúrát látott.

A *Film*ben (a *Saulusszal* szemben) a nyomozás már profanizálódik, nem az egyházjogi, üdvtörténeti aspektus az irányadó. Viszont a régi kontextus helyére nem csúszik be másik; a hiátus, töredezettség képileg még áthidalható,

bár a „bizonyítékoknak” már nincs bizonyító erejük. A struktúra annyira eliminálódott, hogy időnként eldönthetetlen, a rács melyik oldalán ki van, ki a megfigyelt és ki a megfigyelő. Kiról lehetne/kellene terhelő anyagot gyűjteni, ki a vádlott/tanú. Ami biztos: a kamera az átfordulási pont.¹⁴ Itt lesz az előbből élettelen, a valóságból film. Ez a „szűrő” teszi a szemet (a mögötte álló személyiséget) szenvtelené, részrehajlás nélküli eszközzé. Lencse, ami leválaszt a látványról. Távolságot tartat, de hárányul, falhoz is szögez. Terméke a bizonyító (vagy épp nem bizonyító) erejű film, amely egy bizonyító eljárás részét képezhetné (emlegetett perújrafelvétel). De kétirányú fegyver. A kameraman bűnét is megőrzi, tudniillik, hogy siettetni az eseményeket a légzéskönnyítő cukor eltüntetésével. A *Film* – jogi terminussal – leginkább egy helyszíni szemlén (épp most forgó filmmel párhuzamosan) íródó jegyzőkönyvhöz hasonlít.

A lencsevégre kapott valóság (a filmen megőrzött/rögzített pillantás) kétségkívül a mindentudó elbeszélés egyik szélső értéke. A kamera szó szerint mindent lát. S nem csak dokumentál, mert a kameraman bizonyítani is kíván; arra játszik, hogy az Öregember elárulja magát. A fulladási rohamnak egy másik (lovass) rohamról kellene tanúskodnia. De az értelemtulajdonítás már a koncepció per mintájára viselkedik,¹⁵ vagy – a testi funkciók ismétlődésében – a testi emlékezet működésére apellál (a tudatos emlékezéssel szemben), vagy egy középkori eljárás, az úgynevezett istenítélet mintájára működik, ahol a vádlottat próbának vetik alá: ha belehal, bűnös volt, ha megmenekül, ártatlan. Bármelyik „koncepció” érvényesül is e három közül, az eljárás részét képezi a szemlélő (olvasó) hite/vélekedése, hogy mit gondol a vádlotról. A vádlott meghal, tehát bűnös volt. De csak annyira, mint a kameraman, aki elvette a légzéskönnyítő cukorkát; tehát mindenki bűnös egy másféle/magasabb értelem szerint (mint Kafkánál). E parabolisztikus olvasatot erősítené a szöveg bábmetaforája,¹⁶ a rendezés és szabad akarat oppozíciójára való utalás,¹⁷ a célzás egy másfajta rendezésre, de

¹⁰ Áttekintésem alapja JENEY Gábor: *A boldoggá avatási eljárás peres jellege. Doktori disszertáció.* Bp., PPKE HTK, 2010 https://www.htk.ppke.hu/uploads/File/disszertaciok/Jeney_disser-tation.pdf

¹¹ Kelemen Zoltán a Mészöly-próza leíró, megnevező jellegét (az enciklopédikus jellegű lajstromokat és leltárokat) is összefüggésbe hozza a legenda „felirat” jelentésével. A legenda mint az „erények katalógusa” és mint „enciklopédia, melyben az időhatárok fellazulnak” fontos kontextust hoz játékba. KELEMEN Zoltán: „Az istenek technikája”. *Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prózájában = Irodalomtörténeti Közlemények*, 2006, 5. sz., 539–557.

¹² FOUCAULT, Michel: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák.* Ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1988, 60–62.

¹³ Mindkét szöveg tekinthető kifordított szentéletrajznak. Vö. a „szent” szónak megfelelő héber, ószövetségi „quados” jelentésével: elkülö-

nított, elválasztott. Hisz mindkét címszereplő „deviáns” abban az értelemben, ahogy e fogalmat Foucault szerint az európai kultúrkörben használják.

¹⁴ A kamera funkciója hasonló a *Bolond utazás* öregemberének üveg-szeméhez. Az öreg, a „vak végzet” metaforája, folyamatosan tisztogatja a szemet. Vagy ott a *Fakó foszlányok* messzelátó lencséje is. Mindhárom esetben a tárgyiasított szem az elbeszélés szűrője.

¹⁵ BALASSA Péter: *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről = Uő: Észjárások és formák.* Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 37–104.

¹⁶ MÉSZÖLY Miklós: *Az atléta halála, Saulus, Film.* Bp., Századvég, 1993, 309., 380.

¹⁷ „... mintha nem tudná eldönteni, hogy van-e joguk a tiltakozáshoz, s hogy egyáltalán mennyire vannak kiszolgáltatva a rendezés elképzelésének, és mennyire a saját szabadságuknak.” Uo., 313. „... egymást is figyelni kezdjük. Vagyis a kiszolgáltatottságnak arra a körforgására

a kegyelem-caritas „lecserélése” is emberi beavatkozásra.¹⁸ A bűnösség azonban nem bizonyíttatik logikai úton, csak a műfaji architextus, a processzus-kontextus vallási implikációi aktiválódnak. A háttérben felsejlő, eredetileg egyházjogi folyamat mintázata azonban – a legendaképződéstől a nyomozáson (anyaggyűjtésen) keresztül a mindent eldöntő perig, ami Mészölynél egyelőre/mindig késik – több késői Mészöly-elbeszélésbe is beleivódik.

Architextusba burkolt okok, idők, helyek

Közismert: Mészöly nem egyszerűen megszakította-felaprózta a történések és időbeli folyamatok linearitását, s nem is csupán sugalmazó résekkel-elhallgatásokkal dolgozott. Nem úgy dekonstruált történet- vagy emlékdarabokat, hogy azokat rekonstruálni lehessen folyamatokként. Az epizódpuzzle-ök sokszor „eredendően” nem illeszkednek; sokkal több készletet „keverték össze”, mint amit az olvasó észben tarthat, illetve e halmazok foltokká ugyan összerakhatók, de a tömbök szélei nem simulnak össze. Ezzel összefüggésben az időstruktúra olykor szétoldódik az értelmezhetetlenségig, a „résidők” egymáshoz képesti viszonyai nem rekonstruálhatók; ellenben centralizált pozícióra törő motívumok tartják fenn a kohéziót. A globális kohézió tematikus-motivikus hálója jóval erősebb kötést biztosít, mint a lineáris mondatrend. Az asszociációsorok túlnőnek a szövegen. Mintha a ki nem mondott, meg nem talált „jelentésnek” tapintható aurája lenne, miközben középpontja érinthetetlen, tabu alá esik.

S mindennek mi köze a legenda műfajhoz? E műfaj semmibe veheti a lineáris időkezelést; miközben kitüntetett figyelmet szentel a tárgyaknak, tereknek és (szent) testeknek – s ez összérímel azzal a már tárgyalt jellegzetességgel, hogy az emlékképek legtöbbször nem valamely szereplő-szubjektumhoz kötődnek, hanem tárgyak, terek és testek körül lebegnek, mintegy saját létük jogán. Ráadásul a Mészöly-elbeszélések különféle „entitásai” (a szereplők, a szereplői pozícióba került tárgyak és helyek, olykor az elbeszélők is) nagyon hasonló processzusoknak vannak kitéve, mint a legendahősök. A processzus itt vizsgálati sorozatként értendő. A forгатókönyv a következő: az „eljáró személy” ereklýeket, tárgyi bizonyítékokat, szóbeli tanúvallomásokat, írásbeli dokumentumokat listáz.

Majd csoportosítja és elrendezi az anyagot (a védő az ére nyek katalógusát, a vádló a bűnök lajstromát állítja össze); felülvizsgálja a válogatást abból a szempontból, milyen mértékben nyilatkozik meg benne a szentség/gyarlóság. Revizor vizsgálja az elhunyt iratait, erkölccsel ellentétes állításokat és fogyatékoságokat keresve. Orvos szakértők nyilatkoznak a csodás gyógyulásokról, természettudósok a csodás események lehetséges magyarázatairól. Végül a processzus alanyát nevesítik: boldog, szent. A minősítés aurája pedig visszahat személyes tárgyaira és a helyre, ahol élt/halt. Eldől: emlékezet vagy tisztelet lesz osztályrésze, személyes tárgyai az enyészeté lesznek-e, vagy ereklýeként fennmaradnak.¹⁹

Úgy vélem, e röviden ismertetett folyamatból kirajzolódik egy olyan motívumháló, amely a Mészöly-prózában is visszaköszön. A (szentté avatási eljárás részét képező) legenda ugyanis nemcsak műfaji „keretfogalomként” működik, hanem legalább ötféle „vízjelet” (motívumszóródási és szövegépítkezési irányt) is takar. Ezek mind hozzájárulnak a Mészöly-elbeszélések tér- és időkezelésének sajátosságaihoz. Az áttekinthetőség érdekében a metonímia alakzatához rendelten tárgyalom őket, s jelzem, ha az elvártól különböző módon működnek.²⁰

1. Oksági metonímiára hajazó érintkezés, de a motiválatatlanság tapasztalatával. A Mészöly-elbeszélésekben a megidézett processzus („előremenni”) folyamatosan fel van függesztve. Nem a processzus egésze érdekli Mészölyt, csak a részelemek. A részek felidézik az eljárás egészét, de nem alkotják újra egészként. Ez a magyarázata az oksági hiátusok jelenlétének, ezért akad meg – vagy marad hézagos – a nyomozási-értelmezési folyamat. Még kísért valamiféle igény, amely a bűn/ártatlanság tengelye mentén (is) értelmezné az eseményeket; csak a vádló/védő vagy épp a peres folyamat tűnt el a struktúrából (hacsak nem az olvasó és az olvasás tölti be ezt a helyet). Előfordul, hogy nem jutunk vissza az eredendő, történetalapító tettig. Marad a kémlelés, a vallatás, az anyaggyűjtés, sokszor már tét nélkül. Tét leginkább az olvasó részéről merül fel: a *Magyar novella* mint Jama történetének kislabilizálása, a *Nyomozás* mint annak értelmezése, miért lett öngyilkos Walter Karcsi, volt-e jégszekrény az előszobában, a *Bolond utazás* mint szentkút felkeresésének vagy a múlt értelmezésének a próbája, a *Sutting ezredes...* mint

próbálunk utalni, hogy bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket. S ez legalábbis bizonytalanná teszi, hogy amiről szó van, milyen mértékben minősülhet játéknak; és kérdésessé, hogy a minimális »rendezés«, amit engedélyezünk magunknak, egyáltalán rendezés-e, vagy inkább végrehajtás. Vagy olyasmi egyszerűen, ami sem ez, sem az. Amivel a történelem kérdését is érintjük, és minden történés ontológiai humorát és ironiáját; másrészt azt a botrányt, hogy legönzetlenebb közbelépésünk se lehet több a caritas jobb híján hatásosságánál.” Uo., 304–305.

¹⁸ „... mintha [...] valamilyen végleges kegyelemre várakoznánk...” Uo., 315. „a temetés utáni nyomozással olyan általános távlatot adunk mindkettőjüknek [...], amilyenre fiatalságuk teljében se számíthattak. S így némileg a kegyelem helyett is működünk.” Uo., 344.

¹⁹ JENEY: i. m. (2010) nyomán.

²⁰ Ezek az eltérések arra is választ adnak, hogy hogyan/miért nem metonimikus a késői Mészöly-próza.

a hiányzó egyetlen szó felkutatásának kísértése vagy mint a forradalmi szervezkedés rejtjelezése.

2. Időbeli metonímiára emlékeztető érintkezés, de szinkrón szemlélettel, alinearitással párosulva. A sokat emlegetett mozaikszerűség jórészt abból is adódik, hogy a szakrális, mitikus idő megidézése a hagyományos időszerkezet lebontásával jár együtt Mészölynél. De ez a jelenség a legenda architextusként való kiválasztásából is következik. A legenda időkezelése ugyanis alapvetően alinearis, mivel a szentség bizonyítási eljárása során már a szakrális idő keretében értelmeződik az egyén élete, az örökkévalóság szempontjából pedig az életút eseményei csak erényességük „fokán” eshetnek latba. Az életút elbeszélése helyett az erényekre összpontosítanak, bizonyító erejük szerint rendezve el őket (növekvő vagy gyengülő sorrendben). Így az életesemények nem okságilag vagy a földi időrend szerint hurkolódnak egymásba, inkább epizódok laza lajstromát adják. A halál időpontja is csak azért kiemelt, mert ez a szent ünnepének napja; a közösség ugyanis az „égi születés” napjára emlékezik, nem a földire. Néhány Mészöly-novella szintén az „utolsó” nap körül oszcillál (*Bolond utazás*, *Fakó foszlányok...*, *Anyasirató*), s onnan morzsolja-olvassa a láncszemeket.

3. Térbeli metonímiára hajazó érintkezés, de megérkezés nélkül, úton levés.

a) A szent tárgyai kultusz alá esnek; relikviák, ereklyék lesznek.

A Mészöly-elbeszélésekben megjelenő tárgyak sokszor szöveget szervező, visszatérő motívumok. Egy nagyobb, ki nem mondható titokra, egy teljességében el nem beszélhető életútra (posztulált jelentéségszre) látszanak utalni azonfelül, hogy a szereplői-elbeszélői leírásnak és az epikai epizódoknak is kiinduló gócai. Az időkezelés vonatkozásában ugyanis (a tárgy történetének felidézésekor) e tárgymotívumok hozzák magukkal a történetelemek egyenrangúságra törekvését. Az *Annó*-ban a fapapucs, az üvegmozaikok, a *Sutting ezredes*-ben a golyóval fához forrasztott harkály, a sárga mellény és a gyűrű, a szögekkel kirakott fa, az *Anyasirató*-ban a rókaprém, a *Nyomozásban* a fácánfejek, a brácsa, a lapos pisztoly; vagy ilyen a *Térkép Aliscáról* című novellában a múzeumba került vályogcsikó, a viharágyú. S a múzeum-, vitrin-, lajstromleírások (kijegyzések) ugyanennek totalizált megvalósításai. A szerzői reflexiók megvilágító erejűek: „Minden tárgynak epika-aurája van; úgy adják, mint az örökégő kályhák a meleget” (*Műhelynaplók*, 431.); „Az érzékenyen és élesen megjelenített tárgyban, helyzetekben, környezetben

már-már lappangva, eleve benne van az epika? [...] »Halott tárgy«?? Nem száguld, történik benne – eleve és folyton – tovább és tovább bontható, részletezhető, végére nem járható módon a gazdagsága, ami maga valójában?» (*Műhelynaplók*, 594–595.) A tárgyak pedig mint rögzített (helyi érdekeltséggel bíró) „létezők” egy tágabb kontextusba illeszkednek. Alkalmassak a tudatfunkció helyett másféle szervezőelvként működtetni egy szöveget. Mivel „túlélők” az őket használókat, képesek hosszabb ideig „mesélni”, ugyanakkor rögzítettek a használati helyhez, a kistérségek „emlékező helyeihez”.

b) Szent helyek, emlékező helyek – egy élet vagy egy tárgy aurájába vonhatja az ezzel érintkező helyet is, úgynevezett emlékezeti térré téve azt. A szentkultuszban vagy a halál helye kiemelt, vagy az a hely, ahol a halott szent teste az oltárra került (bizonyos korszakokban ez a szentté avatási folyamat végpontja); de a csodák helyszínei is kultusz tárgyát képezik. A Mészöly-elbeszélésekben a kitüntetett helyek centrumként funkcionálnak, ezek körül rajzanak ki a szereplők életépizódjai; sok esetben a tér „gravitációs mezeje” rendezi el az eseményeket. A tér Mészölynél még a konkrét időelemek és a szereplői identitás kivonása után is képes garantálni egy szöveg egységét. A *Ló-regény*-ben ilyen a Garay tér, a *Bolond utazás*-ban a milleniumi vagon, a *Fakó foszlányok*-ban a Bartina (ahonnan a kémlelő a nevé is veszi; ráadásul e helynek önmagában megvan a maga „szent kontextusa”, de erről később), és említhető Béri Balogh vagy a céhes legények fája is.

c) Halott- és halálkultusz – általános tanatológiai érdeklődés jellemzi Mészöly epikáját. Erről árulkodnak esszék, naplók, prózai írások. A távolítás és „szenvtelenség” jegyében az önvizsgálat lezárásának, az önértelmezés lekerékítésének esélye helyett azonban inkább nagyon pontos halalleírásokkal dolgozik Mészöly. Külső nézőpontú elbeszélőkkel, akik a tanú pozíciójában, halottkémi pontossággal (anatómiai nyelvhasználattal, a romlás precíz leírásával) regisztrálják az átmenetet. Sokszor csendéletszerű (natura morta) a végeredmény. A halott – a leírás által – mintegy eléri a tárgyszerűség/relikvia állapotát. Ám az is előfordul, hogy nem az elbeszélés tárgya (témája, szereplője) hal meg, hanem az alanya (az elbeszélő). Azaz a halott/halódó entitás kerül elbeszélői pozícióba. Ez az átmenet, az előbből halott „kilátóponttá” való átváltozás alkalmas az „idők teljessége” tapasztalatának kiterjesztésére, egy kitüntetett ontológiai látópont vagy egy nagyobb időtávot átfogó történetvízió (*Fakó foszlányok*, *Bolond utazás*) megalkotására is.²¹ A halál, mint létese-

²¹ Az alábbi keretszituáció, az *Esti térkép* (regény) című darabja több Mészöly-elbeszélés történetére is ráillene, ezért hajlamos vagyok mesternarratívaként olvasni: „... három háború keveredik: a régi, az új, a következő; száguldó cselekmény, szétrobbant esemény, szétszaggatott

idő; hangütés; így haltunk meg (jelen, múlt és jövő használata fals, kijelentő és feltételes mód szintén); mit lehet tenni? a háború folyik tovább...” MÉSZÖLY Miklós: *Esti térkép*. Bp., Szépirodalmi, 1981, 80.

mény, ezért Mészölynél nemcsak szerkezeti határpozíció (a halál bejelentésével véget érhet a szöveg), hanem a határlépés élményéhez is kapcsolható (a testenkívüliség szinte isteni nézőpontot implikál). S mivel a véges perspektívákból a végtelen felé nyílik, lehetőséget ad a T/1. beszédpozíció metafizikai elemekkel való felruházására. Innen nézve a halott elbeszélő – mint egy másfajta tudás lehetőségének a – szerepeltetése többszörösen is narratológiai kihívás Mészöly számára.

Véleményem szerint ez az ötféle „mintázat” vízjelként üt át a Mészöly-prózában. Ezek az „előképek” hol szerkezeti tényezőkké nőnek ki magukat, hol pedig a háttérben kísértnek.

A medializáltság legszélsőbb értékei

E fentebb körüljárt formációk közül a legérdekesebb a halott öntudat beszédpozíciója. A következőkben a halott elbeszélő medializáltságának különféle aspektusait tekintem át a *Fakó foszlányok*ra támaszkodva. E beszély holt-eleven (és a szöveg végére meghaló-feltámadó) elbeszélőjének átmenetisége ugyanis már a T/1. formában tetten érhető. Mivel pedig hasonló pozíció jelenik meg például a *Bolond utazás*ban is, ezért azt is körüljáróm, hogy – hipotézisem szerint – mit rejthet e forma. Megjegyzem: talán már a *Film*, az *Anno* „mindentudó” elbeszélője mögött is e koncepció kísért.

Mészöly esszéinek fényében elképzelhető ugyanis, hogy a gyakran előforduló T/1. elbeszélésmód bizonyos esetekben nem más, mint a „személyes én” és az „egyetemes én” párosa (utóbbi a személyes én transzformációja; az, ami a halál után az egyetemes én részévé lesz). A kettjük közötti átmenet megragadásakor Mészölyt leginkább a tudati-érzékelési működés módosulása érdekelte. A *pille magányában* ez olvasható: „Csábító gondolat egy olyan öntudat, mely akkor is tovább tudná értelmezni magát, mikor már merőben más formációjú élő-lény az Egészen belül, a saját előzményeihez képest. És megelégedve a változott alattvaló-léttel, rész-alkatrész ranggal. Csak lenne mód az új >beosztásban< is értelmezni magát, s az éppen adottból megérteni (próbálni) az Egészet! [...] Úgy látszik, mégiscsak a tudat az a mérgezés, ami képes (volna) minden kompromisszumba beletörni. [...] Nincs kategória rá. Vagy ha van: az Öntudatban való részesség legyűrhetetlen öntudata?”²² A *Párbeszédkísérlet*ben Nietzsche istenné válásának gondolata kapcsán pedig megjegyzi: „Istenné lettem? [...] Az eszköziség határtalan felnövekedéséből? A bepillantási képességek kiteljesedéséből?



Mészöly Miklós,
1987, fotó:
Tóth István
Csaba, MTI

A [...] végtelen tágulás, az emberi fenomén [...] milyen szinten tehető át egy végtelen perspektívába?”²³ Ugyanitt fogalmazódik meg a kérdés: amikor az „egyetemes én” részévé válik halála után az ember, mit őriz meg magából, mit vihet tovább; Isten egyesével szatyorba gyűjti-e a bab-szemeket, vagy „babcsuszpájzot” csinál belőlük?²⁴

A fenti eszmefuttatás a véges-végtelen egymásba csúszása miatt is érdekes; hisz ilyen esetekben az elbeszélői pillantás valóban határtalanná válhat. S a *Fakó foszlányok*ban időbeli akadályokba nemigen ütközik az elbeszélő. A tatárjárástól a Rákóczi-szabadságharcon keresztül egész Trianonig találunk utalásokat. A T/1. hol egy kémlelőtől függetlenebb, hol egy vele azonos nézőpont. A királyi többes az utóbbi esetben a királyi „én” többese, az egyéni-élő és az egyetemes-halott (avagy örökkévaló) tudat kettőse – amibe az olvasó is beleértheti magát (a korábban már szóba hozott bennfoglaló-kirekesztő értelem oszcillációjában), hisz ezt tradicionálisan (megelőlegezett) közös kilátópontként feltételezik a vallások – s ezt az ér-

²² Uo., 176.

²³ MÉSZÖLY Miklós: *Párbeszédkísérlet*. Kérdező SZIGETI László, Pozsony, Kalligram, 1999, 109.

²⁴ Uo., 118–120., 228. MÉSZÖLY: i. m. (1989), 177., 185.

tésmódot a legendaparatextus is felerősíti. A *Fakó foszlányok*nak ugyanis többszörösen köze van a legenda szent kontextusához (és a gyülekezeti hanghoz). A beszély rejtelmes története (éjt nappallá tevő elmélkedés a haza sorsán, „kémiai” nász, átváltozás) egy helyi legendát dolgoz fel újra, amelyhez egy régi beszély segítségével kerülhetünk közelebb.

Garay Alajos *A szegszárdi remete* című románcos elbeszélése²⁵ egy – a Bartinára, a forráshoz húzódott – helyi „agglegénynek” a története, aki mátkáját elvesztette a török invázió (Mohács) alatt, aztán sebesüléséből felgyógyulva, gyászolva kolostorba vonult, majd apátja halála után remete lett a Bartinán (a később róla elnevezett Remete-forrásnál), ahol éjt nappallá téve elmélkedett a haza múltján, imádkozva annak fennmaradásáért. Holttestét is itt, imádkozó helyzetben találta meg egykori rendtársa – épp a mohácsi csata évfordulóján, augusztus 29-én. A regényes esetet egy szekszárdi helytörténész, dr. Tóttós Gábor is felidézi *A Remete-csurgó egykor és ma*²⁶ című kiadványban. E helyi történet közismert, madarak és fák napján a Bartinára, a Remete-csurgóhoz kirándultak az iskolások, ahogy erről a *Térkép Aliscáról* is árulkodik;²⁷ és ez az ünnep korábbi római fesztiválokra (Silvanus mezei ünnepeire) rímél.

A névtelenséget választó mészölyi kémlelő tehát egy földrajzi kiterjedésről veszi nevét: Bartinai Bartina. „Lotyója” a szöveg egy pontján szintén tájszerű képződményként jelenik meg (erre egyébként éppúgy apropót adhattott Garay *Isten keze* című beszélye, ahol a megszemélyesített forrás a nagy körforgás részeként „emlője [...] az anyaföldnek”, „élők és tenyészők millióinak”,²⁸ mint ahogy Andrásfalvy gyűjtésének testrésznévű helynevei is motivációul szolgálhattak).²⁹ Tér és test egymásban részeseedik, ahogy ez csak átmeneti pozícióban lehetséges – és ahogy a szentség/csoda is szétárad közvetlen környezeté-

ben. A beszély kémlelőjének holtelevenységét a kulturális emlékekkel felruházott táj tehát részben maga motiválja. Hisz a haza sorsán elmélkedő remete alakja halálával sem tűnt el. Utána több remete is élt itt, identitásuk összezsúszott az idők folyamán a helyi emlékezetben, s ez sűrűsödött elnevezéssé: Remete-forrás. Ez az elbeszélői alap, amely alkalmas az időtáv kitolására. Mészöly ötlete – hogy a főnixként meghaló-feltámadó tudat a halála utáni eseményekre is ráérvülhet, például XX. századi intertextusokat hozhat játékba – voltaképp erre a legendára épül rá. És az apropó minderre, hogy a halott elbeszélői tudat és a legendaképzés alanya – mint láttuk – hasonló átváltozáson megy keresztül. A szent (az intézményesített emlékezés részeként) már elindult a kollektív tudattartalommal való útján, hiszen halálával egyéni tudata az egyetemes én része lett. Nem tűnik el nyomtalanul. Emlékezete megőrződik. Halála helye egyben mennybemenetelének utolsó lépcsőfoka is. Ha meglepte, egyetemes, végtelen, határtalan és mindentudó lesz. Részesedik az isteni attribútumokban. Messzelátóján mindent lát. Miért ne részesedhetne hát az irodalom és kultúrtörténet nagy szövegeinek ismeretében is? Az esszéikben, interjúkban előkerülő „babcsuszpájz” miért ne valósulhatna itt meg szövegszerűen, intertextusok kavalkádjaként?

Tehát e beszély elbeszélőjének végletes medializáltsága ad – véleményem szerint – választ arra a kérdésre, hogy miért épp a *Fakó foszlányok*ban találkozunk (a Mészöly-életművön belül) a legtöbb intertextussal.³⁰ A végtelenség és határtalanság illúziója ugyanis itt nem annyira tematizálva, hanem nyelvileg teremtdődik meg; bizonyos fokú alázattal, hisz Mészöly ideája/vágya a középkori mestereket idéző „névtelenség”³¹ után ölt testet itt az intertextualitásban. Saját mondatai és a vendégsszövegek úgy csúsznak egymásba, mint az egyéni ének az egyetemes én masszájába, részesülve.

²⁵ GARAY Alajos: *A szegszárdi remete* = Uő: *Falusi élet (Népies elbeszélések). Képek a közéletből I–II.* Kiadja Hercz János, Pest, 1856, I., 136–152.

²⁶ TÓTTÓS Gábor: *Egy forrás történelmet ír = A Remete-csurgó egykor és ma.* Szerk. TÓTTÓS Gábor, Civilsegéd Közhazsnú Alapítvány, Szekszárd, 2014, 12–19.

²⁷ MÉSZÖLY Miklós: *Pannon töredék.* Bp., Tricolor, [2002], 57–58.

²⁸ GARAY: *i. m.* (1856), I., 115.

²⁹ A leírás tájnevei Andrásfalvy gyűjtéséből származnak.

ANDRÁSFALVY Bertalan: *Duna mente népének ártéri gazdálkodása Tolna és Baranya megyében az ármentesítés befejezéséig, Tanulmányok Tolna megye történetéből* 7. Szekszárd, Tolna Megyei Levéltár, 1975, 23–41. Mészöly nem írt ki minden olyan tájnevet, amelyek (ismétlődésükkel) hozzájárulhattak az emberi testként megjelenő tájképzet-hez (*Koponya, Köldök, Hát*). Andrásfalvy e kötetéből a helyneveken kívül körülbelül kétoldalmi intertextus került a *Fakó foszlányok*ba.

³⁰ GYÖRI: *i. m.* (2009), 129–153.

³¹ MÉSZÖLY: *i. m.* (1999), 32.