

MEGFELELÉS, HASONLÍTÁS, TETTENÉRÉS

– Mészöly Miklós prózaetikai kísérletei –

BAGI ZSOLT

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Filozófia Tanszék
egyetemi docens

bagi.zsolt@pte.hu

ORCID 0009 0003 0401 0310

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

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

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

Literatura 49 (2023) 1

DOI: 10.57227/Liter.2023.1.2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Megfelelés

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

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

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

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

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

¹⁰ Mészöly, *A pille magánya*, 497.

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

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

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

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

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

*(A tonalitás és atonalitás közérzetéről)*¹¹

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

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

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

¹¹ Mészöly, A *pille magánya*, 220.

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

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

Hasonlítás

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

(*Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*)¹⁴

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

¹⁴ MÉZŐLY, *A pille magánya*, 283.

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

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

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

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

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

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

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

(*Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*)¹⁷

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

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

¹⁷ MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 284.

Tettenérés

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

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

(A konkrét és az inkonkrét ábrázolásról)¹⁸

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

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

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

¹⁸ Mészöly, *A pille magánya*, 132.

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ MÉSZÖLY, *A pille magánya*, 229.