

Műhely

„HISZEN MÁR NINCS IS IDŐ”

– Mészöly, Mátyás és a tárgyak –

PAPP ÁGNES KLÁRA

Károli Gáspár Református Egyetem BTK Modern Magyar Irodalmi,
Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék,
tanszékvezető egyetemi docens

papp.agnes.klara@kre.hu

ORCID: [0000-0001-7866-0058](https://orcid.org/0000-0001-7866-0058)

“After all, there is no more time”

– Mészöly, Mátyás and the Objects –

This paper deals with the question of Miklós Mészöly’s and Iván Mátyás’s attitude to objects and objectivity. My contention is that the two authors represent two approaches: while Mészöly creates a poetics of sight, Mátyás creates a poetics of sound. Hence their fundamentally different ways of writing: Mészöly’s desanthropomorphisation, his depersonalized narrative, the timelessness of his descriptions, Mátyás’s anthropomorphisation, his narrative approaching live speech, his techniques of evoking the past. Behind Mészöly’s objectivity and impersonality lies an epistemological pessimism, influenced by French existentialism, absurdist literature and the nouveau roman. This raises two related questions: on the one hand, what is the relationship of Mátyás’s works to the material world they evoke; on the other, what kind of world literary trend this approach fits into.

Keywords: Iván Mátyás, Miklós Mészöly, desanthropomorphisation, depersonalized narrative, objectivity, nouveau roman, French existentialism, absurdist literature

■ Annak ellenére, hogy Mészöly Miklós és Mándy Iván aránylag sokszor kerülnek egymás mellé felsorolásokban – akár mint nemzedéktársak, akár mint az *Újhold* köréből induló írók, akár pedig mint a prózafordulatot megelőlegző szerzők –, ezt a nemzedéki, szemléletmódbeli (?), poétikai (?) „rokonságot” komparatív vizsgálatok nem támasztják alá. Egyedül Sággy Miklós helyezi egymás mellé a két életművet (illetve annak egyes darabjait) a filmszerűség kiemelt szerepe kapcsán, de a *Fény retorikája* sokkal inkább párhuzamos, mint összehasonlító elemzésnek mondható.¹ Ezzel az erővel legalább ennyire beszédesek például Balassa Péternek a két íróról szóló, egymástól független, de ugyanabban az időszakban született és hasonló szempontokat kiemelő tanulmányai.²

Pedig a két életmű, legalábbis a felszínen, bővelkedik a hasonló vonásokban. Ez mindenekelőtt a tárgyak önállósulása, illetve a tárgyias szemléletmód kapcsán mondható el róluk. Ez a részben tematikus, részben a látás- és ábrázolásmódra vonatkozó párhuzam magával von egy sor poétikai következményt: mindkét próza egy jelentős szakaszában a leíró jelleg meghatározóvá válását, a történet, a cselekmény háttérbe szorulását. És ennek szerkezeti konzekvenciáit egyrésztől, úgy mint a nagyszerkezetek fragmentálódását; nyelvi, stilisztikai következményeit másrésztől: a stílus „tárgyiasságát”, „szikárságát”, a tömörítésre, redukcióra, elliptikusságra való hajlamot. Ennek előzményeként, párhuzamaként mindkettőjük életművével kapcsolatban felmerül az abszurd, az egzisztencializmus és a *nouveau roman* poétikája, noha nyilvánvalóan különböző hangszínnel. Míg Mészölynél pontosan adatható (többek közt az író esszéiben is nyomon követhető) hatástörténeti kapcsolatról van szó;³ addig Mándy esetében inkább csak szemléleti rokonságról⁴ – noha már a 60-as években azok közé tartozik, akiket egzisztencializmussal „gyanúsítanak”,⁵ majd később ezek a párhuzamok már nem politikai bélyegként, hanem poétikai szempontból merülnek fel –, mélyebb és tudatos hatást nem sikerült bizonyítani. Emögött a

¹ SÁGGY Miklós, *A fény retorikája: A technikai képek szerepe Mészöly Miklós és Mándy Iván munkáiban* (Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2009).

² BALASSA Péter, „Passió és állathecc: Mészöly Miklós *Filmjéről* és művészetéről”, in BALASSA, *A színváltás*, 302–343 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982). BALASSA Péter, „Mándy és a kísértetek”, *Jelenkor* 5. sz. (1984): 417–424. (Természetesen Balassának nem ez az egyedüli Mészölyről és Mándyról szóló tanulmánya, de a vizsgált korszakkal elsősorban ezek az írások foglalkoznak.)

³ A kérdéstről részletesen lásd SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020): 285–319, 383–401.

⁴ Erdődy Edit már a *Pálya szélén*ben egzisztencialista vonásokat fedez fel (lásd a „Hétköznapiak és csodák” fejezetet), illetve visszatérően az abszurdral társítja Mándy írásmódját. ERDŐDY Edit, *Mándy Iván*, hozzáférés: 2022.08.26, https://konyvtar.dia.hu/html/szakirodalom/mandy_ivan/mandy_erdody_mandy_ivan.htm. Mándy és a *nouveau roman* poétikája közti kapcsolat kérdésével Radvánszky Anikó foglalkozott az *Egy ember álma* címmel megrendezett konferencián tartott előadásában.

⁵ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 216–217.

párhuzamos látásmód mögött Balassa Péter feltételez mélyebb kapcsolatot (a kifejtéssel azonban ő is adós marad):

[...] távoli rokonságok vannak. – írja Mándyról – A „minden elesendők” témakörében Beckett-tel [...], Mészöly öregemberével (*Film*), Pilinszky elítéltjeivel [...]. A „minden elesendők” irodalmi családja a létbevetettség és elesettség, a tárgyak esetségének Isten nélküli: istenes léthelyzetéről tud valami többet, mint mások.⁶

A továbbiakban az eddig felsorolt hasonlóságok mentén fogok elindulni, Mészöly esetében a Balassa által is emlegetett 1976-os *Film* lesz az a mű, amely a legjobb alapot adja az összehasonlításhoz. Mándynál a *Tájak, az én tájaim* kötetben 1981-ben összegyűjtve is megjelentetett úgynevezett „tárgyciklusokat”,⁷ és az 1986-os *Magukra maradtak* című szövegegyüttest fogom vizsgálni. Az előbbiekről írja Erdődy Edit:

A nyolcvanas évek elején sorra megjelenő Mándy-írások: *A mosoda*, *A lift*, *A trafik*, *A bútorok*, a *Strandok*, *uszodák*, a *Mosdók*, *vécék*, *A villamos* [...], annak a novellaeszménynek és poétikai törekvésnek a kiteljesedését hozzák el, mely az epikus alakításban a minimálisra szűkíti a történet szerepét, s magukat a tárgyakat és helyszíneket ruházza fel formaszervező funkcióval.⁸

Ugyanakkor a tárgyciklusok sem teljesen egységesek, a tárgyias szemlélet vonásait legkarakteresebben *A bútorok* hordozza. Az elsőként megjelent *A trafik* fragmentumai csak kisebb részben ihletődnek a helyszínek (különböző helyeken lévő trafikok), vagy tárgyak által, sokkal inkább visszatérő szereplők, nézőpontok váltogatása szervezi a szövegegyüttest: mindenekelőtt a fiú, aztán az áruda előtt álldogáló férfi, a különböző korszakokbeli trafikosok, trafikosnők és jellegzetes vevőik, vagy a szivarozók, így Damjanich tábornok a kivégzés előtt, a tárcaíró, a csósz a téren. Ezek az írások még sokkal inkább a fiút szerepeltető emlékező perspektívát, vagy a terek világát megelevenítő műveket idézik. Általában a helyeket középpontba állító „kisregények” az adott helyen megforduló figurák megidézésének kedveznek. Ezzel szemben *A bútorok* és a *Magukra maradtak* lesz az a két mű, ahol elsősorban maguk a tárgyak lesznek a főszereplők, és a szemlélődő, emlékező, képzelődő elbeszélő személye a legkevésbé rajzolódik ki: ennek következtében nem annyira alak, sokkal inkább csak hang lesz.

⁶ BALASSA, „Mándy és a kísértetek”, 421–422.

⁷ A következő írásokat szokás ide sorolni (zárójelben a már a *Tájak, az én tájaim* kötet előtt is publikált írások esetében az első megjelenés ideje szerepel): *A Trafik* (1979), *A bútorok* (1980), *A villamos* (1981), *A mosoda*, *A lift*, *Mosdók*, *vécék*. Ezen kívül a kötetben nem szerepel, de szintén ide tartozik a *Strandok, uszodák* (1984).

⁸ ERDŐDY, *Mándy Iván*.

Antropomorfizáció és deantropomorfizáció a leírásban

Mindenekelőtt a kétféle tárgyábrázolás alapvető, elsősorban narratológiai és ebből kikövetkeztethető szemléletmódbeli különbségeit kell sorra vennünk (hogy aztán a mélyebb hasonlóságokra is rámutathassunk). A kézenfekvő kiindulópont a két világ szembeszökő eltérése: Mészöly alapvető deantropomorfizáló szemlélete, amely még a két öregembert: az élőt, az emberit is tárggyá degradálja, és Mándy antropomorfizáló, a tárgyakat megelevenítő technikája. Érdekes következménye ennek, hogy mindkét írónál egyenrangúvá válik a tárgyi és az emberi világ. Ez azonban Mészölynél – Mándyval szemben – az ember dehumanizálását vonja magával, mint a következő, a *Film* első lapjairól származó részletben, ahol a kamera közömbösségével tér át a leírás a ruha részleteiről a test részleteire:

Az Öregasszony fején matt csillogású, fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos. Selyemszürke szalagján lefelé szálkásodó elszíneződés, zsír és nedvesség-szivárgás. Néhol vonallá élesedik a rajzolat, s az elektrokardiogramok reszketős csíkjára emlékeztet. Ruhája elől gombolódik, le a szoknyaaljig, ötkoronás nagyságú, színtelen szarugombokkal. Hátralátékban derékmagasságban külön egy gomb. A magasan záródó nyakrészt lila bársony díszíti. Maga a ruha fakult zöld, nem szövet, nem is vászon, valószínűleg egy már nem gyártott anyagminőség. Nyaka pigmentfoltos. Tésztafehér benyomást kelt, pedig inas, és nem látszik, hogy reszketne. Néhány hosszanti ín a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s kétoldalt visszajejti. Ez a részlet mikroközletről tájképként is értékelhető.⁹

A leírás elidegenítő hatását a ruha és a test egyenrangúsítása mellett tovább növeli a mozgás teljes hiánya, a precizításra törekvés és a részletekre bontás: az anyagszerűség hangsúlyozása (szaru, bársony, nem gyártott anyagminőség, pigmentfoltos, tézta-szerű, petyhüdt bőr), illetve az, hogy a hasonlatok sokasága nem illeszkedik egymáshoz: a leírt ruha vagy ember anyagának egy-egy részlete hol elektrodigrammra emlékezteti a narrátort, hol félig nyitott esernyőre, hol tájképre. Ez a fragmentáló, deantropomorfizáló eljárás általánosan jellemzi Mészöly leírástechnikáját ebben a regényben,¹⁰ lényegében a kamerának tulajdonított közömbös, embertelen nézőpont következménye. „A végletekig feszített gépi szemponttalanság mélyebb értelme, hogy a totalitás »szempontjából« az elemek valóban egyenrangúak” – írja Mészöly Andy

⁹ MÉSZÖLY Miklós, *Film* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 6. A továbbiakban a *Filmből* származó idézetek oldalszámait erre a kiadásra vonatkoznak – P. Á. K.

¹⁰ Vö. SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 388, 420.

Warholról 1969-ben, de a megállapítása pontosan jellemzi saját későbbi elbeszélés-technikáját is.¹¹

Mándynál ezzel szemben a tárgy lesz emberszerű, annyira, hogy az alábbi részben első olvasásra nehezen eldönthető, hogy mikor ki a mondat alanya: a férfi vagy az egyes bútordarabok.

Fekete íróasztal a sarokban. Éppoly magányos és elveszett, mint a férfi az ajtóban.

Beljebb jött. Beljebb merészkedett. A fotelok között járkált.

Utánafordultak mélységes rosszallással. Mi ez? Mit sétafikál itt? Félszegen elmosolyodott, mintha köszönni akarna. Odabólintott egy fotelnak. Kérem, ne zavartassák magukat! Csak folytassák! Vegyék fel a beszélgetés fonalát.¹²

Az ember és a tárgy Mándy-féle egyenrangúvá tételében, mint ez a fenti részletben jól látszik, egyaránt részt vehet az elbeszélő is és a szereplő is. Az idézetben az is jól érzékelhető, hogy tulajdonképpen a tárgyakat szemlélő az, aki életet lehel a környezetébe, „arcot ad” a tárgyaknak („odabólintott egy fotelnak”). A kettősséget az adja, hogy két fokalizátorunk van: a férfi, aki már-már beszélgetésbe elegyedik a fotelokkal, és a narrátor, aki látja a férfit is, a bútorokat is, és egyenrangúvá teszi őket („Éppoly magányos és elveszett...”) A bútorok megelevenedése pedig jellemző módon nem áll meg a hasonlat, a metafora szintjén, hanem cselekvővé avatja, megszólaltatja az élettelen világ elemeit („Utánafordultak mélységes rosszallással. „Mi ez? Mit sétafikál itt?”).

Ez az alapvető különbség a két író tárgyiasítása mögött rejlő, eredendő eltérő szemléletmódból fakad. Ezt tükrözi a fokalizátor és a narrátor megformálása: Mészölynél géppé és a gép által felvett képet leíró kegyetlenül semleges hanggá változtatása, Mándynál a tárgyakat nemcsak szemlélő, hanem megelevenítő, faggató, megszólaltató mélyen emberi médiumként való megjelenítése. (Bár némileg túlmutat az itt vizsgált korpuszon, de paradigmaticusnak tekinthető az, hogy a két szerző számára mennyire mást jelent a film. Mészölynek a kamerát: a nézőpont gépiesítésének, elembertelenítésének és ennek következtében objektívva tételének lehetőségét. „A *Film* című regény világában a narrátor által többször kifejtett cél elérésének, a pontosság megvalósításának [...] legfontosabb eszköze és egyben jelölője – a kamera, mely gépi automatizmusából következően a »hangsúlyokat nem ismerő« megjelenítés szándékát maradéktalanul kielégíteni látszik”¹³ – írja Sággy. Mándy számára

¹¹ MÉSZÖLY Miklós, „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai”, in MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, hozzáférés: 2022.08.27, https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-A_tagassag_iskolaja-1076.

¹² MÁNDY Iván, „A bútorok”, in MÁNDY, *Elbeszélések, regények* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2004), 174. A továbbiakban a Mándytól származó idézetek zárójeles oldalszámai erre kiadásra vonatkoznak – P. Á. K.

¹³ SÁGGY, *A fény retorikája*, 151. Ebből a kérdésből indul ki Vásári Melinda disszertációjának gondolatmenete is: „A kamera kecsegtetne ugyanis annak ígéréttel, hogy megvalósítható a szándékok-

ezzel szemben a film megelevenítő médiumot jelent. Mi több, a mozi ihlette emlék vagy fantázia formájában kimondottan a *megelevenítés megelevenítése* áll a középpontban: „Ezek az önéletrajzi fogantatású novellák hiteles filmtörténeti adatokból, tényekből indulnak ki, ezeket a történeti tényeket azonban csak ugródeszkeként használja az elbeszélő, hogy elrugaszkodják az álmok és a fantázia birodalmába”¹⁴ – állapítja meg Erdődy Edit.)

A tárgyiasítás eltérő metódusa a két narrátor és a tárgyi világ viszonyának alapvető különbségéből fakad, ami a két elbeszélő eltérő attitűdjében érhető tetten. Mészöly narrátora végső soron *nyomoz*: a tárgyak (és tárgyakká lefokozott emberek) közt rejlő titkos összefüggéseket keresi – tegyük hozzá: hiábavalóan. A szövegnek ezt a recepció által sokszor leszögezett vonását elég egy rövid részlettel illusztrálnunk:

Az Öregember ugyanis feltűnően a terasz közepe felé fordul, mintha határozottan *valamit* nézne; s mintha azt, amit lát, nem is lehetne kapcsolatba hozni az Öregasszonnyal, aki hasonló határozottsággal hátat fordít a terasznak. Ez pedig egyáltalán nem dialógusra utal közöttük; sőt, az is kétséges, hogy pillanatnyilag ugyanahhoz a történéshez tartoznak-e. Magyarán: ahová a végében töltött idő alatt és után eltávolodtak, valószínűleg olyan időpont, amikor még nem ismerhették egymást. Vagy nem úgy, mint később. És ennél mi sem tudhatunk többet. (101.)

Mándy narrátorának tevékenységét ezzel szemben a *találgatás* alapozza meg: ebből fakadnak a tárgyak által megidézett emlékek vagy képzelt jelenetek éppúgy, mint a tárgyak megelevenítése, megszólaltatása, mint az alábbi, a *Magukra maradtak*ból származó részletben:

Leálltak a trolik. Az előbb már ráérősen, kissé álmosan baktattak végig az utcákon. Vagy inkább nagyon is éberem. Készen arra, hogy lecsapjanak valakire. Mondjuk, egy gyanútlan járókelőre. Az ipse úgy mászik az úttesten, akárcsak a járdán. Kényelmesen, otthonosan. Hát most aztán megkapja a magáét! Mégis kicsoda? Ki lenne az áldozat? Miféle járókelő? Egy lélek sincs az utcán. A trolik döccenése. Kissé még előrecsúsztak. Teljes mozdulatlanság. Úgy maradtak csordákba verődve.
Kopott homlokú busz a sarkon. Elakadt. Hová igyekezett? Már ő se tudja. Kire várnak a kocsik a járda mellett? Szorosan, szinte egymásra préselve. Némeilyik már alig tudott befurakodni. (411–412.)

tól mentes, nem szelektáló megjelenítés.” VÁSÁRI Melinda, *Hangzó tér: Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2019), 90.

¹⁴ ERDŐDY Edit, „Mándy Iván: A viking sisak”, *Tiszatáj Diákmelléklet* 41, 2. sz. (1997): 1–11, 7. Lásd még: „A mozi és a sugárzott film is Mándy világában elvagyódás, egzotikum, messzeség.” (BTKÁCSY Gergely, „Bodográf mozi, B terem”, *Holmi* 8, 4. sz. [1996]: 546–556, 553.)

Bár első látásra úgy tűnhet, nincs jelentékeny különbség a nyomozás és a találgatás között, mégis egészen más attitűd rejlik mögöttük, és más tevékenység fakad belőlük. A Mészöly-féle nyomozás alapvetően intellektuális tevékenység: a rejtett, nem látható (belső, lelki, vagy múltbeli) összefüggések, tények kikövetkeztetésére, *a nyomozótól független valóság* teljes rekonstrukciójára vonatkozik. A részletek ennek értelmében válnak *nyomokká*, a valóság lenyomataivá a narrátor szemében. Jellemző a szoba leírása a *Film*ben:

A fal több pontján tenyérnyi piszokfolt; s ez nem esetleges méret. Oda csakugyan tenyér támaszkodott az évek során, hogy a hirtelen kis szédülések közben támasztékot kapjon a test. Mindez annyira árulkodó, hogy vehetnénk úgy is, mintha az Öregember még jelen volna.

Az erős horzsoláscsík mutatja, hogy Öregemberünk a vállával hol dörzsölte a falat jövet is, menet is. Sőt a kelim lábszőnyegen is itt az ágy mellet találunk ugyanolyan kopást, mint a szék alatt, a perzsán: a két cipősarok helyén szakadásig vékony az anyag. (58–59.)

A Mándy-szöveg találgatása ezzel szemben sokkal szabadabb és szubjektívebb tevékenység. Amikor az elbeszélő többféle lehetőséget latolgat, ezeket megjeleníti, amikor a tárgyknak emberi vonásokat tulajdonít, megszólaltatja őket, vagy amikor megidézi egykori használóikat, a közöttük lejátszódott párbeszédet, nem is tudni, igazából nincs jelentősége, hogy emlékezik-e vagy fabulál: van-e valóságalapja a leírtaknak. Ráadásul jellemző módon többféle lehetőséget is fel- és elvet. Itt egyetlen megelevenített jelenet sem független a narrátor szubjektivitásától: általa életre keltett, általa felidézett, általa kitalált. A Mészöly-szöveg szélsőséges objektivitásra törekvéseivel szemben különösen feltűnővé válik Mándy tárgyleíró nézőpontjának elpusztíthatatlan szubjektivitása. Érdeemes megfigyelni *A bútorok* szobaleírásában mennyire más szerepet kapnak a részletek, mint Mészölynél:

Kopott, barna szék a negyedik emeleten. Kibicsaklott lábbal a hátsó lépcsőház mellett.

Hogy került ide? Mikor? Nem lehet tudni. Egy reggel csak itt ácsorgott a falhoz támaszkodva.

Éjszaka vánszoroghatott fel a hátsó lépcsőn? Elég keserves lehetett azzal a lábbal. Valahogy azért mégiscsak felvonszolta magát a negyedikre. Leroskadt a fal mellett.

Valaha itt lakhatott... (149.)

Noha ez a részlet is tárgyilagos leírással kezdődik, már a második mondatban a *szék lába* elkoptatott metaforája újjáéled a „kibicsaklott” jelzőtől és elindít egy antropomorfizáló folyamatot. Innentől már a tárgyszerű leírásból átlépünk a „Hogy került ide?” kérdés ihlette képzet világába.

Ez a narrátor attitűdjében megnyilvánuló eltérő viszony a leírás tárgyához először is meghatározó hatást gyakorol a szöveg narratív felépítésére. Noha a leírás Mészöly-nél is monológba ágyazódik, a beszédszerűséget háttérbe szorítja a tárgyakra, nyomokra, rekonstruálható tényekre koncentráló deskripció. Az egész elbeszélésmód azt a benyomást kelti (bár ez több tekintetben is csalóka), hogy itt a leírás tárgya, nem pedig az alanya határozza meg a narráció milyenségét. (Ezt jelzi az emberi tekintet helyett felhasznált kameraszem is, ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy ezt megkérdőjelezi a többes szám első személyű, a látványt irányító-manipuláló narrátor.¹⁵) Ez a világ élettelen, nem megszólaltatható, idegen és közömbös, ebben a világban nincs helye a kommunikációnak, ezt tükrözi az idézett beszéd hiánya (a legenda egyetlen mondat kivételével), a minden mást kiszorító leírás uralma: a látvány jelképes némasága, ami kifejezi ennek a világnak a magába zártságát, idegenségét. Mándy írásai ezzel szemben sokkal „élőbbek”, akár a témájukat, akár az elbeszélésmódjukat tekintjük. Ez az életteliség megközelíthető egyrészt a leírt tárgyak szempontjából: akár *A bútorok*, akár a *Magukra maradtak* világát nézzük (de javarészt a többi tárgyciklusban is), a megelevenedő tárgyak történeteit olvassuk, ennek következtében a leírás minduntalan elbeszélésbe csap át (lásd az emeletre felvándorló szék vagy az elkésett járókelőkre lecsapó trolik képét), sőt a tárgyak megszólalásához vezet (mint a bútorboltba bemerészkedő férfi és a fotelok „párbeszéde”). De ha ez nem lenne elég, az ezeket a történeteket megidéző narrátor találgatása is minduntalan megszakítja a leírást. Ez az egész művet meghatározó szólam alapvetően dialogikusan épül fel: kérdések és válaszok, egymást cáfoló elképzelések, állítások és tagadások változtatják egymást. Ebből következik a Mándy-szöveg narratológiai összetettsége, töredezettsége, amit már a tördelés is tükröz (szemben a Mészöly-mű egyöntetűségével, egyneműségével):

Az iskola kihalt folyosója. A falon érettségi tablók. Régi diákok és tanárok néznek le a hideg fényű folyosóra.
Mi ez a csend?

¹⁵ Már Thomka Beáta ezt állítja elemzése középpontjába: „ki az, kik azok, akire, akikre a szöveg első igei személyragja vonatkozik? (*Ügyelünk rá*, olvasható a helyszínt kijelölő első, személytelen mondat után.)” THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1995), https://reader.dia.hu/document/Thomka_Beata-Meszoly_Miklos-9310. N. Tóth Anikó kimondottan e kettőséggel jegyében értelmezi a *Filmet*. Egyrészt a kamerát „mint az elbeszélő kiiktatására tett kísérletet” fogja fel, másrészt a „rendező” ezt felülről tevékenységét vizsgálja: „Ehhez viszont nyilván nem elég a kamera látványt rögzítő gépszeme, ehhez rendező kell, rendező tudat, amely válogat, kiemel, a kiemeléssel pedig hangsúlyoz.” N. TÓTH Anikó, *Szövegvándor: Közelítések Mészöly Miklós prózájához* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006), 39, 43. A többes szám első személyű narrációnak a kamera objektivitását felülről szerepéről részletesen lásd még VÁSÁRI, *Hangzó tér*, 97–99.

Egy folyosófelügyelő járja végig az emeleteket? Olykor megáll egy lépcsőfordulónál. És ha csak valami zajt hall... surranó lépéseket... elfojtott nevetést... Hát akkor tudja, mi a dolga. A kötelessége.

Senki se jár a folyosókon. Nincs semmiféle felügyelő. Nincs semmi, csak a csend. A lépcsők csendje. Az emeletké.

Ugyan! De hiszen egy pillanat, és megszólal a csengő. A szünetet jelző csengő. A nebulók feltérik az ajtókat. Kitódulnak a folyosóra. Ellepik a lépcsőket. Megostromolják a pedellus fülkáját. Két sóskiflit, Bakos bácsi! Zsemlét! Császárzsemlét!

Nem szólal meg a csengő. Nem nyílnak meg az ajtók. Na persze! Hiszen még odabent lapulnak a kis haszontalanok. Meghúzzák magukat a pad fölé hajolva. Még várni kell.

Senki sincs odabent. (407.)

A Mátyás-szöveg, mint ezt már kimutattuk,¹⁶ alapvetően dialogikus, nemcsak a rövid mondatok teszik töredezetté, hanem az is, hogy a bahtyini értelemben vett, egymással replikázó „megnyilatkozások” váltogatják egymást.¹⁷ Ebből a szempontból nézve feltűnő, hogy Mészöly *Filmje* – ahogy ezt a tipográfiája hűen tükrözi – mintha teljesen híján lenne mindenfajta dialogikusságnak. Azért is szorul háttérbe a monológ-szerűsége, mert sem szubjektív érzelmi megnyilatkozásokkal, sem a beszédszerűsége

¹⁶ PAPP Ágnes Klára, „»Hol tör be az idegen hang?« Mátyás és Krúdy szemléletmódjának rokonságáról és eltéréseiről”, in BENGÍ László és VÖRÖS István, szerk., *Séta közben: Tanulmányok Mátyás Iván életművéről*, 155–178 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2018).

¹⁷ „Bányai János ezeknek a váltásoknak egy nagyon lényeges vonására mutat rá, amikor a »kis beszédműfajok« meghatározó jelenlétére vezet vissza a Mátyás-szöveg jellegzetes rövid mondatait és a mondathatárok fontosságát a szövegszervezésben. [...] Ez azonban azt jelenti, tehetjük hozzá Bahtyin meghatározása jegyében ehhez a gondolatmenethez, hogy a szétváló mondatok, mint *hangok*, *szólamok* értelmeződnek, a mondathatárokkal szétördelt szöveg egyben egymással párbeszédet folytató, váltakozó *megnyilatkozásokat* is jelent. Ez Bahtyin elgondolása szerint sokkal nagyobb váltás: a mondatok ez esetben nem »továbbviszik«, »kiegészítik« az előző mondatot, hanem más megnyilatkozások kontextusában helyezik el, amit éreztet az is, hogy a megnyilatkozásokat elhatároló szünetek sokkal jelentősebbek lesznek, mint a mondat végét jelző szünet: »[ha a megnyilatkozás] a többi idegen megnyilatkozás közepette helyeződik el; utána már nem olyan szünet következik, amit maga a beszélő határoz el és tölt fel értelemmel [...], hanem olyan, amelyik válasznak ad helyet, vagy egy másik beszélő válaszoló megértését hivatott elősegíteni«. Mátyás műveiben a töredezettség, a szünet és a csönd meghatározó szerepe nem pusztán a mondatok rövidebbé válásából fakad, több ennél, ezt az alapvető dialogikusságot tükrözi: vagy a két megnyilatkozás közti váltást (ami azt jelenti, hogy az ilyen mondathatárok egyben narratológiai értelemben is váltások lesznek), vagy a hiányzó válasz csöndjét.” (Uo., 175–176.) A tanulmány Bahtyin következő művéből idéz: Mihail BAHTYIN, „A beszéd műfajai”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, szerk., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, 246–280 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988): 11. A hivatkozott Bányai-kritika: BÁNYAI János, „Kis beszédműfajok az álomregényekben”, in BÁNYAI, *Talán így*, 32–42 (Újvidék: Forum Kiadó, 1995).

hangsúlyozásával nem hívja fel rá a figyelmet. A dialogikusság hiánya természetesen jelképes: a kommunikáció hiányára hívja fel a figyelmet. Nem tekinthető véletlennek ebből a szempontból, hogy az egyetlen elhangzó mondat is választ nem váró, személytelenül megfogalmazott felszólítás.

A látvány és a hang poétikája

A két elbeszélsmód – és ami mögötte áll: a világhoz való viszony – különbségét úgy is aposztrofálhatjuk, mint a *látvány* és a *hang poétikáját*. Mészölynek a látványra koncentrációja a recepciónak a szerző által is megerősített hangsúlyos állítása: Mészöly azt írja a *Regényforgatásban*, hogy a mű „kép-olvasót, néző-olvasót feltételez”,¹⁸ Thomka Beáta ezt a „látványra fogékony látásmódnak” nevezi,¹⁹ Szolláth Dávid ehhez hozzáteszi, hogy Mészöly leírása a „látható felületre korlátozott”.²⁰ Ez a látható felületre korlátozottság két dolgot is magában foglal: egyrészt – a leírás tárgya felől nézve – azt, hogy a mély, azaz a belső, a szubjektív, a nem *jelen* lévő és ezért nem látható múltbeli megközelíthetetlen (azaz „kétségbe vonj[a] a nem látható megismerhetőségét”²¹); másrészt – a leíró szempontjából – azt, hogy a szemléletnek tárgya lesz, néző és leírt között egy *én/mi-ő*, vagy még inkább *én/mi-az* viszony alakul ki²² (ami visszahat a szemléltre is, és azt is tárgyiasítja). Ebből egyenesen következik egyfelől a szemlélő (és a tárgygyá tett, szemlélt ember) végletes elidegenedettsége, másfelől a látványon túli valóság rekonstruálhatatlansága, a világ alapvető némasága, megszólíthatatlansága.²³ Mészöly maga azt vallja e művéről, hogy „az elmondás lehetetlenségének a dilemmáját” feszegeti benne.²⁴ „A *Film* elemi erővel veti fel a kérdést, vajon ha minden elemét számbavettük, feltérképeztük, letapogattuk – megértettük volna?” – teszi fel az értelmezést meghatározó kérdést Thomka Beáta.²⁵ Ebből következik az az „episztemológiai pesszimizmus”, amiről Szolláth így ír:

A *Film* már nem táplál [...] illúziókat a leírással kapcsolatban, a kamera a megértés minden reménye nélkül fogyasztja a képeket és folyamatosan kétségbe vonja saját nyomozásának értelmét. [...] A *Film* leírastana nagyszabású, heroikus kerülőúttal jut el ahhoz az episztemológiai pesszimizmushoz, amely-

¹⁸ MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 465.

¹⁹ THOMKA, *Mészöly Miklós*.

²⁰ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 390, kiemelés tőlem – P. Á. K.

²¹ Uo.

²² „[M]aguk a szereplők is tárgyai a Kamera objektívjének” – fogalmaz Balassa. BALASSA, *Passió...*, 67.

²³ „Az operatőr-elbeszélő minden erőfeszítése ellenére megfigyelésének tárgyai zártak maradnak.” SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 389.

²⁴ MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 163.

²⁵ THOMKA, *Mészöly Miklós*. Hasonló kérdést tesz fel Sággy Miklós is: „Kérdés lehet azonban, vajon valóban a tárgyilagossabb megjelenítést eredményezi-e a kamera *objektívjének* fókuszáló működés-módja?” SÁGGY, *A fény retorikája*, 151.

hez a *Pontos történetek*... egyszer már odaért: a világ továbbra sem jelentésteli. A világ egyszerűen van.²⁶

Mándy elbeszélését ezzel szemben – a recepció egyik hangsúlyos megállapítása szerint is – a hangszerűség jellemzi.²⁷ Ha Mészölynél azt mondtuk, a látvány és a szemlélő viszonya alapvetően tárgyias, akkor a Mándy-attitűdben feltűnő a narrátor/fokalizátor/szereplő és a tárgyak közt kialakuló dialogikus *én-te viszony*, ahogy a narrátor önmagával is párbeszédbe elegyedik: folyamatosan kérdez, vitatkozik, állít és tagad. A látható felszín mellett minduntalan a láthatatlan, de a gesztusokon, megnyilatkozásokon keresztül a szubjektív belső, illetve az elmúlt mutatkozik meg. Ez a világ nem tőlünk függetlenül „egyszerűen van”, hanem minduntalan megelevenedik, megszólal. Ebben a viszonyban természetesen a szemlélő, „kihallgató” is hangsúlyosan emlékező, képzelődő, beszélő szubjektumként jelenik meg.

A világ megismerhetőségének kérdése Mészölynél és Mándynál

Ez a látványra és hangra épülő szemlélet alapvetően különbözőnek tűnik. De tényleg annyira eltér ismeretelméleti végkövetkeztetéseiben is a két szerző világa? Mészöly „episztémológiai pesszimizmusával” szemben Mándy valóban egy, az antropomorfizáció, az arc- és hangadás segítségével megszólaltatható és ennek következtében megismerhető világot tárna elénk? Azaz a belső és a megtörtént: maga a láthatón túli *valóság* az, ami itt feltárul, megnyilatkozik? A kérdést két lépésben vizsgáljuk: egyrészt egy, a tárgyciklusok eljárására általánosan jellemző szövegrész elemzésével, másrészt a *Magukra maradtak* egész koncepciójának vizsgálatával.

Először nézzük *A bútorok* egy részletét:

Megint csak az éjszakai szobában. Az ebédlő bútorai között. Mintha valamilyen üzenetet kapott volna. Hogy várják ebben a szobában. Valaki beszélni akar vele. Mindenesetre fölkelt, és elindult az ebédlő felé. Tulajdonképpen csak erre várt. Nem is aludt. Legfeljebb egy félórát, egy órát. Nyíltak és csukódtak az ajtók. Bent állt az ebédlőben. Egy hangra várt. Megint csak egy hangra. Hogy valaki megszólítja.

²⁶ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 389–390. Az idézet utolsó mondata egyben utal a *nouveau roman* poétikájának Robbe-Grillet-féle emblemikus megfogalmazására, vö. uo., 360.

²⁷ Ennek a gondolatnak egyik fő forrása Balassa Péter sokat idézett tanulmánya, ahol a tárgyciklusok korszakában megjelent 1983-as *Átkelés* kapcsán ír a Mándy-szövegekre jellemző „hangjáték-formáról”. (Az is elgondolkodtató, hogy ezt Beckett kései műveivel állítja párhuzamba.) „Mándy novellisztikájának újabb darabjai, különösen ez utóbbi kötete, nyilván nem függetlenül attól, hogy szívesen ír hangjátékokat [...], a hangjátékforma szerint szervezett prózák. Mintha egész világát »bemikrofonozta« és auditívva spiritualizálta volna.” BALASSA, „Mándy és a kísértetek”, 420.

A székek az asztal körül. Szorosan az asztal körül. Az egyik kissé hátrébb csúszott. Mintha hellyel kínálná. Feléje indult, de nem ült le. Valahogy megérezte azt a sötét gúnyt. Na, mi az? Ül csak le, ha van pofád. Dőlj hátra! Lógázd a lábad! Miért ne?

Egy fölösleges mozdulattal megérintette a szék hátát.

Elkezdte sétáját a szobában. [...]

Megnyílt a nagy komód ajtaja. Éppen csak résnyire, mintha ujjhegygel tolnák kifelé. Köhécselés hallatszott onnan bentről. Halk reccsenés, mintha valaki a másik oldalára fordulna. Már nagyon sokáig feküdt az egyik oldalán, és most átfordul. Ennyit csak megengedhet magának!

A férfi egy széken ült a vitrin és a fal között. Az a vézna szék még megtúrta itt a sarokban. És csak nézte, ahogy a komód ajtaja...

Valaki mindjárt kidugja onnan a kezét. Elkezd integetni a sötétben.

Megint a reccsenés. Egy alig hallható hang.

– Igazán nem akarlak zavarni, fiacskám, de most már azért mégiscsak kibújok innen, ha nem haragszol!

Ő meg beszorítva a sarokban.

És közben az a csöndes, tiszta hang.

– Elég időt adtam, hogy összeszedd magad, talán a színműveddel is elkészültél. Mondd, miért írsz te színműveket? Hiszen azelőtt sose... Jó, jó, nem, nem azért mondom... de mégis! Színművek! (154–155.)

Jó példa ez a részlet is az antropomorfizációra, és ezen belül is a hangadásra, illetve a dialogikusságra. A kérdés az, hogy mi, illetve ki antropomorfizálja a tárgyakat: a tárgy egykori használói? És ezáltal mi tárul fel? A múlt? A valaha volt valóság? Az egykori használók élete, belső világa? Ennél a – Mándy elbeszélés-technikájára rendkívül jellemző – részletnél mindezek felől erős kétségeink ébredhetnek. Az első megszólalásnál (a székek reakciója a szobába lépő férfire), nyilvánvalóan magának a fokalizátornak a megszemélyesítő képzelődéséről van szó (ahogy korábbi példánkban a trolik, az emeletre felvászorgó szék esetében is). Más a helyzet az utolsó párbeszéddel: itt nem a bútor szólal meg, hanem általa egy rég nem hallott hang (leginkább a más Mándy-művekből, főleg a *Mi az, öreg?*-ből megismert anya hangjára emlékeztető). De ez nem emlék, hanem képzelt dialógus (a helyzet, a komódból kimászó nő képe is abszurd), hasonlóan a korábban hivatkozott részben az iskola-folyosón kiabáló nebulók hangjához. Még egyértelműbb ez a fenti idézettel már az alcíme (*A szobában*) alapján is szoros kapcsolatban álló első fejezetben, ahol a megszólaló hang egyenesen ismeretlen az azt kihallgató férfi számára:

Hangok szálltak át a szobán.

Mintha egyszerre többen beszélnének. Szidnak valakit.

A férfi félig felemelkedett. Apát szidják! Hogy mindent eltékozolt! (Tékozolt... Istenem!) Soha semmit se lehetett rábízni. És még a holmiját is szétszórta.

Egy női hang. – Te mindent előhagytál! Szétdobáltál! A teáscsészét is otthagytad az asztalon! A parizerhéjakat!

Most már felállt. Belekapaszkodott a szék vállába. Ki ez a hang? Még csak nem is emlékeztem anya hangjára. Hát akkor? Miféle nő? Hogy került ide? És apa... leinti? Visszavág neki?

Apa meg se szólalt.

Egy másik női hang elfulladva. – Miért nem tudsz velem maradni? Miért kell mindig elmenned? (140–141.)

Mindez egyértelműen mutatja, hogy a Mándy-féle szemlélő elsősorban nem emlékező, felidéző, hanem megidéző: nem tanú, hanem médium.²⁸ (Mondhatni itt találjuk a narratológiai alapját Mándy Balassa által leírt „kísértetiességnek”.) Mielőtt a médium epiztemológiai pozíciójának kérdésébe bonyolódnánk, érdemes közelebbről megnézni azt, hogy mi is dialogizálja ezt a monológot, hogy eldönthessük: mit is jelen *Mándy számára* ez a médiumon keresztül megelevenített világ. Első látásra talán azt mondanánk, hogy a tárgyakkal, illetve a tárgyakon keresztül egykori használóikkal folytatott párbeszédnek köszönhető a szöveg dialogikussága. De ennek a médiumnak csakugyan sikerül megszólítania, szóra bírnia a tárgyakat? Ez lenne a forrása a dialógusnak? Ha a korábban épp a dialogikusság kapcsán idézett, az iskola folyósóján játszódo szövegrészt nézzük, jól látjuk, hogy nem (ahogy itt sem): a dialogikusság a narrátor szólamán belül marad, a találgatás logikáját követi, innen erednek a kérdések (ahogy a válaszok, a feltételes mód használata, sőt az egymást követő állítások és cáfoló tagadások is). Mindez arra vall, hogy a párbeszéd egyszemélyes, a dialógus belső dialógus,²⁹ a találgatás nem vezet a múlt megismeréséhez, a tárgyi világ végső soron éppúgy *néma* marad, mint Mészöly esetében. Ez viszont erős kétségeket ébreszt a médium megidézéseivel szemben is: nem csak illúzió, a magában beszélő képzelődő ember illúziója? „Ki ez a hang?” – kérdezi a fenti idézetben maga a megidéző narrátor. Valóban hang – tehetjük hozzá –, vagy csak visszhang? Ahogy Balassa fogalmaz: „A világ: képmás, másolat, de meg nem tudhatjuk, minek és mié.”; majd később: „E világ bizonyosan képmás, de fogalmunk sincs, hogy volt-e, hol s

²⁸ Valahol itt, a felidézés-megidézés különbsége táján érzem a korábbi, legtöbbször a fiú szempontját érvényesítő írások és a '80-as évek itt tárgyalt művei közti váltást. A váltás természetesen nem átmenet nélküli. A legkorábbi tárgyciklus, az 1979-es *A trafik* még sokat megőriz az emlékező hangból, ahogy itt hangsúlyosan jelenik meg a fiú alakja is (rögtön az első rész a *Régi idők mozija* környékén készült íráskora emlékeztet). A következő ciklusban, *A bútorokban*, már csak áttételesen jelenik meg ez a szál.

²⁹ Tulajdonképp dialogizált monológ. Ezért lehet igaz egyszerre az az állítás, hogy Mándy elbeszélés-módja alapvetően dialogikus, és az, amit Balassa állít a „hangjátékforma” alapvető monologikus-ságáról: „Noha újabb prózáját radikális beszédhelyzetváltások jellemzik, melyek során nem mindig tudni s nem is szükséges talán, hogy ki beszél, mégis, végül: egyvalaki beszél. Mint minden hallucináció és hallucinatív gondolkodásmód, Mándy is alapjában véve monologikus, egyetlen, láthatatlan és újabban névtelen személy kísértetmonológja.” BALASSA, „Mándy és a kísértetek”, 420.

mikor volt egyáltalán eredeti kép.³⁰ Ebből, a médiummal szemben táplált kételyből ered a Mándy-szövegek rezignált hangja. Ez viszont egészen más úton, de éppúgy episztemológiai pesszimizmushoz vezet, mint Mészöly nyomozó elbeszélőjének kudarca. „A felidézett világ itt már egyértelműen *jelenségvilágként* ábrázolódik: a nyelvileg felidézett világgal ontológiai biztonsága megszűnik, a dolgok léte vagy nemléte, megtörténtsége és meg nem történtsége közti határvonal elmosódik³¹ – állapítja meg Erdődy. Ezt az attitűdöt jól jellemzi a *Magukra maradtak* alábbi részlete:

Szétszórt újságok szerte a szobában. Idejétmúlt hírek. Idejétmúlt? Ostobaság! Hiszen már nincs is idő. De azért azok a pársorosak még tartják magukat a lapok hasábjain. Szerényen, megfakulva, de mégis... Miben reménykednek? (440.)

Érdemes emellé helyezni Mészöly egészen máshonnan indító, de akár Mándyra is érvényesnek tűnő megállapítását:

[...] a fikció új sémái a realizmus új igényeivel rímelnék. Nem számítanak egyértelmű megfejtésre – Kafkától Beckettig (a változat, persze sok). Elég-ségesnek érzik pusztán abszurd voltukat is; és a konkrétól sem igyekeznek mindenáron elhatárolódni, hiszen az sem egyértelműen konkrét. Úgy és azért fikciók – valóságismeretünk konzekvenciáit feszítve tovább –, hogy egy végsőnek látszó egymásba-tükrözésre irányítsák a figyelmet: az emberileg elérhető *objektivitás fiktív jellegére, és a fikció potenciális objektivitására.*³²

Az időtapasztalat kérdése

A *Magukra maradtak*ból idézett szövegrészlet ugyanakkor nemcsak az ismeretelméleti kételyre és ennek eredményeként a „realizmus” átértelmeződésére hívja fel a figyelmünket, hanem a Mándy-művek idővonatkozására is, illetve arra, hogy az a szemléletváltás, ami az emlékező és a médium szemével megjelenített világ közt húzódik ebben a prózában, egyben alapvetően megváltoztatja az idő érzékelését. Míg a javarészt a „fiú” világában játszódó emlékező írások³³ meghatározó ideje a múlt

³⁰ Uo., 417, 421.

³¹ ERDŐDY, *Mándy Iván*, kiemelés az eredetiben – P. Á. K.

³² MÉSZÖLY, „Warhol kamerája”, kiemelés tőlem – P. Á. K.

³³ Mint a *Régi idők mozija*, a *Franciakulcs* vagy a *Mi az, öreg?* Nem véletlen, hogy az Erdődy-monográfiának az ezt a korszakot tárgyaló fejezete a *Múlt és jelen: Új novellaciklusok a hatvanas és a hetvenes években* címet viseli, és rögtön az *Emlékezés mint formateremtő tényező* résszel kezdődik. ERDŐDY, *Mándy Iván*.

volt, a képzelődés is múlt időben történt (egy felidézett szereplő múltbéli képzelődését jelentette), addig itt a jelen lesz a meghatározó, a médium fantáziálása is a jelenben játszódik. Mintha a tárgyciklusok során lassanként elveszne, elérhetetlenné válna a múlt, legfeljebb „kísértetként” (eredeti nélküli képmásként) lenne vizionálható. A folyamat végét a *Magukra maradtak* – „Hiszen már nincs is idő” – kijelentése jelzi.

Ez a szemlélet viszont már közel áll a Mészöly-regény időtapasztalatához. Ezt a tapasztalatot két faktor határozza meg: a film, a kép szükségszerű, csak az épp látható felszín megmutatására képes jelenidejűsége, és a nyomozás belső és múltbéli összefüggést kereső szándéka, ami viszont kudarcba fullad. Ennek következtében nem marad más, mint a jelen: a kívülről letapogatott, részletesen leírt tárgyak nyomok, méghozzá megfejtethetlen nyomok lesznek. Mészöly évekkorábban így ír saját nemzedékének megváltozott hagyomány- és időszemléletéről:

Korunk művészete [...] az aktuális pillanat autonómiájába kívánja belesűríteni mindazt, ami történelmi és történelminek ígérkezik. Nem annyira múltból és jelenről, nem pillanatról és örökről szeretne tudni, hanem a lét és az emberi relációk *egyidejűsített* történelméről. [...] Ez kétségkívül radikális döntés az irodalomban; de még a kevésbé radikális művekben is megtaláljuk azt a törekvést, hogy a történelmiséget mentesítsék az időhierarchia merevségétől. Hogy az ábrázolt világ ne csak időtávlatba kényszerülő látvány és visszatekintés legyen, hanem elsősorban inzultáló *jelenlét*.³⁴

A *Film* mintha már ennek a megváltozott hagyománytapasztalatnak az okáig, magának a múltnak a rekonstruálhatatlanságáig menne vissza, és programként tűzné ki maga elé azt, hogy a látványt *jelenlétté* változtassa, az „aktuális pillanat autonómiájába” sűrítse.³⁵

De van-e különbség „jelenlét” és kísértetiesség között? A jelenlét Mészöly fenti értelmezésében azt jelenti, hogy az ábrázolt világ megfosztatik az időtávlattól. Ha a *Filmet* ennek jegyében értelmezzük, akkor a nyomozás kudarca, és ennek narratológiai leképeződése – a megszólalás hiánya és a leírás, a látvány külsődlegessége, aminek következtében a tárgyak jelentés nélkülivé válnak – az, ami megfosztja múltjától, eredeti összefüggéseitől a világot és pusztá jelenlétté változtatja.³⁶ A kísértetiesség – Balassa értelmezésében – azt jelenti, hogy a képnek, vízióknak, árnyaknak nincs eredetije: nincs felidézett, valaha volt valóság, múlt. Amiről éppúgy elmond-

³⁴ MÉSZÖLY, *Hagyomány és forradalom*, hozzáférés: 2022.08.27, <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367/meszoly00370/meszoly00370.html>.

³⁵ Ennek módoszatairól lásd SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 423–425.

³⁶ Lásd Robbe-Grillet már hivatkozott meghatározását: „A világ nem jelentéssel, nem is abszurd. A világ egyszerűen van.” Uo., 360.

ható, hogy időtávlat nélküli *jelenlét*.³⁷ Csak az időtávlat hiánya a megidézés kudarcába, a hiábavaló faggatásba, a *múlt elmúlásába* van belekódolva.

A világ alapvető megismerhetetlenségének tapasztalatával szoros összefüggésben áll Mándynál ez a speciális időtapasztalat: a múlt elmúlása egyben ismeretelméleti kérdés is. Ezek a szövegek nem a múlt idézésére tesznek kísérletet, hanem magát az elmúlást idézik meg. „A hangsúly azonban nem e világ mibenlétén, hanem tünékenységen van: ezek az írások a dolgok lényegeként az elmúlást jelölik meg.” – írja Erdődy a ’80-as évek Mándy-epikája kapcsán.³⁸ A kezdeti tárgyciklusokban ez még csak motivikus visszatérések formájában mutatkozik meg: valamennyinek a világa bővelkedik kopott, elhasznált, lerobbant, kidobásra ítélt tárgyokban (ahogy a személyeket nagyobb számban idézők pedig – Mándyra jellemző módon – idős, magányos, „pálya széli” alakokban: az eltévedt „bácsika” vagy a csősz *A trafikban*, a lányával élő magányos öregasszony *A bútorokban*, a kórházba vitt öreg *A liftben*, a „koszladt kisöreg” a *Mosodában*).³⁹ A *Magukra maradtak* ciklusnak pedig már kimondottan a múlandóság lesz a vezérfonala. Ebből a szempontból nézve a látzólag véletlenszerűen egymás mellé helyezett részletekből összeálló szövegegyüttes lezárása mégsem olyan véletlenszerű. Szinte azt lehet mondani, két részletben „hagyja magára” a mű a tárgyak világát. Először az élőket kereső halottak hangja hallatszik:

– Mi az, hogy elköltöztetek?! Eltűntek! Még hányszor ismétljem? El-tűn-tek! Csönd a temetőben. A szétesett koszorúk, a rothadó virágok, az olcsó kis mécsesek csonkjai alatt. (446.)

A részlet azért is elgondolkodtató, mert a holtak is csak árnyak, a narrátor-médium víziói. Az élők eltűnése viszont visszamatat a megidéző jelenére – végleg kiüríti az elbeszélés világát. A másik, önmagát érvénytelenítő részlet nem sokkal ez után következik:

³⁷ Nem akarok a szavakon lovagolni, Balassa megfogalmazása magáért beszél: „Jelenések vannak, nem emlékek”. BALASSA, „Mándy és a kísértetek”, 419.

³⁸ Uo.

³⁹ Mindkettőre jó példát szolgáltat a következő, *A trafikból* származó részlet:
„Trafik az üres telek sarkán. / Kökerítés romjai, elszórt vasdarabok, ócskaságok. És ez a bódé. A házak elfutottak előle. Cserbenhagyták. / A kirakat áthatolhatatlan homálya. Van valaki odabent? Egy trafikos, aki várja a vendégeit? / Pokrócba csavart alak a pult mögött. A sarokban vaskályha. Azon egy lábas. A trafikos olykor felállt, leemelte a lábas fedelét. Kedvetlen arccal nézte azt a főzélékfélet. Egy kanállal megkavarta. (Teljesen hiábavaló mozdulat!) Visszaült. / Milyen lehet a trafikos ebédje? És az áruja? Mégis, mit tud adni, ha véletlenül betéved valaki? Milyen szivart? Milyen cigarettát? Köszön a vendégnek? Jó napot, uram! Kezét csókolom, asszonyom! Vagy csak éppen felmordul? / A kirakat! Az a reménytelenül sűrű kirakat! Nem, itt soha senki se állt meg.” (90.)

Szétszórt papírlapok Zsámboky János íróasztalán. Levelek, levéltöredékek, őrsi napló, gyerekrajzok. És egy hosszú kutyanyelv.

[...]

Feljegyzések. Futó feljegyzések.

[...]

Talán éppen ezt akarta kibontani az író.

De hát már nem bontott ki semmit. (447.)

Az elmúlás Mészöly tárgyiasságában és ismeretelméleti pesszimizmusában is központi szerepet játszik: nemcsak a mű főszereplőinek története, hanem a regény történelmi szálai is a halálról, gyilkosságról szólnak, halállal végződnek. Nemcsak a múlt, az ember belső világa áll ellen a megismerő tevékenységének, hanem maga az elmúlás is. Jelképes gesztus a regényben, hogy sem az öregember, sem az öregasszony utolsó pillanatait nem örökíti meg a kamera.⁴⁰ Mondhatni a világ megismerhetetlenségének, az emberi lény zártságának végső szélsőségét, sőt eredőjét jelenti a halál: abban az értelemben is, hogy magáról a meghalásról a külső érzékelés, a látás nem mond el semmit, és abban az értelemben is, hogy a halál a múlt, az összefüggések minden további felderítését végképp lehetetlenné teszi (beszédes, hogy az öregasszony halála lezárja a regényt). De mintha maga a leíró módszer, a tárgyiasság is ezt a belátást vetítené előre: a tanulmány elején idézett, az öregasszonyt részletesen ábrázoló rész akár egy halott leírása is lehetne. Hiszen a halál ugyanazt teszi, mint Mészöly elbeszélő módszere: az élőből tárgyat csinál. Ahogy Balassa fogalmaz: „a testek, illetve az emberi megnyilvánulások is *objet*-ként vannak felidézve, leltározva (gondoljunk az öregek zsebeire), bizonyos értelemben temetői hallgatagságot és állandóságot árasztanak.”⁴¹

Azonban az elmúlás ábrázolásában alapvető eltérés tapasztalható a két szerző közt. A *Film* nyomozásának kudarca, és ami ennek végére pontot tesz: a két öreg halála, csak még megengedhetlenebbnek mutatja azt a dehumanizáló eljárást, a kamera részvétlenségét, a tárgyiasító kísérlet felelőtlenségét: egyszóval az *együttérzés hiányát*, ami már korábban is szinte elviselhetlenné teszi Mészöly művét. Mándy szövegeit ezzel szemben alapjaiban az *együttérzés határozza meg*: a tárgyak egykori potenciális használóival való együttérzés eleveníti meg a tárgyakat, idézi meg – ha valóságvonatkozását illetően kétes értékkel is – a tárgyak közt élő hétköznapi kisember életét. Ha innen nézzük, a két elbeszélésmód mögött az emberhez – méghozzá mindkét esetben a múlandó, elesett, hétköznapi kisemberhez – való viszony két szélsősége valósul meg, és ez a két eltérő szélsőség határozza meg a két író dehumanizáláson, illetve antropomorfizáláson alapuló elbeszélésmódját. Mészölynél ez a teljes tárgyiasítást, az emberi mivolt semmibevételét, az együttérzés provokáló el-

⁴⁰ Különösen beszédes az öregasszony halálának felvételét megakadályozó véletlen, és az ezt összegző „A többi nyilván csak találgatás lehetne” kitétel. (146.)

⁴¹ BALASSA, „Passió és állathecc”, 67.

utasítását eredményezi. Nem véletlen, hogy ez az eljárás több elemzőt is az elnyomó hatalom és az alávetett, a kiszolgáltatott viszonyára emlékezteti: „A Kamera, mint »rendező«, végső-örvényes kapcsolatban áll ezzel a hatalom-történelemmel: fölerősíti, és így leplezi le végső abszurditását”⁴² – írja Balassa; „Mészölynél a kamera [...] gép, automata és fegyver” – összegzi Szolláth.⁴³ Mándynál a humanizálás kísérlete (ez a korábban is ott lappangó következtetés a *Magukra maradtak* esetében válik egyértelművé) látszólag sikeres, hiszen a narrátor „életet lehel” a tárgyakba, megszólatja őket; végső soron azonban kudarcba fullad, amennyiben célja, az elmúlásnak ellenálló felidézés, a közösséget teremtő felélesztés illúzióinak bizonyul: nemcsak a tárgyak, hanem az elbeszélő is „magára marad”.

Az együttérzés kérdése – provokatív hiánya és meghatározó jelenléte – mindkét műben az elbeszélés nézőpontjával függ össze: azzal a kérdéssel, hogy honnan is nézzük ezt a végső soron kiismerhetetlennek, múltjától megfosztottnak és ezért az elmúlásnak kitett világot. E kérdésben tér el alapvetően a két író szemléletmódja; Mészöly egy, az embert tárgyiasító objektív nézőpont létrehozására tesz kísérletet, míg Mándy, miközben mindent kiüresít, egy dolgot nem ad fel: a nézőpont szubjektivitását (amint arról az előbbi esetben a leírás, az utóbbiban az élőbeszéd szerű dialogikusság dominanciája tanúskodik). Ez az eltérés az együttérzés problémájában csúcspontot ki: ennek hiánya válik provokatívvá egyiküknél, ennek jelenléte eleve-níti meg a világot a másiknál. Az együttérzés (hiánya vagy jelenléte) mindkettejük-nél a tárgyak által megidézett világban élő hétköznapi emberre vonatkozik.

Közelítések az abszurdhoz

Hogyan függ össze a világ megismerhetetlenségének és az elmúlás elkerülhetlenségének mindkét regény világlátását meghatározó alaptapasztalata az együttérzés kérdésével? Onnan indíthatjuk a gondolatmenetünket, hogy ez a tapasztalat, amivel mindkét mű szembenéz a maga módján, magának az emberi lét értelmetlenségének, a megismerésre való igyekezet hiábavalóságának, azaz a világ abszurditásának tapasztalata.⁴⁴ Ahogy Mészöly megállapítja sokat idézett interjújában a *Filmről*, „az ontológiai létezés és ábrázolás megkísértése”, olyan „végső pont”, ahol „megszűnik a további kérdés”.⁴⁵ Csakhogy a fentiek értelmében a lét abszurditásának kérdésével a két regény alapvetően más szemszögből vet számot. Mészöly a szűkebb értelemben

⁴² Uo., 66.

⁴³ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 400.

⁴⁴ Erdődy Edit Mándy szinte egész életművével kapcsolatban az abszurd közeli rokonságát állítja (bár ő sokkal inkább ennek egzisztencialista vonatkozásaira teszi a hangsúlyt – lásd a monográfia „Hétköznapi és csodák” című fejezetét). A mi szempontunkból különösen érdekes, amit a *Magukra maradtak* szemléletmódjának alapvető abszurdításáról ír a *Mítoszteremtés: A kőszobrok legendája* részben. ERDŐDY, *Mándy Iván*.

⁴⁵ MÉSZÖLY, *Film*, 153, 154.

vett, Kafkával kezdődő, a francia egzisztencializmusban, majd Beckett abszurdjában folytatódó hagyományvonalat követi, amely az abszurd létezésbe vetett kisembert a közömbös, értelmetlen, tárgyiasító világ szemszögéből láttatja (ennek paradigmaticus esete a kiszolgáltatott embert tárgyként kezelő hatalom, de épp Mészöly műve alapján azt mondhatjuk, hogy a tudományos kísérlet, megfigyelés objektivitására törekvése is ezt a tárgyiasító kapcsolatot képviseli).⁴⁶ Ezekből a művekből a meghatározó nézőpontjuknak köszönhetően az együttérzés lehetősége eleve kizáródik, ez ambivalens hatásmechanizmusuk⁴⁷ egyik kulcsa.

Mándy ugyanezt a tapasztalatot fogalmazza meg, de ami a megközelítés módját illeti, egy másik, elméleti szempontból kevésbé körvonalazott, de jól kivehető hagyományvonalat követ. Ha ennek forrásvidékét keressük, akkor én leginkább a Kafka-kortárs Hašeket jelölném meg (bár nyilván minden ilyen kijelölés csak jelképes lehet). Ez a Hašekől indulva leginkább Közép-Európában meghatározó tradíció⁴⁸ (képviselőként többek közt még Čapeket, Hrabalt⁴⁹ emliteném) éppúgy a világ közömbösségéből, az ember kiszolgáltatottságából indul ki, csakhogy szemléletmódját az ezt elszenvedő, ennek a maga módján ellenálló hétköznapi ember határozza meg, hol – mint Hašeknél – a hatalomból csúfot űző groteszk, karneváli derúvel, hol humoros-melankolikus együttérzéssel. A szubjektivitás elpusztíthatatlansága alapozza meg ezt a hagyományt, amely megmutatkozhat a vég nélküli szövegelésben, a fecsegésben, a mesélésben, és ami ennek alapját képezi: emlékezésben, képzelődésben, fabulálásban. Jól jellemzi Mándy szemléletmódját Szendi Zoltán korabeli kritikája: „Mándy epikájában [...] a tárgyak, ill. jelenségek szintjére történő redukciót egyszersmind oldja-tagadja a groteszkben rejlő komikum. Az eredendően pesszimista felismerést az élet értékeinek lehetséges kiüresedéséről egyidejűleg kíséri a

⁴⁶ Mészöly írja a *Tágasság iskolája* „Notesz” jegyzeteinek egyikében: „A fotó, a film az élőnek is az élő-halott maradandóságot előlegezi, eleve tárgyiasítva a személyeset.” Hozzáférés: 2022.08.29, https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00367_kv.html.

⁴⁷ Hogy ez az elbeszélés tárgya és az írásmód közti ellentmondás mennyire meghatározó tapasztalat az abszurd számára, mutatja, hogy már Camus is a Kafka-művek alapvető kettősségéről értekezik a *Sziszüphosz mítoszában*: „Kafka titka ebben az alapvető kétértelműségben rejlik. Szüntelenül ide-oda lendül a természetes és a rendkívüli, az abszurd és a logikus között [...]. Ezeket a paradoxonokat kell elősorolnunk, ezeket az ellentmondásokat felfokoznunk, hogy megérthessük az abszurd művet.” Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. NAGY Géza (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990), 319–320.

⁴⁸ Szintén a kelet-európai groteszk abszurdal rokonítja Mándyt Györffy Miklós (ahogy ő fogalmaz: ez „nem kegyetlen abszurd”). GYÖRFFY Miklós, „Egy város álmai”, in GYÖRFFY, *Magyar elbeszélő szövegek*, 192–201 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2004), 195. Hasonlóképpen groteszknak nevezi Mándy írásmódját korabeli kritikájában: SZENDI Zoltán, „A lírai tárgyiasság változatai: Mándy Iván: *A bútorok*, *A villamos*”, *Jelenkor* 9. sz. (1981): 848–850, 848.

⁴⁹ Hrabal és Mándy prózájának párhuzamairól lásd PAPP Ágnes Klára, „Legendás helyek, legendás fiúk: Mándy és Hrabal világának rokonsága”, in HORVÁTH Csaba, szerk., *Meghitt Bábelek*, 39–75 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021).

tiltakozás rejtett gesztusa.”⁵⁰ Akármelyik változatot nézzük: az elbeszélő, a fokalizátor, a fontosabb szereplők ebben az esetben mind kisemberek, vagy a kisemberrel együtt-érző, együtt gondolkodó, közösséget vállaló nézőpontot képviselnek. Ezek a művek a kisember világában játszódnak, azt idézik meg. Alapvető szerepet játszik bennük a kisközösség, a szóbeliség, az élőbeszéd mint közösségteremtő médium. (Érdemes itt utalni a Mándy-recepciónak arra a megállapítására, hogy az „ünnep” milyen fontos szerepet játszik ezekben az írásokban.⁵¹) Meghatározó ezekben a művekben a szintén az együttérzésen alapuló, megbocsájtó humor. Ugyanakkor ez a közösség egyben ellenállás, védekezés is: jellemző módon társadalmon kívüli, alatti vagy azzal szembenálló figurák népesítik be ezt a világot, akik a maguk módján leginkább „megúszni” szeretnék az abszurditással teli életet. Mondhatni jellegzetes közép-európai variációja ez az abszurd tapasztalatával szembeni védekezésnek: kell hozzá a létnek, történelemnek, hatalomnak való kiszolgáltatottság tapasztalata egyrésztől, és a nyugati individualizmusnak az a szikrája, ami paradigmaticusnak mutatja ezeket a figurákat és hétköznapi lázadásukat, az abszurditásnak ellenálló illúzióikat.

⁵⁰ SZENDI, „A lírai tárgyiasság változatai”, 850.

⁵¹ ERDŐDY, *Mándy Iván*. Lásd még: GYÖRFFY, „Egy város álmai”, 198.