

SZENTESI ZSOLT

**A MELLÉRENDELTSÉG MINT VILÁGKÉPET ÉS POÉTIKAI  
ALAKÍTÁSMÓDOT SZINTETIZÁLÓ REGÉNYKONSTITUTÍV MOZZANAT  
(Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*)**

Az ötvenes és hatvanas években írt „közérzet-novellák”, „atmoszféra-novellák”, valamint egyrésről a parabolikusságra, az atmoszférikus látásmódra, helyenként már a metaforikusságra, másrésről bizonyos szempontból mikrorealistának is nevezhető, pontosságra, objektivitásra, részletezően aprólékos bemutatásra törekvő, illetve e két „technikát” szintetizáló hatvanas évekbeli regények után 1970-ben új művel jelentkezett Mészöly Miklós, ez a *Pontos történetek, útközben*. Az eddigi alkotásmód, világonstituáló eszköztár részleges átalakulása, módosulása figyelhető meg az új regényben, mely – amint ez később látható lesz – köztes pozíciót foglal el az eddigi művek és az eddigi poétikai építőelem-használat, illetve a majd 1976-ban megjelenő *Film* című regény között.

*I. Valóság vagy fikció, dokumentum vagy regény*

Az aprólékos, részletező világbemutató már eddig is egyértelműen specifikus jegye volt a mészölyi epikának. Ez azért is volt képes „zavarba hozni” az egyébként az íróról többnyire elsősorban ideológiai-kultúrpolitikai alapon ítélező kritikusokat, mert valahol a realizmus általuk idealizált, eszményített módszerét voltak kénytelenek (le[he]ttek volna kénytelenek) konstatálni e pontosságra törekvő leírásokban. Ugyanakkor persze az írói világkép, a művek sugallta atmoszféra ideológiai okokból egyértelműen elítélendő, kirekesztendő, elutasítandó volt. Így sajátos módon – de (amint ez hamarosan kifejtésre kerül) poétikai szempontokból sem teljesen ok nélkül – merült fel annak ötlete, hogy az ötvenes években indult francia *nouveau roman* („új regény”) vonulatával, műképzési eljárásaival vonják párhuzamba szerzőnket, illetve a *Pontos történetek, útközben*. Erre utal erős átideologizáltságot mutató, címében is sokatmondó (*Új regény?*) recenziójában Faragó Vilmos is, aki szerint „az »új regény«, melyre francia minták nyomán Mészöly Miklós *Pontos történetek, útközben* című műve kínál példát, azért új, mert nem regény. [Kissé olcsó poétnak tűnő szójáték! – Sz. Zs.] Hiányzik belőle a cselekvő hős, és a hős cselekedeteiből kikerekedő mese.”<sup>1</sup> Majd ezt a marxista esztétikában sokszorosan felül-

<sup>1</sup> FARAGÓ Vilmos, *Új regény?*, Élet és Irodalom, 1970/28, 11.

illetve túlértékelt naturalizmussal hozza párhuzamba a recenzens (továbbra is az ideológia talaján állva): „[az »új regény«] módszerét a naturalizmus nemcsak kitalálta, hanem ki is kísérletezte már”.<sup>2</sup> Majd következik a jellegzetesen szintúgy marxista gyökerű konklúzió: „...a naturalizmust ismeretelméleti optimizmus jellemezte, az »új regény« íróját nem ismeretelméleti pesszimizmus, hanem ismeretelméleti közöny”.<sup>3</sup> S e közöny (persze, ha az volt egyáltalán!) még kevésbé volt megbocsátható, mint az esetleges pesszimizista látásmód. S szintúgy átüt a fentről, a monolitikus hatalom által diktált-megkövetelt szellemiség azon a kritikusi mondaton is, miszerint „nemcsak a valóság megismerése fontos, de annak megváltoztatása is”.<sup>4</sup> Hiszen akkoriban az egyik legfőbb (kultur)politikai cél az emberek tanítása volt, az útmutatás, az ideológiai nevelés, a szocialista ember(típus) kialakítása – a művészetek által (is). Leszögezhető persze: a *nouveveau romannal* történő rokonítása a műnek egyébként nem teljesen alaptalan – természetesen az ideológiai vezéreszmét, indítást most már teljességgel figyelmen kívül hagyva. A precíz, részletező környezetleírás, tárgybemutató, ami Mészöly írásművészetében markánsan jelen van, valóban specifikuma az „új regény”-nek is. A pontosabb, teljesebb, világképi illetve poétikai alapozású egybevetéshez azonban elengedhetetlenül szükséges első lépésben annak vizsgálata, mi és hogyan juttatta az „új regény” képviselőit e precíz tárgyleíráshoz, illetőleg milyen következményei vannak ennek az ő írásművészetükben. S csak ezek után tehető fel az a kérdés, hogy mi a hasonlóság és a különbözőség ehhez képest a mészölyi epika, konkrétan a *Pontos történetek, útközben* című regény részletezően bemutató alkotói módszerét illetően.

A francia „új regény” már indulásakor határozottan szembefordult a korábbi regénytípusokkal. Nemcsak a már ekkorra sokszorosán túl- és meghaladott 19. századi realista epikát kell értenünk ezen, de a 20. század tízes és húszas éveinek regényújításait, a lélektani, a tudat(áram)-regények (Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil) vagy a belső víziókra épülő alkotások (Franz Kafka, Virginia Woolf, Hermann Broch) sorát is. E szerzőkre, művekre utalva írta Nathalie Sarraute *Párbeszéd és belső párbeszéd* című esszéjében 1956-ban, hogy ezek is „történelmi emlékművekké” lettek/lesznek, s hogy – Virginia Woolf húszas évek elején írt esszéjére opponálva-reflektálva – vissza kell térni „a lélektan homályos zugaiból”,<sup>5</sup> mert csalódást okoztak. (Többek közt ezért is nevezte két kritikusuk is, Bernard Pingaud és Bernard Dort az irányzatot az „elutasítás iskolájának”.<sup>6</sup>) Ezzel párhuzamosan a figyelem nyomatékosan a tárgyi világ, a környezet leírására/bemutatójára irányult. Robbe-Grillet írja 1958-ban a *Természet, humanizmus, tragédia* című híres-hírhedt esszéjében: „De hát ennek az embernek tekintete kíméletlen állhatatossággal a tárgyakra tapad: látja a tárgyakat, de nem hajlandó magához hasonítani

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> Nathalie SARRAUTE, *Párbeszéd és belső párbeszéd*, ford. RÉZ Pál = *A francia „új regény”*, II (*Tanulmányok – Vita*), vál. KONRÁD György, Bp., Európa, é. n. (Modern Könyvtár, 122), 21.

<sup>6</sup> Bernard PINGAUD, *Az elutasítás iskolája*, ford. FÁBER András = *A francia... , i. m.*, 173–178; Bernard DORT, „*Ártatlan regények?*”, ford. PARANCS János = *A francia... , i. m.*, 181.

# ItK

Irodalomtörténeti Közlemények  
2034. CZXK évfolyam 50szám

őket, semmilyen gyanús szövetségbe, cinkosságba sem hajlandó bocsátkozni velük; nem kér tőlük semmit, semmilyen helyeslést vagy helytelenítést nem érez velük szemben. [...] Tekintete azonban megelégszik azzal, hogy felméri a tárgyakat; szenvedélyei ugyancsak a tárgyak felületén maradnak, nem igyekszik beléjük hatolni – hiszen semmi sincs bensejükben –, nem tesz úgy, mintha felszólítaná őket – hiszen amúgy sem válszólnának.”<sup>7</sup> Hasonlóképpen fogalmaz a szerző egy valamelyest korábbi, 1956-os írásában, melynek már címe is sok mindent elárul: *A holnap regényének egyik útja*, ami egyfajta ars poeticaként is felfogható: „Pedig a világ sem nem jelentésteli, sem nem abszurd. Egyszerűen: *van*. S annyi bizonyos, hogy ez a legfigyelemreméltóbb benne. Ez az evidencia hirtelen olyan erővel tör ránk, hogy mit sem tehetünk ellene. A gyönyörű konstrukció egy csapásra összeomlik: amikor találomra kinyitjuk szemünket, ismét megüt bennünket a makacs valóság, melyről azt hittük, hogy a végére jártunk. Körülöttünk, mit sem törődve animista vagy meghitt jelzőink ostromával, a dolgok *itt vannak*. Felületük tiszta és sima, érintetlen, minden gyanús csillogástól mentes, nem átlátszó. Egész irodalmunknak együttvéve sem sikerült egyetlen pontjukat is megkarcolni, legkisebb görbületüket is legömbölyíteni.”<sup>8</sup> Mindennek érdekében a kamera személytelennek tűnő tekintetét igyekezzenek magukévá tenni, ez az ún. *camera-eye* technika. (Az sem elhanyagolható apróság e tekintetben, hogy a *nouveau roman* legismertebb alakja, az imént idézett Robbe-Grillet a filmművészetből is ismert személy, forgatókönyvíróként éppúgy, mint rendezőként.) A francia „új regény” ezen „technikájának” világképi háttérében az a megfontolás húzódik meg, hogy a művészet illetve az irodalom mintegy túlantropomorfizál(ódot)t, s ez azt jelenti, hogy nem képes pontos, adekvát képet adni a világról, hanem állandóan meghamisítja, az ember felől „felülírja” azt. Holott ez egyrészt az ember szükségtelen felülértékelése, az antropocentrikus szemlélet szinte már diktatórikus érvényesítése, hiszen az ember valójában *csak egy a létező dolgok között*, és semmi sem indokolja, hogy mindent rajta keresztül lá(tta)ssunk, illetve mindennek ő legyen a középpontjában. (A krisztocentrikus szemléletnek, az euroszubjektum megrendülésének ez az episztémológiai fordulata valójában majd a posztmodern világlátás horizontjában fog igazán kiteljesedni. A francia „új regény” *ebben az értelemben* a posztmodern episztémé korai változatának, előzményének, bizonyos mértékig előképének, előkészítőjének mondható – ám erről itt most hely hiányában részletesebben nincs mód értekezni, pusztán az összefüggés felvillantása volt a célom.) Az, hogy a történesek középpontjából az individuum, az ember kiesett, csak megtörténnek vele a dolgok, csak elszenvedi mindazt, ami vele történik, s így csak pusztá játékszere a meg- és kiismerhetetlen erőknél – ez már a modernitás episztéméjének is meghatározó élménye volt (Kafka, Musil, Broch). A legjelentősebb különbség a 20. század első felének eme szemlélete és a *nouveau roman* némelyest hasonló felfogása között az, hogy mindezt az „új regény” legnagyobb-részt tragikumtudat, a tragikum érzülete nélkül fogta föl, élte meg. Robbe-Grillet, Sarraute, Butor alakjai nem szenvednek ettől, hanem tényként kezelik az én, a személyiség

<sup>7</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Természet, humanizmus, tragédia*, ford. RÉZ Pál = *A francia... , i. m.*, 72.

<sup>8</sup> Uő, *A holnap regényének egyik útja*, ford. RÉZ Pál = *A francia... , i. m.*, 63 (kiemelés az eredetiben).

# ItK

Irodalomtörténeti Közlemények  
2034. CZXK évfolyam 50szám

és a (tárgyi) világ e kettéváltóságát. (S ez újabb párhuzamnak tekinthető a posztmodern létszemlélettel!) A világ, a dolgok és az ember szétesettségének *természetes* voltáról írja Robbe-Grillet: „Egyszerűsítvén új inkvizitoraink álláspontját, két mondatban foglalhatjuk össze mondanivalójukat; ha azt mondom: »A világ az ember«, mindig feloldozást kapok; viszont, ha azt mondom: »A dolgok a dolgok, s az ember csupán az ember«, tüstént elmarasztalnak az emberiség ellen elkövetett bűntettben. A bűn pedig abban áll, hogy azt állítottam: van valami a világban, ami nem azonos az emberrel, ami semmilyen jelzéssel nem fordul hozzá, amiben semmi közös nincs az emberrel. Az ő nézőpontjukból nincs nagyobb bűn, mint hogy megállapítom ezt a különválást, ezt a distanciát, s egyáltalán nem igyekszem feloldani.”<sup>9</sup> Egy újfajta világlátás, létmegismerés lehetőségét rejtje ez magában, a nem emberi autonómiáját, azaz részben embertől is független létezését. Ennek kapcsán írja Roland Barthes, az irányzat egyik első és legismertebb kritikus a már 1954-ben a következőket: „A hagyományos realizmus egy kimondatlan értékítéletnek alárendelve összegzi a tulajdonságokat: tárgyainak megvan az alakja, de illatuk is van, saját tapintásuk, emlékeket és analógiákat ébresztenek, vagyis ezerféle jelentést hordoznak; ezerféleképpen lehet őket felfogni, és sohasem büntetlenül, mert undort vagy étvágyat váltanak ki az emberből. Az érzékelésmódok jelzésének ezzel az egyszerre archaikus és irányított sokféleségével szemben Robbe-Grillet a birtokbavétel egyetlen módját teszi lehetővé: a látást. A tárgy itt már nem korrespondanciák középpontja, nem tolnak föl benne élmények és szimbólumok: csak optikai akadály, [...] a tárgy csak mint jelenség létezik; nincs benne sem kettősség, sem pedig allegória, [...] »jelenléte« van a dolgoknak, nem »jelentése«.”<sup>10</sup> Vagy egy másik tanulmányából idézve, 1958-ból: „Robbe-Grillet azért írja le úgyszólván mértanilag a tárgyakat, hogy megszabadítsa őket emberi jelentésüktől, *korrigálja* metafora voltukat, antropomorfizmusukat. [...] A tekintet Robbe-Grillet-nél mindenekelőtt tisztító magatartás, az ember és a tárgyak szolidaritásának széttörése, még ha ez a törés fájdalmas is.”<sup>11</sup> Még négy esztendővel később ez olvasható ugyancsak a híres szemiotikustól: „Robbe-Grillet tárgyleírásai tehát eléggé mértani jellegűek ahhoz, hogy kikapcsolják a tárgy poétikus értelmének felvillanását, eléggé aprólékosak, hogy megszakítsák az elbeszélés bűvös áramkört...”<sup>12</sup> Az „új regény” sugallata: be kell látnunk, hogy vannak dolgok, melyek nélkülünk, rajtunk kívül, tőlünk függetlenül léteznek, s nem kell/lehet mindenbe magunkat, az embert belevetíteni, azaz egy másfajta gondolkodás, szemlélet lehetőségét tárja elénk. Megpróbál megtagadni „szerényebbnek lenni”, másképpen látni, ezért is nevezi Émile Henriot az irányzatot a „nézés, a tekintet iskolájának”,<sup>13</sup> az ilyesféle szöveget pedig Jean Bloch-Michel „vizuális elbeszélésnek”.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Uő, *Természet...*, i. m., 71.

<sup>10</sup> Roland BARTHES, *Objektív irodalom*, ford. FÁBER András = *A francia...*, i. m., 151–152.

<sup>11</sup> Uő, *Nincsen Robbe-Grillet iskola*, ford. RÉZ Pál = Uő, *Válogatott írások*, Bp., Európa, é. n. (Modern Könyvtár, 301), 116 (kiemelés az eredetiben).

<sup>12</sup> Uő, *Robbe-Grillet-nek befellegzett?*, ford. FODOR István = Uő, *Válogatott...*, i. m., 124–125.

<sup>13</sup> PINGAUD, *Az elutasítás...*, i. m., 173.

<sup>14</sup> Jean BLOCH-MICHEL, *Jelentő mód, jelen idő*, ford. KONRÁD György = *A francia...*, i. m., 280.

A tárgyias látásmód és önkifejezés látszólag hasonló módon kitüntetett szerepére utal Mészöly Miklós, amikor a következőket írja notesz-bejegyzéséért: „...a nélkülözhető szépséget felismerni, s makacsul mellőzni, hogy meztelenebbül próbáljunk szemközt maradni a tárggyal – Valami ilyesmiről lenne szó.”<sup>15</sup> Vagy egy másik bejegyzés szerint: „Mindent elhalványító hatást tudnánk elérni, ha a lehető legpontosabban tudnánk leírni, ami történik.”<sup>16</sup> Még Hildi, *Az atléta halála* főszereplő-narrátora is a következőket jegyzi fel, mintegy alkotói módszereként: „Legszívesebben nem is magunkról írnék, hanem tárgyakról, tájakról, de olyan aprólékosan, ahogy ma is bennem élnek.”<sup>17</sup> S ugyancsak Hilditől olvashatjuk: „Amit szerettem volna – a pusztá tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, melyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet...”<sup>18</sup> Ám a *nouveau roman* legjelentősebb művei is azt példázzák, hogy ezen irányzat sem negligálja az embert, legfeljebb létezésének, létérzékelésének „abszurditását” más, eddig fel nem tárt, nem érzékelt aspektusai felől mutatja fel. Egyfajta esztétikai vakság észre nem venni a humánnum, az emberi létezés jelenlétét (ha más nézőpontból is megközelítve/felmutatva) e művekben. Robbe-Grillet írja jogos védekezéséppen esszéjében: „De hát milyen is lehetne egy »embertelen« mű? S különösképpen: egy regényt, mely egy embert visz színre, lapról lapra követi minden egyes lépését, azt írja le csupán, amit ez az ember tesz, lát vagy képzel – hogyan vádolhatják ezt a regényt azzal, hogy elfordul az embertől?”<sup>19</sup> S még inkább igaz ez Mészöly Miklósról. Már Mészáros László is határozottan leszögezi recenziójában, hogy a regényben „nem a tárgyak dominálnak, hanem az emberek”,<sup>20</sup> s hogy a mű nem sorolható be az „új regény” irányzata alá. Még nyomatékosabban fogalmaz Pályi András, aki szerint „Mészölyt egy világ választja el a »nouveau roman«-tól. Tudniillik Mészölyt nem az érdekli, hogy a dolgok nem azonosak az emberrel, hanem hogy azonosak-e önmagukkal? [...] az ember önmagával való azonosságát, ennek előfeltételét a dolgok azonosságában keresi. [...] És a *Pontos történetekben* a hangsúly továbbra is az emberi megnyilvánulásokon marad; azt mondhatnánk, az író laboratóriumi tisztaságot akar teremteni az ember emberi voltának vizsgálatához, vagy pontosabban: mintegy az ősi egyértelműség, az önmagával azonos világ rezervátumába helyezi vissza e vizsgálandó megnyilvánulásokat.”<sup>21</sup> (Bár azt is érdemes megjegyezni: e túlzottan kizáró elhatárolásban – ami azért nem mondható ki *ennyire* egyértelműen – vélhetően szereppel bírt az is, hogy mintegy „mentse” az író a recenzens, azaz hogy az általa jelentősnek tartott könyvre és szerzőre ne üttethessék rá a kultúrpolitikailag baljós következményekkel járó billog.) Vagyis Mészölyt illetően a már korábról is jól ismert/ismerhető aprólékos, részletező bemutatás (ami pregnánsan fogalmazódik meg itt tárgyalt művének már címében is, s gyorsan a szöveg karakterisztici-

<sup>15</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Érintések. I/B Notesz = Uő, A tágasság iskolája*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 291.

<sup>16</sup> *Uo.*, 305.

<sup>17</sup> Uő, *Az atléta halála*, Bp., Magvető–Szépirodalmi, 1977 (30 év), 177.

<sup>18</sup> *Uo.*, 96–97.

<sup>19</sup> ROBBE-GRILLET, *Természet... i. m.*, 71–72.

<sup>20</sup> MÉSZÁROS László, *Pontos és meztelen valóság*, Irodalmi Szemle, 1971/9, 859.

<sup>21</sup> PÁLYI András, *Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben*, Jelenkor, 1971/2, 181.

kus jegyév formálódik a befogadói tudatban) itt is csak eszköz, keret, hiszen a világ lényege az ember és tárgy közti viszony,<sup>22</sup> s a cél másképpen, újfajta kontextusban elénk tárni az embert, így adva teljesebb, egészebb, s talán helyesebb, igazabb képet róla. Azaz látszólag a *cinéma direct* módszere érvényesül,<sup>23</sup> valójában ekkor is az önkifejezés, a művészi világ építésének új lehetőségeit kutatja a szerző. Hans Dieter Zimmermann véleménye egybecseng a miénkével: „Az érzékelésnek és az ábrázolásnak a pontossága a részletek iránti hűséghez vezet; Mészöly időnként szinte a részletek megszállottjává válik. Egy időben ezért került a »nouveau roman« közelébe, de nem azért, mert utánózni akarta, hanem mert fontos volt számára a megismerés.”<sup>24</sup>

A regényvilág illetőleg az eddig leírtak kapcsán azonban egy másik problematika is felmerül. Szintén Mészöly egyik naplóbejegyzéseként olvashatjuk: „Fikció nélkül nincs objektivitás, objektivitás nélkül nincs fikció.”<sup>25</sup> S ezt a következő kérdésekkel egészíthetnénk ki a mű kapcsán: Leírható-e a világ úgy, amilyen? A valóság aprólékos, részletező bemutatása képes-e önmagán túlmutató jelleget felmutatni? Van-e kapcsolat, s ha igen, miféle, valóság és fikció között? Hol a határ az irodalmi alkotásban objektivitás és szubjektivitás között, s van-e egyáltalán ilyesféle határ? Egymás fölé vagy egymás mellé rendelt elemekből áll össze egy mű viszonyrendszere? Thomka Beáta szerint – ezen aspektusból – a mű az ún. *non-fiction* irodalom lehetőségeinek a tágításával próbálkozik.<sup>26</sup> S valóban úgy tűnik, hogy itt valós történések, tényleges utazások, valóságban is végbe ment találkozások, beszélgetések tárulnak elénk. Mindebben azonban a legkevesbé sem lehetünk biztosak – még a lehető legrealistábbnak tűnő szövegvilág, az egyébként ténylegesen létező konkrét helyszínek és azok megnevezése, pontos(nak), precíz(nek ható) leírása ellenére sem. A látszólag reális valóságszeleteket ugyanis Mészöly nem szervezi koherens egésszé. (Hangsúlyozom: *a valóságszeleteket nem, de az egyes történeteket igen!*) Másképpen: nincs térbeli és időbeli koherencia az egyes „történetek” közt, aminek kapcsán Mészáros Sándor „az elbeszélés vonalszerűségének megtöréséről” ír.<sup>27</sup> Az egységesítő, össze- illetve egybekapcsoló funkciót más látja el. Ezért kezdhet el kételkedni a befogadó az események valóságosságában/valóságosságában, vagy legalábbis egy idő múlva ez érdektelenné, jelentéktelenné válik számára. A mű így – amint erre Béládi Miklós is utal – csak formálisan szociográfia, vagy valamiféle filmregény,<sup>28</sup> s nem is szociológiai írás, „de még csak nem is riportkönyv. Hiszen hiányzik a riport közérdekűsége, helyesebben: a közérdekűség hókusz-pókusza”,<sup>29</sup> s ezért a könyv „műfajdivatba nehezen illeszthető”.<sup>30</sup> Már csak azért is igaznak tűnik ez, mert „Mészöly met-

<sup>22</sup> MÉSZÁROS, i. h.

<sup>23</sup> Vö. BÉLÁDI Miklós, *Jelentés egy íróról* = Uő, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 554.

<sup>24</sup> Hans Dieter ZIMMERMANN, *Térkép repedésekkel*, ford. FÖLDÉNYI F. László = *Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós*, vál., szerk. FOGARASSY Miklós, Bp., Nap Kiadó, 2004, 283.

<sup>25</sup> MÉSZÖLY, *Érintések...*, i. m., i. h.

<sup>26</sup> THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995 (Tegnap és Ma: Kortárs Magyar Írók), 50.

<sup>27</sup> MÉSZÁROS Sándor, *Tabló és töredék: Mészöly Miklós újabb prózájáról*, Jelenkor, 1991/1, 67.

<sup>28</sup> BÉLÁDI Miklós, *Az epika megtisztítása és felvezetése* = Uő, *Válaszutak*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 319.

<sup>29</sup> TANDORI Dezső, *Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben*, Kritika, 1970/11, 57.

<sup>30</sup> Uő., 56.

szetei kiszakadnak a [társadalmi] kontextusból, magukban állnak, érvényességük önmagukban lehető fel”.<sup>31</sup> S ugyancsak nem nevezhető a mű a hagyományos értelemben vett utazásregénynek sem – szemben Horpácsi Sándor véleményével<sup>32</sup> –, mert nem az utazások játsszák a fő szerepet, hanem az egyes találkozások, melyek során egyetlen alak sem változik meg semmilyen tekintetben, szemben a pikareszk regényekben megfigyelhető jellembeli illetve világképi transzformációkkal. Azt mondhatjuk: a személyesség, a közvetlenség, sőt, az intim szféra nagy nyomatékkal kap szerepet a regényben. Tehát egyik oldalról a szikár, precíz, szinte minden, látszólag jelentéktelen részletre is kiterjedő *objektív* leírások, másik oldalról az erőteljesen érvényesülő szubjektivitás, személyesség, amit az is erősít, hogy a főszereplő-narrátor közeli rokonainál, barátainál tett látogatásait írja le, minek folytán igen gyakran kifejezetten bensőséges, familiáris, a fentebbi jelzőt megismételve: intim fragmentumokról tudósít (például anyja betegségéből illetve műtétéből következő testszagok). E kettősségben rejlő lehetőségről írta egyik esszéjében a szerző: „Amennyire lehet, a kamera személytelen, szemponttalan, egyenrangúsító erejét kellene párosítani személyes elfogultságunk és kiegészítéseink többletével. S ez valóban újfajta szimbiozist ígér ember és világ, művészet és valóság közt. Minél több elemnek (vagy akár csak az eddigieknek is!) egyenrangú figyelembevételével »megragadni« és »felidézni«: hogy épp ezzel váljon a *személyes* az objektív megértés *objektív* többletévé. Mindenesetre, kevesebb jogunk és lehetőségünk lenne igazolatlan egyértelműséggel helyettesíteni a többértelműséget.”<sup>33</sup> Azaz egy újfajta megismerés, világlátás és ábrázolási szisztéma kezd körvonalazódni, aminek lényege, hogy az individuum leszámol a világban való eligazodásnak, a valóság abszolút ábrázolhatóságának az illúziójával, „szkepszise korántsem a megismerhetőség, mint olyanra irányul, hanem a »valóság« értelmezhetőségének egyneműségét kérdőjelezi meg”.<sup>34</sup> Ennek megfelelően éppúgy eltávolodik a *nouveau roman* teljességgel tárgyias leíró-bemutató jellegétől, mint ahogy az én- és tudatregények szubjektum-központúságától is. (Másféle megközelítésben: ez az ambivalens kifejezőmód, mely egyszerre szubjektíven személyes és objektívan tárgyszerű, teljességgel idegen az „új regény”-től.) Így a világteremtés apró és részletesen rögzíthető adatok, események révén történhet csak meg, de annak tudatán (szűrőjén) keresztül, aki mindezt átélte, azaz kompetens(nek mondhatja magát) abban. Így centrális problémává emelkedik „az elbeszélő illetékessége”,<sup>35</sup> aki ugyanakkor mintegy önkéntelenül is magára vállalja a (látszólag) szűkített világlátást (lásd az egyes szám első személyűséget a narrációban), valamint „az elmondhatóság határa”.<sup>36</sup> Ennek következtében a valóság sokfélesége, „többértelműsége” nem vész el, s nem helyettesítődik az írói min-

<sup>31</sup> BÉLÁDI, *Az epika...*, i. m., i. h.

<sup>32</sup> HORPÁCSI Sándor, *Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben*, Alföld, 1971/3, 90.

<sup>33</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* = Uő, *A tágasság...*, i. m., 147 (kiemelés az eredetiben).

<sup>34</sup> CSORBA Béla, *Széljegyzet a Filmről = Magasiskola: In memoriam...*, i. m., 230.

<sup>35</sup> Utalás BÉLÁDI Miklós azonos című tanulmányára szerzőnként. Lásd BÉLÁDI, *Válaszutak*, i. m., 299–310.

<sup>36</sup> Utalás MÉSZÖLY Miklós egyik későbbi novellájának alcímére: *Legyek, legyek – avagy az elmondhatóság határa* = MÉSZÖLY Miklós, *Sutting ezredes tündöklése*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 49–64.

dentudás, onnipotencia félrevezető álarcával, azaz az „igazolatlan egyértelműséggel”. A Mészöly-mű ezen ambivalens poétikai megoldása egyszerre minősíthető világképi ismeretelméleti szemléletnek, illetve esztétikai-prózatechnikai megoldásnak. Fikció és valóság, szubjektivitás és objektivitás újfajta, új lehetőségeket magába foglaló kapcsolata teremődik így meg. E sajtóság képes lehet a valóság és az irodalom kettészakadtságát újra egymáshoz közelíteni, egy újfajta szimbiózis jegyében. Élet és Irodalom talán így találhat a megváltozott viszonyok közepette megint csak egymásra?! Ennek pedig alapvetően kétirányú következményét figyelhetjük meg. Egyrészt arról van szó, hogy az irodalmi mű valóságalapja és fikciós alapja között összerosódik a különbség. Hiszen minden egyszerre sorolható be egyikbe is és a másikba is. Warhol, az operatőr-rendező (akivel, illetve akinek a technikájával, esztétikájával igen sokat foglalkozott ekkoriban) egyik kísérletét idézve írta Mészöly 1969-ben: „...vajon erről a zérópontról, a kamera automatizmusából, nem lehet-e egy merőben új típusú esztétikum és objektivitás lehetőségére; sőt, egy új típusú fikció feltételeire következtetni – nemcsak a film, de a próza, s általában a valóság művészi megközelítése szempontjából? [...] Aminek tanúi vagyunk: bizonyos fikció-sémák elhalványulása.”<sup>37</sup> Ez pedig jelezheti számunkra: a hagyományos értelemben vett fikció (azaz kitalált történet és személyek) átértékelődésben és átformálódásban van(nak). A „kiötlött dolgok” „gyanússá” váltak, mert túlzottan szubjektívek. Ezen irodalomtörténeti kérdéssel szemben azonban a mű különböző elemei abszolút egyenrangúságának van egy másik, igen lényeges következménye is. Ez pedig annak a hagyományos gondolkodásmódnak és logikának a felborulása, mely minduntalan osztályoz, besorol, alá-fölérendeltségi viszonyokat állít fel (Mészöly írja: „...a mi értelmező egyszerűsítésünk helyez mindent kommunikációs kronológiába, hogy »rendet« vigyen az egyenrangúságba...”<sup>38</sup>), holott ez alapvetően ellenkezik a világ, az Élet „organikus” rendjével, amelyben mindennek egyformán kitüntetett fontossága van. Éppen azért, mert ez egy rendkívül kényes egyensúly, mely bármily kicsi változásra azonnal megbillen. Azaz ha a legkisebb dolog is másképpen történik, az hatással van a „nagy Egészre”. A műnek ezt a jellegét a kameraszerű látásmóddal éri el legelső sorban a szerző, mely valóban nem szelektál, nem emel ki, nem hagy háttérben, pusztán „csak” rögzít. Szintén Warhol kamerája kapcsán írta a szerző: „A végletekig feszített gépi szemponttalanság mélyebb értelme, hogy a totalitás »szempontjából« az elemek valóban egyenrangúak. Minden mindennek az oka és eredménye: az egyenrangúság organikus szükség szerű. S ez a konvencionális idősémát és kényszerűt – egyik pillanat hangsúlyos szembeállítását a másikkal – szintén kikezdi, összemossa. A *van-t* hitelesíti az *epikussal* szemben.”<sup>39</sup> Mindez azt jelenti, hogy a világot nem magyarázni kell, hanem bemutatni; a bemutatás során az kell, hogy magyarázza önmagát. Balassa Péternek Márai Sándor *Szindbád hazamegy* című művét elemző szavai szinte kísértetiesen igaznak tűnnek a Mészöly-regény ezen aspektusát illetően is. „Válaszokat ne várjunk minden feltett kérdésre: hosszú leírásokat, ismétlődő látvány-feltárásokat kapunk helyettük a könyv teljes terjedelmében – ezek

<sup>37</sup> MÉSZÖLY, Warhol..., i. m., i. h.

<sup>38</sup> *Uo.*, 144.

<sup>39</sup> *Uo.*, 145–146.



is válaszok a maguk módján. Arra az epikára szavaznak, amely nem akar mindent megfejtetni, kimondani, megmagyarázni. Csupán kérdezni óhajt a láthatóvá tett látványtól. Mániákus felsorolásaival, leírásaival, listáival magára a dologra kérdez, mi az, ami úgy van, mi a dolog önmagában. Filozófiatörténeti analógiával élve, ez (minden jó) epikában megfelel a fenomenológiai redukció módszerének, mely minden spekulációtól mentesen magára a dologra kérdez, a kérdéstől pedig az igazság mintegy önkéntelen, szinte passzív, kontemplatív, spontán feltárulását várja.<sup>40</sup> Az Élet, a Létezés abszolút folyamat-szerűsége tárul így fel, mellyel kapcsolatba kerülve nem megváltoztatni, átalakítani akarja azt a főszereplő-elbeszélő. E fentebbi egyenrangúsító, a létezés dolgait, történéseit, figuráit autonomitásukban felfogó és szemlélő attitűdre utal részben a mű Dürertől vett mottója is: „Olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabály szerint, csak ponttól pontig.” (5 – lapszám az 1977-ben a Szépirodalmi Kiadónál a *Szépirodalmi Zsebkönyvtár* sorozatban megjelent kötet szerint.) A létezésnek nincsenek szabályai, mint ahogyan az emberek közötti ezerféle viszony- és kapcsolat-rendszert, az interakciókat sem lehet szabályok közé szorítani. Az egyes történések illetve figurák között különbözőek lehetnek az érintkezési viszonyrendszerek, s nem ezek szabályok szerinti kapcsol(ód)ása a lényeg, hanem maga a két fél között létesülő kapcsolat. E szabálynélküliséget fejezi ki részlegesen a mű egyik mondata: „Telítve vagyok egyezésekkel, ugyanakkor semmi sem egyezik elég jól.” (161.) Részben a fentiekre utalhat Tandori Dezső megfogalmazása is: „Pontok vannak, melyek között a vonalak meghúzhatók, tehát: meghúzandók.”<sup>41</sup> Különbösen is, „maga a világ – úgy, ahogy az író látja – képtelen határozott szabályokat adni általában a vonalak meghúzására.”<sup>42</sup> Ezt igazolja Fogarassy Miklós vélekedése is, aki szerint a címbeli „»pontos« jelző a reneszánsz festő maximájának »pont« fogalmára és vele e próza természetes, elasztikus realizmusára mutat, melyben a mikrotörténések »pontjai« átmenetek, epikai átvezetések nélkül kapcsolódhatnak össze. Szinte semmi stilizációt és minimális szerkesztettséget érzékelünk.”<sup>43</sup> Míg Tüskés Tibor szerint a regény mottója egyúttal a mű szerkezetére is utal: „A regény szerkezete is düreri: nem holmi hagyományos kompozíciós elvet, meghatározott szabályt követ; itt az emlékeket a ponttól pontig húzott vonalak, az utazás állomásai, az utazás időrendje, maga az útvonal köti össze.”<sup>44</sup>

<sup>40</sup> BALASSA Péter, *A kontempláció mint kaland (Márai Sándor: Szindbád hazamegy c. könyvéről)*, Új Írás, 1990/5, 94–95.

<sup>41</sup> TANDORI, i. m., 58.

<sup>42</sup> PÁLYI, i. m., i. h. (kiemelés az eredetiben).

<sup>43</sup> FOGARASSY Miklós, *Pontos történetek – eredeti változatok (Polcz Alaine: Leányregény; Karácsonyi utazás [Halál és cserepek])*, Holmi, 2004/1, 98.

<sup>44</sup> TÜSKÉS Tibor, *Mészöly Miklós és Erdély*, Új Forrás, 2003/10, 48.

## II. A narrátor alakja és szemlélete – a „történetek” koherens regényvilággá szervezése

A mű „cselekménye”, illetve annak fabuláris váza meglehetősen minimalizált és fragmentarizált. (Ennyiben egyébként ismét csak jogos az egybevetés a *nouveau romannal*.) A regény „eseményei” a főszereplő-narrátor rokonainál, barátainál tett látogatásaiából, valamint egy kisvárosi konferencián való részvételéből állnak össze. Ezek látszólag meglehetősen lazán és tetszőlegesen kapcsolódnak egymáshoz, a nagyjából regényünkkel egy időben keletkező *Nyomozás* első darabja kapcsán használt mézőlyi kifejezés ide is illik: e részek „mikro-panorámák”.<sup>45</sup> A hagyományos kauzalitás és finalitás mint cselekményszervező elvek itt – akárcsak az „új regény”-nél – nem működnek (közre). Mindezek miatt jut(hat) Faragó Vilmos arra a következtetésre, hogy a mű nincs jól megkomponálva, széteső. Érve még ennek bizonyítására valamiféle cselekvő hős hiánya.<sup>46</sup> (Kétségtelen, a regény főszereplője tényleg nem nevezhető cselekvő hősnek, mint ahogyan a *nouveau roman* alakjainak többsége sem, legalábbis a realista regényekből ismert módon semmiképpen sem. Ennek kapcsán írta Bazsányi Sándor: „[A narrátor] mindent alázatosan rögzít, de ugyanakkor semmit nem akar megmagyarázni, »direkt« megérteni, ehelyett inkább, egyértelműsítő vágyait és berögzüléseit kioltva, *pontosít*. [...] A regény elbeszélője ezeket a helyzeteket inkább elszenvedi, semmint uralja, analizálja, hiszen nem a *Film* kamerájának külső pozíciójából mérlegel, sőt rendez, hanem viszonylatokban, »beszédaktusokban« szituálódik.”<sup>47</sup>) A főszereplő-narrátor egy bizonyos Libus nevű, körülbelül középkorú vagy attól valamivel idősebb nő. Thomka Beáta véleménye szerint ő azonos Polcz Alaine-nal, a szerző feleségével, amit a mű eleji ajánlás is igazol: „Hálával A.-nak, hogy megőrizte ezeket a történeteket.” (5.) Majd a monográfus hozzáfűzi: „Nem közvetett, hanem igen közvetlen együttműködésről van szó. Polcz Alaine elmondott, magnóra rögzített emlékezését Mézőly csupán oly mértékben korrigálta, amennyire ezt a láthatatlan formáló gesztus igényelte.”<sup>48</sup> Ezt a biográfiai alapozottságot igazolja Polcz Alaine *Karácsonyi utazás* című önéletrajzi regénye, melyben olvasható az erdélyi utazások „eredetije”, s mely történeteken Fogarassy Miklós véleménye szerint „Mézőly írói munkáját – a szerzői koncepción túlmenően – elsősorban a tömörítésben lehet sejteni, csak bizonyos leíró részeknél érzékel az olvasó »saját« Mézőly szövegeket”.<sup>49</sup> Ezzel együtt is azonban ennek nem sok jelentősége van a műegész, illetőleg az értelmezés szempontjából.

A narrátor látszólag nem szelektál az események között, mindent leír, ahogyan és ahol megtörtént. Az egyes elemek abszolút egyenrangúak egymással, a legapróbb részletnek sincs kisebb jelentősége, mint a látszólag fontosabbaknak. Mézőly esszékötetében ol-

<sup>45</sup> MÉZÖLY Miklós, *Munka közben = Uő, A tágasság... , i. m.*, 200.

<sup>46</sup> FARAGÓ, *i. m.*, i. h.

<sup>47</sup> BAZSÁNYI Sándor, *A szöveg és az olvasó együtt-mozgása: Kísérlet Mézőly Miklós regényművészetének szintézisére = Az újraértett hagyomány: Tanulmányok, esszék (Alföld Stúdió antológiája)*, szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, Alföld szerkesztősége, 1996, 133 (kiemelés az eredetiben).

<sup>48</sup> THOMKA, *i. m.*, 118. Ugyanezt erősíti meg Tüskés Tibor: TÜSKÉS, *i. m.*, 42, 47–48.

<sup>49</sup> FOGARASSY, *i. m.*, i. h.

vasható ennek kapcsán: „Nincs szempontunk. Nem ismerjük a hangsúlyt. Nem vagyunk megvesztegethetők. Egyenlőségjelet teszünk minden részlet közé.”<sup>50</sup> Még a szerző Camus-ról szóló esszéjében ezt írja: „...adva van az érzékletesbe exponált mozdulatlan mozgásnak, az álló helyzetbe sűrített epikának mikro-világegyeteme, ami kizárólag a mellérendelést ismeri, de semmi hierarchiát.”<sup>51</sup> (Ez a bizonyos értelemben homogenezáló illetve a leírásnak/bemutatásnak ez az egyenrangúsító, az elemeket autonómmá tevő eljárása szintúgy ismert lehet az „új regény” poétikai sajátságai között.) Érdemes itt felidézni Márton László visszaemlékezését, azt a – némi túlzással – sokkhatást, ami a mű olvastakor érte, részben éppen a mellérendeltségi viszonyok ennyire következetes érvényesülése miatt: „Először nem érttem a dolgot. Ha folyton apró tárgyakba botlik a leírás, akkor hogy hogy mégis ennyire szükszavú? Hogyan tud ennyire nyilvánvalóan a lényegre törni, ha nincsen benne semmiféle rangsor vagy zsinórmérték; csupán a színellyet, a tárgyakat, a gesztus- és gondolattörmelégeket ütközteti, mintha lemondana róla, hogy összefüggéseket teremtsen?”<sup>52</sup> S más oldalról ugyanezt figyelhetjük meg az idő- és térszerkezet poétikai építőelemére tekintve is. Az idő csak annyiban definiálható, hogy valamikor a hatvanas évek elején–közepén járhatunk, de ennek egyébként nincs különösebb jelentése/jelentősége. Mint ahogyan annak sem, hogy az egyes „történetek” miként következnek egymásra. A történetek és a szereplők mellérendeltségi kapcsolódása következményeként az idő irrelevánssá válik. Egy korábbi, Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényéről írott tanulmányában Thomka Beáta a Mészöly-írások egyik specifikumaként rögzíti: „Mészöly hangsúlyozta egy helyütt a *jelenidejűsítés* fontosságát, amely elmosza a történeten belüli jelen/múlt kettősséget és az elbeszélés idejévé transzponálja mindkettőt.”<sup>53</sup> Hasonlót olvashatunk *A tágasság iskolájában*: „Ha az eddigieknél árnyaltabb pontossággal akarjuk ábrázolni, ami *van*, ami *történik* – időtlenített pillanatot, pillanatok sorozatát kellene hitelesítenünk.”<sup>54</sup> Az elbeszélt esemény és az elbeszélés szinte abszolút szinkronitását tapasztalhatjuk meg, amivel párhuzamos az is, hogy a műnek sem a cselekmény, sem az idő- és térszerkezet szintjén nincs kezdete és vége – legalábbis a hagyományos értelemben. (Mindez még következetesebben fog érvényre jutni a *Filmben*.) Ugyanez lesz más oldalról annak bizonyítéka is, hogy tényleg nem egy ún. utazási regényt tartunk a kezünkben,<sup>55</sup> hiszen itt „az utazás [...] megfosztatik szélső (idő- és térbeli) koordinátáitól, mindenféle labilis célképzettől”<sup>56</sup> (lásd korábbi megjegyzésem a finalitás, a teleologikusság hiányáról a cselekményképzést illetően). Így szinte egy kimerevített, állandósított jelenben vagyunk, az idő felfüggesztődik. S ez távolról rímelt arra, amit a *nouveau roman* kapcsán Jean Bloch-Michel a következőképp fogalmazott

<sup>50</sup> MÉSZÖLY, *Warhol...*, i. m., 141.

<sup>51</sup> UŐ, *A világosság romantikája = UŐ, A tágasság...*, i. m., 119.

<sup>52</sup> MÁRTON László, *Pontos mondatok, fehér padon*, Jelenkor, 1991/1, 20.

<sup>53</sup> THOMKA Beáta, *Az emlékezés szélén = UŐ, Narráció és reflexió*, Újvidék, Forum, 1980 (Gemma Könyvek, 14), 104 (kiemelés az eredetiben).

<sup>54</sup> MÉSZÖLY, *Warhol...*, i. m., 144 (kiemelések az eredetiben).

<sup>55</sup> HORPÁCSI, i. m., i. h.

<sup>56</sup> BAZSÁNYI, i. m., 134.

meg: „A vizuális információ technikai révén nem csupán újfajta kép keletkezett, de kialakult az ilyen képekre épített elbeszélés módszere is. Regénynek, novellának és krónikának megvoltak napjainkig a maguk törvényei, hiszen a szóbeli elbeszélés bizonyos törvényeknek engedelmeskedik. A vizuális elbeszélés azonban másfajta törvényeknek hódol. A képek logikai rendje nem azonos az eszmék, vagyis a szavak logikai rendjével. Alighanem létezik egy – verbális logikától elütő – vizuális logika. Hiszen mutatni más, mint mondani, ábrázolni más, mint elmesélni. A film tehát újfajta elbeszélésmódot hozott létre. Nyelvtana annyiban sajátos, hogy igéinek, a dolgok erejénél fogva, csak egy módja és ideje van: a jelentő mód, jelen idő. A kép természetesen jelen van, és éppen csak jelen van. A jövőt s a múltat szükségképpen átvezeti a jelenbe, jövő idejű és múlt idejű kép ugyanis nincsen.”<sup>57</sup> Ez a konstans, kontinuos jelen a regényben, a hangsúlyozott mellérendeltség az egyes „történetek”, azok fragmentumai, az alakok és az idő tekintetében ismét csak a megkomponálatlanság érzületét eredményezhetik. Mintha minden csak úgy egymás mellé lenne „dobálva”, különösebb rendezőelv nélkül. Vajon akkor mi az, ami ennek ellenében hat, ami koherens regényvilágot képes mégiscsak konstruálni? Egyrészt a narrátor figurája illetve pozíciója, másrészt az ő világ-, lét- és emberszemlélete, viszonyulása, s ezzel párhuzamosan a regény sugallta létfelfogás.

A főszereplő-narrátor, Libus, látszólag neutrális figura. Ezt még  *részleges* névtelensége is erősíti, mint ahogyan az is, hogy  *közvetlen* jellemzés útján (más alakok, önmaga) alig-alig tudunk meg róla valamit. Pozíciója a (látszólag) semleges megfigyelőé, a szenttelen lejegyzőé, de legfeljebb az érdeklődő látogatóé, aki néhol már a kamera aprólékosságával, ugyanakkor szenvedély- és érzelemmentességével tárja elénk, írja le környezetét és önmagát. (Mészáros László is „két lábon járó felvevőgépről” szól recenziójában.<sup>58</sup>) Szemlélődés és meditáció, megidézés és lejegyzés kínálkoznak kulcsfogalmaként. Pályi András pedig azt írja: „[a hősnő] akár a kamera teleobjektívje, csak rögzíti a történeteket, ő maga szinte teljesen inkognitóban marad. Úgy tűnik, nem is maga a hősnő, a szubjektum a lényeg, hanem a tárgyi világ pontos vonalai.”<sup>59</sup> (Már amennyire egyáltalán beszélhetünk itt a szó hagyományosan ismert értelmében „hős[nő]”-ről!) A szemlélődő-feltáró-leíró-bemutató személynek ez a  *látszólagos impassibilitása*, alakjának  *vizuális* kontúrtalansága ill. jellemnélkülisége szintűgy ismerős lehet a  *nouveau roman* poétikájából. Dobos István szerint „szorongatóan tragikus az elbeszélő helyzete. Utazásai közben mindent »felvesz«, magába szív, védtelenül ki van szolgáltatva a valóság nyúlósragadós tényeinek, hisz nem avatkozhat be. [Kérdés, hogy igaz-e ez a „kiszolgáltatottság”, ilyen értelmű „védtelenség”, hiszen ennek érzülete egyáltalán nem tapasztalható meg a narrátori viszonyulásban illetve modalitásban, s hogy mondható-e ez „tragikusnak”, illetve hogy lehetetlen-e a „beavatkozás”, vagy be akar-e egyáltalán valamibe is avatkozni a főszereplő-narrátor. – Sz. Zs.] Ez a kísérlet itt feneklik meg. A narrátor mű-

<sup>57</sup> BLOCH-MICHEL, *Jelentő mód...*, i. m., 279–280.

<sup>58</sup> MÉSZÁROS László, i. m., 858.

<sup>59</sup> PÁLYI, i. m., i. h.

kődése nem redukálható a személytelen kamera működési szintjére.”<sup>60</sup> Csakhogy a *Pontos történetek, útközben* narrátor-főszereplőjét nem lehet pusztán szentviten lejegyzőnek, a *camera-eye* technika érzélem- és világnépnélküli deperszonalizált figurájának tekinteni. Még akkor sem, ha kétségtelennek tűnik, hogy míg a *Magasiskola* részben hasonló pozicionáltságú névtelen elbeszélő-főszereplőjét, Hildit (*Az atléta halála*), Sault (*Saulus*) nevezhetjük azon értelemben kettős fokalizációjú narrátornak, amennyiben nyilvánvalóan koncentrálnak egyszerre önmagukra, belső világukra, a bennük lejátszódó lelki-tudati folyamatokra és a körülöttük lévő létre, személyekre, cselekedetekre, addig Libust szinte kizárólagosan a külső, rajta kívüli világ, történések, alakok percepciója, a szemlélődés jellemzi. Erre is vonatkoztatható Danyi Magdolna értelmezése: „...az elbeszélői Én-nek azonban nemcsak önállósítható »élet-története«, hanem önmagában minősítható tudati probléma-világa sincs. A szöveg kommunikációs terében elsődlegesen mint *befogadói tudat* van jelen. [...] Ez az elbeszélői Én mindenestül az elbeszélés produktuma, az elbeszélés folyamatában konstituálódó *szubjektív idegen tudat*.”<sup>61</sup> Ugyanakkor ő is hordoz, megjelenít, kifejez szemléletet, s mint majd később látható lesz, *közvetetten* saját érzései is megnyilvánulnak az olvasó előtt, azaz tehát nem nevezhető semmiképpen személytelennek (s ez az, ami miatt az iménti idézetben a narrátor deperszonalizáltságára utaló szövegelemeket kevésbé tartom elfogadhatónak). Ennek egyik fontos bizonyítéka, s ugyanakkor lényegi regénykonstitutív elem, hogy a részletező, aprólékos leírás-bemutató mellett gyakori az a már a legkorábbi Mészöly-művek óta ismert alkotói eljárás, melynek jegyében a reálisnak, hitelesnek tűnő, minuciózusan fragmentarizáló körülírásokat meg-megszakítják (vagy éppenséggel bevezetik vagy lezárják a bekezdések elején illetve végén) olyan (tag)mondatok, melyek képesek másfajta aurát kölcsönözni a részleteknek, többértelművé vagy talányossá, megnevezhetetlenné, definiálhatatlanná téve az egyébként ténylegesen valósnak, pontosnak tűnő dolgokat, elemeket, melyek esetenként szinte már metaforizálódnak, de legalábbis – a mészölyi kifejezéssel élve – „atmoszféra” teremtődik-képződik körük, illetve azt sugallnak, sugároznak. Ennek kapcsán olvashatjuk Béládi Miklósnál: „...az embereket körülfogó nem élő használati eszközök beköltöznek az ember világába, nem halott környezetet alkotnak, nem közömbös adatok és hulladékok, hanem partneri viszonyba lépnek azokkal, akiknek társaságában található. Jelentést szívnak fel magukba, s anélkül hogy beszélnének, »beszédesekké« válnak.”<sup>62</sup> Pályi András szerint „az önmagára határolt tárgy és az önmagára határolt emberi gesztus a dokumentumok élességével világítja meg egymást. E dokumentum-élességű megvilágítás teremt ritka valóság-atmoszférát a könyv lapjain.”<sup>63</sup> S Tandori Dezső is hasonlóan állapít meg: „A »Történetek« legfőbb önellentmondása ugyanis [...]

<sup>60</sup> DOBOS István, *Jelkép és közérzet (Mészöly Miklós novellái) = Kűszöbök (Alföld Stúdió antológiája)*, szerk. ACZÉL Géza, BERTHA Zoltán, MÁRKUS Béla, Debrecen, Hajdú-Bihar Megyei Tanács V. B. Művelődésügyi Osztálya, 1986, 171.

<sup>61</sup> DANYI Magdolna, *Beszéd és idézet: Az én-elbeszélés és az idegen tudatok interakciói a Pontos történetek, útközben kompozíciójában*, Híd, 1981/11, 1375–1376 (kiemelések az eredetiben).

<sup>62</sup> BÉLÁDI, *Az epika...*, i. m., i. h.

<sup>63</sup> PÁLYI, i. m., 182.

éppen az, hogy: nem történetek. Atmoszferikus valóság szeletek, [...] útközben-levőség, valami más felé.”<sup>64</sup> Azt azonban már kissé túlzónak, már-már belemagyarázásnak vélem, amikor Mészáros László szerint esetenként szimbolikussá válásról is beszélni lehet (egy vonatban ide-oda guruló sörösüveg kapcsán a recenzens az ide-oda vetődő/hányódó emberre asszociál).<sup>65</sup> Néhány példa ezen említett atmoszféra-teremt(őd)ésre: „Leleplező pontossággal látni, hogy a házak hol kezdődnek, ötletszerűen hol szűnnek meg. A tájba ékelődve mégis a határozottság benyomását kelti; pusztán azzal, hogy ott van, és nem másutt.” (169.) „[A tehének] tulajdonképpen lassan vonulnak, alig gyorsabban, mint mi. Bár az is lehet, hogy csak azért érzem így, mert mindig egyforma testeket látok összetorlódva, velem egy vonalban, s ettől mintha mi is velük együtt mozognánk, nem egy helyben, de valahogy mégis. *S ez furcsa bizonytalanságot okoz. Mintha olyasmibe keveredtünk volna, ami nem vesz tudomást rólunk.*” (248–249, kiemelés: Sz. Zs.) Vagy: „Szaladni kezdek, át a szomszéd udvarba, közben hangosan körbetapsolok. Sokáig semmi mozgás. Aztán váratlanul, mint a tompa robbanás, burranva több száz galamb repül fel minden irányból. Majdnem megijedek. Nem számítottam ekkora tömegre. Mintha egymást riasztanák, egyre újabb csapatok jönnek, s mind egy tömbben csapkodnak a fejem fölött. [...] S ez így már tényleg sok, különösen egy idegen ház udvarán. Zavartan nézek vissza.” (256.)

A főszereplő-narrátor (mely duális „szerep” egyébként oly gyakori a Mészöly-prózában) így egyszerre rész(tvevő)je, megélője a történéseknek, aminek folytán valóban „pontosan”, szabatosan, az átélő hitelességével képes „tudósítani” minden apró kis rezdülésről, ugyanakkor valamelyest külső személy is. Annál is inkább, mert ő csak odautazó látogató minden esetben (még ha közeli rokonként is, aki a gyermekkorát ott töltötte, csak azóta már elkerült onnan, Erdélyből Magyarországra költözött, települt át), azaz oda is tartozik, de mégiscsak kívülálló. E kettősség az át- és beleérzés attitűdjét éppúgy magával hozza, mint az érdeklődő szemlélődés viszonyulását. Ez pedig már önmagában is mássá, „élőbbé”, közvetlenebbé teszi pozícióját, mintha „csak” „kamera-szemként” működne. A regény narrátorában és szemléletében a Mészölynél oly gyakori „körön belül kívül” figurája és látásmódja teremődik meg. Libus (a közvetlen, familiáris, becéző megnevezés szintűgy a személyességet fokozza) létszemléletében, világlátásában két fő karakterisztikus vonást rögzíthetünk, mely vonások egyúttal a regényvilág koherenciájának megképzői is egyben. Az egyik a korábban más szempontból már említett és kifejtett mellérendelő látásmód (hiszen, ne feledjük, *ő az*, aki felidézi és egybefogja a különböző „történeteket”). Libus nem ítélkezik soha senki és semmi felett. Emlékezünk, az egyik részletben mennyire fél véleményétől, ítéletétől egyik távoli rokona, akivel együtt buszoznak be egy napra Vízaknáról Brassóba, ám feleslegesen, mert Libus inkább kedvesen érdeklődő, s mindegyre azon igyekszik, hogy oldja a másik feszültségét, félelmét. A főszereplő-narrátor mindenre és mindenkire egyenrangúként tekint, s látogatóként még azt is „megengedheti magának”, hogy ne vegyen tudomást (vagy azt

<sup>64</sup> TANDORI, *i. m.*, 57.

<sup>65</sup> MÉSZÁROS László, *i. m.*, i. h.

színelje, hogy nem vesz tudomást) az otthoni kisszerű torzsalkodásokról, valós vagy vélt rokoni, szomszédi ellentétekről, haragról vagy barátságról, sérelmekről. A tárgy, a leírás iránti alázattal, de érdeklődve megfigyel, és mindent úgy és olyannak fogad el, ahogyan van, amilyenek ő látja és érzékeli. Ennek egyik bizonyítéka Bazsányi Sándor észrevétele is, aki szerint „a beszélgetések célirányossága a »kognitív« területekről rendszerint az értékmentes, ám megbízható percepció közegébe húzódik vissza”.<sup>66</sup> Bizton állíthatjuk, különböző mentalitások kontinuos és teljességgel egyenrangú dialógusának vagyunk tanúi, mint ahogyan Danyi Magdolna is a „szövegvilágok polifonikus tudatáról” szól.<sup>67</sup> Nincs jogunk mások felett ítélni – sugallja számunkra e sok tekintetben rokonszenves, figyelmeztető odahajló és megértésre törekvő narrátori attitűd, és ezáltal maga a regényvilág. Hasonlóképpen ír erről Fogarassy Miklós is: „Ez a »hang«, mint valami lágy és egyúttal biztos, domináns textúra tartalmassá is válik, tartós selyemanyagként borítva be az epikai anyagot, az erdélyi és honi utazások történeteit. Ez alaptónus, mely mentalitás is egyben, és a művet nagyfokú és egyenletes tárgyilagossággal, ugyanakkor érzékletes képszerűséggel, a beszéd és metakommunikáció megfigyelésének, rögzítésének *meleg empátiájával* határozza meg.”<sup>68</sup> Mindezek folytán félreérthetősége okán talán némelyest vitatható Szirák Péter véleménye, aki *az elbeszélő szempontjából, annak viszonyulása* kapcsán „a dolgok nem »törvényszerű«, feltartóztatathatlan és *közönyös alakulásáról*”<sup>69</sup> ír. Ezért van oly kitüntetett jelentősége a fentebb tárgyalt mellérendeltségnek a cselekményalakítás, az alakképzés illetve az időkezelés aspektusából. E poétikai eszközök a libusi létszemlélet adekvát hordozói. E világlátást illetően ábrázolási módot Béládi Miklós – talán kissé félreinterpretálhatóan – neopozitivistá fordulatként definiálja: „Félretenni az előzetes véleményformálást, kiküszöbölni a világnézeti, ideológiai jelentéstartalmakat és nem kevésbé az írói magyarázatokat, és csak egy adott dologra, életmetszetre figyelni – ez volt az író célja.”<sup>70</sup> Ez nem feltétlenül jelent neopozitívizmust, s különösen nem az Agárdi Péter által használt értelmében a szónak, aki e fogalmat részlegesen azonosítja, de legalábbis párhuzamba vonja az egzisztencializmussal – ami a korabeli kritikai és kultúrpolitikai kontextusban egyértelműen elítélő hangszóval bírt: „...minden polarizáltság ellenére alapvetően közös az egzisztencializmus és a neopozitívizmus ideológiai-világnézeti lényege, így közös a belőlük táplálkozó művészi világképek erővonal-rendszere is. *Az emberi-társadalmi törvény tagadásában* vagy legalábbis: lemondóan reménytelen keresésében.”<sup>71</sup> Ehelyett sokkal inkább beszélhetünk a tárgyak, dolgok, személyek, történések iránti alázatról; a megértésről (illetve megértési-akarásról), az odahajló tiszteletről, „empátiáról”, szerénységről van inkább szó. (A re-

<sup>66</sup> BAZSÁNYI, *i. m.*, 137.

<sup>67</sup> DANYI, *i. m.*, 1379.

<sup>68</sup> FOGARASSY, *i. m.*, 97–98 (kiemelés: Sz. Zs.).

<sup>69</sup> SZIRÁK Péter, *Nincs pont, csak folytatás (Mészöly Miklós)* = Uő, *Az úr nem tud szaxofonozni*, Bp., József Attila Kör–Balassi, 1995, 50 (kiemelés az eredetiben).

<sup>70</sup> BÉLÁDI, *Az epika...*, *i. m.*, 318.

<sup>71</sup> AGÁRDI Péter, *Jegyzetek Mészöly Miklós prózájáról (Az Alakulások kötetet olvasva)* = Uő, *Korok, arcok, irányok*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 371 (kiemelés az eredetiben).

gény szövegképzésének illetve a beszédmódusnak, a mű diskurzusának, diskurzuslogikájának ezért lesz jellemzője az, hogy „az elbeszélő Én beszéde tehát mindig a másik beszédére irányuló, abból építkező lesz”.<sup>72</sup>) Mert nincs jogunk beleszólni mások életébe, létfelfogásába, bármennyire is rokon- vagy ellenszenves az számunkra. Mindenki autonóm személyiség, s a saját maga által választott úton saját magának kell végigmennie – bármi legyen is annak következménye. A jelenségvilágnak „individuais változatai vannak”.<sup>73</sup> N. Tóth Anikó szerint a „címbeli *útközbeniség* a maga váratlan, spontán helyzeteivel, esetlegességeivel alátámasztja az elbeszélő szándékot: nincs mód a beavatkozásra, csak a szemlélődő befogadás lehetséges.”<sup>74</sup> Azaz Faragó Vilmos korábban említett észrevétele<sup>75</sup> jogosnak nevezhető: Mészöly valóban nem átalakítani, megváltoztatni akar, hanem csak leírni, bemutatni mindent és mindenkit, olyannak, amilyen. Az már az emlegetett ideológiai alapozású kritikusi szemlélet következménye, hogy a recenzens megállapítását bíráló, elítélő, dehonesztáló hangsúllyal és céllal fogalmazta meg.

A főszereplő-narrátor világvilágképének másik jellegadó vonása, mely az előzőhöz hasonlóan szintúgy regénykonstitutív funkciót is betölt, a – szemben Szirák Péter fentebbi meglátásával – mások iránt megmutatkozó odahajló, szeretetteljes együttérzés és részvétel, amivel közeledik a többiek, azok szemlélete, életkörülményei, sorsa felé, s ami rokonságot mutat a keresztényi *caritas* ideájával is. Még Faragó Vilmos is megjegyzi, hogy a mű „pontos leírását [adja] egy meztelenné *szégyenült* [? – Sz. Zs.], a kuszaságoktól *szenvedő* világnak. [...] A tehetség, a láttató erő, a helyzetek objektív drámaisága minduntalan átüt a szenvtelenség [? – Sz. Zs.] rétegein, s ha *regényt* nem teremt is [? – Sz. Zs.], *viszonyt* igen, mert élénk sorakoztat egy szuggesztív láttelepet az emberi nyomorúságról. Mészöly vonatfűlkéi, állomásai, utcái, házai, kapui, udvarai, tárgyai, kecskéi, disznói, galambjai, legyei, utasai, járókelői, rokonai (és neonberendezései) *segítségért kiáltanak*.”<sup>76</sup> (Csak apró, közbevetőleges megjegyzésként: ha másért nem, az imént megfogalmazottak alapján nyilvánvalóan kínálkozhatott volna a korabeli recenzens számára az „új regény”-től történő elhatárolása a műnek, de legalábbis a különbség felmutatható lett volna – csak hát persze akkor az ideológiai, kultúrpolitikai *prekonceptió* is részlegesen revideálandó kellett volna hogy legyen.) A szeretetre, megértésre, de legalább az odafigyelésre éhező elesettek, szegények, kiszolgáltatottak (akik a legkülönbözőbb okoknál fogva olyannyira sokan vannak a műben) iránti érzékeny figyelem és részvétel állandó attitűdje jellemzi Libust. Az ő alakja ill. szemlélete kapcsán is érvényes, amit Balassa Péter *Édes Anna*-elemzésének végén, összefoglalóan ír: „...az az egzisztenciálfilozófia és az a keresztény sztoa, amely véleményem szerint az *Édes Anna* szerzői világvilágképének mélyén meghúzódik, nem passzív és nem kegyes, hanem a szegénység és a részvétel által a lét megismerésének aktusa. A részvétel: aktív. Az aktív megismerés egyik formája. A német nyelvben nem a »Teilnahme« szó fejezi ki ezt, hanem inkább a »Mitleid«, az együtt szenvedés, a

<sup>72</sup> DANYI, *i. m.*, 1376.

<sup>73</sup> *Uo.*, 1382.

<sup>74</sup> N. TÓTH ANIKÓ, *Szövegvándor: Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Pozsony, Kalligram, 2006, 38.

<sup>75</sup> Lásd a 4. jegyzetet.

<sup>76</sup> FARAGÓ, *i. m.*, i. h. (kiemelések az eredetiben).



vele szenvedés. A megismerésre vonatkozóan pedig a francia »connaître« igéjére kell gondolnunk, ami szó szerint együtt születni, vele születni jelentésű. [...] Mindkét esetben az együtt és a vele, a társasság szemantikája rajzolódik ki, csakúgy, mint a Kosztolányi idézte *Rituale Romanum* latinjában. Európánk alapnyelvében a Ne bocsátkozzál ítéletre szolgáló (ill. szolgálólányoddal) mondatban a *cum servo*, illetve *cum famula tua* fordulata. Ez az »együtt« Kosztolányi *Édes Annájának* tanúsága szerint is az egyetlen *válasz* a szorongás kiáltására, mely a létevetett emberből tehetetlenségében fölszakad.<sup>77</sup> Béládi Miklós szerint is „az elbeszélés [? – Sz. Zs.] emberi vonatkozásait, különlegességeit, tragédiáit és nyomorúságait megrendült részvétellel jegyezte fel az író”,<sup>78</sup> másutt pedig olyan Mészöly-művekkel együtt szól „részvétetikáról” jelen alkotásunk kapcsán is, mint az *Állatforgalminál*, *Teréz krónikája*, *Film*, az *Emkéné*, *Történet*.<sup>79</sup> Míg Pályi András recenziójában a következőket írja: „Innen ered a könyv legnagyobb erénye: a szenttelenül [? – Sz. Zs.] jegyzett párbeszédéből egyszerre kicsap az emberség, az érzélem melegsége.”<sup>80</sup> Tanulmányában Fogarassy Miklós is arról értekezik, hogy „semmi sem áll tőle [ti. Mészölytől – Sz. Zs.] távolabb, mint az absztrakt, hidegen objektív tárgyias modor”.<sup>81</sup> Tüskés Tibor pedig – nem alaptalanul – még a korabeli erdélyi (politikai) viszonyok bemutatására is kitér írásában: „Ceașescu Romániája elevenedik meg ezeken a lapokon, a kommunista diktatúra évei, s bár a regényben nincsen szó börtönökről, telefonlehallgatásról, levélfőlbontásról, nyílt erőszakról, »festett vérzésről«, a bemutatott kép ma is – a többé-kevésbé nyílt beszéd lehetőségének idején – megrendítő.”<sup>82</sup>

S a fentebbi gondolatok, Libus, és általa a regény sugározta létszemlélet és világlátás nagymértékben kapcsolódnak az Atléta, valamint a Saul által sugárzott világgépekhez és értékrendszerekhez. Csak míg Óze Bálint és Saulus környezetükből kiemelkedő emberek voltak, itt a legegyszerűbb, leghétköznapibb, esetleg helyenként elesett, magatehetetlen emberek kapcsán fogalmazódik meg mindez. Azaz az öntörvényű autonóm létezéshez mindenkinek joga van, kivétel nélkül. Ez kapcsolja össze egymással végső soron a „pontos történeteket”. Ez az a vezérfonál, melyre az egymástól abszolút (eleinte talán zavaró) módon elkülönülő történések felfűzhetők. Ezzel együtt is elfogadhatónak tűnik Béládi Miklós meglátása, miszerint e mű Mészöly nézőpontváltásának második fordulata,<sup>83</sup> de az is, hogy a könyv újabb nagy kísérlete Mészölynek a két regény után.<sup>84</sup>

<sup>77</sup> BALASSA Péter, *Kosztolányi és a szegénység: Az Édes Anna világgépéről* = Uő, *A látvány és a szavak: Esszék, tanulmányok 1981–1986*, Bp., Magvető, 1987, 133–134 (kiemelés az eredetiben).

<sup>78</sup> BÉLÁDI, *Az epika...*, i. m., i. h.

<sup>79</sup> Uő, *Jelentés...*, i. m., 544.

<sup>80</sup> PÁLYI, i. m., 182. Hasonlórol szól Horpácsi Sándor is, jóval általánosabban, néhol üresen puffanó sztereotípiákban: HORPÁCSI, i. m., 91.

<sup>81</sup> FOGARASSY Miklós, *Térszerkezet, időszerkezet* = „Tagjai vagyunk egymásnak”: *A Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, szerk. ALEXA Károly, SZÖRÉNYI László, Bp., Szépirodalmi-Európa Alapítvány, 1991, 126.

<sup>82</sup> TÜSKÉS, i. m., 48.

<sup>83</sup> BÉLÁDI, *Az epika...*, i. m., i. h.

<sup>84</sup> MÉSZÁROS László, i. m., 857.

# ItK

Irodalomtörténeti Közlemények  
2034. CZXK évfolyam 50. szám

Ugyanakkor bizonyos mértékig igaza van Thomka Beátának, aki szerint „a mindennapi jelentéktelenségek aprólékos követése azonban egy adott ponton túl tovább nem folytatható, a módszer kereteit a végsőkig kimeríti.”<sup>85</sup> Éppen ezért a *Pontos történetek, útközben* határon álló mű (de – szemben Bazsányi Sándor vélekedésével – semmiképpen nem „szintézis”<sup>86</sup>) a *Magasiskola*, illetve a két, hatvanas évekbeli regény, valamint a *Film* között. Az utóbbi műben tűnnek fel markánsan először azon jegyek, melyek igazán a nyolcvanas évek Mészöly-prózájában fognak majd domináns szereppel bírni, így legelsősorban az ún. pannon mitológián alapuló epikai konstrukciókban. Ám a *Film*ben a *Pontos történetek, útközben*ből is jól ismert aprólékos és (látszólag) szenttelen leírások is ott vannak még, s a narrátor szó szerint a „kamera-technika” megvalósítója, s ami a *Pontos történetek*ben még kissé partikuláris (regény)világnak tűnt, az a *Film*ben történelemmel, történetfilozófiai aurával itatódik át. Mindezek folytán jelenthető ki: a *Pontos történetek, útközben* fontos mű az alkotói pályán, ám szigorú esztétikai mércével mérve a korábbi és néhány későbbi Mészöly-regény illetve elbeszélés művészi magasrendűségének színvonalát csak részlegesen képes megközelíteni. Kísérlet, mely a *Film*ben fog igazán beérni és kiteljesedni.

<sup>85</sup> THOMKA, *Mészöly...*, i. m., 50.

<sup>86</sup> BAZSÁNYI, i. m., 127.