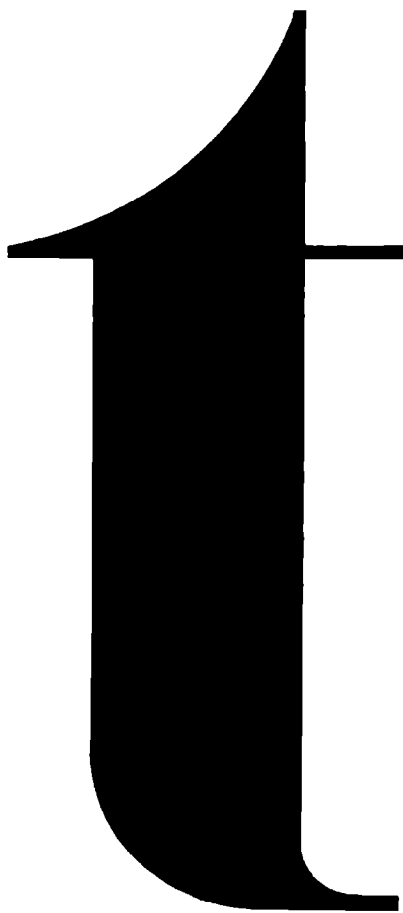


A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

Tanulmányok



19
ÚJVIDÉK — 86

SZERKESZTETTE
FENAVIN OLGA
THOMKA BEÁTA
(FŐSZERKESZTŐ)
UTASI CSABA
(FELELŐS SZERKESZTŐ)

Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete
a Tartományi Tudományügyi Önigazgatói Érdekközösség támogatásával

Készült az újvidéki Sitoštampában
Újvidék, 1987.

Tanulmányok

■
Studije

A MAGYAR
NYELV,
IRODALOM
ÉS HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK
INTÉZETE

(18/19. füzet)

Újvidék, 1986.

INSTITUT
ZA MAĐARSKI
JEZIK,
KNJIŽEVNOST
I HUNGAROLOŠKA
ISTRAŽIVANJA

(18/19. sveska)

Novi Sad, 1986.



МНВ. 60. 10.971



ELBESZÉLÉSELMÉLET

PAUL RICOEUR
IDŐ ÉS ELBESZÉLÉS*

A hármas mimézisz

Itt az ideje, hogy összekapcsoljam az előző két tanulmányt és ellenőrzésnek vessem alá alaphipotézisemet – tudniillik, hogy a történetmondás mint tevékenység és az emberi tapasztalás időbelisége között olyan korreláció áll fenn, amely nem pusztán akcidentális, hanem transzkulturális szükségszerűség. Másként kifejezve: *hogy az idő oly mértékben válik emberi idővé, amilyen mértékben narratív módon artikulált, és hogy az elbeszélés akkor nyeri el teljes jelentését, amikor az időbeli létezés feltételévé válik.*

Az a kulturális szakadék, amely elválasztja az idő ágostoni elemzését a *Vallomásokban* attól a mese-analizistól, amelyet Arisztotelész ad a *Poétikában*, arra készítet, hogy vállalva a kockázatot, közvetítő láncszemeket iktassak be tagolandó az említett korrelációt. Mint mondtuk, azoknak a paradoxonoknak, amelyek Ágoston szerint az idő tapasztalásában felfedezhetők, semmi közülük a történetmondás tevékenységéhez. A verssorok vagy költemények recitálásának kivételes példája inkább kiélezi, mintsem megoldja a paradoxont. Másfelől a mese arisztotelészi elemzése semmiben sem kapcsolódik időelméletéhez, amely egyértelműen a fizikához tartozik; ráadásul a *Poétikában* a meseszöveg „logikája” egyáltalán nem ösztönöz az időről való elmélkedésre, még akkor sem, midőn olyan fogalmakat tételez, mint kezdet, közép és vég, vagy amikor fejtegetésekbe bocsátkozik a mese kiterjedéséről vagy hosszáról.

Az általam javasolt *közvetítés* konstrukciója szándékosan visel azonos címet munkám egészével: *Idő és Elbeszélés*. A kutatásnak ebben a szakaszában persze csak vázlatról lehet szó, amely kibővítést, bírálatot és újragondolást igényel. Ennek megfelelően jelen tanulmány nem foglalkozik azzal az alapvető kétirányúsággal (*bifurcation*), amely a történelmi és a fiktív elbeszélés között mutatkozik: erre e munka második és harmadik részének technikaibb jellegű tanulmányaiban kerül sor. Nos, éppen e két terület elkülönített vizsgálatából következnek egész vállalkozásom legkönyvőbb kérdésfelvetései, az igazság-igényre és a diszkurzus belső struktúrájára vonatkozólag. Amit ezúttal felvázolunk nem több tehát, mint annak a tézisnek a redukált modellje, amelyet a mű további részeinek kell igazolniuk.

Az idő és elbeszélés közötti közvetítés feltárásának vezérfonalául azt az említett és

* Részletek a *Temps et récit* (Idő és elbeszélés, Párizs, 1983) c. könyvből.

Arisztotelész *Poétikájának* interpretációjával részben már illusztrált felosztást választom (a *mimészis* három mozzanata között), amelyet I., II., III. *mimészisz*ként jelöltem meg. Ráműtöttem, hogy a II. *mimészisz* alkotja az elemzés sarkkövét; cezúra-funkciója által utat nyit a költői kompozíció világába, és – mint utaltam rá – létrehozza az irodalmi mű irodalmiságát. Tézisem lényege azonban az, hogy a meseszöveg konstitutív konfigurációs műveletének értelme ama két művelet közötti átmeneti pozíciójából adódik, amelyet I. és III. *mimészisz*nek nevezek, és amelyek a II. *mimészisz* előttjét és utánját alkotják. Megkísérlem tehát bemutatni, hogy a II. *mimészisz* közvetítő jellegéből nyeri intelligibilitását, vagyis abból, hogy elvezet a szöveg előttjétől a szöveg utánjához, konfiguratív erejénél fogva *utánna* alakítva át az *előttöt*. E tézist munkámnak abban a részében szembevettem a szövegsemiotika alapvető és jellemző tételével, amelyet a fiktív elbeszélésnek szentelek: azzal az állítással tudniillik, hogy a *mimészisz* absztrakciójára olyan szövegtudomány építhető, amely figyelmen kívül hagyja a szöveg előttjét és utánját, s csak az irodalmi mű belső törvényeivel vet számot. A hermeneutika feladata ezzel szemben éppen az, hogy rekonstruálja azon műveletek együttesét, amelyek által egy mű kiválik az élet, a cselekvés és a szenvedés alkotta homályos háttérből, hogy szerzőjétől eljusson olvasójához, aki majd befogadja, és így megváltoztatja cselekvésmódját. A szemiotika számára az egyetlen operatív fogalom az irodalmi mű marad. A hermeneutika ezzel szemben arra törekszik, hogy rekonstruálja azoknak a műveleteknek a teljes skáláját, melyek révén a gyakorlati tapasztalás művek, szerzők és olvasók birtokába jut. Nem szorítkozik pusztán arra, hogy a II. *mimészisz*t elhelyezze az I. és a III. *mimészisz* között. Közvetítő funkciója által kívánja jellemezni a II. *mimészisz*t. A tét tehát annak a konkrét eljárásnak a megragadása, amellyel a szövegkonfiguráció átmeneti képez a gyakorlat síkjának prefigurációs és a mű befogadásának refigurációs tevékenysége között. Ezzel párhuzamosan ki fog tűnni az elemzés során, hogy az olvasó az a par excellence cselekvő személy, aki cselekvése – az olvasás aktusa – által megteremti az I. *mimészisz*ből a II.-on át a III.-ba való átmenet egységét.

Idő és elbeszélés kapcsolatának kulcsproblémája véleményem szerint a meseszöveg dinamikájának beleillesztése ebbe a perspektívába. Távolról sem az a célom, hogy egy probléma helyébe egy másikat tegyek, midőn az idő és elbeszélés közvetítésének kiinduló kérdéséről áttérek arra az új kérdésre, amelyet a *mimészisz* három stádiumának láncolata jelent; munkám teljes stratégiája arra épül, hogy a második problémát alárendelem az elsőnek. A *mimészisz* három módozata közötti kapcsolat kiépítésével alkotom meg a közvetítést idő és elbeszélés között. Maga ez a közvetítés halad át a *mimészisz* három fázisán. Vagy más szóval: ha meg akarom oldani idő és elbeszélés kapcsolatának problémáját, ki kell építenem a mesélés, a meseszöveg közvetítő szerepét az azt megelőző gyakorlati tapasztalás stádiuma és az azt követő stádium között. Ebben az értelemben a könyv alapgondolata az, hogy kiépíti a közvetítést idő és elbeszélés között oly módon, hogy bebizonyítja a mesélés közvetítő szerepét a mimetikus folyamatban. Mint láttuk, Arisztotelész figyelmen kívül hagyta a meseszöveg időbeli aspektusait. Arra törekszem, hogy ez utóbbiakat leválasszam a szövegkonfiguráció aktusáról, és kimutassam a meseszöveg idejének közvetítő szerepét a gyakorlat mezejének prefigurált időbeli aspektusai és saját időtapasztalásunk refigurációja között, amelyet az a konstruált idő valósít meg. *Nyomon követjük tehát a prefigurált időt a konfigurált idő közvetítésén át a refigurált időig.*

A kutatás horizontján – mint ellenvetés – felmerül a circulus vitiosus veszélye a

mesélés aktusa és az időbeli lét között. Vajon arra ítéli-e az egész vállalkozást, hogy ne lehessen több nagy tautológiánál? Úgy tűnik, ezt az ellenvetést kivédtük azzal, hogy két olyan kiindulópontot választottunk, amelyek a lehető legtávolabb vannak egymástól: az időt Ágostonnál, a meseszöveget Arisztotelésznál. Nem tesszük-e azonban újfent jogosulttá ezt az ellenvetést, amikor az átmenetet kutatjuk e két szélső pont között, és közvetítő szereppel ruházzuk fel a meseszöveget, valamint az általa strukturált időt? Nem kívánom tagadni annak a tézisnek a körkörös jellegét, amely szerint az időbeliség annyiban válik a nyelv alkotórészévé, amennyiben konfigurálja és refigurálja az időbeli tapasztalást. De abban reménykedem, hogy a fejezet végén ki tudom mutatni: a kör nem csupán holt tautológia lehet.

Az I. mimészis

Bármilyen nagy is a poétikai kompozíció megújító ereje időtapasztalásunkban, a mese kompozíciója a cselekvés világának előzetes értésében gyökerezik: intelligibilis struktúráinak, szimbolikus erőforrásainak és időbeli jellegének előzetes értésében. Ezeket a jegyeket inkább leírjuk, mint kikövetkeztetjük. Így semmi sem indokolja, hogy a listát itt lezárjuk. A felsorolás könnyen kibővíthető. Először is, ha elfogadjuk, hogy a mese cselekvés imitálása, máris előzetes kompetenciára tettünk szert: arra a képességre, hogy *az általában vett* cselekményt strukturális vonásai által azonosítani tudjuk; ezt az elsődleges kompetenciát a cselekmény-szemantika teszi explicitté. Ezenkívül ha az utánzás a cselekvés *artikulált* jelentésének kidolgozása, egy további kompetencia birtokába is jutunk: képessé válunk azon tényezők felismerésére, amelyeket a cselekvés *szimbolikus közvetítéseinek* nevezek, a szimbólum szónak abban az értelmében, amely Cassirernél vált klasszikussá, és amelyet a kulturális antropológia, ahonnan néhány példámot kölcsönzöm, átvett. Végül pedig a cselekmény ezen szimbolikus artikulációi mutatnak határozottabban időbeli jegyeket; közvetlenül innen ered a cselekvésnek az a tulajdonsága, hogy elmesélhető – és talán elmesélésének szükséglete is. E harmadik jellemvonás leírását Heidegger hermeneutikai fenomenológiájának segítségével egészítem ki, amelyhez első ízben fordulok ebben a munkában.

Vegyük sorra tehát a jellemvonások három típusát: a strukturálisakat, a szimbolikusakat és az időbelieket.

A meseszöveg által létrehozott intelligibilitás abban a kompetenciánkban rögzül, hogy jelentéshordozó módon tudjuk használni azt a *fogalmi hálót*, amely strukturálisan megkülönbözteti a *cselekvés* területét a fizikai mozgásától.¹ Azért említem inkább a fogalmi hálót, mint a cselekvés fogalmát, hogy hangsúlyozzam a tényt: magának a cselekvésnek a műszava (abban a szűk értelemben véve, *amit* valaki cselekszik) megkülönböztetett jelentését azon tulajdonságából nyeri, hogy együttesen használható az egész háló bármely más műszavával. A cselekedetek *célokat* imp-

¹Lásd írásomat a *Sémantique de L'Action* c. kötetben, Paris, Éd. du CNRS, 1977, 21-63. o.

likálnak, amelyeknek előrevetése nem az eredmény előrelátását vagy megjóslását jelenti, hanem irányt szab annak a számára, akitől a cselekvés függ. A cselekedetek ezenfelül *motivumokra* utalnak, amelyek megmagyarázzák, hogy miért tesz vagy tett valaki bizonyos dolgot oly módon, hogy világosan meg tudjuk különböztetni attól, ahogyan egy fizikai történés egy másik fizikai történéshez vezet. A cselekedeteknek vannak még *cselekvő alanyaik (agents)*, akik olyan dolgokat tesznek, ill. képesek tenni, amelyek az ő tettüknek minősülnek: következésképpen ezek az alanyok felelősnek tekinthetők cselekedeteik bizonyos következményeiért. A hálón belül a végtelen regresszió, amelyet a „miért?” nyit meg, nem összeegyeztethetetlen a véges regresszióval, amelyet a „kicsoda?” kérdése indít el. A cselekvő alany megjelölése és motívumainak felismerése egymást kiegészítő műveletek. Megértjük azt is, hogy ezek az alanyok olyan körülmények közepette cselekszenek és szenvednek, amelyeket nem ők maguk hoztak létre, de amelyek mégis a gyakorlat mezejéhez tartoznak éppen azért, mivel a történet alanyaiként való fellépésüket a fizikai történések között határolják körül, és kedvező vagy kedvezőtlen feltételeket biztosítanak cselekvésük számára. A történet alanyaként való fellépés viszont implicálja, hogy a cselekvés nem más, mint összeegyeztetése annak, amit egy alany – „báziscselekvés-ként” – tenni képes, s amiről fenntartás nélkül tudja, hogy képes megtenni, egy zárt fizikai rendszer kezdeti stádiumával.² Ezenfelül a cselekvés mindig „másokkal” való cselekvés: az *interakció* egyként öltheti az együttműködés, a versengés és a harc formáját. Az interakció kontingenciái ekkor segítő vagy szembenálló jellegűek csatlakoznak a körülmények kontingenciáihoz. Végül a cselekvés *kimenetele* a cselekvő sorsának jobbra vagy rosszra fordulása lehet.

Egyszóval ezek a fogalmak (vagy rokonfogalmaik) az olyan kérdésekre adott válaszokban bukkanak fel, amelyeket aszerint osztályozhatjuk, hogy a cselekvés „mit”-jére, „miért”-jére, „ki”-jére, „hogyan”-jára vonatkoznak, illetve arra, hogy a cselekvést „kivel”, vagy „ki ellen” hajtják végre. Döntő azonban az, hogy amennyiben e terminusok valamelyikét egy kérdés-válasz situációban oly módon tudjuk használni, hogy az jelentéssel bír, akkor ez arra utal, hogy az adott terminust képesek vagyunk kapcsolatba hozni ugyanazon fogalomegyüttes bármelyik tagjával. Ilyen értelemben a fogalomegyüttes minden tagja kölcsönös jelentés-összefüggésben áll egymással. Ha valaki uralkodik az egész fogalmi hálón és minden egyes fogalom mint az együttes tagja felett, ez olyan kompetencia birtoklását jelenti, amelyet *gyakorlati megértésnek* nevezhetünk.

Milyen összefüggés van akkor a *narratív megértés* és az általunk felvázolt gyakorlati megértés között? Az e kérdésre adandó válasz szabályozza a narrativitás elmélete és a cselekvés elmélete között kiépíthető viszonyt – az angolszász analitikus filozófia értelmében alkalmazva a terminust. Felfogásom szerint ez az összefüggés kettős: *előfeltételezés- és transzformáció-viszony* egyszerre.

²A báziscselekvés fogalmát illetően vö. A. Danto, „Basic Actions” *Am. Phil. Quarterly* 2, 1965. A feltétel nélküli tudásról I. E. Ascombe, *Intention*, Oxford, Blackwell, 1957. Végül az intervenció („fellépés”) fogalmára vonatkozólag a zárt fizikai rendszerrel való viszonylatában I. H. von Wright, *Explanation and Understanding* London, Routledge and Kegan Paul, 1971.

Egyfelől minden elbeszélés feltételezi a narrátor és hallgatósága részéről az olyan fogalmak ismeretét, mint cselekvő alany, cél, eszköz, körülmény, segítség, ellenségeség, együttműködés, konfliktus, siker, kudarc stb. Így a minimális narratív mondat egyenlő a következő formájú akció-mondattal: X teszi A-t ilyen és ilyen körülmények között, számot vetve azzal, hogy Y teszi B-t azonos vagy eltérő körülmények között. Az elbeszélések témája végül is a cselekvés és a szenvedés. Ezt láttuk és mondottuk Arisztotelész kapcsán. Később azt is látni fogjuk, hogy Propptól Greimasig az elbeszélés-funkció és aktáns-fogalmak segítségével történő strukturális elemzése mennyire igazolja ezt az előfeltételezés-viszonyt, amely a narratív diszkurzust az akció-mondatokra támaszkodva alakítja ki. Ezért nincs olyan strukturális elbeszélés-analízis, amely ne a „tenni” implicit vagy explicit fenomenológiájából indulna ki.³

Másfelől az elbeszélés nem szorítkozik pusztán arra, hogy felhasználja a cselekvés fogalomkörében való otthonosságunkat. Oyan *diszkurzív* jegyeket ad hozzá ehhez, amelyek megkülönböztetik az akciómondatok egyszerű egymásutánjától. Ezek a jegyek már nem a cselekvés szemantikájának fogalomkörébe tartoznak. Szintaktikai jegyek, amelyeknek az a funkciójuk, hogy a narratívnek nevezhető diszkurzus-modalitásokból kompozíciót hozzanak létre, legyen szó akár történelmi, akár fiktív elbeszélésről. A cselekvés fogalmi hálója és a narratív kompozíció szabályai közötti összefüggésekről úgy adhatunk számot, hogy segítségül hívjuk a szemiotikában jól ismert megkülönböztetést paradigmikus és szintagmatikus rend között. A paradigmikus rend felől tekintve minden cselekvésre vonatkozó fogalom szinkronikus, abban az értelemben, hogy azok a kölcsönös jelentéssz összefüggések, amelyek célok, eszközök, alanyok, körülmények stb. között fennállnak, tökéletesen reverzibilisek. Ezzel szemben a diszkurzus szintagmatikus rendje minden elmesélt történet visszavonhatatlanul diakronikus jellegét implikálja. Ha ez a diakronia nem is akadályozza meg a történet visszafelé való olvasását (amely, mint látni fogjuk, igen jellemző az újra-mesélés aktusára), a történet ilyen végtől-kezdetig hatoló olvasata nem szünteti meg az elbeszélés alapvető diakroniáját. Az ebből adódó konzekvenciákat a későbbiekben vonjuk le, amikor azokat a strukturalista kísérleteket tárgyaljuk, amelyek az elbeszélés logikáját alapvetően a-kronikus modellekből próbálják levezetni. Pillanatnyilag elégedjünk meg azzal, hogy egy elbeszélés megértése uralmat jelent azon szabályok fölött, amelyek szintagmatikus rendjét vezérik. Következésképpen a narratív intelligencia nem korlátozódik a cselekvés szemantikáját alkotó fogalmi háló feltételezhető ismeretére. Megkívánja ezenkívül azoknak a kompozíciós szabályoknak az ismeretét is, amelyek a történet diakronikus rendjét kormányozzák. A mese – abban a tág értelemben, ahogyan az előző fejezetben tárgyaltuk –, vagyis a tények elrendezése (tehát az akciómondatok összefűzése) az elmesélt történetet alkotó akció teljességében, irodalmi megfelelője annak a szintagmatikus rendnek, amelyet az elbeszélés visz a gyakorlat területére.

A narratív és a gyakorlati intelligencia közötti kettős kapcsolatot a következőképpen foglalhatjuk össze. A cselekvés szemantikájának terminusai az elbeszélés paradigmikus rendjéből annak szintaktikai rendjébe átlépve integrálódnak és aktualizálódnak.

³A fenomenológia és a nyelvészeti elemzés viszonyát *A cselekvés szemantikájában* (i. m. 113-132. o.) tárgyalom.

lódnak. Aktualizálódnak: azok a terminusok, amelyeknek a paradigmaticus renden belül csupán virtuális jelentésük volt, vagyis pusztán használati értékük, most valós jelenést nyernek annak a szekvenciális sornak a révén, amelyen belül a mese összefűzi a cselekvő alanyokat, tetteiket és szenvedéseiket. Integrálódnak: az olyan heterogén fogalmak, mint cselekvő alanyok, motívumok és körülmények összeillővé válnak, és egybehangoltan működnek effektív időbeli totalításokon belül. A mese-szöveg szabályai és a cselekvés-terminusok között fennálló kettős kapcsolat ebben az értelemben alkot egyszerre előfeltételezés- és transzformáció-összefüggést. Egy történetet megérteni annyi, mint érteni a „tenni” nyelvét és azt a kulturális hagyományt, amelyből a mesék tipológiája származik.

A narratív kompozíció másodsor a gyakorlat mezejének *szimbolikus* forrásai által ágyazódik a gyakorlati megértésbe. Ez szabja meg, hogy a cselekvésnek, a cselekvés képességének és a „hogyan?” tudásának *mely aspektusait* érinti a poétikai transzpozíció.

Ha a cselekvés valóban elmesélhető, ez azt jelenti, hogy már jelekben, szabályokban, normákban artikulált: eleve *szimbolikus* közvetített. Mint fentebb mondtam, olyan antropológusok munkáira támaszkodom itt, akik különféle szempontokból a megértés-szociológiához kapcsolódnak; közülük is főként Clifford Geertz-re, a *The Interpretation of Cultures*⁴ szerzőjére. A szimbólum szót abban az átmenetnek nevezhető értelemben alkalmazom, amely mintegy félúton helyezkedik el az egyszerű megjelöléssel való azonosítása (a közvetlen megpillantáson alapuló intuitív és a rövidített, hosszú logikai műveletsort helyettesítő jeleken alapuló szimbolikus megismerés leibnizi szembeállítására gondolok) és a metafora modelljét követően kettős értelmű kifejezésekkel, sőt a rejtett, csupán ezotetikussal tudással megszerezhető jelentésekkel való azonosítása között. A túlságosan szegényes és a túlságosan kibővített alkalmazás között a Cassirer szóhasználatához közel álló megoldást választottam, amennyiben számára a *Szimbolikus formák filozófiájában* a szimbolikus formák olyan kulturális folyamatok, amelyek artikulálják a tapasztalás egészét. A magam részéről azért beszélek konkrétan *szimbolikus közvetítésről*, hogy megkülönböztessem a kulturális természetű szimbólumok közül azokat, amelyekre a cselekvés épül (hiszen ezek alkotják elsődleges jelentességét), még azt megelőzően, hogy a beszéd vagy az írás autonóm szimbólum-együttese kiválának-kiemelkednének a gyakorlat síkjából. Ebben az értelemben beszélhetnénk implicit vagy immanens szimbolizmusról az explicit vagy autonóm szimbolizmus⁵ ellentétben.

Az antropológus és a szociológus a szimbólum műszavában a jelentő artikuláció

⁴Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

⁵Abban a tanulmányban, amelyből a cselekvés szimbolikus közvetítésének szentelt megjegyzéseket átvette, megkülönböztettem a *konstituáló* és a *reprezentáló* szimbolizmust („La structure symbolique de l'action”, in *Symbolisme*, Conférence internationale de sociologie religieuse, CISR, Strasbourg, 1977, 29-50.o.). Ezt a szóhasználatot ma már inadekvátnak érzem. Mint kiegészítő elemzésre, utalnék ezenfelül „A képelet a diskurzusban és a cselekvésben” című tanulmányomra, *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 5, 1976, 207,-228. o.

nyilvános jellegére helyezi a hangsúlyt. Clifford Geertz szavával „a kultúra nyilvános, mivel a jelentés is az”. Első megközelítésben szívesen magamévá teszem ezt a jellemzést, amely jól jelzi, hogy a szimbolizmus nem a lélekben van, nem a cselekvés vezérlésére szánt pszichológiai művelet, hanem a cselekvésben benne rejlő jelentés, amelyet a társadalmi játéktér többi szereplője éppen a cselekvésből fejt meg.

A szimbólum – vagy még inkább a szimbolikus közvetítés – műszava jelzi ezenkívül a szimbólumegyüttes *strukturált* jellegét. Clifford Geertz ilyen értelemben beszél „szimbólumrendszerek interakciójáról”, „szinergikus jelentésmodellekről”. A szimbolikus közvetítés textussá válása előtt már texturával rendelkezik. Egy rítust megérteni annyit jelent, hogy behelyezzük egy rituáléba, a rituálét egy kultuszba és így, fokról fokra a konvenciók, hitek és intézmények azon együttesébe, amely egy kultúra szimbólumhálózatát alkotja.

Egy szimbolikus rendszer így *leíró kontextust* nyújt az egyes cselekvések számára. Más szóval egy gesztust egy meghatározott szimbolikus konvenció függvényében interpretálhatunk úgy, *mint ami* ezt vagy azt jelenti: ugyanaz a karfelemelés a kontextus szerint érthető úgy, *mint* az üdvözlésnek, egy taxi leintésének vagy a szavazásnak egy módja. A szimbólumok, még mielőtt értelmezik őket, a cselekvés belső interpretálói.⁶

A szimbolizmus ily módon primér *olvashatóságot* ad a cselekvésnek. E kijelentéssel azonban nem az a szándékunk, hogy összekeverjük a cselekvés textúráját az etnológus által *írott* szöveggel – az *etno-gráfiai* szöveggel, amely olyan kategóriákban, fogalmakkal, olyan nomológiai elvek jegyében íródott, amelyek magának a tudománynak a termékei, és amelyek következőképp nem téveszthetők össze azokkal a kategóriákkal, amelyekben egy kultúra megérti önmagát. Ha mégis úgy beszélhetünk a cselekvésről, mint *quasi-szövegről*, ez csak annyiban jogosult, amennyiben a szimbólumok, interpretánsként érve, olyan jelentésszabályokat léptetnek életbe, amelyek révén egy magatartás értelmezhető.⁷

⁶A szimbólum szó általam előnyben részesített értelme ezen a ponton érintkezik a két másik, mellőzött értelemmel. Mint magatartás-interpretáló, a szimbolizmus maga is *jelölés-rendszer*, amely a matematikai szimbolizmus módjára nagy számú rész-cselekvést takarít meg, és amely a zenei szimbolizmus módján előírja az önnön-maga megvalósításához szükséges eljárásokat és performanciákat. A szimbólum továbbá mint interpretáns vezet be kettős értelmű összefüggést a gesztusba, abba a magatartásba, amelynek interpretálását szabályozza; mint olyan interpretáns, amely szabályozza a Clifford Geertz-féle „thick description”-t. A gesztus empirikus konfigurációját olyan betű szerinti értelemnek minősíthetjük, amely elvonatkoztatott értelmet hordoz. Ez az értelem tűnhet végső soron a megfajított rejtett értelemnek bizonyos feltételek mellett, amelyek a titokkal rokonítják. Ilyennek tűnik minden társadalmi rituálé az idegen számára anélkül, hogy az interpretációnak el kellene tolnia az ezoterizmus és a hermetizmus felé.

⁷Vö. cikkemet: „The Model of the Text. Meaningful Action Considered as a Text” in *Social Research*, 38 (1971), 3, 529-562.o., újra közölve in *New Literary History*, 5 (1973), 91-117. o.

A szimbólum terminusa ezenfelül bevezeti a *szabály* eszméjét, nem csupán abban az említett értelemben, hogy szabályokat szolgáltat az egyes cselekvések leírásához és értelmezéséhez, hanem a *norma* értelmében. Egyes szerzők, mint Peter Winch⁸, még előtérbe is helyezik ezt a jellemvonást, a jelentő cselekvést *rule-governed behaviour*-ként jellemezve. Megvilágíthatjuk a szociális szabályozásnak ezt a funkcióját, ha összevetjük a kulturális és a genetikai kódokat. Mint ez utóbbiak, az előbbiek is magatartás „programok”, s mint ilyenek, formát, rendet és irányulást adnak az életnek. Eltérően azonban a genetikai kódoktól, a kulturális kódok a genetikai szabályozás lepusztult zónáira épülnek, és hatásukat csak a kódrendszer teljes újrendezése esetén fejtik ki teljes mértékben. A szokások, az erkölcsök és mindaz, amit Hegel az etikai szubsztancia, a *Sittlichkeit* címszava alatt tárgyalt, s ami minden reflektált *Moralität* előtt jár, felváltja ily módon a genetikai kódokat.

A szimbolikus közvetítés összefoglaló címszava alatt tehát minden különösebb nehézség nélkül eljutunk az immanens jelentés eszméjétől a szabály eszméjéig (a leíró szabály értelmében), majd a norma eszméjéig, amely egyenértékű az előíró értelmű szabállyal.

A cselekvéseket egy kultúra immanens normáinak függvényében becsülik vagy értékelik, azaz ítélik meg egy erkölcsi preferenciaskálán. Relatív *értéket* kapnak így és ezért mondjuk, hogy ez vagy az a cselekvés *többet ér*, mint a másik. Ezek az értékfokozatok, amelyeket kezdetben a cselekedeteknek tulajdonítanak, kiterjeszthetők magukra a cselekvőkre is, akik azután jönnek vagy rossznak, jobbnak vagy rosszabbnak minősülnek.

A kulturális antropológia vargabetűjével ismét eljutunk tehát Arisztotelész *Poétiká*-jának néhány „etikai” előfeltevéséhez, így módomban áll ezt az I. *mimészisz* szintjéhez kapcsolni. A *Poétika* nem csupán *cselekvőket* tételez föl, hanem olyan etikai minőségekkel rendelkező jellemeket, amely minőségek nemessé vagy silánnyá teszik őket. A tragédia a jelenlegi embereknél azért képes „jobbakat”, a komédia pedig „rosszabbakat” ábrázolni, mert a szerzők és a hallgatóság számára közös gyakorlati megértés szükségszerűen magával vonja a jellemekek és cselekvéseik értékelését a jó és a rossz fogalmainak segítségével. Nincs olyan cselekedet, legyen mégoly csekély horderejű, amely ne váltana ki helyeslést vagy elítélést egy olyan értékhierarchia szerint, amelynek két pólusát a jóság és a gonoszság alkotja. A megfelelő helyen tárgyaljuk majd azt a kérdést, hogy létezik-e az olvasásnak olyan válfaja (*modalité de lecture*), amely teljes mértékben felfüggeszt minden etikai jellegű értékelést. Mi maradna példának okáért a szánalomból, amelyet Arisztotelész tanítása szerint a nem érdemelt balsors vált ki belőlünk, ha az esztétikai öröm eloldódnék minden szimpátiától, illetve antipátiától a jellemekek etikai minőségére vonatkozólag? Mindenesetre tudnunk kell, hogy ez az esetleges semlegesség kemény csatában aratott győzelmet jelentene a cselekvés eredendő, inherens sajátosságával szemben: tudniillik, sohasem lehetünk etikailag semlegesek. Van még egy okunk arra, hogy úgy véljük: ez a semlegesség nem lehetséges és nem is kívánatos. A cselekvés effektív rendje a művész számára nemcsak szétzúzni való, hanem olyan kétértelmű helyzeteket,

⁸Peter Winch, *The Idea of a Social Science*, London, Routledge and Kegan Paul, 1958, 40-65. o.

konvenciókat és meggyőződésekét kínál és eldöntendő kérdéseket is, amelyeket hipotetikusan kell megoldania. Kultúra és művészet viszonyáról elmélkedvén számos kritikus kortársunk hangsúlyozta azoknak a normáknak a konfliktusos mivoltát, amelyeket a kultúra kínál a költők mimetikus tevékenysége számára.⁹ Ebben a kérdésben Hegel megelőzte őket: gondoljunk híres meditációjára Szophoklész *Antigonéjéről*. A művész etikai semlegessége nem szüntethet-e meg egy csapásra a művészet egyik legősibb funkcióját, amely egy olyan laboratórium létrehozásában áll, amelyben a művész a fikció révén kísérleteket folytat az értékekkel? Bármit felelünk is ezekre a kérdésekre, a poétika szüntelenül segítségért fordul az etikához, még akkor is, ha minden erkölcsi ítélet felfüggesztését vagy ironikus megfordítását hirdeti. Már maga a semlegesség terve feltételezi a cselekvés eredendő etikai minőségét a fikció előttiében. Ez az etikai minőség nem más, mint a cselekvés egyik fő jellemzőjének – tudniillik, hogy mindig szimbolikusan közvetített – egyik corollariuma.

Kutatásunk igazi tétjét a II. szintű mimetikus tevékenység által előfeltételezett előzetes cselekvés-megértés harmadik jegye képezi. Azokat az időbeli jellemvonásokat érinti, amelyekre a narratív idő ráépíti a maga konfigurációit. Valóban: a cselekvés megértése nem szorítkozik a cselekvés fogalmi hálójának és szimbolikus közvetítéseinek alapos ismeretére; egészen azoknak a cselekvésben benne rejlő időbeli struktúráknak a felismeréséig terjed, amelyek mintegy felhívnak a narrációra. Narrativitás és idő egybeesése ezen a szinten implicit marad. A cselekvés ezen strukturális jellemvonásainak analízisét mindenesetre nem viszem el addig a pontig, ahol már joggal beszélhetnénk narratív struktúráról, vagy legalább az idő-tapasztalás pre-narratív struktúrájáról, mint ahogyan azt mindennapos beszédmódunk sugallja: szoktunk beszélni olyan történetekről, amelyek velünk történnek, azután olyanokról, amelyeknek szereplői vagyunk, vagy pedig egészen egyszerűen egy élettörténetről. A tapasztalás pre-narratív struktúrájának vizsgálatát a fejezet végére tartogatom; ez valóban kitűnő alkalmat nyújt a circulus vitiosus vádjával való szembenézésre, amely ott kísértett az egész elemzés során. Az időbeliség azon jegyeinek vizsgálatára szorítkozom itt, amelyek benne rejlenek a cselekvés szimbolikus közvetítéseiben, és amelyek elbeszéléseket képesek indukálni.

Nem időzöm sokáig annál az egészen magától értetődő korrelációnál, amelyet szinte minden esetben kimutathatunk a cselekvés fogalmi hálójának egyes tagjai és valamely elszigetelten szemlélt időbeli dimenzió között. Könnyen kijelenthetjük, hogy mindenféle terv a jövőre vonatkozik – igaz, sajátos módon, ami megkülönbözteti az előrelátás vagy a jóslat jövő idejétől. Nem kevésbé evidens a közeli rokonság a motiváció és a múltból örökölt tapasztalat jelenben való mozgósítása között sem. Végül pedig a jelen fogalmának spontán értelmezésében nyilvánvalóan benne foglalatik a „megtehetem” a „teszem” és az „elszenvedem” is.

E laza korrelációnál a cselekvés bizonyos kategóriái és az egyes időbeli dimenziók között fontosabb az a *cserkapcsolat*, amelyet a valóságos cselekvés az időbeli dimenziók egymáshoz való viszonyában előidéz. Az idő diszkordáns-konkordáns struktú-

⁹Erre hoztuk fel példaként James Redfield okfejtését a művészet és a kultúra kapcsolatáról *Nature and Culture in The Iliad* c. munkájában, id. mű, ill. vö. fentebb 84. o.



rájának ágostoni koncepciójából a reflektív gondolkodás síkján néhány olyan paradox vonás bontakozik ki, amelyet a cselekvés fenomenológiája már valóban képes, első megközelítésként, felvázolni. Állítván, hogy nincs jövő idő, múlt idő és jelen idő, hanem csupán egy hármass osztatú jelen, az eljövendő dolgok jelene, az elmúlt dolgok jelene és a jelenvaló dolgok jelene, Ágoston utat mutat számunkra a cselekvés három időbeli struktúráját a hármass jelen fogalmai szerint. Jelen a jövőről? *Ezentúl* vagyis mostantól fogva elhatározom, hogy ezt vagy azt teszem *holnap*. Jelen a múltról? *Most* az a szándékom, hogy ezt vagy azt teszem, mert *épp az imént* arra gondoltam, hogy... Jelen a jelenről? *Most* ezt teszem, mert *most* megtehetem: a „tenni” valóságos jelene tanúsítja a „tevés” képességének potenciális jelenét, és a jelen jelenévé alakul.

A cselekvés fenomenológiája azonban tovább is léphet az egyes fogalmak fenti megfeleltetésénél azon az úton, amelyet a *distentio animi*ről szóló ágostoni tanítás nyitott meg előttünk. Az a mód a lényeges, ahogyan a mindennapi gyakorlat a jövő, a múlt és a jelen jelenét egymáshoz viszonyítva elrendezi, mivel ez a gyakorlati artikuláció alkotja az elbeszélés legelemibb indukáló elemét.

Itt döntő szerepet játszhat kapcsolódásunk Heidegger egzisztenciális analiziséhez, de csak világosan megfogalmazott feltételek mellett. Nem tévesztem szem elől, hogy a *Lét és idő* tisztán antropológiai értelmű olvasata lerombolhatja az egész mű értelmét, amennyiben elhomályosítaná ontológiai irányultságát: a *Dasein* az a „hely”, ahol az a lény, aki vagyunk a létre és a lét értelmére vonatkozó kérdés képessége által konstituálódik. A *Lét és idő* filozófiai antropológiájának elszigetelése tehát annyit jelentene, hogy megfelelkezünk központi egzisztenciális kategóriájának legfőbb jelentéséről. Mindazonáltal az is igaz, hogy a *Lét és idő*ben lét kérdését egy olyan elemzés nyitja meg, amelynek mindenekelőtt a filozófiai antropológia síkján kell bizonyos konzisztenciával rendelkeznie ahhoz, hogy betölthesse a neki szánt úttörő ontológiai funkciót. Ez a filozófiai antropológia ráadásul tematika alapján épül fel (a *Gond*, a *Sorge* tematikája alapján), anélkül, hogy kimerülne valamiféle praxeológiában, s mégiscsak a gyakorlat területéről vett leírásokból meríti azt a felforgató erőt, amellyel megrendítheti a tárgy felől való megismerés primátusát, és felfedheti a világban lét struktúráját, amely minden szubjektum-objektum viszonynál alapvetőbb. A gyakorlathoz való visszanyúlás ily módon tesz szert közvetett ontológiai jelentőségre a *Lét és idő*-ben. Ismerjük ebben a vonatkozásban az eszköz, a micéből valóság elemzéseit, amelyek a jelentésség (vagy „jelentéstelítettség”) összefüggésének alapszövetét adják, megelőzve minden kifejezett kognitív folyamatot és kifejtett pozicionális kifejezőmódot.

Hasonló erejű szakítással van dolgunk a *Lét és idő* második részében, az időbeliség tanulmányozását összefoglaló elemzésekben. Ezeknek az elemzéseknek a középpontjában az idővel való ama kapcsolatunk áll, amely szerint az idő az, „amiben” nap mint nap cselekszünk. Nos, az időn-belüliségnek ez a struktúrája (*Innerzeitigkeit*) jellemzi véleményem szerint a legjobban a cselekvés időbeliségét elemzésünk jelenlegi szintjén, mint ahogyan ez a struktúra felel meg a legjobban a szándékos és az akaratlan fenomenológiája és a cselekvés szemantikája számára.

Ellenünk vethetnék, hogy kockázatos dolog a zárófejezet felől hatolni a *Lét és idő*be. De meg kell értenünk, miért az a fejezet az utolsó a mű felépítésében. Egy-

részt a meditáció az időről, amely betölti a második részt, maga is olyan pozícióban van, amelyet késleltetésként lehet jellemezni. A szerző itt újra összefoglalja az első részt a következő kérdés jegyében: mi teszi a *Dasein*-t egésszé? Erre a problematikára hivatott válaszolni a meditáció az időről, oly okokból, amelyekre a negyedik részben még visszatérek. Az időn-belüliség tanulmányozása (az egyedüli, ami pillanatnyilag foglalkoztat saját analizisem jelen stádiumában) maga is késést szenved az időről folytatott heideggeri elmélkedés hierarchikus felépítése miatt. Ez a hierarchikus felépítés a szűkülő származtatottság és tulajdonképpeniség rendjét követi. Mint tudjuk, Heidegger az *időbeliség (Zeitigkeit)* fogalmát az időtapasztalás legeredendőbb és legautentikusabb formájának megjelölésére tartja fenn, vagyis a jövőbeliség, a voltbeliség és a jelenné-tétel dialektikáját nevezi így. Ebben a dialektikában az idő teljesen deszubsztancializálódik. A jövő, múlt, jelen szavak eltűnnek, és maga az idő úgy szerepel, mint a három időbeli eksztázis szétrobbanó egysége. Ez a dialektika alkotja a Gond időbeli szerkezetét. Mint tudjuk, Ágostonnal ellentétben, itt a halálhoz-viszonyuló-lét kényszeríti ki a jövő primátusát a jelen felett, valamint ennek a jövőnek a lezártágát, határvonalat húzva minden várakozásban és tervben. A közvetlenül ezután következő származtatottsági (*derivációs*) szintre alkalmazza Heidegger a *történetiség* fogalmát. Két vonását emeli ki: a születés és halál közötti időkiterjedést és a jövőről a múltra való hangsúlyeltolódást. Ezen a szinten kísérel meg Heidegger bekapcsolni a történeti diszciplínák összességét egy harmadik vonás – az ismétlés – révén, amely ennek a történetiségnek a származtatottságát jelzi az alapvető időbeliséghez képest.¹⁰

Tehát csupán harmadsorban következik az *időn-belüliség*, melynél most meg szeretnék állni.¹¹ Ez az időbeli struktúra azért kerül az utolsó helyre, mert a leginkább alkalmas a nivellálásra az idő mint absztrakt „most”-ok egyszerű egymásutániságának lineáris képzele által. Engem ezúttal pontosan azok a jegyek érdekelnek, amelyek által ez a struktúra különbözik az idő lineáris képzetétől, és ellenáll a nivellálásnak, amely erre a – Heidegger által az idő „vulgáris” koncepciójának nevezett – képzetre redukálná.

Az időn-belüliség a Gond egyik alapvető jellemvonásával határozható meg: a dolgok közé vetettségünk időbeliségünk leírását függővé teheti azoknak a dolgoknak a leírásától, amelyekre Gondunk vonatkozik. Ez a jellemvonás a Gondot a gondoskodás (*Besorgen*) dimenzióira redukálhatja (i. m. 121. o.; francia ford. 153. o.). De bármennyire inautentikus is ez az összefüggés, azért még rendelkezik olyan jegyekkel, amelyek kiszakítják Gondunk tárgyainak külsődleges birodalmából, és magához a Gondhoz, annak alapszerkezetéhez kapcsolják. Figyelemre méltó hogy Heidegger ezeknek a tisztán egzisztenciális jellemvonásoknak a megkülönböztetésekör szívesen folyamodik ahhoz, amit az idővel kapcsolatosan mondunk és teszünk. Ez az eljárás nagyon közel áll ahhoz, amellyel a köznyelv filozófiájában találkozunk. Ez

¹⁰Az „ismétlés” szerepére hosszasan kitérek majd a negyedik részben, amelyet a fenomenológia összefoglaló tárgyalásának szentelek.

¹¹Heidegger, *Sein un Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 10. kiadás 1963, 78-83. paragrafus, 404-437. o. Az *Innerzeitigkeit*-et *időn-belüliségnek* vagy *időben-benne-létnek* fordítom. John Macquarrie és Edward Robinson *Within-time-ness*-nek fordítják (*Being and Time*, Now York, Harper and Row. 1962. 456-488.o.)

nem meglepő: az a sík, amelyen jelenleg, fejtegetéseink kezdeti stádiumában tartózkodunk, pontosan megfelel annak, ahol a köznyelv a J. – L. Austin és mások által meghatározott értelemben valóban a tapasztalás legsajátosabban emberi mivoltához leginkább idomuló kifejezések kincsestára. Tehát a nyelv az, amely a maga közhasználatú jelentéstartalékával megakadályozza, hogy a Gond a gondoskodás modalitásában Gondunk tárgyainak leírásává redukálódjék.

Így bontakoznak ki azok a vonások, amelyek az időn-belüliséget vagy időben-benlétet a lineáris időképzetre redukálhatatlanná teszik. „Benne” lenni az időben már önmagában más, mint határ-pillanatok közötti intervallumok mérése. Az időben-benlét mindenekelőtt az idővel való számolást, következésképp kalkulálást jelent. De éppen azért kell a méréshez folyamodnunk, mivel számolunk az idővel, és számításokat végzünk; nem pedig fordítva. Lehetséges tehát egzisztenciális leírást adni erről az „*idővel számolásról*” az általa igényelt mérést megelőzően. Itt az olyan kifejezések, mint „van időm arra, hogy...” „szakitok rá időt”, „vesztegetem az időmet” stb., megvilágító erejük. Ugyanez a helyzet az igeidők grammatikai hálózatának és az időhatározók rendkívül szerteágazó hálózatának vonatkozásában is, akkor, utána, később, korábban, azóta, addig, miközben, mialatt, mindenkor, most stb. E rendkívül pontos, finom különbségeket tükröző kifejezések mindegyike a gondoskodás idejének datálható, és azok nyilvános jellegére utal. De az idő értelmét mindig a gondoskodás határozza meg, nem pedig a Gondunk dolgai. Mindenesetre az időben-benlétet azért tudjuk ilyen könnyedén interpretálni a közönséges, mindennapi időképzetből, mivel az első mértékegységeket a természeti környezetből és elsősorban a fény és az évszakok játékból kölcsönöztük. E tekintetben a nap a legtermészetesebb mértékegység.¹² A nap azonban nem elvont mértékegység, hanem olyan nagyság, amely megfelel gondunknak és a világnak, amelyben „itt az idő, hogy” megtegyünk valamit, s ahol a „most” azt jelenti: „most, hogy” ezt vagy azt teszem. A munkák és a napok ideje ez. Fontos tehát, hogy lássuk a különbséget a gondoskodás idejét „most” és az elvont pillanat értelmében vett „most” között. Az egzisztenciális most a gondoskodás jelene által meghatározott, amely a „várakozástól” és a „megtartástól” elválaszthatatlan „jelennétél” (i. m. 416. o.). Az így elkülönített „most” csak azért válhat a képzetben elvont pillanattá, mivel a gondoskodásban a Gond arra törekszik, hogy a jelenné-tevés pillanatává zsugorodjék, és eltüntesse a különbséget, amely elválasztja a várakozástól és a megtartástól.

Fontos megfigyelnünk, milyen esetekben „mondunk mostot” a cselekvés és a mindennapi szenvedés során, éppen azért, hogy a „most” jelentését megóvjuk a pusztá

¹² „A *Dasein*, tekintve, hogy datálva értelmezi az időt... nap mint nap megtörténté teszi magát.” (*Sein Geschehen ist auf Grund der ... datierenden Zeitauslegung ein Tagtägliches*, id. mű, 413.o.) (Angol ford.: *Dasein historizes from day to day by reason of its way of interpreting time by dating it...*, id. mű 466.o.). Emlékezzünk Ágoston gondolataira a „napról” amelyet nem hajlandó pusztán és egyszerűen egy napfelkelte-re-napnyugtára korlátozni. Heidegger nem követi ebben: a különbséget az idő „legtermészetesebb” mértékegysége (1. uo.) és az összes instrumentális és mesterséges mértékegység közé helyezi. Az idő, amelyben „benne” vagyunk, a *Weltzeit* (id. mű, 419. o.): „objektivebb”, mint bármely tárgy, de „szubjektivebb” is, mint bármely szubjektum. Így nincs sem kívül, sem belül.

absztrakcióvá redukálástól: „A most-mondás azonban, írja Heidegger, egy *jelenné-tevés* beszédbeli artikulációja, amely jelenné-tevés egy emlékezetben tartó várakozással egységben időbeliesül.”¹³Továbbá: „A jelenné-tevés, amely önmagát értelmezi – más szóval, amit a „most”-ban megnevezünk és értelmezünk – az, amit „időnek” nevezünk.”¹⁴

Érthető tehát, hogy bizonyos gyakorlati szituációkban ez az idő-értelmezés eltolódhat a lineáris idő-képzet irányába: a most-mondás annak a szinonimájává válik, hogy leolvassuk az időt az óráról. De míg az időpontot és az órát úgy fogjuk fel, mint a nap derivátumait (a nap kapcsolja össze a Gondot a világ világosságával), addig a most-mondás megtartja egzisztenciális jelentését; csak midőn az időmérés szolgáló eszközök elvesztik ezt a primér referenciális összefüggést a természetes mértékegységekkel, akkor tér vissza a most-mondás az idő absztrakt képzetéhez.

Az időn-belüliség fenti analízise és az elbeszélés közötti kapcsolat első pillantásra igen távolinak tűnhet; Heidegger szövegében, mint azt a negyedik részben látni fogjuk, egyáltalán nem kap helyet, mivelhogy a történetírás és az idő közötti kapcsolat a *Lét és időben* nem az időnbelüliség szintjén jön létre. Az időnbelüliség elemzésének haszna egyebütt keresendő: a mostok egyszerű egymásutánjaként értett lineáris időképpzettel való szakításban. Ily módon először lépjük át az időbeliség küszöbét azzal, hogy a Gondnak adjuk az elsőbbséget. Ennek a *küszöbnek* a felismerése azt jelenti, hogy sikerült hidat vernünk az elbeszélés és a Gond rendje között. Az időn-belüliség az a talpizat, amelyre felépülnek a narratív konfigurációk, valamint az időbeliség számunkra megfelelő, kidolgozottabb formái(...)

(Arisztotelész) figyelmen kívül hagyhatja az elbeszélés *referenciális* dimenzióját érintő különbséget: a fiktív és a történelmi elbeszélés *közös strukturális* jellemvonásainak tárgyalására szorítkozik. Ez esetben a fikció szó szabadon jelölheti az elbeszélés konfigurációját, amelynek paradigmája a meseszöveg, tekintet nélkül azokra a különbségekre, amelyek csupán az elbeszélés két osztályának igazság-igényére vonatkoznak. Bármilyen jelentős mértékben felül kell vizsgálnunk a fiktív vagy „képzeltbeli” és a „valóságos” közötti különbségtevést, a fiktív és a történelmi elbeszélés közötti különbség továbbra is fennáll – pontosan ezt kell újrafogalmaznunk a negyedik részben. Amíg ez a tisztázás megtörténik, a *fikció* terminust a fentebb említett második értelemben használom, és szembeállítom a fiktív elbeszélést a történelmi elbeszéléssel. Kompozícióról vagy konfigurációról az első értelemben beszélek, amely tehát nem érinti a referencia- és igazság-problémákat. Ez az arisztotelészi

¹³ „Das Jetzt-sagen aber ist die redende Artikulation eines Gegenwartigen, das in der Einheit mit einem behandelten Gewartigen sich Zeitigt” (id. mű 416. o.); (angol ford.: *Saying „now”... is teh discursive Articulation of a making-present wich temporalizes itself in a unity with a retentive awaiting*, id. mű, 469.o.)

¹⁴ „Das sich auslegende Gegenwartigen, das heisst das im „jetzt” angeschprochene Ausgelegte nennen wir „Zeit” (id. mű, 408.) (angol ford.: *The making-present wich interprets itself... – in other words, that wich has been interpreted and is adressed in the „now” – is what we call „time”*, id. mű, 460. o.)

^{14a} Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München, W. Fink, 1976. II. rész, III. fejezet.

müthosz értelme, amelyet a *Poétika*, mint láttuk, „a tények elrendezéseként” határoz meg.

Arra vállalkoznék mármost, hogy ezt a konfigurációs tevékenységet megszabadítsam azoktól a korlátozó kényszerektől, amelyeket Arisztotelésznél a tragédia paradigmája erőltet rá a meseszöveg fogalmára. Szeretném továbbá kiegészíteni e modellt az időbeli struktúrák analizisével. Mint láttuk, ilyen analízis számára nem jutott hely a *Poétikában*. Ezt követően (a második és harmadik részben) remélhetőleg sikerül kimutatnom, hogy egy magasabb absztrakciós szinten és az időbeliség megfelelő jegyeinek hozzáadásával elkerülhetjük, hogy az arisztotelészi modellt radikálisan módosítsák azok a kibővítések és korrekciók, amelyeket a történelem elmélete és a fiktív elbeszélés elmélete hajt végre rajta.

A meseszöveg modellje, amelyet e munka további részében teszünk majd próbára, arra az alapvető igényre válaszol, amelyre az előző fejezetben már utaltunk. A II. *mimészszt* nem csupán azért helyezem a *mimészszt* előttje és utánja közé, hogy kijelöljem ez utóbbi helyét és határait. Szeretném jobban megérteni közvetítő funkcióját a konfiguráció előttje és utánja között. A II. *mimészszt*nek éppen azért ilyen közöttes a pozíciója, mivel közvetítő funkcióval rendelkezik.

Nos, ez a közvetítő funkció a *konfiguráció műveletének* dinamikus jellegéből eredeztethető; emiatt részesítjük előnyben a meseszöveg fogalmát a mese fogalmával és az elrendezését a rendszerével szemben. Valóban: minden, erre a szintre vonatkozó fogalom műveletet jelöl. Ez a dinamizmus abban áll, hogy a mese a maga textuális mezején belül már integráló – és ebben az értelemben közvetítő – funkciót tölt be, amely lehetővé teszi számára, hogy az említett mezőn kívül is megvalósítson egy nagyobb szabású közvetítést: a cselekvés rendjének és időbeli jegyeinek előzetes és, ha szabad így mondanom, utólagos megértése között.

A mese legalább három szempontból közvetítő:

Először is közvetít az individuális *események* vagy incidensek és egy egészként felfogott *történet* között. Ezzel egybehangzóan azt is mondhatjuk, hogy értelmes történetet alakít ki *valamiből* – az események vagy incidensek sokféleségéből (I. a *pragmata* Arisztotelésznél); vagy hogy az eseményeket, ill. incidenseket átalakítja *valamivé* – egy történetté. Ez a két, kölcsönviszonyba hozható összefüggés, amelyet a *valamiből* és a *valamivé* fejez ki, a mesét az események és az elmesélt történet közötti közvetítésként jellemzi. Következésképpen egy eseménynek többnek kell lennie valami egyszeri előfordulásnál. Meghatározását a mese kibontakozásához adott hozzájárulásból nyeri. Másfelől egy történet szükségképpen több, mint egyes események sorrendben való felsorolása; ezeket intelligibilis totalitássá kell szerveznie, oly módon, hogy mindig megkérdezhessük, mi a történet „témája”. Röviden, a meseszöveg az a művelet, amely konfigurációt alkot az egyszerű egymásutániságból.

A meseszöveg ezenfelül *egybekomponál olyan heterogén tényezőket*, mint cselekvő alanyok, célok, eszközök, interakciók, körülmények, váratlan következmények stb. Arisztotelész többféleképpen előlegezi ezt a közvetítő jelleget: először is alegységet csinál a tragédia három „részéből” – mese, jelleme és gondolat – azon a címen, hogy „mi az”, amire az utánczás irányul. Semmi akadálya tehát, hogy a mese fogal-

mát a triász egészére kiterjesszük. Ez az elsőszámú kiterjesztés adja a mese fogalmának azt a kezdeti tágasságot, amelynek révén a későbbiekben majd tovább gazdagítható lesz.

A mese fogalma ugyanis tovább tágul: beiktatva a mese komplex fogalmába a szánalmat és a félelmet keltő incidenseket, a színpadi fogásokat, a felismeréseket és az erőszak effektusait, Arisztotelész *azzal a konfigurációval azonosítja a mesét, amelyet konkordancia-diszkordancia gyanánt jellemeztünk. Végső soron ez a jellemvonás alkotja a mese közvetítő funkcióját. Az előző részben már jeleztük ezt, mondván, hogy az elbeszélés szintagmatikus rendben idéz fel minden összetevőt, ami egyáltalán szerepelhet a cselekvés szemantikája által kialakított paradigmikus skálán. A paradigmikusból a szintagmatikusba való átlépés alkotja magát az I. *mimészis*ből a II. *mimészis*be való átmenetet. A konfigurációs tevékenység műve ez.*

A mese közvetítő egy további, harmadik szempontból is: sajátos *időbeli jellemvonásainak* tekintetében. Ezeknek a jellemvonásoknak az alapján nevezhetjük (általánosítva) a mesét *heterogén elemek szintézisének*.¹⁵

Ezeket az *időbeli jellemvonásokat* Arisztotelész nem tárgyalta. A narratív konfiguráció konstitutív dinamikája azonban közvetlenül feltételezi létüket. Egyidejűleg ezek a jellemvonások adják meg az előző fejezet konkordancia-diszkordancia fogalmának teljes értelmét. E tekintetben elmondhatjuk, hogy a meseszöveg művelete tükrözi s egyszersmind megoldja az ágostoni idő-paradoxont, bár nem spekulatív, hanem költői módon.

Tükrözi azt, amennyiben a meseszöveg aktusa két időbeli dimenziót kombinál változó arányban: egyrészt a kronologikus, másrészt a nem-kronologikus dimenziót. Az első alkotja az elbeszélés epizodikus dimenzióját: a történetet mint eseményekből állót mutatja be. A második a szorosabb értelemben vett konfiguráló dimenzió, amelynek révén a mese történetté alakítja át az eseményeket. Ez a konfiguráló aktus¹⁶ rész-cselekvések vagy ún. történelmi incidensek „*egybemarkolásából*” áll; az eseményeknek ebből a sokféleségből gyűrja össze az időbeli totalitás egységét. Nem hangsúlyozhatjuk eléggé a rokonságot a konfiguráló aktusra jellemző egybemarkolás és a kanti értelemben vett ítélet között. Emlékszünk, hogy Kantnál az

¹⁵Paul Veyne történész hasonló általánosítás árán határozhatja meg a mesét úgy, mint célok, okok és véletlenek változó arányú konfigurációját, és teheti történetírói tevékenységének vezérfonalává *Hogyan írják a történelmet* c. művében (vö. jelen munka második rész, II. fej., 239. o. skk.).

Más módon, amely ezt kiegészíti, de nem ellentétes vele, H. von Wright gyakorlati szillogizmusok és szisztemikus kényszerek által szabályozott oksági láncolatok kombinációjának látja a történelmi érvelést (vö. ugyancsak a későbbiekben, második rész, második fejezet, 187. o.). A mese tehát többféleképpen komponál heterogén sorokat.

¹⁶Louis O. Minktől kölcsönzöm a *configurational act* – konfiguráló aktus – fogalmát, amelyet ő a történelmi megértésre alkalmaz, és amelyet én kiterjesztek a narratív intelligencia egész területére (Louis O. Mink, „The Autonomy of Historical Understanding”, in *History and Theory*, V. köt. 1., 1965, 24-47. o.).

ítélet taranszcendentális értelme nem annyira egy szubjektum és egy predikátum összekapcsolásában áll, mint inkább abban, hogy az intuitív sokféleséget egy fogalom alá rendeljük. Még szorosabb a rokonság a reflektáló ítélettel, amelyet Kant szembeállít a meghatározó ítélettel abban az értelemben, hogy az előbbi reflektál a gondolati munkára az esztétikai ízlésítéletben és az organikus totalitásokra alkalmazott teleológikus ítéletben. A mese aktusának hasonló a funkciója, amennyiben egymásutániságból konfigurációt állít elő.¹⁷

A *poiészisz* azonban többet is tesz az időbeliség paradoxonának tükrözésénél. Azal, hogy közvetít az esemény és a történet mint két pólus között, a meseszöveg a paradoxon megoldását is nyújtja, amely nem más, mint maga a költői aktus. Ezt az aktust, melyről azt mondtuk, hogy alakzatot (*figure*) állít elő az egymásutániságból, a történetnek az a tulajdonsága tárja fel a hallgató vagy az olvasó előtt, hogy követhető számára.¹⁸

Követni egy történetet annyit jelent, mint olyan várákozás vezetésével haladni előre az esetlegességek és bonyodalmak közepette, amely a *konklúzióban* leli meg a beteljesülést. Ez a konklúzió nem következik logikailag néhány előzetes premisszából. „Pontot tesz” a történet végére, s ez a pont egyben azt a nézőpontot is jelenti, ahonnan tekintve a történetet mint megformált egészt érzékeljük. Megérteni a történetet annyi, mint megérteni: hogyan és miért vezettek az egymást követő epizódok ehhez a konklúzióhoz, noha távolról sem előre látható, végül is elfogadható kell legyen, egybe kell vágnia az összegyűjtött epizódokkal.

A történetnek ez a tulajdonsága (mármint hogy követhető) képezi a *distensio-intentio* paradoxonának megoldását. Az a tény, hogy a történetet követni tudjuk, eleven dialektikává fordítja át a paradoxont.

Egyfelől az elbeszélés epizodikus dimenziója a lineáris időképzet felé húzza a narratív időt. Többféleképpen is. Mindenekelőtt ama „és akkor”, amivel az „és azután?” kérdésre válaszolunk, azt sugallja, hogy az elbeszélés fázisai egymással külsőleges viszonyban állnak. Ezenfelül az epizódok nyílt eseménysort alkotnak, minek folytán az „és akkor”-hoz hozzátehetjük: „és így tovább”. Végül pedig az epizódok a fizikai és emberi események közös idejének visszafordíthatatlan rendjével egyezően következnek egymás után.

A konfiguráló dimenzió ezzel szemben pontosan a fordítottját mutatja az epizodikus dimenzió időbeli jegyeinek. Szintén többféleképpen.

Először is a konfiguráló elrendezés az események egymásutánját jelentő totalitássá alakítja át, amely korrelál az események összegyűjtésének aktusával és követhetővé

¹⁷A történelmi ítélet reflektáló jellegéből következő összefüggéseket a későbbiekben tárgyaljuk. Vö. második rész, III. fejezet.

¹⁸A 'followability' fogalmát W. B. Gallie-től kölcsönözöm, *Philosophy and the Historical Understanding*, New York, Schocken Books, 1964. Gallie művének központi tézisé, tudniillik hogy a történetírás (*history*) egyik válfaja az elmesélt történet (*story*) műfajának, munkám második részében kívánom megvitatni.

teszi a történetet. E reflektív aktus révén az egész mese egyetlen „gondolattá” fordítható le, amely nem más, mint a mese „poénja” vagy „témája”. De teljes mértékben csalódnánk, ha az ilyesféle gondolatot időtlennek vélnők. A „fabula-téma” ideje, Northrop Frye kifejezésével, maga a narratív idő, amely közvetít az epizodikus és a konfiguráló aspektus között.

Másodszor a mese konfigurációja a történések lezáratlan sorára rákényszeríti a „végpont értelmét” (Kermode művének – *The Sense of Ending* – címével élve. Az imént szót ejtettünk a végpontról, ahonnan a történet totalitásként látható. Most hozzátehetjük, hogy nem annyira a mesélés, hanem az újra-mesélés aktusában ismerhető fel a lezárásnak ez a strukturális funkciója. Ha egy történet jól ismert – márpedig ez a helyzet a tradicionális vagy népi elbeszélések többségénél és azoknak a nemzeti krónikáknak az esetében is, amelyek egy közösség megalapításának történetét mondják el –, a történet nyomon követése nem azt jelenti, hogy a meglepetéseket vagy a felfedezéseket beolvasztjuk abba az értelembbe, amelyet az egésznek tulajdonítunk, hanem azt, hogy a jól ismert epizódokat úgy fogjuk fel, hogy ehhez a befejezéshez vezetnek. A megértésnek ebből a válfajából az idő új minősége bukkan elő.

Az elmesélt történet újra-elmondása, amelyet mint totalitást a befejezés módja kormányoz, végsősoron annak az időképzetnek az alternatíváját alkotja, amely „az idő nyilvánosságának” jól ismert metaforáját követve a múltból a jövőbe irányuló folyamatként tünteti fel az időt. Akárha a történetben való elmélyülés megfordítaná az idő „természetesnek” mondott rendjét. Miközben kiolvassuk a kezdetből a befejezést és a kezdetet a befejezésből, magát az időt tanuljuk olvasni – visszafelé; mintha egy cselekvés lefolyásának kezdeti feltételei ismétlődnének és összegződnének a végkifejletben.

Összefoglalva tehát: a mesélés aktusa, tükröződve egy történet nyomon követésének aktusában, termékennyé változtatja azokat a paradoxonokat, amelyek annyira nyugtalanították Ágostont, hogy végül elhallgatni kényszerült.

Nem marad más hátra, mint hogy két olyan vonással egészítsem ki a konfiguráló aktus jelentését, amelyek a III. és a II. *miméziszis* összekapcsolódásának folyamatosságát biztosítják. Mint látni fogjuk, e két vonás még inkább az olvasás segítségével reaktíválódik, mint az előzők. A konfiguráló aktus *sematizáló* és *hagyományörző* jellegéről van szó; mindkét vonás sajátos összefüggésben áll az idővel.

Emlékszünk: gyakorta összefüggésbe hoztuk a konfiguráló aktus jellegzetességét, az „egybemarkolást” a kanti ítélettel. Továbbra is Kant nyomdokain haladva, habozás nélkül összefüggésbe hozhatjuk a konfiguráló aktus tevékenységét a teremtő képzelettel. Ez utóbbin nem pszichologizáló, hanem transzcendentális képességet kell értenünk. A teremtő képzelet nemcsak, hogy nem nélkülözi a szabályokat, hanem éppenséggel a szabályok generáló mátrixát alkotja. Az első *Kritikában* a teremtő képzelet sematizálja a megértés kategóriáit. A sematizmus azért rendelkezik ilyen hatalommal, mivel a teremtő képzelet alapvetően sematikus funkciójú. Oly módon kapcsolja össze a megértést és az intuíciót, hogy egyszerre intellektuális és intuitív szintéziseket hoz létre. A mesészővés ugyancsak egy vegyes (kevert) intelligibilitást hoz létre egyrészt a csattanónak, témának, az elmesélt történet „gondolatának”

nevezett elemek, valamint a körülmények, a jellemelek, az epizódok és a végkifejletet előidéző sorsfordulatok intuitív bemutatása között. Ezért beszélhetünk a narratív funkció *sematizmusáról*. Mint minden sematizmus, ez is tipologizálható; például úgy, ahogyan Northrop Frye kidolgozza *A kritika anatómiája*¹⁹ című művében.

Ez a sematizmus viszont olyan történetben jön létre, amely a *hagyomány* valamennyi jellemvonásával rendelkezik. Ne úgy értsük ezt, mintha egy holt üledéket sodor-na magával a tehetetlenségi erő; olyan újítások eleven továbbviteléről van szó, amelyek mindig reaktiválódni képesek azáltal, hogy a költői gyakorlat legkreatívabb mozzanataiban térnek vissza. Ilyen értelemben a *hagyományosság* új vonással gazdagítja a mese és az idő kapcsolatát.

A hagyomány konstituálódásának alapja valóban az újítás és a továbbörökítés (szedimentáció) játéka. Kezdve az utóbbival, ehhez a szedimentációhoz kell viszonyítanunk a meseszöveg tipológiáját alkotó paradigmákat. E paradigmák egy továbbörökített történetből származnak, amelynek genezise homályba vész.

Nos, ez a *szedimentáció* több szinten történik, és ez nagy körütekintést igényel tőlünk a „paradigmatikus” fogalmának használatakor. Ma úgy tűnik előttünk, hogy Arisztotelész két, ha ugyan nem három dolgot cselekedett egyszerre. Egyrészt kidolgozta a mese fogalmát a *legformálisabb* mozzanatok alapján (amelyeket a diszkordáló konkordanciával azonosítottunk). Másrészt leírta a görög tragédia *műfaját* (és mellékesen az eposzt is, azonban a tragikus modell kritériumaihoz mérve); e műfaj egyszerre tesz eleget azoknak a formális feltételeknek, amelyek *műthosszá*, s azoknak a további, szűkebb feltételeknek, amelyek tragikus *műthosszá* teszik: a jósors és a balsors irányának megváltozása, részvétet és félelmet keltő incidensek, nem érdemelt balsors, tragikus vétsége egy jellemnek, amelyet elsősorban kiválóságáról, büntől vagy gonoszságtól való mentességéről ismertünk stb. Ez a műfaj nagy mértékben uralkodóvá vált a nyugati drámairodalom későbbi fejlődése során. Ugyanakkor az is igaz, hogy kultúránk többféle narratív tradíció örököse: a héberé és a keresztényé, de a keltáié, az izlandi, a szláv is.²⁰

¹⁹Ez a tipológia azonban nem törli el a sematizmus elsörendően időbeli jellegét. Ne feledjük, hogyan viszonyul Kantnál a sematizmus szerkezete ahhoz, amit a priori időmeghatározottságoknak nevez: „A sémák tehát nem egyebek, mint szabályok szerinti *a priori időmeghatározások*, melyek a kategóriák rendje szerint az *idősorra, időtartalomra, időrendre s időfoglalatra* vonatkoznak minden lehető tárgyat tekintve.” (*A tiszta ész kritikája*, Akadémia Kiadó, 1981. 132. o.) Kant csak azokat az időmeghatározásokat ismeri fel, amelyek szerepet játszanak a fizikai világ objektív konstitúciójában. A narratív funkció sematizmusa új típusú meghatározásokat implicál, pontosan azokat, amelyeket a meseszöveg epizodikus és konfiguráló jellemvonásaiént jelöltünk meg.

²⁰Scholes és Kellogg helyesen jár el, amidőn a *The Nature of Narrative*ban (Oxford University Press, 1968) a narratív kategóriák elemzését megelőzően összefoglalja a mesélés művészetének történetét Nyugaton. Csupán ezen a történelmi fejlődésen belül létezik az, amit magam a meseszöveg sematizációjának nevezek. Nagyszerrű munkájában, a *Mimézis*ben Eric Auerbach szintén ezért kapcsolja össze a nyugati kultúra valóságbrázolásának elemzését és értékelését nagyszámú, de szigorú elvek szerint kiválasztott szövegminták bemutatásával.

Ez nem minden: nem csupán a diszkordáló konkordancia *formája* alkot paradigmát, vagy az a modell, amelyet a későbbi tradíció szilárd irodalmi *műfajnak* fogadott el; az egyes művek is: az *Illász*, az *Oidipus király*, Arisztotelész *Poétikájában*. Amint a tények elrendezésében a kauzális kapcsolat (az egyik a másik miatt) uralkodóvá válik a pusztá egymásutániség (az egyik a másik után) felett, felbukkan egy olyan univerzália, amely interpretációnk szerint nem más, mint a *típussá* emelt elrendezés. Ily módon nyomta rá bélyegét a narratív tradícióra nem csupán a diszkordáló konkordancia *formájának* és a tragikus *műfajnak* (és más, ugyanezen a szinten elhelyezkedő modelleknek) továbböröklődése, hanem az egyes művek mintájára létrejövő *típusoké* is. Ha a *formát*, a *műfajt* és a *típust* a *paradigma* címszó alatt fogjuk össze, megállapíthatjuk, hogy a paradigmák a teremtő képzelet különféle szinteken végzett munkájának szülöttei.

Nos, ezek a paradigmák, amelyek maguk is egy korábbi újításból jöttek létre, szabályokat szolgáltatnak a későbbi kísérletezés számára a narráció mezején. Ezek a szabályok változnak ugyan az új lelemények nyomására, de lassan változnak, sőt, éppen a szedimentáció folyamatából következőleg szembeszegülnek a változással.

Ami a hagyomány másik pólusát, az *újítást* illeti, státusza korrelatív a szedimentáció státuszával. Mindig nyílik mód újításra, amennyiben az, ami a költemény *poézis*szében létrejön, végső soron mindig egyedi mű, „ez-a-mű-itt”. Ezért a paradigmák csupán a nyelvtant alkotják, amely az új művek kompozícióját szabályozza – s ezek a művek addig újak, amíg tipikussá nem válnak. Ugyanúgy, ahogyan egy nyelv nyelvtana szabályozza a helyesen megformált mondatok előállítását, amelyeknek száma és tartalma előreláthatatlan, műalkotás – költemény, dráma, regény – eredeti alkotás, új létező a nyelv birodalmában.^{20a} Ennek fordítottja azonban nem kevésbé igaz: az újítást szabályok vezérik: a képzelet munkája nem a semmiből születik. Így vagy úgy, kötődik a hagyomány paradigmáihoz. De változó viszonyt tarthat fenn ezekkel a paradigmákkal. A megoldások skálája széles; a szolgál alkalmazás és a szándékolt deviancia két pólusa határolja, a „szabályozott defromáció” valamennyi fokozatán át. A mese (conte), a mítosz és a hagyományos elbeszélés általában közelebb esik az első pólushoz. De ahogyan távolodunk a szabályos elbeszéléstől, úgy válik szabállyá a deviancia, az eltérés. Így pl. a jelenkori regény nagyrészt anti-regényként definiálható, mivel a kontesztáció túlsúlyba kerül a szabályalkalmazás egyszerű variálását támogató ízléssel szemben.

Az eltérés ráadásul minden szinten megnyilvánulhat: a típusokhoz, a műfajokhoz, de még a konkordancia-diszkordancia formális elvéhez képest is. Az eltérés első típusa a jelek szerint minden egyedi mű számára konstitutív vonás: minden egyes mű eltér minden más műtől. Kevésbé gyakori a műfajváltás: ez egyenértékű egy új műfaj, pl. a regény létrehozásával a dráma vagy a csodás elbeszélés viszonylatában, vagy a történetírás megteremtésével a krónikához képest. A konkordancia-diszkordancia elv megkérdőjelezése már radikálisabb. A későbbiek során fogjuk megvizsgálni a formális paradigma által lehetővé tett variációs tér tágasságát. Felmerül a kérdés, hogy

^{20a} Arisztotelész szerint mi csupán az általánost ismerjük: az egyedi kimondhatatlan. Mi azonban egyedi dolgokat *cselekszünk*. Id. G. – G. Gadamer: *Essai d'une philosophie du style*, Paris, A. Colin, 1968. 5-16. p.

ez a skizmává fokozódott kontesztáció nem jelenti-e egyben magának a narratív formának a halálát is. Továbbra is áll azonban, hogy az eltérés lehetősége a továbbbörökített paradigmák és a ténylegesen létrejövő művek közötti kapcsolatban teremtdik meg. Csupán a szolgai alkalmazás ellentétes pólusáról van szó, amely a skizma szélsőséges formájában nyilvánul meg. A szabályozott deformáció alkotja a közép-tengelyt, amely körül eloszlanak az applikáció által történő paradigmaváltások modalitásai. A teremtő képzelet történelme az alkalmazás lehetőségeinek változatossága révén alakulhat ki, s ez a változatosság – a szedimentáció ellenpontjaként – a narratív hagyomány létrejöttének lehetőségét is megteremti. Ezzel az utolsó vonással bővül ki az elbeszélés és az idő összefüggése a II. *mimészis* szintjén.

III. A III. *mimészis*

Most azt szeretném megmutatni, hogy a II. *mimészis*, ha visszavezetjük primér intelligibilitás-szintjére, pótlólagosan ér harmadik stádiumába is, amely még mindig bátran nevezhető *mimészisz*nek.

Hadd emlékeztessenek itt még egyszer arra, hogy az a különleges érdeklődés, amelyet a *mimészis* kibontakozásának szentelünk, korántsem öncélú. A *mimészis* explicité tétele mindvégig alárendelődik az idő és elbeszélés közötti közvetítés kutatásának. A fejezet elején kimondott tézis csupán a *mimészis* folyamatának végén nyeri el konkrét tartalmát: az elbeszélés akkor kapja meg teljes értelmét, mindön a III. *mimészisz*ben visszahelyezzük a cselekvés és a szenvedés idejébe.

Ez a stádium megfelel annak, amit H. – G. Gadamer hermeneutikai filozófiájában „applikációnak” nevez. Maga Arisztotelész is utal a *mimészis* *praxeosz* hasonló értelmére a *Poétika* több helyén, noha *Poétikájában* kevesebb figyelmet fordít a hallgatóságra, mint *Retorikájában*, ahol a meggyőzés elméletének szabályai teljes mértékben követik a hallgatóság befogadóképességét. Amikor azonban azt mondja, hogy a poétika az egyetemest „tanítja”, s hogy a tragédia „a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyesfajta szenvedélyektől való megszabadulást”, vagy amikor felidézi afölött érzett örömünket, hogy a rémítő vagy szánalmat keltő incidensek a tragédiát képező sorsfordulóhoz vezettek – minden bizonnyal azt adja értésre, hogy a *mimészis* folyamata a hallgatóban vagy az olvasóban fejeződik be.

Arisztotelészt meghaladva az általánosításban, azt mondanám, hogy a III. *mimészis* a szöveg világának és a hallgató vagy az olvasó világának metszéspontja. Tehát a költemény által kialakított (configuré) világnak és annak a világnak a metszéspontja, amelyben a valóságos cselekvés kibontakozik, és egyben kibontakoztatja sajátos időbeliségét.

Három lépésben fogok továbbhaladni:

1. Ha igaz az, hogy a *mimészis* három stádiumát összekapcsolva valósítjuk meg a közvetítést idő és elbeszélés között, mindenekelőtt az a kérdés merül fel, hogy ez az összekapcsolás előrelépést jelent-e valójában? Itt felelünk majd a *körkörös*sgé vádjára, amely a fejezet elején vetődött fel.

2. Ha igaz az, hogy az olvasás aktusa a hordozója a mese azon tulajdonságának, hogy modellizálni képes a tapasztalatot, meg kell mutatnunk, miként artikulálódik ez az aktus a konfiguráló aktus dinamikus működése során, miként folytatja azt, s vezeti el végpontjáig.

3. Rátérve azután arra a tézisére, mely szerint a meseszöveg újra átalakítja (re-figuration) az időtapasztalást, megmutatjuk, hogy a mű az olvasás révén nem csupán a *kommunikáció*, hanem a *referencia* területére is behatol. Ugyanott veszem fel újra a probléma fonalát, ahol *Az eleven metaforában* elhagytam; szeretném felvázolni azokat a sajátos nehézségeket, amelyek a narráció rendjén belül a referencia fogalmához kötődnek.

4. Mivel az a világ, amelyet az elbeszélés „refigurál”, *időbeli világ*, végül felmerül a kérdés, miféle segítséget várhat az elbeszélő idő hermeneutikája az *idő fenomenológiájától*. A válasz erre a kérdésre körköröséget tár elénk, méghozzá sokkalta radikálisabbat annál, mint amelyet a III. és az I. *mimészis*nek a II. *mimészisen* át létrejövő kapcsolatában jött létre. Az ágostoni időelmélet tanulmányozása kapcsán már nyílt alkalmunk ennek előzetes tanulmányozására (e tanulmánnyal indítottuk munkánkat). Arról a kapcsolatról van szó, mely egy szüntelenül apóriákhoz vezető fenomenológia és ugyanezen apóriák általunk fentebb *költőinek* nevezett „megoldása” között fennáll. Az aplotikának és az időbeliség poétikájának ebben a dialektikus viszonyában kulminál idő és elbeszélés kapcsolatának kérdése.

1. A *mimészis* köre

Mielőtt a III. *mimészis* problematikájának kellős közepébe belevágnék, kitérnék a *circulus vitiosus* gyanújára, amelyet az I. *mimészistől* a II.-on át a III. *mimésziszig* vezető útvonal leírása minden bizonnyal felébreszt az olvasóban. Akár a cselekvés szemantikai struktúráját, akár szimbolizmusának erőforrásait, akár időbeliségének jellegét nézzük, a végpont megegyezni látszik a kiindulóponttal, vagy ami még rosszabb, úgy tűnik, mintha a kiindulópont már előlegezné a végpontot. Ha ez lenne a helyzet, a narrativitás és az időbeliség hermeneutikai köre a *mimészis circulus vitiosus*-ban oldódnék fel.

Az elemzés körkörösége nem vitatható. Az ellenben, hogy „rossz” körköröségről lenne szó, cáfolható. Szívesebben beszélnek e tekintetben egy végtelen spirálról, amely az elmékedést többször is ugyanazon a ponton futtatja át, de mindig különböző magasságban. A *circulus vitiosus* vádja a körköröség kétféle értelmezésének valamelyikét tükrözi. Az egyik a interpretáció által elkövetett *erőszakot*, a másik annak *redundanciáját* hangsúlyozza.

1) Egyfelől hajlunk arra, hogy kijelentsük: az elbeszélés konzonanciát teremt ott, ahol csupán diszsonancia van. Az elbeszélés ily módon formát ad a formátlannak. Ekkor viszont családsággal gyanúsíthatnánk az elbeszélés által megvalósított formaadást. Ez a legjobb esetben sem más, mint az a „mintha”, amely minden fikció sajátja, s amely nem több, mint fikció, irodalmi műfogás. Ily módon vigasztal a halállal szemben. Ha azonban nem csapjuk be magunkat a paradigmák által nyújtott vigaszhoz folyamodva, tudatára ébredünk az erőszaknak és a hazugságnak; ekkor kis híján összeroskadunk az abszolút formátlanság vonzerejétől s ama radiká-

lis intellektuális becsületesség érveinek súlya alatt, amelyet Nietzsche *Redlichkeit*-nek nevezett. Valamiféle rend iránti nosztalgia teszi csupán, hogy szembeszegülünk ezzel a vonzerővel, és elkeseredetten kötjük magunkat ahhoz az eszméhez, hogy *mindennek ellenére* a rend a mi hazánk. Mihelyt az időbeli disszonancia a narratív konsonancia uralma alá kerül, a műből az interpretáció erőszaktétele marad csupán. A paradoxon narratív megoldása nem több, mint ennek az erőszaknak egyik hajtása.

Eszemben sincs tagadni, hogy narrativitás és időbeliség dialektikájának effajta dramatizálása teljes mértékben az elbeszélés és az idő kapcsolatától elválaszthatatlan diszkordáns konkordancia jellegére világít rá. Ameddig azonban a konsonanciát egyoldalúan az elbeszélés, a disszonanciát pedig az időbeliség oldalára helyezzük, (amint azt az említett érvelés sugallja), éppen e kapcsolat dialektikus jellegét veszítjük szem elől.

Mindenekelőtt, az időbeliség tapasztalása nem redukálható az egyszerű diszkordanciára. Láttuk Szent Ágostonnál: *distentio* és *intencio* egymás felé tart a legautentikusabb tapasztaláson belül. Az idő paradoxonát meg kell óvunk az egyszerű disszonanciára való redukálás következményétől, a nivellálástól. Inkább azt a kérdést kellene feltennünk, vajon a radikálisan formátlan időtapasztalás melletti érvelés nem a formátlanság bűvöletének terméke-e, amely a modernizmus egyik jellemző vonása. Magyarán, amikor egyes gondolkodók vagy kritikusok engedni látszanak a rend iránti egyszerű nosztalgianak, vagy ami még rosszabb, a káosz iszonyatának, végső soron az idő paradoxonainak autentikus felismerése mozgatja őket, azon a jelentésség-vesztésen túl, amely egy sajátos kultúrára – a mi kultúránkra jellemző.

Másodszor az elbeszélés konsonancia-karaktere, amelyet hajlamosak vagyunk nem-dialektikus módon szembeállítani időtapasztalásunkkal, szintén visszafogottabban és árnyaltabban értelmezendő. A meseszöveg sohasem egyszerűen a „rend” diadala. Még a görög tragédia paradigmájában is helyet kap a *péripétia* felforgató szerepe, vagyis olyan esetlegességek és sorsfordulók, amelyek félelmet és szánalmat ébresztenek. Maguk a mesék koordinálják a *distentiót* és az *intentiót*. Ugyanez mondható el a másik paradigmáról, amely Frank Kermode szerint döntően meghatározta „a végpont értelmét” nyugati tradícióinkban; az apokaliptikus modellre gondolok, amely oly nagyszerűen hangsúlyozza a kezdet – a *Genezis* – és a vég – az *Apokalipszis* – közötti megfelelést; és Kermode sem mulasztja el kiemelni, hogy ez a modell számtalan feszültség forrása lesz mindazokra az eseményekre vonatkozóan, amelyek „az idők folyásán” és különösen „az idők utóján” lesznek eljövendők. Az apokaliptikus modell a visszafordítás dicsőítése, amennyiben a vég az a katasztrófa, amely eltörli az időt, s amelyet „az utolsó napok borzalmái” vetítenek elének. Kitarító jelenléte dacára, amelyről modern felbukkanásai tanúskodnak utópiák vagy inkább uchroniák formájában, az apokaliptikus modell mindazonáltal csupán a többi paradigma *egyike*, amely egyáltalán nem meríti ki a narratív dinamikát.

A görög tragédián vagy az Apokalipszisen kívül is szüntelenül létrejönnek paradigmák a tradíciók kialakulásának abban a folyamatában, amelyet korábban a teremtő képzelet sajátosságaként jellemzett sematizáló erővel kapcsoltunk össze. A harmadik részben megmutatjuk, hogy a paradigmáknak ez az újjászületése nem érvényteleníti a diszkordáns konkordancia alapvető dialektikáját. Még valamennyi paradigma

elutasítása is, amelyet a mai anti-regény illusztrál, levezethető a konkordancia paradox történelméből. Ezek a művek minden paradigma irányában tanúsított ironikus megvetésüknek és annak a többé-kevésbé perverz örömmek a révén, amelyet a felizgatott és megcsalt olvasó érez, egyszerre tesznek eleget az általuk kétségbevonatott tradíciónak és a rendezetlen tapasztalatoknak, amelyeket végül is imitálnak; s annál inkább, minél távolabb kerülnek a kapott paradigmák imitálásától.

Az interpretatív erőszak gyanúja nem kevésbé jogosult ebben a szélsőséges esetben sem. Már nem a „konkordancia” ráerőltetéséről van szó „időtapasztalásunk diszkordanciájára”. Most az a „diszkordancia” ássa alá belülről az időtapasztalásunk vázát képező „konkordancia”-vágyat, amelyet a minden paradigmával szemben tanúsított ironikus távolságtartás hoz létre a diszkurzusban; s ez a diszkordancia rombolja le az *intentiót*, amely nélkül nem lenne *distentio animi*. Joggal gyaníthatjuk ilyenkor, hogy időtapasztalásunk feltételezett diszkordanciája nem több irodalmi műfogásnál.

A konkordancia határaitól való elmélkedés így mindig indokolt. Helyénvaló a diszkordáns konkordancia és a konkordáns diszkordancia minden „alakzata” esetében, mind az elbeszélés, mind az idő szintjén. A kör egyik esetben sem kerülhető el, ámde nem *circulus vitiosus*.

2) A *circulus vitiosus* ellenvetése más formát is ölthet. Miután szembenéztünk az interpretáció által elkövetett erőszakkal, nem kerülhetjük meg a fordított lehetőséget sem, vagyis az interpretáció *redundanciáját*. Ez a helyzet akkor jönne létre, ha maga az I. *mimészis* mindig csupán a III. *mimészis* értelmi effektusa lenne. A II. *mimészis* ekkor csak rekonstruálná a III. *mimészis* számára azt, amit az I. *mimészis*-ből átvett, hiszen az I. *mimészis* eleve a III. *mimészis* műve volna.

Úgy tűnik, mintha az I. *mimészis* elemzése alátámasztaná a redundancia ellenvetését. Ha nincs olyan emberi tapasztalat, amelyet ne szimbolikus rendszerek s közöttük elbeszélések közvetítenének, fölöslegesnek tűnik kimondani (ahogyan mi tettük), hogy a cselekvés elbeszélést kíván. Valóban: miként beszélhetnénk egy emberi életről úgy, mint egy éppen születőfélben lévő történetről, amikor a létezés időbeli drámáit egyedül azokon a történeteken keresztül tudjuk csak megközelíteni, amelyeket mások vagy mi magunk mesélünk róluk?

Ezzel az ellenvetéssel egy sor olyan szituációt állítok majd szembe, amely véleményem szerint szükségképpen egyfajta inchoatív narrativitást kölcsönöz a tapasztalásnak mint olyannak; ez nem abból ered, hogy, mint mondani szokás, az irodalmat belevetítjük az életbe, hanem autentikus elbeszélés-igényt képez. E szituációk jellemzésekor nem haboznék a tapasztalás pre-narratív struktúrájáról beszélni.

A cselekvés időbeli jegyeinek elemzése az I. *mimészis* szintjén e fogalom küszöbéig vezetett minket. Akkor éppen azért nem léptem át ezt a küszöböt, mivel arra gondoltam, hogy a redundancia általi *circulus vitiosus* vádja jobb alkalmat kínál majd azon szituációk stratégiai fontosságának jelzésére, amelyeket a *mimészis* körében fogunk elmondani.

Anélkül, hogy kilépnők a mindennapi tapasztalás köréből, nem hajlunk-e arra, hogy

életünknek ebben vagy abban az epizódláncolatában „(még) el-nem-mesélt” történeteket lássunk, történeteket, amelyek megkívánják, hogy elmeséljük őket, történeteket, amelyekben az elbeszélés horgonyt vehet? Tudatában vagyok, mennyire alkalmatlan a „(még) el-nem-mesélt” történet kifejezés. A történetek nem *par définition* elmesélt történetek-e? Ez nem vitatható, ha valóságos történetekről beszélünk. De miért lenne elfogadhatatlan a potenciális történet fogalma?

Két, kevésbé köznapi szituációnál szeretnék elidőzni, amely kapcsán meglepő erővel kínálkozik a „(még) el-nem-mesélt történet” kifejezés. A pszichoanalitikushoz forduló páciens megélt történetek töredékeit, álmokat, „primitív jeleneteket”, konfliktusos epizódokat hoz magával; joggal mondhatjuk az analitikus szeánszokról, hogy céljuk és hatásuk az, hogy ezekből a történettöredékekből az analitikus kibontson egy olyan elbeszélést, amely egyszerre elviselhetőbb és intelligibilisebb. Sőt Roy Schafer²¹ arra is rávezetett minket, hogy Freud metapszichológiai elméleteinek összességét élettörténetek újra-mesélésének és esettörténeti rangra emelésének szabályrendszereként fogjuk fel. A pszichoanalitikus teóriának ez a narratív interpretációja azt feltételezi, hogy egy élet története az el-nem-mesélt és elfojtott történetektől halad azoknak a valóságos történeteknek az irányába, amelyeket a szubjektum felvállal, és személyes identitása alkotórészeként tekint. Ennek a személyes identitásnak a keresése biztosítja a kontinuitást a potenciális vagy inchoatív történet és a felülösen vállalt és elmondott történet között.

Akad egy másik szituáció is, amelynek az el-nem-mesélt történet fogalma szintén megfelelni látszik. Wilhelm Schapp *In Geschichten verstrickt – Történetek hálójában* – című munkájában (1976)²² leírja azt az esetet, amikor egy bíró úgy akarja megérteni egy cselekvés lefolyását, úgy akar megérteni egy jellemet, hogy kibogozza azoknak a történeteknek a szövedékét, amelyek a gyanúsítottat körülveszik. A hangsúly itt a „behálózottságon” (*verstricktsein*) van (85. o.); s ennek az igének a passzív módja kiemeli, hogy a történet „megtörténik” valakivel még azelőtt, hogy bárki is elmesélné azt. A behálózottság – úgy tűnik – inkább „előtörténete” az elmesélt történetnek, amelynek kezdőpontját a narrátor választja meg. A történetet ez az „előtörténet” kapcsolja a nagyobb egészhez, ez ad neki „háttérét”. (...) Ide tartoznának többek között Jézus *Példabeszédei* is, amelyek Márk evangélista értelmezése szerint azért hangzottak el, hogy a „kívülállók” ne értsék meg, s amelyek F. Kermode szerint ugyanilyen szigorúan űzik ki kivételezett pozíciójukból a „belül lévőket”. De van még számos más elbeszélés is, amely rendelkezik azzal a titokzatos hatalommal, hogy „kiüldözze az értelmezőket rejtekhelyeikből”. Bizonyos, hogy ezek a rejtekhelyek a szövegben találhatóak. Visszajáról tanúsítják annak kimeríthetetlenültségét. Nem mondhatjuk-e azonban, hogy az effajta elbeszélések „hermeneutikai potenciálja” (id. mű 40. o.), ha nem is egybehangzik életünk el-nem-mondott történeteivel, de legalább visszhangra lel bennük. Nincs-e rejtett cinkosság az elbeszélések – legalábbis a Márk vagy Kafka elbeszéléseihez közel állók – által létrehozott *secrecy* és életünk még el nem mondott történetei között,

²¹ Roy Schafer, *A New Language for Psychoanalysis*, New Haven, Yale U. P. 1976.

²² Frank Kermode: *The Genesis of Secrecy – On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, 1979.

amelyek azt az előtörténetet, háttérrel, előszöveget alkotják, amelyből az elmesélt történet kiválik. Más szavakkal, nincs-e valamiféle rejtett affinitás a között *ahonnan* a történet kiemelkedik és a titok között, amelybe a történet visszatorkollik?

Ákár meggyőző ez a feltételezés, akár nem, alátámasztja legfőbb érvünket, mely szerint a minden elbeszélés-analízist nyilvánvalóan jellemző körköröség, amely abban áll, hogy a tapasztalás inherens időbeli formájával interpretálja a narratív struktúrát és viszont, nem holt tautológia. Inkább „egészséges körköröséget” kell látnunk benne, amelyben a probléma két oldaláról előterjesztett érvek kölcsönösen segítik és alátámasztják egymást.

2. Konfiguráció, refiguráció és olvasás

Az elbeszélés és az idő hermeneutikus köre így szüntelenül újjászületik abból a körből, amelyet a *mimészis* stádiumai formálnak. Itt az ideje, hogy a reflexiót a II. és a III. *mimészis* közötti átmenetre összpontosítsuk, amelyet az olvasás aktusa valósít meg.

Mint fentebb mondtuk, ezt az aktust a mese ama tulajdonságának hordozójaként tarthatjuk számon, hogy modellálni képes a tapasztalást, mivel újfent megragadja és befejezi a konfiguráló aktust. Hangsúlyoztuk, hogy ez utóbbi rokonságban áll az ítélettel, amely megérti – „egybemarkolja” – a cselekvés sokféleségét a mese egységében.

Mi sem tanúsítja ezt jobban, mint az a két vonás, amelyet a II. *mimészis* stádiumában levő mese leírásának végén említettünk, tudniillik a sematizáció és a hagyományosság. Ezek a jegyek különösképpen hozzájárulnak annak az előítéletnek a leküzdéséhez, amely szembeállítja a szövegen „belüli” és a szövegen „kívüli” tényezőket. E szembeállítás szorosan kötődik a puszta szöveg statikus és zárt struktúrájának koncepciójához. A strukturáló aktivitás fogalma, amely a meseszövésvé műveletében látható, transzcendálja ezt az ellentétet. Sematizáció és tradicionalitás teljes mértékben az írás és az olvasás műveleti területei közötti interakció kategóriái.

A kapott paradigmák egyrésztől strukturálják az olvasó *elvárásait* és segítik az elmesélt történet által exemplifikált formális szabály, műfaj vagy típus felismerésében. Vezérfonalul szolgálnak a szövegnek és olvasójának találkozásakor. Vagyis a paradigmák szabályozzák a történet követhetőségét. Másfelől viszont az olvasás aktusa kíséri az elbeszélés konfigurációját és aktualizálja követhetőségét. Egy történetet nyomon követni annyi, mint az olvasás során aktualizálni.

A meseszövésvé azért írható le az ítélezés és a teremtő képzelet aktusaként, mivel ez az aktus a szövegnek és olvasójának közös munkája, amint Arisztotelész mondotta az érzésről, hogy az az érzettnek és az érzőnek közös műve.

Szintén az olvasás aktusa követi nyomon a meseszövésvé sematizáló paradigmák megújításának és továbbörökítésének játékát. A mű címzettje az olvasás aktusában játszik a narratív kényszerekkel, ennek során valósítja meg a paradigmáktól való eltérést, vesz részt regény és anti-regény küzdelmében, és ebből meríti az örömet, amelyet Roland Barthes a szöveg örömeinek keresztelt el.

Végül az olvasó az, aki befejezi a művet, mivel, mondja Roman Ingarden *Az irodalmi mű struktúrájában* és Wolfgang Iser *Der Akt de Lesens* c. művében, az írott mű vázlatul szolgál az olvasás számára; a szöveg ugyanis lyukakat, kihagyásokat, meghatározatlan területeket tartalmaz, sőt, mint Joyce *Ulyssese*, kihívást jelent az olvasó számára: képes-e *konfigurálni* a művet, amelyet a szerző látható élvezettel *defigurált*. Ebben az szélsőséges esetben egyedül a mű által gyakorlatilag magára hagyott olvasó vállaira nehezedik a meseszöveg terhe.

Tehát az olvasás aktusa hajtja végre a III. és a II. *mimészis* összekapcsolásának műveletét. Végső hordozója ez az aktus a cselekvés-világ refigurációjának, amely a mese jegyében történik. A negyedik részben fölvetett kritikus problémáink egyike az lesz, hogy ebből kiindulva összeegyeztessük a Wolfgang Iseféle olvasás-elméletet a H. Robert Jauss-féle befogadás-elmélettel. Elégedjünk meg pillanatnyilag azzal a kijelentéssel, hogy ezek a törekvések közösek abban a vonatkozásban, hogy a szövegnek az individuális vagy kollektív befogadóra gyakorolt hatásában a szöveg aktuális vagy effektív jelentésének belső összetevőjét látják. A szöveg mindkettejük számára *instrukciók* együttese, amelyeket az egyedi olvasó vagy az olvasóközönség passzív vagy alkotó módon *végrehajt*. Csak szöveg és befogadó interakciójában válik a szöveg művé. Ez az a közös alap, amelyből a két különböző megközelítés (az *olvasás aktusáé* és a *befogadás esztétikájéé*) elágazik.

3. Narrativitás és referencia

Az írás elméletének az olvasás elméletével való kiegészítése csupán az első lépést jelenti a III. *mimészis* útján. Egy befogadásesztétika nem vetheti föl a *kommunikáció* problémáját a *referencia* problémájának érintése nélkül. Végső soron a mű – értelmén túl – a kommunikáció aktusában az általa elélt tárt világot is közli, amely voltaképpen horizontját alkotja. Ilyen értelemben a hallgató vagy az olvasó saját befogadóképességének megfelelően reagál a műre. Magát ezt a képességet is egy olyan szituáció határozza meg, amely egyszerre korlátozott és nyitott egy bizonyos világ-horizont vonatkozásában. A horizont- illetve a vele korrelatív világ-terminus így kétszer tűnik fel a III. *mimészis* fentebb javasolt meghatározásában: a szöveg világának és a hallgató vagy olvasó világának metszéspontjaként. Ez a meghatározás, mely rokon a Gadameri „horizontok fúziójának” fogalmával, három előfeltevésen nyugszik, amely egyrészt alapját képezi a beszéd-aktusoknak általában véve, azután a beszédaktusok között az irodalmi műveknek, végül pedig az irodalmi művek között a narratív műveknek. A rend tehát, amely e három előfeltevést egymáshoz fűzi; a növekvő *specifikálódás* rendje.

Az első pontot illetően ama tétel megismétlésére szorítkozom, amely mellett hosszan érveltem *Az eleven metaforában*, s amely az értelem és a referencia viszonyára vonatkozik mindenfajta diszkurzusban. E tétel szerint (inkább Benveniste, mint Saussure nyomán), ha a mondatot diszkurzus-egységnek tekintjük, az, *amire* a diszkurzus *irányul*, nem keveredik többé össze minden egyes jelentő – a jelrendszer-immanencián belül korrelatív – jelentettjével. A mondattal a nyelv túlmutat önmagán: valamit mond *valamiről*. Az, amit a diszkurzus referense célba vesz, pontosan egyidejű esemény-jellegével és dialogikus funkcionálásával. A diszkurzus-instancia másik oldalát képezi. A teljes esemény nem csupán abból áll, hogy valaki megszólal és egy beszélgetőtárhoz fordul, hanem azt is jelenti, hogy egy új *tapasztalatot* kíván

nyelvi tapasztalattá tenni és megosztani a másikkal. Ennek a tapasztalatnak a horizontja a világ. Referencia és horizont korrelatív fogalmak, akár a forma és a tartalom. Minden tapasztalat rendelkezik olyan körvonalakkal, amelyek körülhatárolják és a többitől megkülönböztetik, s a potenciális lehetőségek olyan horizontjából emelkedik ki, amelyek egyszerre alkotják a belső és a külső horizontot: a belsőt, amennyiben mindig lehetséges a határozottan körvonalazott dolgot belülről szemlélve részletezni és pontosabbá tenni; a külsőt, abban az értelemben, hogy a célba vett dolog potenciális kapcsolatban áll egy totális világ horizontján belül található minden más tárggyal, amely világ sohasem szerepel a diszkurzus tárgyaként. Szituáció és horizont ebben a kettős értelemben korrelatív fogalmak. Ez a nagyon általános előfeltevés magával vonja, hogy a nyelv nem önmaga számára alkot világot. Egyáltalán nem is világ. Mivel a világban és a szituációk által érintve vagyunk, ezért próbálunk a megértés módján tájékozódni benne, ezért van mit mondanunk, ezért vannak tapasztalataink, amelyeket nyelvi tapasztalattá akarunk tenni és meg akarunk osztani másokkal.

Ez a referencia ontológiai előfeltevése, mely magán a nyelven belül reflektált előfeltevés, mint minden immanens igazolástól megfosztott posztulátum. A nyelv önmaga számára az Ugyanaz; a világ a Másik. Ezt a másságot a nyelv önreflexiója tanúsítja, s ily módon a nyelv a *létben* tudja magát, hogy a *lévől* szólhasson.

Ez az előfeltevés sem a nyelvészetből, sem a szemiotikából nem származtatható; ellenkezőleg, ezek a tudományok módszertani posztulátumként vetik el a nyelven kívültre irányuló intencionális cél eszméjét. Az, amit az imént ontológiai tanúsításnak neveztem, valójában irracionális ugrás maradna csupán, ha az általa igényelt exteriorizáció nem egy előzetes és eredendőbb mozgás következménye volna, amely a világban és az időben való lét tapasztalásából indul ki, és ennek az ontológiai feltételnek az alapján nyelvi kifejeződésre tör.

Ezt az elsőszámú előfeltevést össze kell hangolnunk azokkal a reflexiókkal, amelyeket korábban tettünk a szöveg befogadására vonatkozólag: a kommunikációra való készséget és a referencia képességét egyidejűleg kell tételeznünk. Minden referencia ko-referencia, dialógusos vagy dialogikus referencia. Nem kell tehát választanunk a recepció-esztétika és a műalkotás ontológiája között. Amit egy olvasó befogad, az nem csupán a mű értelme, hanem értelmén keresztül egyúttal referenciája is, azaz a nyelvivé tett tapasztalat és végső soron a világ és időbelisége, amelyet vele szemben kibontakoztat.

Az, hogy a „műalkotásokat” a diszkurzus-aktusok közé soroljuk, magával vonja a második előfeltevést, amely nem szünteti meg, hanem komplikálja az elsőt. Ama tétel szerint, amelyet *Az eleven metaforában* védelmeztem, s amelyre itt csak emlékeztetni szeretnék, az *irodalmi* művek szintén egy tapasztalatot tesznek nyelvivé, ily módon ugyanúgy születnek, mint minden más diszkurzus. Ez a második előfeltevés szögesen ellentétes a jelenkori poétika uralkodó elméletével, amely az általa nyelven-kívülinek tartott referencia mindenféle számbavételét elutasítja az irodalmi nyelv szigorú immanenciájának nevében. Amikor az irodalmi szövegekben hivatkozásokat találunk az igazra és a hamisra, a hazugságra és a titokra, amelyek elkerülhe-

tetlenül a lét és a látszat dialektikájához vezetnek,²³ e poétika következetesen értelem-effektusnak veszi azt, amit módszertani indítékokból hozott döntéssel referenciális illúzióknak nevez. Az irodalom és az olvasó világa közötti kapcsolat problémája azonban ezzel még nem küszöbölődött ki. Egyszerűn csak elnapoltuk. A „referenciális illúziók” nem tekinthetők akármilyen szövegértelem-effektusnak: a veridikció modelitásainak részletes elméletét teszik szükségessé. Nos, e modalitások a szöveg világát konstituáló világ-horizont háttéréből emelkednek ki. Minden bizonytalansággal magának a horizontnak a fogalmát is belefoglalhatjuk a szöveg immanenciájába, és minősíthetjük a szöveg világának fogalmát a referenciális illúzió túlbujánzásának. Az olvasás azonban újfent felveti a két horizont, a szöveg és az olvasó horizontja fúziójának problémáját, tehát annak kérdését is, hogy miként metszi egymást a szöveg és az olvasó világa.

Próbálkozhatunk magának a problémának az elutasításával, állíthatjuk, hogy az irodalomnak a mindennapi tapasztalásra gyakorolt befolyása nem „pertinens”. Akkor viszont egyrészt paradox módon ratifikáljuk azt a pozitívizmust, amely ellen általában hadakozunk, tudniillik az előítéletet, hogy csupán az empirikusan megfigyelt és tudományosan leírt tényálladék az, ami reális. Másrészt az irodalmat magánvalóságának birodalmába zárjuk, és ezzel élet vesszük a pengének, amely az erkölcsi és társadalmi rend felforgatására hivatott. Elfelejtjük, hogy éppen a fikció az, amely a nyelvet rendkívül veszélyessé teszi (ahogy Walter Benjamin mondja Hölderlin nyomán, rémülettel elegyes csodálattal).

Ez az interakció-jelenség az esetek egész skáláját tárja elénk: a fennálló rend ideológiai támogatásától (mint a hivatalos művészetben vagy történetírásban) egészen a társadalomkritikáig, sőt, mindenféle „valóság” kigúnyolásáig. Még a realistól való szélsőséges elidegenedés is metszéspont. A horizontoknak e konfliktusos fúziója összefügg a szöveg dinamikájával, sajátlag a továbbörökítés és az innováció dialektikájával. A lehetséges által kiváltott sokk, amely nem kisebb, mint az, amelyet a valóság vált ki, felerősödik a kapott paradigmáknak és az egyes művek devianciájából következő eltéréseknek az egyes műveken belül zajló összjátéka során. Így minden költői mű közül a narratív irodalom modellálja a tényleges praxist, mind eltérései, mind pedig tényleges paradigmái által.

Ha tehát nem utasítjuk el a szöveg és az olvasó horizont-fúziójának, vagy a szöveg világa és az olvasó világa metszéspontjának problémáját, magában a költői szöveg működésében kell meglelnünk ama szakadék áthidalásának módját, amelyet az anti-referenciális poétika immanens módszere mélyített el a két világ között. Az *eleven metaforában* megpróbáltam kimutatni, hogy a nyelv referencia-kapacitása nem merül ki a leíró diszkurzusban és hogy költői művek egy sajátos referencia-rendszer, nevezetesen a metaforikus referencia révén lépnek vonatkozásba a világgal.²⁴ Ez a

²³E dialektika visszatérésének figyelemreméltó példáját szolgáltatja a *veridikció* fogalma Greimasnál, egy olyan elméleten belül, amely engedmény nélkül kizár minden utalást valamely külső referensre. Vö. A. – J. Greimas és J. Courtés, „Veridikció” szócikk, in *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 417. o.

²⁴Az *eleven metafora* (7. tanulmány)

tétel minden nem-leíró nyelvhasználati módra vonatkozik, tehát minden költői szövegre, akár lírai, akár narratív szövegekről van szó. Azt is magában foglalja, hogy a költői szövegek is a világról beszélnek, noha nem leíró módon. Emlékszünk: a metaforikus referencia abban áll, hogy a leíró referencia eltűnéséről – s ezzel az eltűnéssel első megközelítésben önmagára utal a nyelv – a további vizsgálódás során kiderül, hogy csupán negatív feltétele annak, hogy még radikálisabb referenciális erők és lehetőségek szabaduljanak föl világban-létünk aspektusaira vonatkozólag, amelyek közvetlenül nem mondhatók ki. Ezeket az aspektusokat a metaforikus referencia indirekt, ámde pozitív, kijelentő módon veszi célba, annak az új pertinenciának a jóvoltából, amelyre a metaforikus közlés az értelem szintjén tesz szert, az önnön alkalmatlansága (*impertinence*) által lerombolt betű szerinti értelem romjain. A metaforikus referencia artikulálódása a metaforikus értelem talaján csak akkor nyeri el teljes ontológiai értelmét, ha magát a léitigét is metaforizáljuk, és észrevesszük az „olyan-mint...”-ben az „olyannak-látom-mint...” korrelátumát, amelyben a metaforikus munka összegeződik. Ez az „olyan-mint...” a második előfeltevést az első ontológiai szintjére helyezi át. Egyidejűleg gazdagabbá is teszi. A horizont és a világ fogalma nem csupán a leíró referenciákat érinti, hanem a nem-leírókat is, vagyis a költői dikció referenciáit. Mondhatnám úgy is, megismételve egy korábbi kijelentést,²⁵ hogy számomra a világ mindazon referenciák együttese, amelyeket az általam olvasott, értelmezett és szeretett mindenféle leíró és költői szövegek tártak fel. Ezeket a szövegeket megérteni annyit jelent, hogy saját szituációnk predikátumai közé interpoláljuk mindama jelentéseket, amelyek egy egyszerű környezetet (*Umwelt*) világgá (*Welt*) tesznek. Nagyrészt valóban a fiktív műveknek köszönhetjük egzisztencia-horizontunk kitágulását. Ezek távolról sem a valóság halvány képmásait, az *eikón* platóni felfogásának értelmében vett „ámyakat” nyújtják a festészet vagy az írás terén (*Phaedra*, 274e-277e); az irodalmi művek csupán azokkal a jelentésekkel *feldúsítva* festik a valóságot, amelyeket rövidítő, sűrítő és fokozó készségüknek tulajdoníthatunk, s amelyeket a mesészöves szembeszökően illusztrál. *Írás és ikonográfia* című munkájában François Dagognet, válaszolva Platónnak az írás és minden *eikón* ellen irányuló érvelésére, *ikonikus dúsításként* jellemzi a festő stratégiáját, aki a valóságot egy korlátozott és egyúttal sűrített optikai ábécé alapján rekonstruálja. Ezt a fogalmat bizvást kiterjeszthetjük az ikonikusság valamennyi módzatára, vagyis mindarra, amit itt fikciónak nevezünk. Hasonló értelemben veti össze Eugén Fink a *Bild*-et, amelyet megkülönböztet a teljességükben érzékelt realitások egyszerű felmutatásától, egy „ablakkal”, amelynek szűk nyílásán keresztül egy szélesen kitáruló tájra látunk. H. – G. Gadamer szintén elismeri a *Bild*-nek azt a hatalmát és képességét, hogy a mindennapi gyakorlat során elszegényedett látásunkat *mintegy* létében teszi tágasabbá.²⁶

A költői mű általános refigurációs funkciójának felismerésében rejelő posztulátum olyan hermeneutikát tételez fel, amely nem annyira arra irányul, hogy rekonstruál-

²⁵ Minderről ld. még *Az eleven metafora* hetedik tanulmányán kívül téziseim összefoglalását in: *Interpretation Theory*, Fort Worth, The Texas Christian University Press, 1976, 36-37, 40-44, 80, 88. o.

²⁶ Eugén Fink, *De la Phénoménologie* (1966); francia ford. Didier Frank, Paris, Éd. de Minuit, 34. par.; H. – G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960, I. rész, II, 2 francia ford. *Vérité et Méthode*, Paris, Éd. du Seuil.

ja a szerzőnek a szöveg mögött meghúzódó intencióját, mint inkább arra, hogy explicitte tegye azt a mozgást, melynek során a szöveg valamiképpen maga előtt bontakoztat ki egy világot. Másutt²⁷ hosszasan kitértem a poszt-heideggeriánus hermeneutikának erre a gyökeres irányváltására a romantikus hermeneutikához képest. Az utóbbi években számtalanszor hangsúlyoztam, hogy az, amit a szövegben interpretálok, voltaképpen az általam belakható világra tett javaslat, amelybe bele tudnám vetíteni legsajátabb képességeimet és lehetőségeimet. Az *eleven metaforában* leszögeztem, hogy a költészet, *müthosza* által, újra-leírja a világot. Jelen munkában hasonlóképpen azt állítom, hogy a narratív cselekvés újra-jelenti a világot időbeli dimenziójában, amennyiben mesélni, elbeszélni annyi, mint a költemény felhívását követve újra-cselekedni a cselekvést.²⁸

Itt lép be egy *harmadik előfeltételezés* is, amennyiben a narratív művek referenciális kapacitását el kell tudnunk helyezni általában véve a költői művek referenciális kapacitásán belül. A narrativitás által felvetett probléma egyszerre bonyolultabb és egyszerűbb, mint a lírai költészet problémája. Egyszerűbb, mivel itt a világot inkább az emberi *praxis*, mint a kozmikus *pathos* szemszögéből ragadják meg. Amit az elbeszélés újra-jelent, az már előzetesen jelentett volt az emberi cselekvés szintjén. Emlékszünk, hogy az I. *mimészis* rendszerében a cselekvés világának előzetes megértését a *cselekvés szemantikája* konstitutív jelentésszefüggéseinek hálózata feletti uralom, valamint a *szimbolikus közvetítéseknek* és az emberi cselekvés *pre-narratív forrásainak* otthonos ismerete jellemzi. A narrativitás szerinti világban-lét olyan világban-lét, amelyet már ehhez az előzetes megértéshez viszonyuló nyelvi gyakorlat félmjelez. Az itt fennforgó ikonikus dúsítás (*augmentation*) annak az előzetes olvashatóságnak a növekedését (*augmentation*) jelenti, amely a már működésbe lépett interpretánsok révén a cselekvés részévé válik. Az emberi cselekvés azért hordozhat jelentéstöbbletet (*sur-signifié*), mivel szimbolikus artikulációjának modalitásai által előzetesen már jelentésekkel telített (*pré-signifié*). A referencia problémája ebben az értelemben egyszerűbb a költészet narratív válfaja, mint lírai válfaja esetében. Az *eleven metaforában* a *müthosz* extrapolációjával dolgoztam ki a költői referencia elméletét, amely összekapcsolja a müthoszt és az újra-leírást: való igaz, hogy a cselekvés és a szenvedés metaforizációját a legkönnyebb megfejteni.

Másfelől azonban a narrativitás problémája, ami a referenciális irányultságot és az

²⁷ „A hermeneutika feladata”, in *Exegesis: Problèmes de méthode et exercices de lecture*, François Bovon és Grégoire Rouiller kiadása, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1975, 179-200. o. Angol ford. in: *Philosophy Today*, 17 (1973), 112-128, amelyet esszégyűjteményembe is beválogattam: *Hermeneutics and the Human Sciences*, kiadó és fordító John B. Thompson, Cambridge University Press és Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1981, 43-62. o.

²⁸ Ahogy Nelson Goodman mondja *The Languages of Art* című művében, az irodalmi művek szüntelenül cselekszik és újra-cselekszik a világot. Ez a megállapítás különösképpen áll a narratív művekre, mivel a meseszövs *poiesise* olyan cselekvés, amely maga is a cselekvésre vonatkozik. Itt a legáltalóbb a mű első fejezetének megfogalmazása: *Reality Remade* valamint maxímája, mely szerint a műveket világok viszonylatában, a világokat pedig művek viszonylatában kell elgondolnunk.

igazság-igényt illeti, összetettebb a lírai költészet problémájánál. A narratív diszkurzus két nagy osztályának, a fiktív elbeszélésnek és a történetírásnak a létezése egy sor sajátos problémát vet fel, amelyet a munka negyedik részében fogunk tárgyalni. Ezek közül most csupán néhányat sorolnék fel. A legfeltűnőbb és talán a legkevésbé kifejtendő probléma a történelmi elbeszélés és a fiktív elbeszélés referenciális irányultságának tagadhatatlan asszimetriájából ered. Csak a történetírás tarthat igényt olyan referenciára, amely az *empiriára* támaszkodik, mivel a történeti intencionalitás olyan eseményekre irányul, amelyek *valóban* megtörténtek. Ha a múlt nem is létezik többé, és ha (Ágoston kifejezésével) csak a múlt jelenében, vagyis a múlt nyomain keresztül közelíthető meg, amelyek a történész számára már dokumentumok, akkor is tény az, hogy a múlt megtörtént. Bármennyire hiányoznak is jelen-érzékelésünkől a múlt eseményei, ettől még ugyanannyira irányadók a történeti intencionalitás számára, s a realitásnak olyan jegyével látják el, amelyre soha, semmiféle irodalom nem tehet szert, akármilyen „realista”. A múltbeli valóság nyomain keresztül megvalósuló referencia speciális elemzést igényel: ennek szenteljük a negyedik rész teljes fejezetét. Egyrészt ki kell majd fejtenünk, hogy ez a nyomokon át történő referencia mit vesz át a minden költői műben közös metaforikus referenciából, minthogy a múlt csak a képzelet segítségével rekonstruálható, másrészt azt, amit ehhez hozzáad, mivel az elmúlt valóság által polarizált. Fordítva is felvetődik a kérdés: vajon a fiktív elbeszélés nem a nyomokon keresztül történő referenciától kölcsönzi referenciális dinamikusanak egy részét? Nem úgy mesélünk-e el minden történetet, mintha valóban megtörtént volna, mint azt az irreális események elmesélésekor általános múlt idejű igehasználat tanúsítja? Ilyen értelemben a fikció ugyanannyira adósa a történelemnek, mint a történelem a fikciónak. Ez a mindkét irányban megfigyelhető lekötelezettség jogosít fel arra, hogy a történetírás és a fiktív elbeszélés közötti *referenciakereszteződésről* beszéljek. Ezt a problémát csak olyan pozitívista történetfelfogás kerülné meg, amely nem venne tudomást a fikció részéről a nyomokon keresztül történő referenciában és egy olyan referencia-ellenes irodalomfelfogás, amely figyelmen kívül hagyná, milyen nagy szerepet játszik a metaforikus referencia minden költészetben.

De hol másutt kereszteznék egymást a nyomokon keresztül történő referencia és a metaforikus referencia, mint az emberi cselekvés *időbeliségének* síkján? Nem az emberi időt refigurálja-e *közösen* a történetírás és az irodalmi fikció oly módon, hogy az *időbeliség síkján* keresztezik referenciamodalitásaikat?

4. Az elmesélt idő

Hátra van még azoknak a kereteknek a pontosabb kijelölése, amelyeken belül e munka negyedik részében elhelyezem majd a történetírás és az elbeszélés referencia-kereszteződésének kérdését, és felvázolom a konfiguráció aktusa által refigurált világ *időbeli* jegyeit.

Újfent az ikonikus dústítás fentebb bevezetett fogalmából indulnék ki. Ily módon újra felsorolhatnánk azokat a vonásokat, amelyekkel a cselekvés előzetes megértését jellemeztük: a gyakorlat kategóriái közötti jelentéssz összefüggések hálózatát; az előzetes megértés immanens szimbolikáját; és különösképpen a megértés sajátosan gyakorlati időbeliségét. Azt mondhatjuk, hogy ezeknek a jegyeknek mindegyike ikonikusan intenzívált, feldústított.

A két első vonásról kevés szó fog esni: a kölcsönös jelentéssz összefüggés terv, körülmények, véletlen között pontosan megfelel annak, amit a mese előír, vagyis leírásunk szerint a heterogén elemek szintézisének. A narratív mű felhívás arra, hogy praxisunkat *úgy lássuk, mint...*, ahogyan azt ez vagy az az artikulált mese előírja irodalmunkban. Ami a cselekvés belső szimbolizálását jelenti, elmondhatjuk, hogy pontosan ez az, ami re-szimbolizált vagy de-szimbolizált – vagy de-szimbolizáltsága által re-szimbolizált – azon sematizmus szerint, amelyet a paradigmák történetisége hol tradícióvá tesz, hol pedig felforgat. A cselekvés elindítása végső soron a cselekvés *idejét* refigurálja leginkább.

Itt azonban kénytelenek vagyunk hosszú kitérőt tenni. A refigurált idő – mondhatnánk *úgy is*: az elmesélt idő – elmélete nem alakítható ki anélkül, hogy a referencia-kereszteződés tárgyalásakor ne támaszkodnánk a történetírás episztemológiája és a narrativitásra alkalmazott irodalomkritika között kezdeményezett párbeszédbe bekapcsolódó harmadik partner közvetítő szerepére.

Ez a harmadik partner az *idő fenomenológiája*, amelynek csak bevezető részét vetjük szemügyre az ágostoni időfelfogás tanulmányozásakor. E munka folytatása a másodiktól a negyedik részig nem lesz egyéb, mint hosszú és nehéz *hármasszemes* történetírás, irodalomkritika és fenomenológiai filozófia között. Az idő és az elbeszélés dialektikája csupán ennek a – véleményem szerint előzmény nélkül álló – szembesítésnek a végső tétje lehet, hiszen három olyan beszélgető partner konfrontációjáról van szó, akik rendszerint kölcsönösen figyelmen kívül hagyják egymást.

Ahhoz, hogy a harmadik partner teljes súllyal vehessen részt az eszmecsereben, mindenképpen fel kell vázolnunk az idő fenomenológiáját Ágostontól Huserlig és Heideggerig; nem azért, hogy megírjuk a történetét, hanem, hogy megalapozzunk egy állítást, amelyet elmulasztottunk igazolni a *Vallomások XI.* kötetének tanulmányozásakor: Ágostonnál nincs tiszta idő-fenomenológia, mondtuk. Hozzá tettük: talán Ágoston után sem lesz ilyen soha. Azt kell tehát kimutatnunk, hogy a *tiszta* időfenomenológia lehetetlen. Tiszta fenomenológián az időstruktúra *intuitív* felfogását értem, amely nem csupán elválasztható azoktól az *érvelési* procedúráktól, amelyekkel a fenomenológián az időstruktúra *intuitív* felfogását értem, amely nem csupán elválasztható azoktól az *érvelési* procedúráktól, amelyekkel a fenomenológia megoldani igyekszik a korábbi tradícióból átvett apóriákat, hanem felfedezése miatt még csak fizetnie sem kell új, még nehezebben megoldható apóriákkal. Tézisem az, hogy az idő fenomenológiájának autentikus rész megoldásai nem vonhatók ki véglegesen abból az aporetikus összefüggésrendből, amely olyannyira jellemzi az idő ágostoni elméletét. Újra kell hát kezdenünk az ágostoni apóriák vizsgálatát, kimutatva példaszűrőségüket. Husserl a *belső időtudat fenomenológiájáról* tartott *Előadásainak* elemzése és megvitatása képezi majd a tiszta időfenomenológia definitív aporetikus jellegének ellenpróbáját. Némileg váratlanul (legalábbis számomra) visszajutunk ahhoz a *par excellence kantianus* tételhez, hogy az-idő nem figyelhető meg közvetlenül, hogy az idő sajátzerűleg *láthatatlan*. Ilyen értelemben a tiszta időfenomenológia vég nélküli apóriái jelentik az árát minden olyan kísérletnek, amely *magát az időt akarja megjeleníteni*, hiszen maga ez az ambíció nyilvánítja „tisztnak” az idő fenomenológiáját. A negyedik rész egyik legfontosabb állomása lesz annak bizonyítása, hogy az idő tiszta fenomenológiája elvileg aporetikus jellegű.

Szükség van erre a bizonyításra, ha egyetemesen érvényesnek kell tartanunk azt a tézist, mely szerint a narrativitás poétikája felel az időbeliség aporetikájára, illetve megfelel annak. Arisztotelész *Poétikájának* és Ágoston *Vallomásainak* összevétele csupán e tétel részleges és bizonyos értelemben esetleges verifikációját eredményezte. Ha legalább plauzibilis módon érvelhetnénk minden tiszta időfenomenológia aporetikus jellege mellett, úgy a narrativitás és az időbeliség hermeneutikus körét jóval a *mimészis* körén túl tágíthatnánk. Az első részben a kérdések megvitatását azért kellett az utóbbi körre korlátoznunk, mert a történetírás és az irodalomkritika még nem jutott szóhoz a történelmi időt és az idővel folytatott fikciós játékokat illetően. Csupán az említett hármasszemes végén, amelyben már az idő fenomenológiája is szót kapott a két előző diszciplína mellett, vehető egybe a hermeneutikus kör a narrativitás poétikájának körével (amely a referencia-keresztződés fentebb tárgyalt problémájában összegződik), valamint az időbeliség aporetikájával.

Már itt felmerülhet az ellenvetés a tiszta időfenomenológia univerzálisan aporetikus jellegével szemben, hogy Heidegger hermeneutikája döntő szakítást jelez Ágoston és Husserl szubjektivistá fenomenológiájával. Heidegger, aki fenomenológiáját a *Dasein* és a világban-benne-lét ontológiájára alapozza, nem joggal jelenti-e ki, hogy az általa leírt időbeliség „szubjektívabb” minden szubjektumnál és „objektívabb” minden objektumnál? Nem tagadom ennek az állításnak a jogosultságát. A Heideggernek szentelt elemzés teljes mértékben alátámasztja majd ontológiára alapozott fenomenológiája eredetiségét, amely egyúttal mint hermeneutika jelenik meg.

Már itt utalnunk kell arra, hogy az idő heideggeri elemzésének sajátosan *fenomenológiai* eredetisége – amely teljes mértékben annak köszönhető, hogy ez a fenomenológia a Gond ontológiájában gyökerezik – az időbeliség vagy inkább az időbeliesítés szintjeinek *hierarchizálásában áll*. Utólag persze felfedezhetjük Ágostonnál a téma előérzetét. Midőn Ágoston az időkiterjedést a kitágulás (*distension*) fogalmának segítségével értelmezi, és úgy írja le az emberi időt, mint amely bensőnkől emelkedik ki a másik pólus, az örökkévalóság vonzására, valóban előlegezi az időbeli szintek pluralitásának eszméjét. Az időközök nem sorolhatók egyszerűen egymás alá, mennyiségi adatok szerint, mint a napok az években vagy az évek a századokban. Az időkiterjedésre vonatkozó problémák egyáltalán nem merítik ki az emberi idő kérdését. Amennyiben a kiterjedés (*extension*) a szándék (*intention*) és a kitágulás (*distension*) dialektikáját tükrözi, akkor az időkiterjedésnek nem csupán az a mennyiségi oldala létezik, amellyel az olyan kérdésekre válaszolhatunk, mint: mióta? mennyi idő alatt? mennyi idő múlva? A kiterjedésnek minőségi aspektusa is van, amelyet a feszültség foka (*tension graduée*) szab meg.

Szent Ágoston időfelfogásának szentelt tanulmányomban már jeleztem az időbeli hierarchia fogalmának legfőbb episztemológiai kihatását: a történetírás az eseménytörténet ellen folytatott harcában és a narratológia az elbeszélés dekronologizálását célzó ambíciójában, úgy tűnik, csak egyetlen alternatívának ad helyet: vagy a kronológia, vagy a rendszerszerű akronikus összefüggések. Nos, a kronológiának van egy másik ellentéte is: maga az időbeliség, a legnagyobb *feszültség (tension)* szintjén.

Az Ágoston által végrehajtott áttörést az időbeliségnek a *Lét és időben* nyújtott

heideggeri analízise aknázza ki a legdöntőbb módon, noha, mint arra majd sort kerítünk, a halálhoz-viszonyuló-létből, nem pedig, mint Ágoston teszi, a hármas jelen struktúrájából kiindulva. A heideggeri elemzés felbecsülhetetlen értékű nyereségének tartom, hogy a hermeneutikai fenomenológia lehetőségeire támaszkodva kifejtette: az időbeliség a radikalitás több szintjén is kibontakozhat, s hogy a *Dasein* analitikájához tartozik, hogy ezeket vagy felülről lefelé haladva (a *Lét és időben* követett rend szerint) – a halálhoz viszonyuló autentikus időtől a mindennapiság és a nyilvánosság idejéig, ahol minden az idő-„ben” történik –, vagy pedig lentől fölfelé haladva áttekintse, mint a *Grundprobleme der Phanomenologie* című művében.²⁹ Az, hogy milyen irányban tekintjük át az időbeliesítés fokozatait, kevésbé fontos, mint az időtapasztalás hierarchizáltsága.³⁰

Ezen a felfelé vezető vagy lefelé haladó útvonalon számomra az időnbélüliség és a radikális időbeliség között elhelyezkedő középszintű állomás tűnik a legfontosabbnak, amelyet a halálhoz-viszonyuló-lét fémjelez. Heidegger ezt bizonyos okokból, amelyekre a későbbiek során térünk ki, *Geschichtlichkeit*-nek, történelmiségnek nevezi. Ágoston és Heidegger elemzése ezen a szinten áll a legközelebb egymáshoz, mielőtt – legalábbis látszólag – radikálisan elválának egymástól, egyikük a Szent Pál által felvillantott remény, másikuk a halállal szemben tanúsított quasi-sztoikus eltökéltség felé fordulván. A negyedik részben kimutatjuk a *Geschichtlichkeit* eme analíziséhez való visszatérés belső szükségességét. Voltaképpen erre az elemzésre fut ki az ismétlés – *Wiederholung* – analízise, amelynek során választ keresünk, még hozzá ontológiai jellegű választ azokra az episztemológiai problémákra, amelyeket a történeti intencionalitás és a fiktfv irodalom igazság-irányultsága közötti referencia-keresztződés vet fel. Ezért jelezzük már itt ezeket az összefüggéseket.

Szóba sem jöhet tehát, hogy tagadjuk az időbeliség heideggeri leírásának sajátosan fenomenológiai eredetiségét, amely annak köszönhető, hogy e leírás a Gond ontológiáján alapul. Mindazonáltal még azon a fordulaton – *Kehre* – innen, amely a *Lét és időt* követő művekben figyelhető meg, be kell vallanunk, hogy a *Dasein* ontológiája megmarad egy olyan fenomenológia keretei között, amely hasonló problémákat vet fel, mint Ágoston vagy Husserl fenomenológiája. Az áttörés a fenomenológia síkján itt is új típusú nehézségeket szül, amelyek még fokozzák a tiszta fenomenológia aporetikusságát. A nehézségek fokozódása arányos ennek a fenomenológiának az ambíciójával, amely nemcsak abban áll, hogy ne tartozzék semmivel a természettudományoknak és a humán tudományoknak, hanem abban is, hogy *alapul* szolgálgjon számukra.

Itt az a paradoxon áll fenn, hogy az apória pontosan az időfenomenológia és a humán tudományok kapcsolataira vonatkozik: főleg a történetíráásra, de a jelenkori narratológiára szintűgy. Igen, a paradoxon az, hogy Heidegger megnehezítette az

²⁹Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 24, *Die Grundprobleme der Phanomenologie*, Frankfurt, Klostermann, 1975, 19. paragrafus.

³⁰Korábban, amikor homológnak tekintettük az I. *mimészis* praxis-idejét a *Lét és időben* utolsóként szereplő, származtatott idő-formával – az *Innerzeitigkeit*, az „időnbélüliség” vagy „időben-benne-lét” –, valójában a *Lét és időben* követett sorrend fordítottját, a *Grundprobleme* rendjét választottuk.

eszmecserét a három partner: a történetírás, az irodalomkritika és a fenomenológia között. Ténylegesen kételkedhetünk abban, hogy sikerült volna levezetnie a szak-történeszek történelemfogalmát, valamint a humán tudományok Diltheytől átvett általános tematikáját a *Dasein* történetiségéből, amely a hermeneutikai fenomenológia számára a köztes szintet alkotja az időbeliség hierarchiájának fokozatai között. Még súlyosabb probléma az, hogy amennyiben a legradikálisabb időbeliség a halál jegyét viseli, miként léphetünk át egy ilyen, alapjában a halálhoz-viszonyuló-lét által privatizált időbeliségből a közös időbe, amely feltétele annak a több személy közötti interakciónak, amely minden elbeszélésben megtalálható, s még inkább a nyilvánosság idejébe, amelyet a történetírás megkövetel?

Ezért azután a Heidegger fenomenológiáján át vezető út további erőfeszítéseket igényel, s így néha el kell távolodnunk Heideggertől, hogy megóvjuk az elbeszélés és az idő dialektikáját. Dolgozatunk negyedik részének egyik legnagyobb vállalkozása lesz annak kimutatása, hogy a két pólus között mélyülő látszólagos szakadék ellenére miképpen hierarchizálódik egyidejűleg és kölcsönösen az idő és az elbeszélés. Hol a hermeneutikai fenomenológia fogja szolgáltatni az elbeszélés hierarchizált-ságának kulcsát, hol a történelmi elbeszélés és a fikatív elbeszélés tudománya teszi lehetővé az időfenomenológia spekulatív szempontból legkevésbé kifejezhető apóriáinak – a fentebbiekben használt kifejezéssel – költői megoldását.

Így azonban az a nehézség, amelyet a történettudományoknak a *Dasein*ből való levezetése, valamint az a még nagyobb nehézség, amelyet a fenomenológia *halálhoz-viszonyuló* idejének és az elbeszélés-tudományok *nyilvános* idejének együtt-gondolása jelent, maga is iránytűként szolgál majd számunkra, hogy *jobban gondoljuk el* idő és elbeszélés kapcsolatát. De az a bevezető reflexió, amelyet e munka első része jelent, már elvezetett minket egy olyan koncepciótól, amelyben a hermeneutikus kör a *mimézisz* stádiumainak körével azonos, addig a koncepcióig, amely ezt a dialektikát az elbeszélés poétikájának és az idő aporetikájának tágabb körébe iktatja.

Utolsó nyitott problémánk: *az időbeliség hierarchizálásának felső határa*. Ágoston és az egész keresztény tradíció számára az idő tisztán extenzív összefüggéseinek interiorizációja ahhoz a végtelenséghez viszonyul, amelyben minden egyidejűleg van jelen. Az örökkévalóságnak az idő által való megközelítése nem más, mint a nyugvó lélek *stabilitása*: „Megkapaszkodom majd és gyökeret verek Benned, ősmintámban, igazságodban.” (*Vallomások*, XI, 40. Gondolat, Budapest, 1982.) Nos, Heidegger időfilozófiája, legalábbis a Lét és idő korszakában nem az isteni örökkévalóság, hanem a halálhoz-viszonyuló-lét által megpecsételt végesség felé irányítja az elmélkedést, miközben újra felveti és éleselméjűen kifejti az időbeliesítés gondolatát. Annak a két, teljesen különálló és összeegyeztethetetlen módjáról van-e itt szó, hogy a legnagyobb kiterjedésű időtartamot a legfeszültebb időtartamra vezessék vissza? Vagy ez az alternatíva nem több látszatlán? Azt kell-e gondolnunk, hogy csak egy halandó képes ama cél kitűzésére, „hogy az élet dolgainak olyan méltóságot adjon, amely azokat örökkévalóvá teszi”? Az örökkévalóság, amelyet a műalkotások szembeállítanak a dolgok múlandóságával, csak egy történeten belül jöhet létre? S a történelem csak akkor marad-e történelmi ha fölé emelkedvén a halálnak, megvédi magát a halál és a halottak feledésével szemben és megmarad a halál és a holtak emlékeztetének? A legsúlyosabb kérdés, amelyet könyvünk egyáltalán feltehet: milyen

mértékben segíthet a narrativitásról és az időről folytatott filozófiai reflexió abban, hogy képesek legyünk együtt-gondolni az örökkévalóságot és a halált.

Angyalosi Gergely fordítása

MÉSZÖLY MIKLÓS
MŰVÉSZETE

BALASSA PÉTER

A CSELEKMÉNY REJTÉLYE MINT ANEKDOTIKUS FORMA

1. Átváltozás prózánk megújulásán belül

A hatvanas évek végétől bekövetkezett megújulást a magyar prózában a kritika eddig (beleértve e sorok íróját is) egységes folyamatnak tekintette. Ismertetőjegyeit, mélyebb kiváltó okait főképpen az addigi vezető epikai hagyománnyal szemben írta le. A hetvenes évek végétől, a nyolcvanas években azonban figyelembe kell venni azt, hogy az általános megújuláson belül legalább két fázisról van szó, és a másodiknak az ismertetőjegyei, alkati vonásai bizonyos mértékig eltérnek a hetvenes évekbeli szakasztól, illetve módosítják az általános képet, noha alapvető jellegét nem változtatják meg. Az újításon belüli visszakanyarodásként, a régi hagyomány megújításaként lehetne összefoglalóan jellemezni ezt a második fázist. Semmiképpen sem konzervatív visszatérés ez, hanem inkább megújító gazdagodás, szélesebbre nyitás – eszközök, hangvételek és műfajok tekintetében. Ennek az újabb szakasznak több reprezentatív műve van, melyek közül – a kritikus jog szerinti szelekciója révén – kiemeljük Mészöly Miklós újabb novellisztikáját (különösen: *Magyar novella, Indián ebéd, Szárnyas lovak, Ló-regény, Anyasírató, Megbocsátás*), Nadas Péter készülő regényét, melyre azért lehet már hivatkozni, mert számos részlete olvasható folyóiratainkban, továbbá Esterházy Péter *Fuharosok* című regényét, végül Krasznahorkai László írásait.

Az első szakasról részletesebben szóltunk az *Észjárás és forma* című tanulmányban, *A színeváltozás* című könyvben. Annak bizonyos egyoldalúságain túl (melyeket jelen írás hivatott oldani), – röviden visszaidézve – a következők voltak főbb megállapításai. Az új prózában a reflexió vált létezővé, a narráció, az elbeszélés módja vált témává. Átdefiniálódott a reflexió fogalma, amelynek következménye lett, hogy az irodalom bölcséleti funkciója – pl. esszéizálódás révén – kitágult, megnőtt. A változás poétikai konzekvenciáit – elsősorban a nyelvi öntükrözést – most nem részletezzük, azért nem, mert részben önisméltésekbe bocsátkoznánk, részben pedig azért, mert egy újabb, számunkra azóta világosabbá vált mentalitásbeli változás érintésével egészítenénk ki egykori helyzetképünket. A 68 utáni értelmiségi nemzedékek lényeges észjárásbeli változása ez, melyet *nominalizmusnak* nevezünk. Nem az ismeretes tudomány-filozófiai módszer, illetve filozófiatörténeti korszakot jelöljük vele, hanem a felújított s belőle abszolutizált világszemléletet, amelynek csupán hivatkozási bázisa a történeti és módszertani értelemben vett nominalizmus. Olyan általános, „néma” közmegegyezésre utalunk, mely nem bölcséleti hatás módján érvényesült a hetvenes évek prózájában, hanem egy teljes szellemi atmoszféra, éghajlatváltozás értelmében.

E mentalitás lényege, hogy le kell mondani az általános kijelentések és általános fogalmak nyelvéről, ragaszkodni kell ahhoz, hogy a fogalmak s nevek, csupán önmagukkal azonos megnevezések, melyek kiiktatják értelmezési tartományukból a „jelenség-lényeg” dialektikáját stb. Észert általános kijelentéseinknek, fogalmainknak valóságot tulajdonítani helytelen, adott esetben etikátlan dolog, mivel ez az eljárás – századunk bizonyította – önkéntelenül is gondolati alapja lehet mindannak, ami a kisajátított, egyenlőtlenségeket legitimáló totalitásra, felülről levezetett „egészre”, teljességre hivatkozva felemészt, felmorzsolja az eredendően szabad egyedit, egyest, a megismételhetetlent, és besorolhatatlant, mely per definitionem egalitásra törekszik. Véleményünk szerint mélyebb szellemi-etikai krízis jele ez a gondolkodás, mely az általános kijelentések kompromittálódásából született, igen etikus megfontolásokból.

Az új magyar próza minden pontján kimutatható a nyelvi nominalizmus – többek közt az említett nyelvi öntükrözés –, a modern nyelvelmélet hajszálereken érvényesülő, alapvetően nominalisztikus filozófiája; elég legyen most arra utalni, hogy ez összefügg az új írásmód egyik fő jellegzetességével a narratív és tematikai személyességgel, az egyes szám első személyűséggel. A világirodalomnak az az immár csaknem száz éves fejleménye, melynek során az író lemond a narratív omnipotenciáról a magyar irodalomban mostanában standardizálódik (tehát nem most jelenik meg, csak ma válik általánossá, közmegegyezéssé). A nyelvi nominalizmus és a tematikai személyesség – „csak arról beszélek, amit személyesen tudok, tapasztalok stb.” – szorosan összefügg. Az átfogó világelvire való igény és szükséglet azonban – hiány formájában – ezzel egyidejűleg általánosan és „kívülről” egyre fokozódik, a szellemi krízis újabb tényezőjeként. Hit és bizalom nélkül nem állhat fenn egyetlen kultúra vagy civilizáció sem. Ezen elsősorban önnön etikai alapjaiba vetett hitet, alapvető értékek közmegegyezészerű fennállását, elfogadását és számon kérését kell érteni. *Valamilyen* normatív szabályrendszert, mely – bizonyos határig – független gyakorlati végrehajtásától, alkalmazásától. Az általános állításoktól való viszolygás, véleményünk szerint, a szellemi, kulturális válság elmélyítéséhez, nem pedig enyhítéséhez járul hozzá. Nem szólva arról, hogy a nominalizmus maga is néven túli, általános valóságot tulajdonít az önmaga felállította – negatív, aszketikus – normának. Ha ugyanis nem tehetünk többé általános kijelentéseket saját szellemi szabadságunkat illető gyanakvás nélkül, ha önmagunkban is folyton az autoriter „egészet” szimatoljuk, akkor csak erősítjük az autonóm, horizontális konszenzus és közösségek széthullási folyamatát, amelyben minden állításnak a határa csupán a másik elszigetelt individuum tudatáig terjed, korlátozottsága végül is egyetemes kommunikációs krízishez vezet. Ebben az esetben, mindenfajta konvenció hiján, művészetről sem beszélhetünk, létezésének hogyanjáról és mibenlétéről, működéséről mit sem állíthatunk, hiszen benne még a pontošvessző és a szünetjel is – képletesen szólva – általános kijelentés a világról, akarva-akaratlanul. A művészet legelemibb gesztusa is önmagán túli valóságot állít, „tulajdonít” stb. A néven, a megnevezésen túli gondolat, mint minden műalkotás inherens valósága – létező, amennyiben a művészet kézenfekvő, adott témája mindig az addig megnevezhetetlen és meghatározhatatlan. A nominalizmus nem beszél, nem beszélhet művészetről, nincs, nem lehet esztétikája. A modern irodalom számos ágazata, tendenciája mégis ehhez a művészetfilozófiailag néma gondolkodásmódhoz kötötte sorsát. Ezen belül az új magyar próza is eljutott a redukció, a mikroműködések útján *csaknem* a nominalizmus végső kísértéséig: – az öntükrözés felszámolja a történetet. Ugyanakkor az is

megfigyelhető, hogy ha az elméleti gondolkodás lemond az általános kijelentések és fogalmak nyelvéről, akkor szükségképpen a művészetnek, az irodalomnak kell átvennie bölcséleti funkciókat. Nem tartom véletlennek, hogy a 20. századi filozófia egészét tekintve, mely inkább filozófiatörténet, mintsem primer filozófiai szövegek sora, a próza és általában a művészet szükségképpen bölcséletivé változott, reflexiós szintje megnövekedett, és ez új esztétikai energiákat ébresztett föl. Úgy tűnik, egyre inkább a szerepváltás helyzetébe kerül a modern művészet, már csak az átfogó világélv iránti heves szükséglet és igény artikulátlan nyomása miatt is. A művészetnek nemcsak a tárgya, módja, hanem esetenként életformája, „szociológiája” is bölcséletivé alakul. Így tehát, amikor a művészet a szerepváltás említett helyzetébe kerül, és általános, bölcséleti kijelentéseket tesz meg formájának, akkor önsúlyánál és bölcs „tudatlanságánál” fogva ellenáll annak a szellemi folyamatnak, amit a metafizika lefejezésének nevezhetnénk, ellenáll a pusztá ténymegállapításnak, tehát a tényeknek. Az ellenállást önmagán belül kellett kifejtetnie, illetve megtapasztalnia, amennyiben maga is a nominalisztikus gondolkodásmód útjáról tért le. Ennek a két szakaszos útnak az analógiájaként fogható föl a megújult magyar próza néhány jelensége, jellemzője is. Például s a továbbiakban éppen ennél a példánál szándékozunk maradni, Mészöly Miklós prózájának alakulása *Az atléta halálától* újabb novelláig, mutatis mutandis leírható volna úgy is, mint amely egyfajta analogikus végigjárása Ludwig Wittgenstein filozófiai fejlődésének, a fiatal bölcs végső hallgatásig jutó Traktátusától az idősebb Wittgenstein konvenció – és szabálykövető etikát hirdető filozófiájáig (Philosophical Investigations), függetlenül attól, hogy az író ismeri-e vagy sem ezt a filozófiát.

Mészöly újabb novellisztikájának átfogó jellemzője az, hogy lemond arról a redukciós módszerről – mutatis mutandis nominalizmusról – mely a *Filmben* nyerte el végső és rendkívül nagy értékű, mondhatni klasszikus megformálását. Látszólag ez a mű a legkevésbé jó példa arra, hogy a prózai megújulás második szakaszát jellemezzük, hiszen éppen ebben foglalható össze az első fázis úttörése. De éppen az a meglepő és izgalmas, hogy összeérnek benne a „nominalista” gondolkodás és az általános állításoktól *nem* tartózkodó gondolkodás szálai. Az a titkos út és mód, az a megigazulása a végsőig redukált prózaírásnak, amelynek a végpontján és a mélypontján hirtelen a legbrutálisabb Szociologikum és historikum tör fel – Silió pere –, egy rejtélyes, nevéken, tényeken túli világot villant elénk, hallatlan gazdag jelentéssel. Az írói radikalizmus végpontja a szemünk előtt, a műben fordul át és változik meg. Mészöly – lehetőségként – visszaadja az *eseménynek* a történetiségét, miközben műve közvetlenül ahistorikus marad minden ponton. A történetetlen magyar életfolyamról mond történeti ítéletet. Olyan szerkesztésmóddal van dolgunk itt, amelyben mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szájak, mintha sugalmazva lennének bizonyos titkos megfelelések, és a szájak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek. A könyv szerkezeti eljárását annak idején az irányított aleatória zenélésmódjához hasonlítottuk. Mészöly mintha kifejtett és vigigvitt hasonlítókkal dolgozna, melyek egyetlen, kimondhatatlan, mégis az evidencia lidérces egyértelműségével kísérő hasonlítottat járnának körül (a Kamera mozgása ez!). Mégsem az összevont hasonlat, a metafora stílusjegye uralkodik az egész művön, hanem a megszakadás és a rejtély, mely végül a cselekményt koholmánnyá fordítja, és ebben a mivoltában *beszél* mint eljárás a magyar és a kelet-európai történelemről: koncepciós perek sorozatáról, a beszédképtelen elnyomottak, kisemmizettek, szegények és elesettek örökös, történetetlen, mindig-ugyanaz históriájáról. „Tetszés szerinti” elemekből

ugyanaz a szögletes, csupasz, egzisztenciális helyzet jön létre, a szabadság nélküliség abszolútuma, mint botrány. Újabb prózánk redukcionista, analitikus fázisának főműve így válik a fordulat művévé is. Nem véletlen, hogy Mészöly *nem a Film* analitikus útján haladt tovább (nyilván nem volt hová), hanem *újra a történetközpontú és nem a narráció-centrikus próza felé fordul*. Látszólag tradicionálisabbá válik említett, hivatkozott novellái révén, valójában a *Film* mélyebb anonim historikus szerkezetéből újítja meg művészetét. Különben is hogy miféle tradicionálisról van szó, azt a *Megbocsátás* elemzésével igyekszünk majd megmutatni. Nem Mészöly írói alkata változott meg, hiszen az valóban moccsanatlan (ha tetszik, következetes), hanem ugyanahhoz a látásmódhoz, írói reflexrendszerhez való viszonya újabb műveinek tanúsága szerint.

Az újabb szakasz lényeges ismertetőjegyei: a történetközpontúság visszahódítása, de nem tradicionális értelemben, hanem a káosszal való szerkesztés értelmében (lásd később). Továbbá a nyelvi öntükrözés és felbontás ismert jegyeinek háttérbe szorulása, a stílus, a narráció mint téma másodlagossá válása. Az „elbeszélhetőek-e egyáltalán a dolgok?” kérdése és feszült dilemmája mintha oldódna. A *Megbocsátás* példáján azt kívánjuk bemutatni, hogy miképpen működnek a megújult prózán belüli átváltozásnak ezek a vonásai.

2. A *Megbocsátás* elemzése

A novella egy képpel indul, melyet joggal lehet ősténynek, motivikus őscsírának nevezni, ez pedig a füst. „A vonat már rég kifizutott az állomásról, a hosszan kígyózó füstcsík nem foszlik szét... Volt is remény erre, mert még este nyolckor sem foszlott szét, feltűnés nélkül a helyén maradt, mintha pusztá felhőalakzat volna, mely olyan döntésre jutott, hogy nem kíván meghalni.” A győzelem megszületik, mert a novella időtartamára a füstcsík ottmarad a kisváros felett. Ezenkívül a mű elején sűrűbb egymásutánban, később ritkásabban *kilenc kép* jelenik meg meg, a szó első értelmében véve azt, tehát nem retorikai alakzatként. Az *Állatok búcsúja* című kép, melyet Anita készít „faszénparázson forrósított, fémvégű pálcákkal”. A Hangos-pusztá képe, a napozó Mária képe, a nagyapa grafikonjainak képe, a fotográfia, az a kép, amit a permetező pilóta lát a halott lánnyal, a „kis támasztós, asztali képkeret ezüsből, benne a fotográfiával”, végül a Lipovszky vendéglő falán függő „századvégi mélynyomat”. Ami azonban e képek egymással összefüggő logikáját illeti, nem tudunk ilyet megállapítani, noha érzékeljük rejtélyes, történetvivő és motivációs szerepüket. Első összegző megállapításunk: abszolút történetközpontú elbeszélést olvasunk, helyenként egyenesen *elmesélt* történetet, melynek azonban az egységét kell – ha van – megkeresnünk; mert egyelőre ellenáll mindenfajta egységesítő olvasatnak.

A történet úgynevezett logikájának a szerkezete paradox: mozaikos, de egy-egy mozaik önmagában kerekded, mintegy anekdotikusan lekerekített (ennek sugalmazására az elbeszélés külön súlyt helyez); egészét tekintve diffúz és célratörtő, töredezett egységekben mozgó és egyetlen nagy ívet tartalmazó. Teleológiája, iránya és feszült, talányos végpontja van, melynek tartalma azonban lényegében nyitva marad stb. Az elbeszélés úgy irányítja tehát ezt a paradox struktúrát, hogy az olvasónak magának kell nyomoznia az ismeretlenben. Ami viszont a nagy ív érzetét kelti, az

éppen a novella östénye, motívumcsírája, a füst. Ennek végighúzódása a szó vizuális értelmében és cselekményesen is, egységes jelentéskört teremt, tónusát tekintve pedig *lírai vízió*nak tekinthető. Ebből, innen bontakozik ki, mintegy a „ködből” a régmúlt, a töredékesen felidézhető emlék-mozaik. A lírai vízióból születő epikai forma feszültséget, de nem képtelenséget teremt a műben: egy névtelen, megnevezetlen megbocsátó mozdulata teremti újra a szélesen kanyargó anekdotikus anyagot. Ez a megoldás a magyar lírában Kálnoky László *Az elsodortak* című jelentős versében találja meg a párhuzamosát., mely kiindulásában lírai vízió (középpontjában a víz képzetével, a folyó sodrásával), anyagában viszont anekdotikus pillanatfelvételeket tartalmaz. Érdekes, hogy Kálnoky e versétől kezdve találja meg az utóbbi éveit jellemző epiko-lírai kifejezőmódot, mely alapja lesz a Homálynokytörténeteknek. *Az emlékező tudatmozgásának megfelelő, anekdotikus anyag álarcát használó formát találja meg itt Mészöly: a cselekmény fő szála pszichikai, lírai, vizionárius, nem tárgyi: az összetartó motiváció maga a megbocsátás a múltnak. A tárgyi anyag viszont az anekdota álarcát ölti magára.* A különálló cselekmény-labdacsok összességükben viszont rejtélyt árasztanak magukból, hiszen az emlékezés mechanizmusa maga is rejtélyes, nem egységes, kiismerhetetlen, olykor véletlenszerűen „összefüggéstelen”, csak a vivő energiája (megbocsátás) nem az. Nézzük közelebbről emez alaképlet működését.

A történet egy feltételezhető gyerekkorban, kb. az I. világháború után játszódik, erre utal Gergely álma *„Apa lehetett volna hősi halott is”*. Egy vidéki kisváros úri háza a helyszín. A történet fikciós és motivikus elemei közül kiemelendők a következők. Anita, a bírósági írnok felesége az írás egész tartamán keresztül egy képet rajzol. Van egy nagynéni a házban, meg Anita nővére, Mária, itt van a házaspár két nagyobbacskaja fia, végül a nagypapa, aki francia vízálásjelentéseket hallgat a rádióján. Továbbá az alábbi eseményekkel ismerkedünk meg: a Porszki akta ügye, a halott lány rejtélye, Mária alvajárása, aki egyébként halott vőlegényébe szerelmes, és annak fényképét őrzi, a Pándzsó, mely egykor sírváros volt, a pestisbőjt emléke, a Lipovszky karácsonyestéje, amelynek a végén Mária a sógortól veszti el szüzességét. Motivikus elemek és összecsengések: a szénégetőkre tett utalás: Anita faszénnel dolgozik képen. Ahogyan a füst nem tűnik el a város egéről, úgy vonul végig a kép-készítés öntükröző (mű a műről) motívuma. Többszöri rímeléssel olvassuk egy-egy tárgy elvesztésének, eltűnésének motívumát (kép, akta, egyleti tagdíjak). Visszatérő álmok: Máriaé, Gergelyé, az írnoké a legvégén, illetve Anita álma arról, hogy *már* elkészült a kép (az alkotás, a végigcsinálás kínlódása a tartalma tehát az öntükröző motívumnak). Visszatérő a titok-elem; mindenkinek – mindennek titka van, Porszkinak, Böröcz polgármesterek, a Pándzsónak, az írnoknak, Máriaé, Gergelynek (a kisebb fiú). Ami a színeket illeti, a piros és a fekete dominálnak. A szerkezeti felépítésben megfigyelhető, hogy a vége felé, kb. a kétharmadától fokozással él az író, megszakad a mozaikos építkezés, egységes dinamikai-dramaturgiai fokozás előzi meg a karácsonyi jelenetsort, *miután* megtudtuk Porszki Ábel titkát, megtudtuk, mi a pestisbőjt, megtudtuk Mária halott vőlegénye iránti szerelmét, szüzessége titkát. Nem tudjuk meg viszont a halott lány rejtélyét, és azt sem, ki tünteti el időről időre a tárgyakat. Minderre következik a karácsony esti „orgia”, „bohócjáték” az ebédelőben, illetve az a hallatlan erővel és megbocsátással (az írnok előbb kiengeszteli nejét) megépített jelenet, melyben az írnok lefekszik sógornőjével (rím: a novella közepén Gergely végignézi szülei éjszakai szeretkezését), mintegy *karácsonyi ajándékként* idetartozik, hogy a karácsony ünnepköre a déli népeknél eredetileg tavasz-

-ünnep, mellyel, a termékenységet – születés, szülés – üdvözlik; Mészöly gyakran működteti, hihetetlenül finoman „elvarrva” archaikus, kollektív tudattalan tartalma-inket egy-egy cselekményfordulatában. Számára a bennünk, de tőlünk függetlenül működő természet az igazi emberi téma. Ez az jelenet azonban álkisülési pont, pseudo csúcspontja a műnek, két okból. A szeretkezést megelőzően Mária kaján – s a maszturbálást is megidéző – öndeflorációt hajt végre, az írnoknak behatolása pilanatában felmutatja saját véres ujját (emlékezzünk a *Suttogások, sikolyok* csaknem hasonló pillanatára); továbbá a történetzálak *várt összefűzése, elkötése az utolsó bekezdésekben* elmarad, a legfontosabbat nem tudjuk meg, hogy mindez miképpen függ össze, illetve van-e, s ha igen, mi a történet egysége? Mészöly mintha azt „mondaná”, hogy ilyenre nincs szükség. Mintha maga a megbocsátás volna ez a villanásnyi egység és semmi más. Eligazítónak bizonyulnak szerintünk a következő mondatok, melyek az írás különböző helyein, egymással titkos szövetségben bukkannak fel: „*Mintha egy miéknél beavatottabb világegyetem fordulna ilyenkor a tengerlyén.*” „*Az írnok kinézett a piactérre, s már látta a havat. Úgy rakódott rá mindenre, mint a meggyóntatott guanó.*” „*Ez az aszimmetria is olyannak tűnt most, ami azonos az emlékezéssel, anélkül azonban, hogy igazában a tárgya lehetne.*” „*Állították, hogy ilyet kitalálni nem lehet, ilyen csak lenni tud.*” „*Igen – mondták –, amit mi a felbomlás képzetének körébe utalunk, nagyon is meglehet, hogy valójában egy áttekintésünket meghaladó, bonyolultabb kategória, a bonyolultabb rend világába tartozik.*” Önkéntelen megvallásai ezek a mű titkainak. Mert a *káoszban halássza a rendet ez az elbeszélés*, miközben egyenként, külön-külön minden eleme koherens, konkrét-reális, tárgyias, világos és okadatolt. Ráadásul az *egész* forma emlékezik egy mára eltűnt magyar anekdota-formára, mely mintegy regény előtti, sőt novella előtti forma, amely önmagában kerek volt de nagyformát nem tudott létrehozni; ennek mentalitásbeli, szociológiai összetevőiről újabb irodalomtörténetünk révén sokat tudunk ugyan, ám arról keveset, hogy ez a sajátos magyar epikai alakzat miképpen spiritualizálható mégis, miképpen használható tovább. Erre csak a művészi gyakorlat válaszolhat, s szerintünk Mészölynek e novellája – ilyen válasz. A történet egészének inkognitós rejtélyessége, mely anekdotikus kisformák láncolatán át érvényesül, részben az említett lírai fundamentumból (megbocsátás, füst képében), részben az emlékezés és a felidézett archaikus, kövületszerű tények feszültségéből, megoldhatatlanságából születik meg: „*Ha szerencséje volt, néha még egy nem létező arc hevenyészett profilját is sikerült kipontoznia.*” „*Még a szarvas mozdulatát nem látom pontosan, azt hogy visszafordul az úszkös hid felé... A mozdulatot megtalálni.*” Az elbeszélő ezeken a pontokon a szintén művet létrehozó Anitával azonosul, a formálásról szóló kijelentések során át. „*Arról nem lehetett szó, hogy nem látták, kizárólag csak arról, hogy nem szenteltek neki figyelmet.*” Mészöly tehát nem tér vissza tradicionálisabb prózai formákhoz, hanem átszemlélteti és újraértelmezi azokat. A hozzájuk való viszonyt változtatja meg, és így újra élővé nyilvánítja őket, ha közvetetten is, a modern próza előző tapasztalatainak birtokában. Újfajta alkotói figyelem ez. A *Megbocsátás* szerkezete mélyén rejlő írói alkat, észjárás nem változott lényegesen a *Filmhez képest*, viszont megváltozott a történethez való viszony, illetve a történet és a forma aránya. Ezért használtuk az ímént metaforikusan a „káoszban halászott rend” kifejezést. Még tovább kell konkré- zálnunk ezt.

Az, ahogyan Mária napozni szokott, szó szerint megfelel annak a testhelyzetnek, ahogyan a halot lány fekszik a megközelíthetetlen búzatábla közepén. Különben

a búzatábla bejárat nélkülsége, anélkül, hogy az elbeszélés „kijelezné”, szintén magának a műnek a reflexiója önmagáról: a látvány abszolút konkrét és érthető, egészében azonban megmagyarázhatatlan. Lehet, hogy a tetemhez nem vezet út, vagy pedig csak mi nem látjuk. A holttest ottlétének rejtélye emlékeztet egyébként a *Jelentés öt egérről* rejtélyére is, ez pedig visszacsatolja a nagynéni történetére a kicsibékről. Mária és a halott lány alakját egyként a fénykép motívuma kíséri: *mintha* a meg nem fogható jelentés utáni – Mészölyre oly jellemző – *kutatás volna maga a jelentés*. Továbbhaladva: a Lipovszky vendéglő falán függő utóbb eltűnt metszet igen hasonlatos a *Filmben* levőhöz, mely a mai Ludláb vendéglő falán lóg. Mindkét esetben rejtélyt fed az ábrázolat. Még tovább: ahogyan Gergely végignézi szülei szeretkezését, az ugyanaz a sokk, ami Porszki Ábelt éri, amikor megtudja származása titkát, a két mozzanat szerkezeti elhelyezése is ezt sugallja. Mindnyájan lehetünk Porszki helyzetében...?

Végül két mozzanatra kell kitérni, az egyik a megbocsátás szó jelentésköre., a másik az Akutagava-mottó értelme. Amikor Anita elkészül a *Állatok búcsújával*, Mészöly ezt írja: „*S végre is megszokták, hogy a háznak új lakói lesznek, akiknek a búcsúja ezentúl mindennap most lesz időszerű.*” Vajon nem erről „szól-e” igazán a novella? Elrejtve tehát a művészetről szóló példázat is, mely evidensen az emlékezettel dolgozik mint eszközzel, és ennek működését mutatja be. Innen közelíthető meg Akutagava rejtélyes szövege: *a törékeny kard, melyre teljes súlyunkkal támaszkodunk* – egész tudásunk, létezésünk, ami azonban egy káosz (rend lüktetés és dinamika szerint) lélegzik” a félhomályban). Alapvetően fel nem adható – mondja Mészöly, önkéntelenül reflektálva a bevezetőben kifejtett átváltozásra – a történet, az esemény, a kép rekonstrukciója, ami *nem* konstrukció. Azért törekédes, azért quasi anekdotikus a forma egyik pillére, mert az emlékeztet nem hagyja a történelem utólagos konstruálásának eszközévé torzítani.

Az emlékezés része vagy előfeltétele azonban egy „irracionális” emberi mozzanat: *a megbocsátás a történekteknek*, létezésünknek, őseinknek, másoknak, mindannak, ami olyan, amilyen: adott. Mészöly, mintegy „késői” prózáját előkészítve, itt eljut az adott világ regisztrálásának komor, tehetetlen realizmusától az adott világnak szóló, a realizmusból (tényszerűségből) különben mit sem engedő megbocsátásig és főhajtságig. Ilyen értelemben a füst: engesztelő, áldozati füst és az emlékezés füstje egyszerre. A hálaadás itt nem emocionálisan, hanem mintegy bölcséleti módon értendő. Nem „késői” érzékenyülés, hanem *reális felengedés a létezés belső megoldhatatlanságával, töredékenséggel és törékeny kíméletlenségével szemben. Nem megadó, hanem elfogadó tekintet.*

Az „engedékenység” – felismerés. Hogy a káoszon belül csak számunkra kiismerhetetlen a rend, mivel „nem figyelünk”. A káosz mélyén minden rend szerint, ősi és archaikus módon megtörténik, lejátszódik, történelmen túli, elementáris értelemben: nem csak az el nem mozduló füstcsík, hanem azok az archetipikusan felépített alaptörténetek jelentik ezt, amelyek a novellabeli családban megesnek. „*És valamilyen módon minden idill. Azzá lesz. És mindenki eléri a másikat. Csupán annyi a különbség, hogy egymástól elhatároltak a kattanások, koppanások...*”, A megbocsátás itt a káosz mélyén rejlő kiismerhetetlen, „irracionális” rend előtti meghajlás. A rend-vonulathoz tartozik a víznek mint őselemnek az összekapcsolása az „ősöreg” nagyapával, aki az árvíz-jelentéseket hallgatja és így regisztrálja távoli vidékek ka-

tasztrófáit... Mindez a szemantikai mélyáram éppen csak hogy jelzett, fogalmilag, szerkesztésbeli értelemben kifejtetlen, de ebben a minőségében: sejtetve egyértelmű (ismét csak olyan vonás, mely emlékeztet a régi nagyepikára). A természet fölénye, a vitalitás, az idő áramlása, az élet örökös rituáléja bennünk lakik de egyszerűségünk fölött, nálunk hatalmasabban, és így minket is magához emel.

A „kaotikus” cselekményvezetés, mely össze van kapcsolva a quasi anekdotikus karakterrel, ellentétes ritmusú az írás imént érintett mély áramával, mely szinte létezés-epikainak nevezhető, és végig inkognitóban marad, vagy legalábbis ritkán mutatja meg rejtélyes arcát. Meglepő módon éppen a befejezés pillanatában, az írnok álmában, mely a kimondhatatlan megbocsátás szavával ér véget és a rendíthetetlen füstcsikkal, *a búcsú* füstjével. Ez a szöveg létezésünket valóban úgy mutatja meg, mint amiben a káosz fogalmilag kiismerhetetlen, mégis sejtetett, érzékelt, – renddé tisztul, miként a hó, amelyet a bírósági írnok a meggyóntatott guanóhoz hasonlít.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

A JELKÉP ÁTÍRÁSA

Majdnem tíz év telt el az 1973-74-ben írott *Film* óta ennek a könyvnek a keletkezéséig, amelyet az író 1983 májusában írt, és először a *Mozgó Világ* azévi novemberi számában közölt. Több kritikus már – egyébként teljes joggal – rögzítette azt a hatalmas különbséget, amely a *Film* és a *Megbocsátás* szemléletét és alkotásmódját elválasztja egymástól. Hogy jobban megértsük ezt a különbséget, helyesebbnek látszik mégis a hasonlóságukból kiindulni. Nyomozás folyik mind a két könyvben. (Szívesebben mondanók azt, hogy a két regényben, mert a *Megbocsátás* – csekély terjedelme ellenére – regényszerűen van szerkesztve.) Ám míg a *Film* „egyszemélyes forgatócsoportja” a narrátor szemszögéből nyomoz, hogy – esetleg – összeilleszthesse egy század eleji gyilkosság és a jelenben halála felé baktató öreg pár mozaikképét, addig a *Megbocsátás*ban a narrátor háttérbe vonul, és nyomozóvá az egyik főszereplő, a dunántúli kisváros írnoka lép elő. A *Film* deklarált írói módszere a könyörtelen következetesség; a *Megbocsátás* már címében hordoz utalást valamiféle kompromisszumra. Hasonlóság és különbözőség azonban feloldódik egy mélyen következetes, mondhatni önmagához páratlanul hű írói programban, életműépítésben. Élesszemű kritikájában annak idején már Albert Pál fölfedezte, hogy a *Film* nyomozói attitűdjében önmaga ellentéte is benne rejlik, annak deklarálása tudniillik, hogy az emberi személy minden történelmi determináción túl végül is szabad és azonosíthatatlan. Nagyon durván fogalmazva ennek az ellentéte bontható ki a *Megbocsátás*ból: ha az azonosítás, a nyomozati megfejtés be is válik, működésbe lépnek olyan mélyebb erők, amelyek akkor döntenek determinisztikus erővel, mikor fölmerül a szabadság fantomja. Ilyen értelemben a *Film* a maga könyörtelen történelmi következetességében még inkább hitt a megváltás lehetőségében – ezzel Silió Péter deformált krisztusi alakjára célok –, mint a *Megbocsátás* látszólag kompromisszumosabb látomása, amely végül is átírja a karácsony jelképét. Túlzással élve azt vélhetnők, hogy Saulus történetét meséli el újra a szerző – Tohu szemszögéből; vagy az Atlétáét, ahogyan a havasi öregek látták.

Füst telepszik a kisvárosra. Mikor? Látszólag kiszámítható a dátum: Gergely, az írnok fia arról ábrándozik, apagyűlölkö komplexusától vezetve, hogy apja még hősi halott is lehetett volna; Mária vőlegénye, akiről nem sokat tudunk, elvileg szintén eleshetett az első világháborúban; Porszki gyilkosságának tárgyalása 1922-ben volt, és a vádlott a fölmentést legalább tíz évvel túlélte. Látszólag tehát a harmincas évek közepe táján játszódik a regény, erre utal sok staffázs is, a dunántúli kisváros kazinója, olvasóköre vagy az, ahogyan érzelmesen megülik az október 6-i gyásznapot. (Szekszárdon – tudhatjuk az *Élet és Irodalom* múlt évfolyamának egy cikkéből – ma már vidám ifjúsági ünneppel szokás összekötni október 6-át.) Ám a gabonaföld közepén talált halott nőről mezőgazdasági repülő szerez tudomást, és ha kiszámít-

juk az író által megadott adatok alapján Porszki életkorát, akkor 1884 körül kellett születnie ahhoz, hogy kamaszkorában, a Millenium körül rátámadhasson az édesanyját csúfoló vérszerinti apjára, és ezek szerint 1963 körül kellett meghalnia 79 éves korában; ezek a nehezen összerakható célzások arra utalnak, hogy a kor, amelyben a regény játszódik, a tágabban vett jelen századunk eddigi Magyarországáé.

Syrasius Acrotophorius, azaz Mariosa Jakab (a két álnév, melyet az író a hetedik fejezetben alkalmaz a névtelen tárcaíróra, a Porszki-ügy történeti és mitikus előzményeinek föltárójára, valójában a XVIII. században élt Patachich Ádám kalocsai érsek árkádiai költői neve, ill. udvari könyvtárosának neve) részben átveszi a *Film* narrátorának a regény végén szerepeltetett visszatekintő kommentárjának funkcióját. Eredetmitoszt költ nemcsak a busójáráshoz, ill. a Porszki-gyilkosság mögött föltételezhető családi bosszúhoz, hanem a magyar történelmet ábrázolja olyan sajátos szempontból, amely magyarázatot ad a *Megbocsátás* egész értékrendszeréhez. Az álneves szerző „Templomáradás” című írásában így ír: *„A város templomaiban kétszer kondultak meg a harangok délben, először az élő, utána a sírváros üdvéért. A zúgás – olvassuk – felszakította a csigalépcsők csendjét, elnémította a bezengő orgonásípokat, a harangállványok csikorgását, a templomtérré csődülő zsviváját. Szokás volt összeseregleni, amíg a harangok zúgtak. Óregek, toprongyosok, kamaszok, nyavalyatörősek, a hajuk farkocsa kötve, mások a sebforradásoktól kopaszok, idegenek, más nyelven beszélők (legtöbbször a Balkánról, akiket a török sodort idáig), más szokások rabjai, míg a türés és szeretet ki nem kezdte és össze nem terelte őket, azaz, a magányosság, pontosabban a félelem, pontosabban, a mindenre kapható elvetelműtség (ha muszáj), a harangzúgáson azonban ez nem vevődött észre, az csak jeladás volt, és tőlük függetlenül is tiszta, az ilyen bronzóriások ugyanis még képesek erre, s talán éppen ez az ő arisztokratikus iróniájuk, irónia in saecula saeculorum. A zúgás ekhözva hömpölygött a zöld dombvonulat alatt megrekedt város tornyai, keresztjei, félholdjai fölött, beszorult a sikátorba, megtorpant, olyan lett, mint a túl sűrű levegő, már nem fért el a horpadt mellkasokban, és újra kivágódott az árkádok alá.”* (27-28.) Tehát a magyar múlt és jelen keresztény és pogány hagyományok sajátos keveréke; pogányon itt értve azt, ami kereszténység előtti és ami kereszténység utáni. A regény fő kérdése éppen az, hogy ebben a szubkultúrában (szubkultúrán értve itt most az európai általános kultúra egy alesetét) létezhet-e olyan cselekvény, amely a hagyományos tragikum-szerkezettel leírható. Létezhet-e ott tiszta döntések akár egyéni, akár történelmi szinten, ahol a halál és a szexualitás megőrizte a keresztény civilizáció előtti értékvonatkozásait, ahol a Hunyadi János nándorfehérvári győzelmére emlékeztető déli harangszó mellé mindjárt megkondítják a bürokratikus módon halott-városba telepített elhunytakért is a harangot?!

A történelem ebből az aspektusból állandó rekonstrukciós játék, ahol az élők azért szednek össze minden használható adatot az elhunytakról, hogy háromévestől nyolcvanéves korig a nagy karnevállá változó közösségi ünnepen földézhessék őseik magyarázatra nem, már csak utánzásra szoruló életét és halálát. Így az október 6-i gyászünnepekből is az a tanulság szűrődhetik le, hogy Haynau földet vásárolt Magyarországon, és titokban alapítványt tett a honvédmenhely javára; a terhesség máshol normális kilenc hónapja alatt itt a halottak adatait veszik lajstromba, hogy mintegy újjászüljék őket. Krisztusnak nincsen helye ebben a kontextusban, hiszen ő a halottakból is élőt csinál, nem pedig az élőkben halottakat. Ezért lehet a regény vé-

gén egy rituális, családon belül, feleségi jóváhagyással, sőt rávezetéssel elvégzett szüzetlenítéssel helyettesíteni az éjféli misét.

Európa egysége ezen a XX. századi magyar tájon már csak a föld-vízrajz virtuális térképére vetítve létezik: ezt jelképezi az írrok aggyasztán apja, akinek szinte már egyetlen élettevékenysége a különböző rádiók vízállásjelentésének hallgatása és kommentálása; tegyük hozzá, katasztrófákat jósoló kommentálása. Az írrok csak addig nyomoz kíváncsisággal vegyes undorral a Porszki-ügyben, amíg nem tisztázza saját maga előtt, hogy rejtett célja sógornőjének megszerzése. Mária, e sógornő, Jézus anyjának szimbolikus nevét viseli. Ő azonban nem szül, szüzen, hanem szüzeségét vesztí el karácsony éjszakáján, és gyermekről csak álmodik. Ebben az álomban a hatodik fejezetben fordul elő a szivárvány szimbóluma; ez azonban nem ellensúlyozhatja a regényt keretező, a város fölül mozdulni nem akaró füst apokaliptikus jelképét. (A szivárvány jelentését egyértelműen deformálja is a könyv közepén, a tizenegyedik fejezetben előforduló epizód, ahol Farda kisasszony kutyája mászik ki a csatornából, szivárványszínűen. Ez egyúttal a születés misztériumának ironikus kifordítása is.)

Anita, az írrok felesége a maga módján szintén rekonstrukciós játékot űz. Kisfia, Andris ártatlanságát és férje egyre elhatalmasodó buja vágyát egyaránt felhasználja ahhoz a melankolikus alkotáshoz, az *Állatok búcsúja* c., égetéses technikával készülő táblaképhez, amelyen a regény folyamán végig dolgozik karácsonyi ajándékként. Egyúttal ez a kép egy hajdani gyermekkori „vétek” szublimálása, s a bűnhődésre utaló hajdani gyűrü játssza a kulcsszerepet a regényt záró megbocsátásban is. Emellett Anita ugyanúgy nyomoz nővére, Mária holmija között, mint férje az irattárban; a párhuzamosságot aláhúzza az az írói megjegyzés, hogy Mária holmijai olyanok voltak, „*akár egy irattartóban, mind egyforma nagyságúra hajtogatva.*” (35. l.) Anita ezzel előkészíti a karácsonyesti jelenetet, ahol álarcos játékkal és félig levetkőző gesztusával mintegy felkínálja Máriát férjének. A rekonstrukciós játék ördögi csapdája fogva tartja a gyermekeket is. Gergely kialakítja a maga titkát, amely azonban – egy szexuális kétértelműséget tartalmazó kép magyarázata, egy családi fénykép ellopása és szülei szeretkezésének „páholyból” történő végignézése folytán – nem képes új utat hasítani, hanem ugyanazt a létezési módot reinterálja, amelyben az előző nemzedékek éltek. A legkisebb fiú, Andriska naiv tisztasága pedig előkészíti azt a pogány módon értelmezett, bacchanáliába fordult karácsonyt, amelyhez az írrok a saját értelmezésébe jelszökeént használhatja Andriska gyermeki kijelentését arról, hogy ma a papok háromszor eszik meg a Krisztust; ebből lesz a „kannibál aranykor” álma.

Lehet-e azonban a kereszténység súlyával és felelősségével vállunkon úgy viselkedni, mintha e rendszer nem lenne többé érvényes? Az író sugallata szerint nem lehet. Ezért van, hogy mikor a karácsony pogány metamorfózis-mítoszba megy át (erre utal Ortúgia szigetének emlegetése, amely egyrészt Délosz másik neve, Artemisz szülőhelye, másrészt az a Szürakusza melletti sziget, ahová Arethusza nimfa forrássá változva menekült az őt üldöző férfi elől), az Artemisszé, ill. menekülő, de végül utolért nimfává avansált Mária mégsem tudja magát átadni a pogányság gyönyörének, hanem előbb ujjával defloreálja saját magát, hogy ezáltal deformálja az írrok tiszta pogánynak szánt szerelmét.

A rekonstrukciós játék ördögi köre magába vonzza a jövőt is. *„Múlt századok kódé-
be bújva’*, *„Csupa nyomások, csupa ősök’*: ebben az Ady által meghatározott szö-
vegkörnyezetben a jövőből csak egy jelzés érkezik, a megmagyarázhatatlan módon a
gabonaföld közepébe zuhant meggyilkolt leány, aki rögtön divatot csinál az egész
városban, fényképét mindenütt kigombostúzik és esztétikai elemzésnek vetik alá.

A regény nyáron kezdődik, ősszel folytatódik, karácsonykor, tehát télen csúcso-
sodik, a vége mégis egy tavaszi álom.

*„Az írnot az álmában többször megkörnyékezte egy hatalmasra tágitott tablókép:
kora tavasz volt, a Pándzsó holdfényben úszott, s ők a dombok gerincén vonultak
valamennyien Hangos-pusztá felé, elől Iduska néni, mögötte az öregúr, a gyerekek,
végül ők hárman, s mindegyiküknél annyi motyó, amennyi egy ágas botvégen elfér.
A rendíthetetlen füstcsik ebből az álmoképből sem hiányzott: ugyanott horgony-
zott, mint hónapok óta. Míg a gerincen vonultak, szeretett volna egy megbocsátó
kérést megfogalmazni, és fennhangon kimondani, hogy a többiek is hallják – „Ma-
radj Névtelen, legyen tanúja a nyomorúság szépségének’ –, de a fellengzősen fáj-
dalmas mondat nem tudott elhangzani. Felébredt, és Anita már a verandán terítette
az ünnepi reggelit.” (82. l.)*

Ez az évszakszimbólika nem csupán a nagyepika követelményét teljesíti ki a maga
enciklopédikus körével, hanem nyomatékos utalás egyrészt a Szent Család egyip-
tomi menekülésére, másrészt Kosztolányi egy kétségbeesett helyére, aki a kötő-
dés és menekülésvágy hasonló kettősségét élte át, mint a magyar történelem kultúr-
morfológiáját megrajzoló Mészöly Miklós:

*„Szeretnék el-kivándorolni innen,
hogy még lehetne az életbe hinnem.” (...)
„El innen, el-el, messze, édes álom
és élni kisé, nem ily eltiportan,
két kedvesem elül egy kis számaron,
s én kampós bottal, lenn az úti porban.”*

THOMKA BEÁTA

AZ ÖTÖDIK KÉRÉS

Avagy: Engedd meg a mi adósságinkat.
Bornemisza Péter

„A jelenről nem is beszélünk, hiszen ki tudja, hogy éppen most mi történik?” E zárójelbe tett kérdés a *Szárnyas lovak* egyik szövegében olvasható, melyben az elbeszélő próza formájú „térkép” készíti a régi Aliscáról. A *Megbocsátás* nem véletlenül idézi fel a gondolatot, hisz a benne megformált történet ugyancsak egy múltbeli időszakhoz kötődik, az eseménysor helyszíne pedig föltételezhetően abban a térségben szituálódik, amelyről az említett „térkép” készült. Mészöly Miklósnak a „*Szárnyas lovak* (1979) utáni prózatermése, a folyóiratokban megjelent elbeszélések, beszélyek, mintha kivétel nélkül erre a fiktív térképre kíváncsoznának, több okból is. Úgy tűnik, egy mind pontosabban körvonalazódó elbeszélői vállalkozásnak a részei, melyeket egyazon formaalkító tudat határoz meg. A kibontakozó képből a félmúltnak, a személyes történetnek s a családinak, a múltnak és a régmúltnak van növekvő jelentősége. Az érdeklődés térbelileg a Dél-Dunántúl felé irányul, melynek történetéből mind mélyebb rétegeket tár föl, „kartográfiáját”, vízrajzát pedig a nyelv rézkarcokra emlékeztető, hajszálfinom eszközeivel metszi és gazdagítja. Mindebben tévedés volna olyan irányvételre következtetnünk, melyben a korábbi Mészöly-művekhez mérten átértékelődne a világ empirikus szférájának megjelenítésének kettős rendeltetése volt és van ebben a prózában. A mind sűrűbb és érdekenyebb s egyben határozottabb és mélyebb vonásokkal feltöltődő kép, térkép, táj, égtáj nem valamiféle kifelé terjeszkedés bizonyítéka. Ellenkezőleg: azon közvetlenül ki nem mondható, le nem írható tartalmaknak rendelődik alá, mint amilyen a csak közvetetten megérezhető hangulat, a közérzet s a létérzékelés. Az elbeszélői tekintet, mely átfogja és bejárja a kijelölt terepet, a nyelv, mely a látványról beszámol, a megnyilatkozás, mely „följegyzésbe”, „(terep) – ismertetésbe”, „kiemelésbe” rendezi a közléseket, s amelynek segítségével a világ esztétikai látása a művészetbe ível, olyan felületet bont ki, melyen áthatol az olvasói pillantás. Nem reked meg a plasztikus, fakturás felszínnél, mert érzi, hogy annak jelentései egy más dimenzióban válnak teljessé. Még egy képzőművészeti párhuzamot kölcsönözve: az erőteljes figuratív elemek egy nem figuratív összképbe rendeződnek, a nem megfogható „tárgyak” pedig – mint amilyen a közérzet – naturalissá, anyagszerűvé válnak. Mészöly elbeszélője így „éri tetten” a nem materiális emlékezet, képzelet, érzékenység működését, s így teszi azt a forma tartozékává.

A jelzett vállalkozás szerves, poétikai vonatkozása az olyan műfajok felidézése, mint amilyen a regényes eposz, a beszély vagy mai(bb) alakja, az elbeszélés. Első pillan-

tasra a már elvetett feltételezés igazolását vélhetnénk felfedezni az anyagnak, nyelvnek és formának archaizáló törekvéseiben. E műfajok továbbá terjedelmesebb életdarabot ölelnek fel, mint a novella vagy a rövidtörténet. Nem a pillanat, nem a helyzet, nem az esemény és nem az élmény formái, mint emezek, hanem az időben kiterjesztettebb helyzet- és eseménysoroknak, a motivált érzelmeknek, a külső és belső változásoknak, a történetnek helyet, időt, teret biztosító műfajok. A „szenvtelen följegyzések”, „nyomozások”, „albumképek” sokrétű, széttartó ívekből építkező szerkezetei után visszatérne Mészöly a közvetlen elbeszélésű történethez, a kiegyensúlyozott, oksági elvek által vezérelt szerkesztéshez, a zárt formához? A meghatározatlan prózai műfajok után a hagyományosakhoz?

A Megbocsátásból idézek: „*A bizottság mindent számon tartott és számba vett, száj-hagyományt, pletykát, a családi levelesládák anyagát, az utódok atavisztikus beidé-
zéseit, elszólásait, álmait, szokásait, szófordulatait, váratlan és visszatérő déjà vu-
it.*” A fölsorolást az elbeszélést megalkotó elbeszélői módszer paradigmájának is fölfoghatjuk. A *Megbocsátás*nak van története, mely azonban, csak megszorításokkal tekinthető egységesnek, folyamatosnak. Semmiképpen sem láncszerűen szőtt e történet, hanem ugrásokkal előrehaladó, betétekkel, idézetekkel visszatartott, időben is oda-vissza ingázó. A végső formacél nem valamiféle látszatrend megteremtése, sokkal inkább a meghatározatlan módon sűrűsödő és lecsapódó, az emlékezet működését, a közérzet állandósulását, a lelkiállapotot meghatározó észlelet – és élmény-szilánkok laza együttesének mint *életeseménynek* a kifejezése. A törvényszéki írnoknak és családjának történetét legalább olyan mértékben alakítják a különböző észleletek, álmok, vágyak, mint a konkrét helyzetek és események. Az efféle „elágazások” s a mikrovilág rezdüléseinek rögzítésében megnyilvánuló „érzékletes, élet-szerű körülményesség” (A. W. Schlegel) pillanatokra jelentősebbé válik a külső folyamatok elbeszélésénél. Mindez lüktető, kiegyensúlyozatlan szerkezetet eredményez. A formaalakító tudat tehát csak részben vállalja a hagyományos prózaforma következményeit, ám azzal, hogy világot és hősöket ábrázol, történetet beszél el, nem kanyarodik vissza ahhoz a közvetlenséghez, mely az elbeszélést s ennek „zsánerét” eredendően meghatározta. Ezt ugyanis sem az elbeszélő világvizíója, sem a szereplők – az írnok, a nagyapa, Anita, Mária – létérzékelése, helyzete, története nem biztosítja. *A mű eseménye* így csupán az ösztönös vagy egzisztenciális szférában találkozó helyzetekből állhat össze, melyet a mű kompozíciós és jelentéstani szerkezete utalásokkal, belső megfeleltetésekkel, rímeltetésekkel tesz érzékelhetővé. Az elbeszélő eljárásait a kapcsolás, váltás, társítás nyomán kibontakozó hullámmozgás vezérli. „Egy kis rés mindig marad” a huszonkét epizódban elbeszélte történet egységei között éppúgy, mint az írnok és felesége régi divatú, fatámlás ágya között.

Az elbeszélés címe, mely a történetbeli nem oszló vonatfűshöz hasonlóan ott lebeg e fölött az élet-kép-sorozat fölött, értelemszerű magyarázatot nem kap egyetlen epizódban sem. Ha eltekintünk a gyilkosság sosem bizonyított vádjától, a Porszki-esettől, nem igen akadunk olyasmire a történetben, ami megbocsátásra szorulna. Vagy ebben a vonatkozásban is a dolgoknak egy más kiterjedésével kell számolnunk? Tetteink esendőségével? Történésünk eredendő elvétettségével? Cselekvésünk elhibázottságával? Létezésünk bűnösségével? Emberi viszonyaink gyarlóságával?

A Megbocsátás e mostani olvasata mint *lehetséges* értelmezésmódhoz kölcsönzi a Bomemisza-mottót. A mű címe a keresztény erkölcs központi kategóriáját idézi és

az alapima „miképpen mi is megbocsátunk” részletét aktualizálja. Talán egyetlen olyan szöveghely ez a kanonikus könyvekben, melyben úgy fogalmazódik meg a kérdés, az ötödik, hogy abban hozzánk kívánjuk hasonlítani, emberségünkhöz kívánjuk mérni az isteni kegyelmet. Mintha „adósságaink” folytán mindenekelőtt bennünk, közöttünk alakulna ki a részvét, a tolerancia, a megbocsátás. Mintha éppen mi járnánk elől ebben a cselekedettől cselekedetig tartó, gesztusról gesztusra áthelyeződő, folyamatos elnézésben, eltűrésben, felülemelkedésben... Ha ismét Bornemiszához fordulunk, megközelítőleg sem ennyire egyértelmű a megbocsátás jelentése:

„Ne véld azt, hogy a mi bocsátásunk nyeri Istentül azt, hogy ő is megbocsásson minkünk...” (*Egykötetes prédikációskönyv*) Ugyanitt figyelmeztet bennünket a reformáció prédikátora a következőkre is: „Itt vedd eszedbe, hogy az bűnökbe és az bűnösökbe nagy különbség vagyon. Mert vagyon halálos bűn is, vagyon bocsánandó is, vagyon uralkodó és nem uralkodó, vagyon tudatlanságból és gyalórságból való lelkesméretből való és Szentlélek ellen való. Kiben midőn annyira heverészik az ember, mint az disznó a sárba, és térten tér reá, mint az eb az okádásra, mint egy sűrű köd, avagy setét fölhő, avagy kemény kőfal elfogja szemünk elől az Istent, hogy csak reátekinteni és csak fohászzkodni se merünk hozzája;” (Uo.)

S ha már Mészöly elbeszélését úgy igazgatja a formaalakító tudat, hogy abban hiatusokat hagy, melyeket nekünk, olvasóknak kell (lehet) jelentésadással, értelmezéssel kitöltenünk, nem olvashatjuk-e a nem enyésző füstcsík képét úgy, mint Bornemiszta „sűrű ködét”, „setét fölhőjét”, „kemény kőfalát”? E füstcsík nem közöttünk s az isteni megbocsátás között jelent válaszfalat, bár ugyanúgy *fel* kell-reá tekintenünk, mint a „setét fölhőre”. Megfoghatatlan látványszerűségében inkább a történet szereplői közötti viszonyok „egén” állandósul. S ha e tekintet ívét kapcsolatba hozzuk azzal a csupán érzékelt, tudott, de nem látott megcsalatással, melynek Anita van kitéve, midőn férje a manzárdon magáévá teszi nénjét, Máriát, akkor a *fenn* lebegő füstcsíknak még egy jelentése fejlik fel: a bűn elkövetésének helye az, ami ebben az összefüggésben fentebb van, mint a néma és megbocsátó tanú, Anita. A bűn s a megbocsátás is egy szintre kerülnének tehát? A szerkezetben érvényesülő váltások s a jelentés kötései értelmében egyértelműen: nem. A szülők szeretkezését például fiuk, Gergely *felülnézetből* szemléli: a szülők szempillantását s testét összefonó helyzetet összekuporodva nézi végig „a manzárd előterében, mint egy karzaton”. A fiú azonban álombeli látomását, a sűrű lombozatú erdőt is „földről látta, a karzattá magasodó lombsűrűből”. A *fenn* és a *lenn* jelképi tartalmainak megítélésében egyetlen tényező dönthet: az elbeszélő tartás, látószög és az elbeszélőnek a történethez való viszonya. A látószöveget fluktuálónak érezhetjük, az elbeszélőnek a történet világához való viszonyát azonban semmiképpen sem. A távortartás ennek az oeuvre-nek az összefüggésében sosem volt cél, hanem eszköz annak felmutatásában, hogy sem gyalórságaink, sem esendőségünk, sem a tények, az alkat, a hajlam s annyi egyéb által befolyásolt közérzetünk nem válhat *közvetlen* elbeszéléstárggyá. Sem a bűnösséget, sem a megbocsátást nem lehet közvetlenül el-beszélni. Az epikus keret s az azt kitöltő fragmentumok formateremtése ebből a szögből válik jelentésteljessé. Ha az égető pálcákkal mintázott kép csak az „egyetlen lehetséges vonal” mentén rajzolódhat ki, s ha ez olyan, „mint a megbocsátás fordítottja”, akkor mi más a megbocsátás, mint a javítás a próbálkozás gesztusaival lassan kiteljesített érzés, tartás, a megszenvedett tartalom és forma. Az oda-vissza, előre s hátra lépegető szerkezet ily módon maga a tartóssá tett gesztus: az adósságok elnézése.

FOGARASSY MIKLÓS

„BESZÉLYES” VONALVEZETÉS

Az igazi novellaremeklések egyik csalhatatlan jele szokott lenni, hogy már legelső mondataikkal olyan intenzív erőteret képesek létrehozni, melyben az ábrázolt tényeknek, helyzeteknek rendkívüli, jelentésteli összefüggése támad. A *Megbocsátás*-ban, Mészöly Miklós 1983-as datálású remeklésében is ez történik: miután az író közli velünk a novella élén, hogy egy kisváros pályaudvara fölött egy füstcsík nem oszlik el, de berendezkedik a világ köznapjai fölé – máris egy rejtélyekkel és evidenciákkal teli, sűrű novellatérben vagyunk.

Ez a külön kötetben önállóan megjelent, négy ívet alig meghaladó írás a maga költői sűrítettségével és mégis vérbeli, cselekményes epikumával fokozott várakozást ébreszt Mészöly friss vonásokat mutató műveinek kötetben való gyűjteményes megjelenése iránt, várakozást a folyóiratközleményekből részleteiben ismert regényművekre. Anélkül, hogy a velük kapcsolatos kritikai reflexióknak képesek lennének elébe vágni, az már ma is megállapítható, hogy írói világát szélesebb, lassúbb sodrású epikai mederbe fogva művei többségének anyagát gyermek- és ifjúkora szekszárdi, dél-dunántúli élményeiből meríti. Ennek előjeleit már a *Szárnyas lovak* c. novella-gyűjteményében is látni lehetett. A *Megbocsátás* szövedékében is ott vannak azok a család- és várostörténeti motívumok, melyek a nemzeti historikum nagyobb víziójára nyílnak, újszerű módon tárva egymásba egyedi és kollektív dimenziókat. Ez a novella is mutatja írói karakterének markáns, metszetszerűen éles vonásait, az élet tragikus, mély szövedékét röntgenező tekintetének radikalitását. Ugyanakkor teret nyit a lazább, „beszélyesebb” vonalvezetésnek, s mindez valahogy az elfogadó, belátó bölcsesség jegyét viseli magán. Ennek számos jele közül hadd említsük azt, hogy a *Megbocsátás* éles helyzetképeit végül is az évszakok – nyár, ősz, tél – természeti ritmusa rendezi folyamattá, melynek végén az események helyszínét (s Mészölynél a terep és a belső „állag” egymásra mutat) megenyhítő, csillogó hótakaró borítja be, a gyermekkori karácsonyok ünnepélyes, titokzatos havával oldva az éles kontúrokat.

Belső szerkezetét tekintve a novella merészen nagyszabású ívre feszül, melynek folyamat-logikáját akkor is érzékeli az olvasó, amikor a helyzetek és események oksági-kronológiai összefüggéseit megtörő rejtélyeken vezet át. Az eseménymenet egyfelől makacsul célratartó, a végzetserű beteljesedés felé halad, másfelől egyre jobban érzékeljük azt, ami a kapcsolatok, vonatkozások közötti „rés”-ben áll – mély mozdulatlansággal. A jelképes értelmet nyerő tárgyi leírások („szakadék”, „sebhely”, légörvény tépte „tisztás” képeiben) is érzékelteti a felületi koherenciák között nyíló mély repedéseket, melyeket csak az elfogadás és megbocsátás transzcendenciája ívelhet át. Miként az a hatalmas égi horizont (az írói utalások szerint) az 1920-as években játszódo események felett.

Mészöly hőseinek – Saulus-nak éppúgy, mint a *Film* kamera-tekintetének – gyakori vonása az az üldöző, makacsul nyomozó szenvedély, mellyel a felületek mögé hatolva keresik az élet leplezett, mélyebb titkait. A kisvárosi törvényszéki ímrok, akinek története a cselekmény tengelyét alkotja, szintén nyomoz, kutat, firtat. Szinte saját maga számára nem artikulálható indítékokra vezethető, magányos vizsgálódásaival voltaképpen ő is „a létet peresíti”. A publikus szintéren és személyes, családi világában. Szabad óráiban rég lezárt akták periratait olvassa, és elsősorban Porszki Ábel nyugdíjas telekkönyvvezető személye és bizonyítatlan gyilkossági története foglalkoztatja. Ám az ügy felderíthető számai régmúlt századok családi történeteinek homályában vesznek el. No meg kortársi mendemondák foszlányos bizonytalanságaiban. Családjában is számos a rejtély, s valahogy mindenkinek megvan a maga különbejáratú titka és nyomoznivalója is. Az ímrok apja vízállásjelentések alapján a földrész árveit jósolja és kalkulálja, legnagyobb fia, a kamaszkorú Gergely a családi fényképek között kutat, titkos magánmitológiát épít apja iránt érzett gyűlölete és gyönyörű nagynénje iránti szerelme köré. Anita, az ímrok felesége többértelmű módon teszi nyílttá érzelmeit, amikor kitartó türelemmel egy elégikus hangulatú pillanatképet éget izított fém pálcákkal egy fatáblára. Az égi füsttűhöz hasonlóan véglegesedő véset az állatok őszi búcsúját ábrázolja. Ida néninek, a velük élő idős nőrokonnak is megvan a maga titkos tartománya, ő holdas éjszakákon álmiban látogatja a családi legendárium hajdani birtokát, a televényes paradicsomi világot, egy bizonyos Hangos-pusztát. A családi erőtér s az ímrok belső világának legtalányosabb fókusza azonban Mária, Anita rajongva szeretett nővére. A ház manzárdszobáját lakó szépséges szűz megragadhatatlan tisztasággal és kristályszerkezetek zártágával őrizi senki által nem ismert halott vőlegénye iránti szerelmét.

A jelzések és utalások finom tengelyfordulataiból világossá válik, hogy az ímrok lényre kettős irányban feszül ki: az evilági „szent létet”, érintetlenséget megtestesítő Mária a provokatív pozitív, Porszki Ábel, a heves testi undorral utált gyilkos a negatív irány centrumát képviseli. Amikor Porszki meghal, s vele együtt kimúlnak léte szörményei, a róla képzelődő ímrok gyűlöletének éle is kicsorbul. A Mária titkait firtató, erotikus telítettségű feszültség viszont, az ünnep rejtélyes mámorában karácsonyeste kitor. Ám mielőtt a férfi erőszakkal birtokba vehetné a lányt, az önmagát defloreálja, s ez olyan gesztus, mint a szűziesség „öngyilkossága”. Az ímrok két irányba lépne ki létének félhomályából, de sem a démoni, a rossz, sem az áttetsző tisztaság, a fény nem érhető tetten. Ez az evilági „között”, ez a félhomályos világ az, amit a megbocsátásnak kell elfogadnia.

Az elbeszélésnek a végkimenetele visszamenően teszi sejtelmesen beszédessé a lineáris olvasat enigmatikus jelzéseit. A város egén lehorgonyzott, a köznapok részévé vált füstcsíkot az ímrok *saját* egén (mert hiszen a város más lakói nem szentelnek neki figyelmet), ami nem véletlenül kígyó alakú és hangsúlyozottan homályos, hiszen a „nap sugarai nem hatolnak át rajta” csak „körberagyogják”. A lét áldozati füstje? Valami, ami az égre írja a szavak előszobájában veszteglőt, a kimondhatatlant? Valami olyan állandóság, mely a mulandóságban is valami örökérvényre rendezkedik be? – Ilyen, többféleképpen értelmezhető fantasztikus mozzanat a novellában a város határában lelt halott lány titka is, racionális magyarázat ugyanis nincs a körkörös lepusztított búzamezőben heverő áldozat meggyilkolásának módjára. Ám az áldozat pontosan olyan testhelyzetben fekszik, mint ahogy Mária napozik, vagy hever szobája padlóján (ahol az ímrok erőszakot tesz rajta!) – a már-

tírium „kereszt alakjában”. Sors-jelképről van szó, hiszen a gyilkosság és a szüzesség önköltése egybevághat; s mindkettő a szabványos logikát meghaladó esemény. A művészi alakítás jelképes téri mozzanata az is, hogy mindkét nyíltan misztikus jelkép (a füst is, a magasból megpillantott halott lány is) a „magasságokhoz” az égi dimenziókhoz tartozik, míg az írás többi rejtélye – a szereplők álmai, a múlt lenyomatát őrző képek, anekdotikus foszlányok – az idő, a múlt mély dimenzióira nyílnak. Szinte minden szereplőhöz kapcsolódik egy-egy titok ábrája. Anita égett képének, melyen az égi madarak búcsúznak a föld négy lábú állataitól, szemantikájához hozzájárul az is, hogy a *búcsú* és a *megbocsátás* szavak nyelvünkben egy töről fakadnak, valamint az, hogy ez az ábra az asszony gyermekkori sebével áll összefüggésben. A zöldköves gyűrű, mely a véres apai pofon emlék-öröksége, nem véletlenül kapcsolódik össze az írnok bűnével és a megbocsátó gesztussal. A kapcsolódásoknak, asszociatív láncszerű kapcsolatoknak ez a mintája jelzi az írói szerkesztésmódnak azt a vonását, ahogy a cselekmény pusztá anekdotikusságát, „egyes logikáját” az egyéni mitológiák irányában felnyitja. Am ahhoz, hogy a „tények misztikájának, az érzékletes pontosságnak az atmoszférájában világos művészi egységet alkosson, az analogikus kapcsolatok sűrű hálóját kell megteremtene az írnok.

Ennek egyik fontos eszköze a szimmetrikus és aszimmetrikus tükrözések bonyolult tengelyrendszere a novellában. Különleges párhuzamok derengenek fel az alakok között; sőt az emberi kapcsolatok szerkezetében is. Az írnok és apja közötti őszinteség hiányát az írnok és fia közötti elhallgatások ismételik meg. Az öregúr és a nagynéni lélekben a helyszíntől egyaránt mániásan messze jár; az egyik a „nedvesen lélegző” földrészt vízrajzának, árvizeinek világában, a másik a mesésen buja családi birtok táján bolygó álomképeiben. Az írnok és kamaszfiája önmaga és egymás előtt is titok szerelmében is sok az ellentétező párhuzamosság. Anita és Mária kapcsolatában van valami, ami több a testvéri viszonynál, vérell szennyezett álomképek egymásba járnak át, s a két nőalak közötti titokzatos „átjárás” motiválja azt is, hogy az ünnepi est erotikus lelki delíriumában az írnok összetéveszthető ikreknek látja őket. A rokoni, emberi kapcsolatok felületeinél mélyebben determinált szimmetriák és aszimmetriák rendszerében még egy olyan átvétel lehetősége is felsejlik, amelyben Porszkit és a gyilkosság mögött lappangó bestialitásokat az írnok erotikus mélydimenzióival összekapcsolhatjuk. Ezeknek a lelki párhuzamoknak Mészölynél a szintér geometrikus struktúráiban mutatkozó ismétlődéseiben is megvan a megfelelője – nemcsak az ékek, hasítékok, nyílások variálódnak, hanem a „köralakzat” is, hiszen konkordál a búzamező körkörös térsége, Gergely köralakú spirálja, álomképében megjelenő erdei tisztása, a lámpa fényköre, az égetett kép kettéhasadt napkorongja. Külön léteket, nagyon zárt entitások kaotikus szétdobáltsága mögött az ábrázolás így sejteti meg azt a közös mélységet, amely „értelmünket meghaladó” törvényeknek engedelmeskedik.

S nemcsak a térben, az időben is, az idő folyamata mentén is mintha csak átváltoznának és mégis azonosak is maradnának a dolgok. Az írnok négy hónapot átívelő története és a város múltjáról fellebbentett víziók is ennek jegyében illeszkednek egymáshoz. Amit ugyanis ebben az utóbbiban látunk: kollektív ünnepek kavalkádját, vészes pusztulásokat és újjászületéseket, ismétlődések sorát, abban van valami televényszerű. Egyszerre szakrális és démonikus, tele ismétlődésekkel. A holtak városa – a helyi legenda szerint – ugyanúgy helyezkedik el, mint az élő, az éppen aktuális. Az adatok, a feljegyzések, térképek őrizte tények ebben az írói vízióban

éppoly bizonytalanok, mint a poentírozó helyi anekdoták a múlttól. Mészöly roppant finom iróniával szalazza be prózája anyagába az éleket lesimító, kikerekítő anekdotikusság elemeit. Ez a kollektív mentalitás egybevág Porszki véleményével, aki szerint „valamiképpen” *minden idill*. Azzá lesz.” Aminek jegyében a nemzeti történelem letragikusabb epizódjai is kedélyesen melankolikus meditáció tárgyává válnak. Az író mindezt nem ítéli meg, hanem ábrázolja, a bonyolultan gomolygó historikus, kollektív dimenzió részévé teszi – valamilyen bölcs részvétellel. Érzékeltetve a vész, gyász, köznapok, ünnepek fölött zúgó harangok szavának tiszta iróniáját, „in saeculo saeculorum”.

Az „ősképek” sorában – a karácsonyesti jelenet csúcspontján – ellentmondásos játékosággal, mégis komoly célzattal kultúránk klasszikus alaptémáinak néhány eleme is megjelenik a „képben”: Bacchus száján át csorog az óbor a poharakba, a családi fénykörben Árkádiát emlegetik az ünnepi asztalnál. Ezen a mitológikus színpadon Mária (aki nevében hordja a „szűzi tisztaság” keresztény allúzióját) mintha Artemisszé, a szűz vadászistennővé is válna egy pillanatra. Hajában vöröslő rózsával, gyönyörű gyász feketéjében: elzárkózás és csábítás az ő lényében is bonyolultan játszik egybe.

A mű egészének értelmezéséhez, a novella címében szereplő fogalom jelentésének lényegéhez talán akkor kerülünk a legközelebb, ha a mű állat alakjainak a mienkénél „beavatottabb világrendjét” tükröző néma létezését és az emberi világ csendjét is egymáshoz kapcsoljuk. Nemcsak Anita képén, Mészöly epikus ábráján is igen gazdag a fauna; hasonlatok, utalások egész sora mutat az animális lények körére. Természetességük áttetsző egyértelműsége mintegy leleplezi a görcsös tudatosságba zárt, ambivalens emberi világot; az ő tisztaságuk – titoktalan tisztaság. Talán a rájuk nyíló dimenzió határán húzza meg az író elbeszélésének legsejtelmesebb költői szépséggel érintkező tükrözéseinek tengelyét. Szavakon inneni csendjünkben rejtekedik talán az a „Névtelenség”, akihez végül is az írnok imaszerűen könyörgő mondatát szeretné intézni: „*Maradj Névtelen, legyen tanúja a nyomorúság szépségének.*” Ez a „megbocsátó kérés” áll a mű végén, amely főszereplőjének sem ad nevet. Ő az írnok, a „*két világ között görbült kérdőjel*”. S az író is az.

Mintha az írás tárgyára, mondandójára és megjelenítési módjára egyszerre reflektálna a mottó: „*Örökös félhomályban élt. Mintha egy törött pengéjű, finom kardra támaszkodott volna.*”

BOROS GÁBOR

VONZÁS ÉS ELLODOZÁS

Mészöly Miklós *Megbocsátás* című írását „családi hasonlóságok” sora kapcsolja Esterházy Péter *Fuharosok*-jához. Olyannyira hozzákapcsolja, hogy véleményem szerint a *Megbocsátás*nak mintegy válaszként, pontosabban a *Fuharosokkal* való vita irataként történő elemzése mindkettőjük lényegi mondandójára hívhatja fel a figyelmet. Mivel azonban *válaszról, vitairatról, „családi hasonlóságok*

irataként történő elemzése mindkettőjük lényegi mondandójára hívhatja fel a figyelmet. Mivel azonban *válaszról, vitairatról, „családi hasonlóságokról”* van szó, a párhuzamos elemzés a hasonlóságok felmutatása mellett ki kell hogy emelje a két mű közt fennálló alapvető eltéréseket is. A következőkben vázlatosan egy ilyen párhuzamos értelmezésre teszek kísérletet.

„*Családi hasonlóságok*”. Külső, de nem külsődleges érv a *formai és tipográfiai rokonság*. Mészölynek a *Mozgó Világ* 1983/11-es számában megjelent szövege éppoly kevésbé utalt az önálló könyvként való megjelentetésre, mint vélhetőleg Esterházyé, amely ugyan korábban folyóiratban nem jelent meg. (Más oldalról nézve persze pontosabb úgy fogalmazni, hogy *éppen annyira* utalt rá.) A tipográfiai és formai hasonlóságnak jelentéshordozó elemként történő effajta felhasználása pedig nem áll példa nélkül az irodalom történetében: Novalis ugyanis *Heinrich von Ofterdingen*-jét olyannyira tudatosan és határozottan Goethe *Wilhelm Meister*-ének ellenpárjaként írta meg, hogy úgy tervezte, formailag és tipográfiailag *pontosan ugyanúgy* jelenteti majd meg, mint ahogyan Goethe regénye megjelent. (Vö.: Novalis *Werke in einem Band*; Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983. S. 371.)

Mind Esterházy, mind pedig Mészöly beépít írásába *epizódokat*. Ezek azonban egyiküknél sem végigmondott, lekerekített történetek. Grammatikai hasonlaltal élve, az ő epizód-felhasználásukat olyan mellékmondatokként lehetne jellemezni, amelyek valamilyen igeneves szerkezettel beépülnek a főmondat keretei közé, amely éppen ezáltal marad csupán egyetlen mondat. Esterházy írásában szervesebb ez a beépülés: vegyük például a 12-14. oldalon a nővérek öltözködését-vevőködését, a grófnővel történt kirándulásokat a 16-18. oldalon. Mészölynél azonban funkciója van annak, hogy az epizód csatlakoztatása a fő szálhoz nem a szövegben, írói eszközök, utalások alkalmazásával történik, hanem az olvasónak azokra a rend- és kapcsolatteremtő sémáira alapozva, amellyel az eredetileg rendezetlen aggregátumként felfogott valóság elemei közé rendet visz, rendet lát bele. Míg a *Fuharosok* történésének megszakítatlan, egyenes vonalú kifejlése maga a létezés rendjének feltarthatatlan kibontakozását érzékelteti, addig a *Megbocsátás* szaggatottsága arra utal, hogy a létezésnek magában egyáltalán semmifajta rendje nincsen, a benne fel-

táruni látszó kapcsolatok a mi „látóképességünk” művei. Ha azonban ezáltal az események folyása kevésbé kényszerűként jelenik meg, akkor ebből egyrészt az következik, hogy nagyobb súly kell helyeződjen a szereplők és a történet tér-időbeli elhelyezésére, másrészt pedig az, hogy megnő a résztvevők felelőssége a végkifejtéért.

Az orgazmus autonómiája mint (látszat)érték. A *Fuharosok*ban a nővérek felkiáltanak: „És nem élveztünk el! Nem! Bugrisok, azt hiszik, de nem, *nem élveztem el*, azt hiszik, mindent.” (50. o., kiemelés az eredetiben) Távolságot teremtve ezzel az aktus és önmaguk között fenntartanak magukban valamilyen bármennyire is kicsiny, mégis létező területet az autonómia morzsáiból összekapart „méltóság” számára, a vétket elhárítják maguktól. Kimondatlan, de *jelen van a megbocsátás*.

„Anita pontosan látta (...) ahogy diadalmas bosszúval előbb maga hatol be tövig önmagába és a lucskos ujját tartja maga elé erőtlen védekezésül.” (*Megbocsátás*, 80. o.) Mészölynél az „erőszakvétség” előtt Mária maga hatol be önmagába jelezni akarván, hogy az erőszak lehetőségei korlátozottak. Arról, hogy a megbocsátás itt miért *nem* ezért van jelen, később lesz szó.

A motívum minden bizonnyal Augustinus *De civitate Dei* című művének első könyvéből származik. Ott Augustinus azt vizsgálja, hogy vajon jogosan vetettek-e véget életüknek önkézzükkel azok a keresztény szüzek, akiket a Birodalomba betörő barbárok megbecstelenítettek. A Szent végső soron úgy véli, hogy a hajadonok bensőleg tiszták maradnak – következésképp nem vétkeznek – abban és csakis abban az esetben, ha az erőszakvételem egyetlen pillanata sem volt, amelyben maguk is élvezték volna azt. Ebben az esetben semmiképp sem jogosult öngyilkosságot elkövetni abban a hitben, hogy a korábbi bűn megbocsátása elmarad.

A motívum „előhelyén” Augustinusnál nyilvánvaló, hogy a hajadonok szüzessége teológiailag kitüntetett *érték*, nem törvényes elvesztése pedig paráznság, *vétek*, amely az adott esetben megbocsátást nyer akkor, ha a *benső tisztaság* megőrződik. Az *értéknek* és a *véteknak* rendíthetetlen tudata adja az Augustinus által képviselt elvnek a tartást. Igazi értelemben vett megbocsátás csak abban a világban jöhet létre, amelyben az embereknek biztos tudásuk van az értékekről, az erényről és a bűnről.

A Fuharosok világában ez a tudás ha nem is egészen zavartalanul, de mégis jelen van: „Te! – megfontolandó, kire pazarolod földi fájdalomadat, (...) tartsd meg ezt, érték!, magadnak, (...)” (26. o.) Az aktus leginkább szenvedő alánya Zsófia, aki eleinte ugyan szerelmesnek érzi magát a természetes fuharos láttán, de a Bolondkával (Lovag) való találkozás ettől teljes egyértelműséggel eltéríti. Ugyanakkor pedig ket-tejük kapcsolatában felsejlik a nem meddő, igazi tisztaság ígérete: „taníts meg arra, mondta a férfi, mi az igazi tisztaság: nem a dolgoktól elszakító vérszegénység, hanem a minden szépségen átható lendület” (29. o.). Ennek brutális megghiúsítása következtében a fuharossal való, eleinte talán kívánt egyesülés teljességgel kényszer-rűvé és elszenvedetté válik – triviális, de fontos: Zsófia úgyszólván nem élvez. Az emberi létezésnek a *Fuharosok* által vázolt szerkezetébe bármennyire is bele van épülve az értékgyalázás *rendje*, mégis megkapja nevét az érték, világos, hogy a tőle való megfosztás bűn, észleljük, hogy az orgazmus autonómiája kijelöl egy tisztán megőrizhető területet – valódi megbocsátás történik.

Mint már utaltam erre, a *Megbocsátás* világa „röghöz kötöttebb”, mint a *Fuharoso-ké*. Hangsúlyozottan magyar világ ez, mégpedig a Dél-Dunántúl, e század húszas éveinek anakronizmusokkal átszótt ideje. Szó sincs arról, hogy valakiben is megjelennék az, amit feltétlen értéknek és amit – ezzel párhuzamosan – egyértelmű bűnnek nevezhetnénk, vagy hogy valakinek is világos tudása volna róluk. Az az alak, akit a *Fuharosok* Zsófikájával összevethetünk: Mária, mivel bizonyos mértékig mégiscsak elszenvedője a bizonyos mértékben erőszakos cselekedetnek. Annak ellenére azonban, hogy az ő alakjához keresztény tradíciónk alapértékeinek fundamentumára, Krisztus alakjára utaló elemek kapcsolódnak – a Mária név, a keresztalak, karácsony estéje –, mégsem tarthatjuk őt Krisztusimitátornak, és a benne megtestesülő szűziességet egyértelműen értéknek. A szöveg szerint ugyanis állandó sugárzása „azonnal kihűlt, mielőtt megpróbált valaki fölmelegedni tőle” (8. o.). „Mintha még helyette is te vesztett volna el a szűzességedet.” Ez a mondat (20. o.) is kétértelműen csillámlik. Utal az úgyszólván istenanyai tisztaságra is, ám ugyanakkor benne rejlik a liturgikus fordulat ellentéte is: nemcsak hogy nem veszi magára mások bűneit, de még az ő „vétkét” is más követi el. Annak az „igazi tisztaságnak”, „valódi szeretetnek” ellentéte ez, amely alapvető jelentőségű a *Fuharosok* már idézett részletében. Végül pedig a karácsony, amely kiváltképp az ő keresztényi ünnepe kellene hogy legyen, mintegy pogány rítussá válik: „a *spártai nő* (...) az ösközöségi csoportházasság egy sor elemének csökevényes továbbélése folytán olyan helyzetbe került, hogy a gyermekáldás mindenképpen biztosítva legyen számára (a férj testvérnek, barátnak átengedhette feleségét);” (Szádeczky-Kardos Samu: *Az ókor története III.*, 64. o.).

Nem mondhatjuk igazán, hogy erőszaktétele történik, ami pedig történik, arról nem mondhatjuk egyértelműen, hogy vétek. A tradíció alapértékeihez mért bűnösség és büntelenség az írás világában átláthatatlanul egybefonódik: Porszki *Ábel* öli meg féltestvérét; aki megváltót hozhatna világra, annak tisztasága hideg, túlságosan is makulátlan; elhangzik, hogy a Megváltó születésnapján háromszor is megeszik a papok Krisztust: „Kannibál aranykor”. Még Haynau sem a magyarok ellenségeként jelenik meg, hanem mint aki alapítványt tesz a szabadságharc rokkantjai számára. „Semmi se tiszta ... – motyogta (Anita), s rázkódva sírni kezdett.” (43. o.)

A *Megbocsátás* világa tehát pervertált, barbár világ, amelynek eredeti, pogány lényege átút a nem lényegileg elsajátított kereszténység mintegy ráterített lép-lén, amelyek alapértékeit érvényteleníti azáltal, hogy megfosztja őket fundamentumuktól. Megszűnik mind a nemzeti, mind pedig a keresztény hagyományhoz, e hagyományok értékeihez fűződő kapcsolat. A szivárvány, amely eredetileg az embernek az emberen *túlival*, a transzcendenciával való harmóniáját jelezte, az értékek biztonságát jelentette, itt csak a nyálkás szennyvízben „szivárványlik” (33. o.), illetve irreális lehetőségként Mária gyermekkocsi-álmában jelenik meg (25. o.). Ehhez kapcsolódik a visszatérő híd-motívum is: Anita képen „az egykori híd, mely a két partot összekötötte, már csak üszkös romjaiban volt látható” (7. o.); a „rég, vallomásos szerzőnél” pedig ezt olvassuk: „... a két világ között görbült kérdőjel vagyok, két part között a szakadék fölött lebegő hídirre kötött nyomorék vagyok...” (52. o.) Egy „jámbor képen” végül „szakadékos patakmeder fölött őrangyal vezet át két kisgyereket egy keskeny pallón. Széltében ketten is alig férnek el rajta, az őrangyal azonban – ahelyett, hogy maga előtt vigyázná őket – közöttük lépked, a két gyerek hajszára a palló szélére szorul.” (69. o.).

Megbocsátás, a szó valódi értelmében itt már nem lehet jelen, mert a világ szereplői már nem tudják, mit és kinek is kellene megbocsátani. Az értékalapját veszített megbocsátás maga is pervertált, maga is rászorul(na) a megbocsátásra (ha volna, aki még képes lenne rá), és így tovább a végtelenig. A *Megbocsátás* a megbocsátás pervertálódásának lezáratlan és talán lezárhatatlan regresszusa.

MÁTÉ J. GYÖRGY

KARMABANDHA ÉS EROTIKA

A *Megbocsátás* időkezelése a korábbi Mészöly-kötetek, elsősorban a *Saulus* (1968), a *Film* (1976), illetve a *Szárnyas lovak* (1979) elbeszéléseinek hagyományát követi. A szövegekben ugyan kitapintható egyfajta linearitás (a *Megbocsátás*ban különösen), de az időfejlődést gyakran megszakítják régebbi és még régebbi eseményekre, álmokra stb. való utalások. Múlt és jelen ebben az újabb Mészöly-szövegben sem válik el élesen egymástól, ugyanis a *minden mindennel összefügg*, a *minden mindent latensen vagy látványosan meghatároz* gondolata itt is strukturáló elvvé válik (egy régi álom *tovább*álmódása, penészedő régi fénykép, majd egy hasonlóan megviselt festmény egy falon, behajtott fényképszél és felkunkorodó sapka stb.).

Már a *Film*, az újabb magyar regény e klasszikus remekműve igen magas művészi színvonalon ábrázolta ezt a nyugatinak vagy európainak nevezhető *karmabandhát*, miszerint a tettek végtelen láncolata elszakíthatatlan gúzsba köti a történelmi létbe vetett embert. A lét, a Dasein emez abszurditását vannak hivatva jelölni azok a sajátosan mészölyi „időfogások”, melyek például a múltból az akkori közeli jövőre utaló, és a jelenhez közelebb eső múltban realizálódó állapotot érzékeltetik. A *Megbocsátás*ban is találunk ilyet: „Az ímök testvérnéje – kicsit hátrébb – még nem sejtí, hogy hamarosan belefullad a Csörge-tóba: elragadó bájjal rágcsgálja a copfját, s bújik hozzá az álmatag arckifejezésű, romantikusan hosszú hajú édesanyjához.” Mindez egy réges-régi fényképen látható. Az idők egybemosódását – és ezáltal a Mészölyre olyannyira jellemző bizonytalanság-érzést – még fokozza a jelen idő használata. Máskor (a *Film*ben visszatérően) a jelen időt, a jelen idejű elbeszélést váratlan jövőre való utalások szakítják meg, figyelmeztetve, hogy létezik egy másik jelen idő is ... majd: „És mi is csendben várunk. És az ügyvéd se tájékoztat többől. Legfeljebb elgondolkozva tehetjük majd hozzá – esetleg éppen a rigó ürügyén –, hogy igen, *Sicambria* (a mai Ó-Buda) egy virágzó római város, néhány meglepően modern vízvezeték-berendezés, a tisztartó házának a tűzfalán pár befalozott feliratos kölap, egy jó karban levő izzasztó, tizenkét rőf hosszú és tíz rőf széles.”

Mészöly elsősorban jelen időt használ, akkor is, amikor a múltról ír. Ez azonban korántsem jelent jelenben-ragadtságot. Inkább azt mondhatnánk, *nincs ideje*, vagy *csak látszólag van ideje* ezeknek a szövegeknek, hiszen a jelen maga ábrázolhatatlan. Átmenetiségben van mindig minden, másfelől pedig – August Stramm szavaival élve – „Az idők állnak”. A *Térkép Aliscáról* című elbeszélésben Mészöly a jelennel szembeni „fenntartását” így fejezi ki: „(A jelenről nem is beszélünk, hiszen ki tudja, hogy *éppen most* mi történik?)” Vagy az *Érintések* egyik *Naplójegyzetében*: „Az igazi érthetlenségek mindig múltidejűek. Ami van, az a tény; s noha az sem ért-

hétő, mégsem érthetetlen.” Egy másik *Naplójegyzet* szerint: „Csak a jelen időnek nincs elgondolható határa.” Ez a mészólyi „jelenléttelen jelenlét”, sőt: „rételen rés”.

A *Megbocsátás* cselekménye egy „dél-dunántúli” kisvárosban játszódik, olyan terpen, amelyen Mészöly otthon van, ahová időről időre visszatér. („... s ha már ott vagyunk, meg is érkezünk Aliscába, amit még a rómaiak alapítanak, s csak később lesz *Szegzárd* a neve – rejtély, hogy miért” – írja a *Térkép Aliscáról*-ban. De hivatkozhatunk megint az *Érintésekre* is akár. Ott többek közt ezt olvassuk: „Persze, hogy éppen Szekszárdot kell-e mondani... Mint tünetgóc, mindenesetre iskolásan komplett. Adva volt egy város, tipikus lateiner megyeszékhely, gyermekes, dzsentroid allűrök, viszonylag jómódú polgárság, iparosság, parasztság, ahol igazi indulattal egyik réteg sem acsarkodott a másikra. Mindegyik elvult a maga kialakított, kialakult rendjében. Volt Úri Kaszinó, de volt Legény Egylet is, Gazdakör, Iparos Székház.” A *Megbocsátás*ban emlegetett Polgári Egyletben, ahol biliárdozni és tarokkozni lehet, nem nehéz felismernünk az itt felsorolt intézmények rokonát.

A *Megbocsátás* cselekménye néhány hónap (nyár végétől karácsonyig) eseményeit dolgozza fel. Az eseménysor mozaikszerű, töredezett, „kihagyásos” módszerrel íródott. Az egyébként minden látványos drámaiságot kerülő szöveg csúcsponti jelenete a karácsonyeste, már azáltal is, hogy a szerző három fejezetet szán (a huszonkettőből) ábrázolására. A könyvben végül is minden e karácsonyi estéért és éjjelért történik. Az olvasó ezt a könyv elején természetesen még nem sejtí. A könyv elolvasása után azonban visszaemlékezhetünk, hogy Mészöly már az első lapokon finom utalással jelezte: a történet középpontjában álló család egyik tagja, Mária, Igazában csak karácsony estéjén volt beszédes, akkor alig lehetet bírní vele, egyik nevetésből esett a másikba.” Vagyis a karácsony nemcsak ünnep-mivoltában tér el a kisváros poros hétköznapjaitól. A családtagok viselkedése is megváltozik, ha csak egy napra vagy estére is.

A kisregény (vagy más terminus szerint: beszély) időkezelése tehát összefügg a tettek determináltságáról szóló tannal, az európai *karnabandhá*val. Mária, kinek nevetése karácsonykor mindig felhangzik, egy manzárdszobában él, mely „úgy ült a lakás fölött, mint egy erősen összeácsolt fadoboz, faketrec; amilyenben a vándorcirkuszosok utaztatják a nagy sörényű lovakat.” Mészölynél a bezártság, a rabság képei gyakran kapcsolódnak szorosan az állati szenvedéshez. Ahogy itt Mária bezártsága a cirkuszi lovak rab életéhez hasonlítódik, úgy – emlékezhetünk – a *Filmben* például cigarettás ládában őrzik–kinozzák a vemhes cerkótot. A „dél-dunántúli” kisvárosban a rabság képzetét elsősorban az eseménytelenül ismétlődő hétköznapok hívják életre. *Die Welt ist ein Gefängnis*.

A *Megbocsátás*nak latens főszereplője van: Mária. A családtagok közül hárman kapnak centrális helyet a szövegben: a (jellemzően) névtelen írnök, Anita, a felesége és Gergely, a legnagyobbik gyerek. Mindhárom figura jelleme csak a Máriához való viszony által válhat teljessé. E viszonyt pedig elsőrendűen az *erotikus* mozzanatok határozzák meg. A továbbiakban ezeket próbáljuk meg számba venni.

Az olvasó számára a kötet egyik legmaradandóbb és egyben legbizarrabb képe – rög-tőn a szöveg elején – a napozó Mária, aki meztelenül fekszik a mogyoróbokrok kö-

zött, karját keresztformán széttárja, combját összezárja. A kép már magában is erős erotikus tartalommal telített, különösen, hogy Máriáról már az előzőekben kiderül: vőlegénye meghalt, egyedül, szerető férfi nélkül él, pedig „önmagáért valóan szép, viragszép vagy kristálysép, tulajdonképpen mindegyiket el lehetett mondani róla.” Máriához a fehér színt asszociáljuk, hiszen napozva olyan, mint „azok a sulykolás után fűre kitergetett ruhák...”, valamint „a városi kórház mosodájában dolgozott tíz éve”.

A meztelenül napozás (fekvés motívuma több szálon futó asszociációsorozatot indít el. Mária testhelyzete egyrészt a keresztre feszítettséget, egyfajta szenvedéstörténet végső pontját vagy mártíriumot kapcsol az eseményláncba, meztelensége pedig – a határozott *sex appeal*en kívül – kiszolgáltatottságot, az *így fekvő nő* általános kiszolgáltatottságát sugallja. És valóban. A kép második megjelenése már nem Máriát mutatja, hanem egy ismeretlen, *meggyilkolt* (?) nőt, búzatábla közepén, vagyis szintén „a természet *ölen*”. Jellemző módon a halott-nő körül levő búza jelzője a *letaglózott*. Egyébként a nőről csak azt tudhatjuk *bizonyosan*, hogy halott. Ugyan többször *áldozatként* emlegetik, mégsem ismerjük meg halála körülményeit. Számunkra ez nyilván nem is különösebben érdekes, az azonban igen, hogy a kép centruma majdnem tökéletesen megegyezik az előzőével: „Karját kereszt formán dobta el magától, combját szorosan összezárta. *Hőfehér* ruha volt rajta.” (*Kiemelés tőlem – M. J. Gy.*)

Ez a kép azáltal kap erotikus töltést, hogy a hullát felfedező pilóta „olyan alacsonyra ereszkedett, hogy a légörvény felkapta a nő hosszú haját és a ruháját is derékig. Ez olyan szégyent keltett benne, hogy csak többszöri manőverezéssel sikerült a szoknyát a halottra visszacsapatni.” A szégyenérzés később – egy akár bujának is nevezhető mozdulat után – majd Anitát tölti el, egyedül, Mária szobájában. Egyedül egy idegen szobában: megoszthatatlan titkok forrása. Egy korábbi Mészölynaplóbejegyzés szerint: „Idegen fürdőszobában, egyedül, milyen kísértések? Vagy éppen mire vetemedünk? Kínvallatás sem szedi ki belőlünk.”

Máriát – ez nagyon fontos – konkrét kapcsolat is fűzi a halott lányhoz. A kisvárosban „divatos” eljárás szerint a halotról az újságban megjelent felvételt kívágja, és szobája falára rajzszögezi. Ezen az eljáráson az üres szobába lépő Anita *elcsodálkozik*, hiszen nem rendelkezhet az olvasói mindentudással. Nem láthatja át a dolgok szövevényes, de szigorú kapcsolatrendszerét. Később, már karácsony estéjén Mária ismét előhossa a témát, javasolja a családnak: gondoljanak néhány percig a halott lányra. Látszik, nagyon foglalkoztatja a rejtélyes haláleset. Mintha számára, a passzív érdeklődő számára példázatként hatna az erősen információszegény rendőrségi ügy. Mindez, persze, nem mánia (a mészőlyi szerkesztés nem is túrta ilyen extremitást), legfeljebb sejtelve annak.

Máriát még kétszer látjuk viszont az erotikus testtartásban. Először egy fárasztó nap után, túl a fürdésen, meztelenül végighever a szőnyegen, kis szobájában. Testtartása változatlan. A színek azonban változnak, ellentétükbe fordulnak: fekete gyertyát gyújt, talán még mindig egy halottat szeret. Az ide tartozó utolsó jelenet aztán már csak Anita tudatán, fantáziáján keresztül jut el hozzánk. Minden csak sejtethető. Az erotikus elem felerősödik, és autoerotikus mozzanattal egészül ki. „Anita pontosan látta a rongyszőnyegre letepert Máriát, ahogy átlósan megvilágítja a havas holdfény; látta az erőszakosan kemény, szűzies mellét, ahogy kínálja

magát, de ahogy diadalmas bosszúval előbb maga hatol be tövig önmagába és a lucskos ujját tartja maga elé erőtlén védekezésül.” A fekete szín is változatlanul domináns; a karácsony estéjén letepert nő „Erre a napra... mindig feketebe öltözött”.

A két leánytestvér közti viszony ambivalens érzelmekre épül. Mária érzelmeiről nem sokat tudunk meg, ellenben Anita gyűlölve szereti testvérét. Amikor benyit üres szobájába, „tanácstalan zavart és ellenszenvet érzett, de mindkettőt átszötte az engesztelhetetlen rajongás a nővére iránt.” Erme ambivalens érzést Mária egész lényé inspirálja, hiszen nemcsak sokkal szebb húgánál, hanem magában hord „valamilyen állandó sugárzást, mely azonnal kihűlt, mihelyt megpróbált valaki fölmelegedni tőle” – tudjuk meg a szöveg legelején. Anita mindenben csak másodlagos szerepet játszik, megfullad Mária egyéniségétől, „az erősebb lét közelében”. Szimbolikusan ezt fejezi ki a jelenet, amelyben önkéntelenül megismétli nénje testtartását, *csak éppen állóhelyzetben*. „Lassan odament az ablakhoz, széttárta a karját, és nekítámaszkodott az ablakkeretnek. Olyan volt, mint egy hirtelen napvilágra került T-idom.” A férjével közvetlenül ezután folytatott párbeszéd sejtelmesen előlegezi a karácsonyi eseményeket.

Az utolsó erotikus-autoerotikus jelenetet számos apróbb ez irányba mutató mozdulat előzi meg. Ezek többnyire a házastársak között zajlanak le. Ide sorolható a két, egymással feltétlenül szembeállítható pillantás (először Mária pillantása „úgy koccant össze az írnokéval, mint egy tétova pálcavég egy másik pálcavéggel”, majd Anita és Mária pillantása „elsiklott egymás mellett”); a házastársak közös tusolása (Anita mindkettejük testét „illatos-olajos folyadékkal” keni be); szeretkezésük a szőnyegen(!), (miközben Gergely megdermedve figyeli őket a manzárdszoba előteréből); az írnok egy simogató mozdulata, amikor felesége egy széken állva felfelé nyújtózik; az írnok és csókjá, amelyben „csupán az nem sikerült, hogy cigaretta marta nyelvét bekényszerítse az összezárt fogak közé”, valamint Anita természetes mozdulata, amellyel derékig kigombolja blúzát a család felnőtt tagjainak jelenlétében. Ez utóbbi kép később visszatér egy nagyon lényeges helyen, amely átvezet a férj és Mária „szerelmi” kettőséhez. Az írnok egymásba kulcsolja a két nő kezét, és ilyen helyzetben csókolgatja végig felesége ujjait. Természetesen Anita az, aki kiszabadítja kezét e helyzetből, „kigombolt blúzán tömör labdaként domborodott ki a halványkék kombiné”.

Az erotikus folyamat mozaikjait látjuk magunk előtt, a folyamat végén pedig ott a házasságtörés, csak a büntetés marad el. Valószínűleg minden kezdődik előlről, „Akkor pedig senki se nyer!”

A szöveg erotikus motívumainak egy másik csoportja a két nő álmaival függ össze. Az álom eredménye mindkét esetben váratlanul megjövő havi vérzés. Anita álmában a vérzést egy régi erőszakos emlék váltja ki: apja felpofozza, a kezén levő smaragdgyűrűvel felhasítja arcát. A seb vérezni kezd. Figyelemreméltó, hogy Anitának az apjával való viszonya is igen ambivalens. E kapcsolat szintén nem nélküli az erotikus elemeket. „Apja kívánsága volt, hogy a zöld köves gyűrűt ő kapja meg a halála után; és végakarata volt az is, hogy Anita *mosdassa le a ravatalozáshoz*, ne az édesanyjuk.” (Kiemelés tőlem – M. J. Gy.)

Mária álmában szintén jelen van a vér, amit víz, iszap, szivárvány és fehér gyerekkosci egészít ki. Az álomkép, mely egyébként már egy korábbi Mészöly-esszékötet-

ben megtalálható, feltehetően megtermékenyülési vágyat szimbolizál, amely azonban teljesíthetetlen, mivel vőlegénye halott. A fiú haláláról sem tudunk meg semmit. Sejthetően azonban a háborúban pusztult el. Ezt támasztja alá Gergely félig-meddig önmaga által kreált, „kidolgozott” álma. A színhely egy erdő, amelyben „keskeny szekerek jelentek meg, olyan hosszúak, mint egy ember, és nem húzta őket semmi. (...) A szekerekben kéken és meztelenül feküdtek az elfáradt katonák, nyakukban ezüstérem, mindegyiken név és évszám.” Gergelynek, mellesleg, magának is van saját kis gumirádlis szekere.

A kisfiúról explicit kijelentést olvashatunk: szerelmes Máriába, ugyanakkor gyűlöli apját. Gyűlöletének egyik komponense megint elvezet a háborúhoz: ha az apa hősi halott lenne, „mind csodálattal emlékeznénk rá”. Gergely spirálkarikákat helyez egy fa köré, látszólag minden ok nélkül. Mint megtudjuk: „Egyszerűen szükösége volt erre a titokra, mert szerelmes volt Máriába, és gyűlölte az apját.” Amikor pedig a kertben egy kavicsot rugdal, a kő „furcsa módon” mindig a mogyoróbokrokhoz gurul vissza, ahol Mária meztelenül szokott napozni. Gergely később szemés fültanúja lesz szülei spontán-szokatlan szeretkezésének. Ez az esemény tán még inkább eltaszítja apjától, és közel hozza álmaihoz Máriát. Szerelmével gyermekes szadizmus párosul: cserebogarakat csonkít meg. (Azt mondhatjuk, hogy a szenvedés, a rabság és az erotika képzetköre Mészöly műveiben sokszor a kínzás vagy heccelés képével kerül rokonságba. Gondoljunk csak a *Filmben* tettenérhető egyik erotikum-szadizmus koegzisztenciára, a ligeti jelenetre, amelyben a voyeur mellett egy gyereklányt is látunk, akinek alsóteste le van meztelenítve, ketrecben levő kutyákat heccel vízfrocsköléssel, aztán kitekeri egy lúd nyakát, és az állat vérét issza. Hogy a kép milyen mélyen ágyazódik bele a regény képrendszerébe, azt itt most nincs módunkban elemezni.) A Gergely és Mária között kialakult kommunikáció, illetve gesztusnyelv sem nélkülöz bizonyos „pseUDO-erőszakos” momentumokat, amelyeket Mészöly szóhasználati erőssít. Gergely Máriához való vonzódása, jellemzően, egy hócsata alkalmával kell hogy indirekt módon kifejezésre jusson. Gergely *épp* őt dobálja, nem a testvéreit. Amikor pedig Mária a fiú felé fordul, „kapott egy pontos találatot, a magas homlokára. *Klasszikus fejlövés volt...*” (Kiemelés tőlem – M. J. Gy.) Nagyon lényeges itt Mária reakciója. „Kitört belőle a nevetés. S ami hópor lecsúszott a szájáig, nyelvét kicsapva mohón beszopta.” A reakció erotikus háttere teljesen nyilvánvaló, a kitörő nevetés szexuálisan kikapcsoló, leszerelő értelmezhetőségével együtt is. Fel kell figyelniünk ismét a szöveg frazológájának konzekvens voltára. A már idézett pilóta-jelenetben ugyanez a váratlan szóhasználat tűnik fel: „a szoknyát a halottra *visszacsapni*”. A szó harmadik, variációs feltűnése ismét hangsúlyozottan erotikus környezetbe helyeződik: a házaspár együtt áll be a zuhany alá. „Úsztak az illatban, s a vízugár folyamatosan lemosta és megint rájuk *csapta* a habot.”

Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy erotikum és szóhasználat Mészölynél nemcsak itt érvényesül következetesen. Mária viselkedésének van egy, Mészöly szóhasználatában is megnyilvánuló furcsasága: *a nevetése*. Karácsony napján „Ebédkor *bugyborékkolt* fel először a *nevetése*: Gergely sőt szórt a mákos kalácsra.” Amikor Gergely eltalálja a hógolyóval, hirtelen ismét kitör belőle a *nevetés*. De már a könyv elején azt olvassuk róla: „Igazában csak karácsony estéjén volt beszédes, akkor alig lehetett bírni vele, egyik *nevetésből* esett a másikba. Szinte *bugyborékkolt* az ártatlanságtól.” (Kiemelések tőlem – M. J. Gy.) Az ártatlanság pedig e mér-

tani pontossággal szerkesztett szövegben nem szerepelhet véletlenül a felhőtlen boldogság (nevetés) szomszédságában. A kettő egymás mellett való szerepeltetése la-
tensen magában hordja az ártatlanság *elvesztésének* képzetét is.

Gergely és kisöccse, Andris egynemely, nem személyhez kötött vagy személyre irányuló cselekedetében is felfedezhető erotikus töltés. Azon a bizonyos karácsonyestén Andris „az ujját nyomkodta át az abroszon barnálló, cigarettaparázsnyi lukon”, ezzel mintegy a szeretkezést imitálva; egy oldallal odébb Gergely kétértelműnek ható félszeg megjegyzését olvashatjuk: „– Volt egy titkos lyuk, és azon sétáltak be.” Itt különösen Andris tevékenysége érdemel figyelmet. Ártatlan játszadozása nyomán felrémlik bennünk egy jelenet Henry James kisregényéből, *A csavar fordul egyet*-ből. Ott tópart a helyszín. Míg a nevelőnő varrogat, a reá bízott kislány a víz mellett játszadozik. A nevelőnő odanéz, és látja, hogy a kis Flora „éppen fölemelt egy lapos kis fadarabot, észrevette, hogy lyukas a közepe, és az a gondolata támadt, hogy egy másik pálcát beletűzön: az lett az árboc, a kettő együtt pedig a hajó.” Bizonyos értelmezések szerint a kislány játéka – az elbeszélő pozícióban álló szexuálisan kielégítetlen és aberrált nevelőnő tudatán átszűrve – erotikus értelmet nyer. Annál is inkább, mivel Edmund Wilson, Dr. Saul Rosenzweig James-tanulmányára hivatkozva megállapítja: a korai Henry Jamesnél visszatérő motívum a gyerekek, elsősorban fiatal lányok megrontása. Jellemző ezzel kapcsolatban Wilson kis anekdotája Franz Hölleringről, aki, miután végigolvasta James szóban forgó kisregényét, azt mondta Wilsonnak: „Az, aki ezt írta, *Kinderschänder* volt”. De nemcsak az említett két játékjelenet összevetése tűnik tanulságosnak Jamesről és Mészölyről szólva. Érdemes lenne megvizsgálni a két író álomleírásait is, például a Rosenzweig által emlegetett egészen korai *The Story of a Year* (megjelenet: 1865. március) és a *Megbocsátás* női álomlátását.

Külön figyelmet kell szentelnünk egy többször variációsan ismétlődő kézmozdulatnak. Első felbukkanása egy jellegzetesen mészölyi fényképleírás alkalmával regisztrálható. Hangsúlyozni kell, hogy egy képleírás a szerzőnél egyben mikroszkopikus elemzést is jelent, a részletek, mozdulatok stb. *prompt* megfigyelését. Mint azt egy régebbi, az Élet és Irodalom számára adott interjúban kifejtette: „A kép magára csupaszított élessége, ami túlmutat önmagán, mindenesetre végleges rögeszmém maradt.” Az általunk vizsgált leírásrészlet is e „rögeszme” jegyében készült: „Az asszony... tenyerét egy öt év körüli kisfiú ingvágásába csúsztatja, mintha ez a cinkos testi érintés mindennél fontosabb volna a számára.” A mozdulatot a következőkben szintén egy fénykép invokálja, olyan fénykép, amely feltehetően hasonló jelenetet rögzít, mint az első (bizonytalansági tényező!), nem lehet pontosan kivenni. A második felvétel Mária szobájában található, a nőnek nagyon fontos lehet, mert elől tartja, kivehetetlensége ellenére. Anita a fotó láttán „Önkéntelen mozdulattal bedugta kezét a gypjük és selymek közé”. Ekkor tör rá szégyene. Az olvasó visszaemlékszik: az első fényképen látható kisfiú Anita férje, az ímrok volt. Tehát ismét a tettek és események időn átívelő rejtett összefüggéseivel állunk szemben. Az ilyen összefüggésrendszer belső lényegéhez tartozik, hogy verbalizálhatatlan. Mégis kísérletet kell tennünk valahogy a leírására „(ami egyébként úgyis reménytelen)”: itt tehát körülbelül a következő képlettel írhatjuk le az összefüggést: esemény – (erről készült) fénykép (asszony, az ímrok mint kisfiú + erotikus mozdulat) – második (?) esemény – második fénykép (rajta kivehetetlen személyek, Mária tulajdona;

akinek láthatóan fontos) – újabb esemény (Anita, az első fényképen látható gyerek felesége + „megismételt” erotikus mozdulat).

A mozdulat harmadik szövegbeli felbukkanásában is ott az erotikus elem, és a *tenyér* mint a szexuális vagy pszeudoszexuális aktus egyik „instrumentuma”, itt is centrális szerepet kap. A férj lehúzza feleségét a szőnyegre, „a hálóing kivágásába markolt, és egyre lejjebb húzta, tenyerét odaszorította a páralucskos szőrzetre.” Ezt az erotikus „előjáték”,-ot szintén a pillantás motívuma kíséri, amely majd később – ezt már jeleztük – a karácsonyestén tér vissza több verzióban. A szőnyegen való első kopuláció (emlékszünk: Máriával is a szőnyegen közösen majd az ímrok, legalábbis Anita képzeletében) idején még „egy pillanatra sem engedték el egymás pillantását.” A tenyér-motívum egyébként még több jelenetnek részese, ezekről már más vonatkozásban szoltunk (az asszony lábának megsimogatása, a két asszony tenyerének összetétele).

Szólnunk kell végül a Mészöly által mesterien kidolgozott metaforikus nyelvről, amelyet egy ártatlan társasjáték kapcsán teremt meg. A társasjáték mélyebb üzenetet, „kornotációt hordoz, hiszen afféle „Kockadobós versenyfutás... bölcsőtől a végségig.” „Ravasz játék”, „kaján verseny”, amely „az öregséget, a halált jutalmazta győzelemmel, s az lett a vesztes, aki ifjan maradt a porondon, és unalomig ugyanazt ismételte.” Szinte felesleges ezek után rámutatnunk: a kockadobós játék metaforikus megfelelője történetünknek, mind általános, mind speciális értelemben. Speciális értelemben úgy, hogy a vízállásjelentések által éltetett öregember és Andris, a mit sem sejtő gyerek áll az élen, a többiek „inkább topogtak, mint haladtak”.

A társasjáték- jelenet előtt Mária egy történetet mesél a mosodáról, és a furcsa, érthetetlen módon odakerült kicsibékről. A történetet ismét át- meg átszövi a fekete-fehér szín váltakozása („behavazott Kárpátok”, „éppen éjszaka van”, „fehérre mosott csönd”, „sötétben a fehér is szurok”), majd az ímrok váratlanul megszólal: „Mária győzni akar.” Felesége először csak megütközik a hallottakon, majd a társasjáték közben, mikor Mária hatost dob (vagyis tovább erősíti rossz pozícióját), replikázik: „Na látod, hogy nem akar győzni!” És nevet. De ekkor az ímrokban már sejtethetően megérett az elhatározás Mária megszerzésére. A nő mellé ül, markukat összegörbítve együtt dobnak a kockával. (Külön elemzést igényelne a könyvben előforduló *görbe* vonalak rendszere.) Az ímrokban ekkor már a bor is dolgozik. Később, jóval a társasjáték befejezése után mondja ki feleségével való szabályos vitájának szintézisét (a tézist és antitézist mintegy megfosztva lényegétől): „Akkor pedig senki sen nyer!” A szerelmi háromszögnek ez a mondás mottója lehetne. Ebben a világban csak a társasjátékban létezhet „vesztes” vagy „nyertes,.. Camus egyszer a *Közönyről* szólva azt mondta: ez a szárad Krisztus helyett csak egy Meursault-t érdemelt. Ily módon taszítja Mészöly kisvilága is a nagy tragédiát, amely egyszeri és megismételhetetlen. Ami azonban itt történik, az „Nem győzelem; hódító kiegyezés.”

UTASI CSILLA

A FÉLHOMÁLY KÖZÉRZETE

Mészöly Miklós *Megbocsátás* című elbeszélésében egymást érik a lassú, biztos mozdulattal odahelyezett, önmagukban is zárt mikrorészletek; a nyári éjjelen hazaérkező írnokot fogadó képről ezt olvassuk: „Telihold volt, a potyogott gyümölcsök illata töltötte be a kertet s két felelgető tücsök”, az elbeszélés egy másik helyén Anitát a piacról jövet „leheletfinom emlékezés hangulata lepte meg, de ennek az emlékezésnek nem volt semmi tárgya, csupán szokatlanul élessé tette az utcaképet”, a kaszinó mellett pedig, ahol „a gurítópályát végig rekettyebokrok szegélyezték”, egy októberi késő délután” már csak a tetejüket sűrölte a nap, mint a vékonyan csurgatott méz, alul azonban már majdnem zöldesfeketévé ikrásodott a bokrok tömbje.” A részletek sorolását még folytathatnánk, ám ennyiből is kitetszik az, ami közös bennük. Ezeknek a részleteknek a szemlélőit és átélőit mind tétova emlékezés hangulata járja át – mintha ugyanaz a látványokon átszűrődő ritmus irányítaná a tekintetüket –, és eközben elemezhetetlenül összemosódik annak a határa, ahol a beleézés kezdődik, és ahol a lélekben a látvány-kiváltotta emóció véget ér.

A *Megbocsátás* világának középpontjában a bírósági írnok áll. A mottó, melynek két mondata egyetlen létállapotról, a félhomályban élés állapotáról szól, helyezi őt bele a végig rá valló mozdulatlanságba. Az Akutagawa második mondatában leírt „finom, de törött pengéjű” kardra támaszkodás ténye egyszerre jelenti a támaszkodó vereségét a múltban és a jövőben meg a köztes időt kitöltő kiszolgáltatottságot, veszélyeztetettséget. Ez a kard az elme kardja is, a félhomályban élés tehát nemcsak a szemmel látható homályban élés, hanem a félhomály közérzetével élés állapota is, a közérzet pedig, Mészöly Miklós meghatározásában, „... az igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül vagyunk.”¹

De világ-e ekképpen az, ami a bírósági írnokot körülveszi? Ami a világ lehetne a számára, az elválik tőle, elsiklik előle, és a tévedések, tapogatózások, félreismerések helyszínévé lesz. Ennek a kérdésnek azonban nem is az írnok, hanem az elbeszélő szemszögéből van értelme. Az elbeszélő szemében nem oldódik föl egészen a szereplők jelenléte abban, amit a világ köznapi felfogásának vagy inkább értelmezésének nevezhetnénk: ezek a szereplők mindig mást is észlelnek, mint aminek hangot adnak, sőt annál is többet, mint ami megfogalmazódik bennük. Az elbeszélő távolságtartása az elbeszéltektől ennek a szemléletnek a másik oldala.

¹Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, In: *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977.

Valamely titkos eseményt vagy tárgyat az az ismeretlen reláció avat titokká, amely mögötte áll, és amelyet eltakar. A ténylegesen létező tárgyakat és a megtörtént eseményeket is ismeretlen, túli, negatív minőség avathatná a túli nyomává. A *Megbocsátás* világában is csak idegen, negatívan meghatározott erő lehet az, amelyik a vonat füstjének szétoszlását megakadályozza. Az elbeszélő a novella elejétől megtartja kezdő távolságát az elbeszéltek től, hiszen a füstcsík nyomként való megtestesülése az epikus események kezdetével, létezésének időtartama pedig megtörténésük időtartamával esik egybe.

Az anekdota, még abszurd változatában is, az elbeszélői jelenlét, vagy ami itt talán ugyanazt jelenti, közellét műfaja, hiszen „(...) a meglepetésre lévén építve, egész hangjának olyannak kell lennie, hogy a poén ne essék ki a (...) tónusából.”² A *Megbocsátás* huszonkét „anekdotikusan lekerekített”³ fejezete, bekezdése csak mímeli az anekdota formáját: az össze nem illő állítások feszültsége nem oldódik a bekezdések végével, a poén hiányának rejtélye átjárja az anekdotaformát, innen az elbeszélő történet egészének szaggatottsága, töredékessége, rejtvénytyszerűsége. A történet töredékességének rejtélye pedig az elbeszélő eljárásának következménye, mellyel a huszonkét fejezetet mindaddig időrendben, a nyomok felbukkanásának sorrendjében beszéli el, amíg az idő fölfüggesztésének lehetősége meg nem csillan az ünnep önkörében.

A nyom fölsérti a világ szövetét, és rést hasít rajta. A *Megbocsátás* történetében fölbukkanó két fénykép közül az egyik, a búzatábla közepén talált lány holttestéről készült légifelvétel a réstelenség, a tökéletes zártság állapotát mutatja: „... közel ötven méter sugarú körben földig csavarodva hevert a búza, mintha forgószél csapott volna le a magasból... És a letaglózott búza közepén feküdt a halott nő. Karját kereszt formán dobta el magától, combját szorosan összezárta.” A kör közepén megjelenő kereszt ábrája a keresztény jelhagyományban a megfeszített Jézust és a megváltást szimbolizálja, azaz azt, hogy „az emberiség éppen úgy össze van kötve az istenséggel, ahogyan az idő az örökkévalósággal, a földi az égivel.”⁴ A búzatábla közepén fekvő lány látványának rejtélyességet leginkább mégis a vízszintes, fekvő helyzete adja. A szinte szabályos kör alakban ledöntött búza térsége egyedül az éggel érintkezik, és az ég felől lehet is, anélkül hogy a belső rendjét elrontaná az ember, a közelébe kerülni. Sőt, az ember számára még az ég felől közeledés sem adatott meg. A mezőgazdasági repülőgép pilótája szegényt érez, amikor lejjebb ereszkedik a gépével, mert „... a légörvény felkapta a halott nő hosszú haját és a ruháját is derékig” – akaratlanul is halottgyalázás szándékát keltve. A látszat ellenére tehát mégsem úgy van otthon az ember a levegőben, mint a madarak, „mikor záraz viharban vitetik magukat a szélllel, rábizva testüket a vajsima sebességre”. Az emberi állapot ilyen tételezése mintha távoli visszhangja lenne annak az állapotnak, melyről a duinói elégiák nyolcadik darabja beszél:

² Lukács György: *Bíró Lajos novellái*, In: *Ifjúkori művek*, Magvető, 1977.

³ Balassa Péter: *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma*. Mészöly Miklós: *Megbocsátás*, In: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985.

⁴ J. Chevalier – A. Gherbrant: *Riječnik simbola*, Nakladni Zavod NH, Zagreb, 1983.

De a szabad állat,
az más: *mögötte* rejlik pusztulása,
s előtte Isten; s ha vonul, örök-
létben vonul, mint a vizek vonulnak.
De élénk soha, egy napra se táru-
l a tiszta Tér, amelyben a virágok
örökké nyílnak. Mindig a világ,
soha *nincs* anélkül a Sehöl:
a tiszta, ellenőrizetlen, mit az ember
beszív, s nem hajszol, csak *tud* végtelen.

A fönti párhuzam megvonása annál inkább jogosnak tűnik, mert a búzatábla közepén fekvő lány képe is gyaníthatóan a pusztulásról vall, ez az „áttekintésünket meghaladó”, „bonyolultabb rend” világába tartozó kép annak a világnak lehet az ikonikus jele, amelyet a mi visszára fordult szemünk lát szüntelen.

A másik fölbukkanó kép, az, amelyik a biedermeier asztalka fiókjából esik ki, az előbbivel ellentétben, a megnyílt rés állapotát mutatja. Ami erről a csoportképről hiányzik, anélkül egyetlen pillanat rajza sem lehet teljes. A képről a madarak, a piactér galambjai maradtak le: „Lehet, hogy pontosan akkor repültek ki a látótérből, vagy éppen akkor készültek belerepülni” – így maradt véglegesnek ez a rés.

A füstcsík ottmaradásának folytonossága az elbeszélésben annak a munkának a folytonosságára emlékeztet, mellyel Anita, az írrok felesége éget egy képet „rajz-tábla nagyságú puhafa-táblába”. Az égetés technikája kizárja a javítást, ebben az aspektusában fordítottja a megbocsátásnak, mely éppen a fokozódó ismétlésben nyeri el értelmét – de nemcsak ebben az aspektusában. Ez a technika pusztítva, rombolva hoz létre újat, pozitívnak tünteti fel azt, ami lényegét tekintve negatív; ezért nem is teremt képen belüli világot, hanem a világban marad, és ott hat.

Radikális lélek volt – olvassuk Anitáról, pontosabban, hogy másként volt radikális lélek, mint kislánya, Ágota. Ágota radikalitása abban áll, hogy olyan kérdéseket intéz szüleihez, amelyekben a felelet is benne van („Miről lehet megismerni a piros gilisztát?”). Anita radikalitása pedig föltehetően abban, hogy olyasminek állítja létét, aminek a létéről nincsen bizonyosságunk. *Az állatok búcsúján* a lenti és a fönti, a föld és az ég szétszakadása percének vagyunk tanúi, ennek a percnek a létét állítja Anita, azaz, ha „leheletfinoman” is, de határvonalat húz oda, ahol határt sohasem tapasztalhatunk. Az így megvont határ, elsősorban a lenti, az alsó szférát zárja magába. A kép, mely „az ősz hangulatát szerette volna megörökíteni”, idilli állapotot rögzít, ha egészen másfajta idillét is, mint amilyenek előszörre tűnik. Az elbeszélésben Porszki Ábelnek, a gyilkosság vádjától felmentett, kényszernyugalmozott telekkönyvvezetőnek vannak „őszies titkai”, az ő életének titkát rejteli el, mossa össze az idő során a kisváros közhangulata, amelyben „... valamiképp minden idill. Azzá lesz. És mindenki eléri a másikat. Csupán annyi a különbség, hogy egymástól elhatároltak a kattanások, koppanások...” A Porszki üldögélését kísérő vadgesztenyehullás üteme pedig azonos a gyümölcsök potyogásának ütemével a kertben az írrok és felesége éjszakai beszélgetése közben, aminthogy a szoros ékben záródó flamingócsőr formája is, mellyel Anita ezt az éjszakai beszélgetést megpecsételi, a Porszki tudatában földerengő emlék-nyomra, az „erősen háromszöget formázó női szeméremszőrzet”-re emlékeztet.

Az idillnek így megrajzolt körét Mária benneléte kezdi ki. Anita az éjjeli beszélgetés egész ideje alatt arra a „lassú pillanatra várt, mikor ujjában ott érzi már az egyetlen lehetséges vonal tervét”. Ez a pillanat pedig akkor következik be, amikor az ímók így szól hozzá: „Tudom én, ti nagyon jó testvérek vagytok. Mintha még helyette is te vesztetted volna el a szüzességedet”, maga is föltételelesen határt vonva, a fönti szférájába utalva Máriát, hiszen ha ő úgy érintetlen, hogy már elveszítette szüzességét, akkor bármi történjék is vele, sohasem veszítheti el.

Mária mégsem egyértelműen a túli, a fönti szférájának képviselője. Rejtélyes itt-létének kulcsa a megértés, elfogadás, elszenvedés magára vett gesztusa. A kereszt alakú testhelyzet, melyben szertartásos napozását végzi, és amelyben az októberi évforduló napján a rongyszőnyegre fekszik, a búzamezőben talált lány testhelyzetével analóg. Ez az analógia kettejük mélyebb összefüggésének jelölője is. A búzamezőben fekvő lányt halála emelte ki az élete folyamatosságából, bezárva teste körül a kör vonalát, emblémaszerűen megmutatva így azt, hogy hogyan volt benne a lány a világban. Mária körül, mivel része az élet folyamatosságának, láthatatlanul terül el a kör, melynek az ő teste a centruma.

Az elbeszélésben Hangos-pusztá legendája szól a túliról. Hangos-pusztá, ez a meghatározhatatlan lokalizációjú birtok, a család Árkádiája, melyre csak a fogadott nagynéninek, a hóbortos és alvajáró Iduska néninek van bejárása, ugyanolyan módon zárt, mint a búzatáblabeli látvány. A róla szóló mese szerint meredek dombok veszik körül, akácfával (a feltámadás szabadkőműves jelképével) sűrűn benöve. Hangos-pusztá is – akár az álló búza mélyén a letarolt rész – megközelíthetetlen: völgy, mely egyedül az ég felé nyitott.

Mária magatartásának titkához az ímókat Csupaki plébános elkapott szavai (szerszesetek, hogy ne ismerjenek benneteket) viszik közel. A szövegnek ezen a pontján tér vissza átminősülve az első fejezet záróképe is, „a templom alagútmély homálya”, „a macskaszem örökmécsessel” a következő képben: „Az ablak tükörreflexe azt a csodát művelte hogy a lámpa kicsinyített mása a kert mélyén világított, mint egy mindig szolgálatra kész alagútban.”

Miközben ilyen módon az ímók kutatása megnyugtató menetet vesz, Anita előtt, munkájának előrehaladtával egymás után nyílnak a rések. A nyolcadik fejezetben „a manzárdról leereszkedő könnyű huzat” érinti meg, mely mintha Mária szobájából, a résnyire nyitva felejtett szekrényajtóból jönne, a szekrényajtó nyílását ismétli meg a katicabogár szárnya, melyen középütt, ahol a csukódás nem sikerült hibátlanul, a keskeny résből késhegynyiit kiemelkedett a repülőszárny barnája; és a biedermeier asztalon talált imádságoskönyv passzusa is, mely mintha Anita kételyeire felelne tagadólag. A réseknek ez a hulláma a karácsonyfa-díszítés jelenetében tetőződik, amikor Anita saját szavainak ellentmondva (rövid angyal, mert csak a csillagig nyúl föl) „váratlanul fölbukkanó T-idom”-ként támaszkodik az ablakkeretnek, testével annak a kozmikus tengelynek a vonalába kerülve, mely a földet az éggel összeköti, a kereszt jelének is a közvetítő jellegét emelve ki.

Mária „igazában csak a karácsony estéjén volt beszédes, akkor alig lehetett bími vele, egyik nevetésből a másikba esett. Szinte bugyborékkolt az ártatlanságtól.” Mária talán azért visel karácsonykor mindig fekete ruhát, mert ez szegélyként, pánt-

ként keretezi a kitárulkozását, megvédve őt az ünnepben – feloldódástól, a termékeny anyaföldet jelképező feketeséggel mutatva meg a szférának a határát, ahol ő kezdődik. Ez a feketeség elveszíti egyértelműségét, amikor Anita a vacsoránál „hamvaskék babos ruhában”, a mennybemenő Mária színeiben jelenik meg, megmutatva, hol végződik ő. Ruhájában azonban több a kék szín, azaz az ég, mint a fehér, azaz a túli, az ismeretlen, ezért a felemelkedés kezdetét, viselője állapotának nyitottságát is jelzi (a búzamezőben talált lány ruhájában, ezzel ellentétben, több a túli, mint az égi, hiszen ez hófehér volt, „csak a szoknya alját díszítették – mint valami szegély – kisebb meg nagyobb akvamarin pöttyök). Ha Anita felülemelkedhet az ég felé, Mária is alászállhat a föld felé, ruhátlan testük egyformává, kicserélhetővé válik.

Az elbeszélésben a bor és a vér egymás megfelelői. A füstcsík ottmaradását az égen az elbeszélő egy helyen a kelengyék nagy lepedőinek kimoshatatlan foltjaihoz hasonlítja, az írrok pedig bort loccsant ki a terítőre, a megtörténők előjeleként. Mária szódát iszik, Anita bort, ezen az estén valamilyen egységnek ellentétes aspektusaként, kozmikus ikreként születnek újjá. Talán annak az egységnek aspektusaiaként, melyet a keresztény hagyományban Jézus személye képvisel, akinek oldalából egyszerre folyt a víz és a vér, amikor a lándzsát beledöfték. A nővérek szimmetriája, melyben keveredik a karneváli lefokozás és a rejtőzködés, a gyerekek lefekvése után veti le álarcát, takarja ki a kettejük látszat-egyformaságát. Ezt az egyformaságot fordítja le Anita a gesztusok nyelvére, amikor mindkettejük arcát papírhóval keni be. A gesztus azonban túlságosan nyílt és egyértelmű, Mária tiltakozásul ujjával csíkot szánt a maskarába, ezen a rácson át kiszolgáltatta magát, megvallva, hogy kicsoda. Az írroknak, aki mindvégig erre a pillanatra várt, nem is sietős az útja, amikor a nyomában elindul, föl a manzárdra.

Az írrok a neki kitárulkozott integritást ötvözné a „legyen”⁵-nel, az etikai cselekvés ismérével. Ám a legyen óhajának végpontja éppen a fölismert integritás – ennek kellene levéssé válnia a cselekvés nyomán –, amelyről így minden cselekvés leperreg, ahogyan a manzárdról leszűrődő hangok is „béklyózott egy helyben ügetés”-nek hallatszanak lentről. Az írroknak az „éjszaka hajtott lovak” csapottsága és idegensége jut osztályrészül.

Anita ujján, amikor később az írrok átnyúl hozzá az ágyban, ott van a zöld köves gyűrű, amelyiknek a foglalatá gyerekkorában felsértette az arcát. Anita sohasem viselte édesapja smaragdgyűrűjét, most is csak bitorolja. A gyűrű véderőt kölcsönöz viselőjének, Anita ujján azonban lefokozódik ez a véderő, mert a hatalmával ő a megbocsátás rendje helyett az idillt teszi világrenddé.

A félhomály közérzetének, a „beszéd előszobájának” területén a nyelv és a beszéd különválik a világ dolgaitól, és a kijelentések bizonytalan és zavaros külön életet élnek. Hangos-pusztá, ahogyan a nevében is benne van, a valódi beszéd elhangzásának helyszíne lenne. A valódi beszéd a világ beszéde lenne, amely a tárgyak, dolgok, virágok beszédével, a hallgatással azonos. Hangos-pusztá neve valójában csak innen

⁵M. M. Bahtyin: *A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben*, In: *A szó az életben és a költészetben*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

nézve név, túlról nem, mert ami itt a nevének látszik, annak túl teljesen híjával van. Az utolsó álom megbocsátó kérésében a megbocsátás itt sohasem lehet bizonyossággá, hiszen a nyomorúság csak a névtelen számontartó és megbocsátó tekintetétől lényegül át szépséggé; és a kérés sem válhat kéréssé, mert útban Hangos-pusztá felé sohasem hangozhat el, ott pedig nincsen is már szükség rá.

LADÁNYI ISTVÁN

A VISZONYLAGOSSÁG MÉSZÖLY MIKLÓS REGÉNYEIBEN

Dolgozatomban a viszonylagosság mint világszemlélet jelentkezési módjait vizsgálom Mészöly Miklós regényeiben. A munka alapját a regényeknek, valamint Mészöly tanulmányköteteinek vizsgálata és ezek (a regények és a tanulmányok) összevetése képezi.¹

A tágasság iskolájában A tonalitás és atonalitás közérzetéről c. tanulmányában ír Mészöly erről a kérdésről legnyilvánvalóbban, ahol a tonalitást az azonosság közérzetével, az atonalitást a helyesbítés közérzetével egyenlíti ki, és e tanulmány alapján még jó néhány kifejezést el tudunk helyezni a tonalitás, ill. az atonalitás halmazában. A tonalitás halmazába kerül a szilárd világgép, az emberközpontú világszemlélet, a végesség, a megnevezhetőség stb; ill. az atonalitás halmazába ezeknek az ellentétei: a megingott világgép, a több szempontú világszemlélet, a végtelen, a megnevezhetetlen stb. A második halmazba kerül a viszonylagosság is a halmaz összes kifejezését magában foglalva.

Viszonylagosság a megnevezésben

Mészölynél nemcsak tézis az, hogy minden több szempontból szemlélhető, hanem elbeszélői magatartás is. Ezért nemcsak művei nagyobb összefüggéseiben nyilvánul meg a „más szempontból másként is nevezhető” elve, hanem minden egyes megnevezésnél fegyelmezetten szem előtt tartja ezt a szempontot, sokszor már a megnevezés értelmének megkérdőjelezését súrolva ezzel. Tudatában van annak, hogy a nyelv a mainál korábbi világszemléletet tükröz, hogy a tudomány felismerései nem tükröződnek a nyelv legegységibb szintjén, tehát a hangalak és a jelentés viszonyában; valamint azzal is, hogy a nyelv gyakran metaforaként funkcionál, azaz, amit kimondunk, az nem azt jelenti, amit a szavak külön-külön: „A nap fölkel (sosem kel föl); a nap lenvugszik (sosem nyugszik le); jól aludtam (alvás közben nincs ítélőképesség-

¹*Az atléta halála*, III. kiadás, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1986. *Saulus* (in.: Mészöly Miklós: *Magasiskola*, Kriterion, Bukarest, 1985.) Pontos történetek, útközben, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1970. *Film* (in.: Mészöly Miklós: *Magasiskola*, Kriterion, Bukarest, 1985.) *Megbocsátás*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1984. *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1977. *Érintések*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1980.

gem); bezárom az ajtót (nem zárom be sehova); fölgújtom a villanyt (nem gyújtom föl) stb. – Minthogy pontosabb igazságra szeretnék törekedni, már kora hajnalban el kell kezdenem a másfajta hazudozást: „a nap nem kelt föl” – stb. Illetve: „nap van”, „nap nincs” stb.”² Az idézetből nemcsak az világlik ki, hogy ügyel a megnevezés pontosságára, hanem az is, hogy e pontosságnak vannak korlátai, amelyek átlépésével – ha a megnevezés esetleg pontosabb is – a konvenciórendszerből való kilépés által a megnevezés lényegét veszti – érthetetlen lesz. Nem véletlen, hogy Mészöly elbeszélői annyit foglalkoznak a megnevezés nehézségeivel. Legnyilvánvalóbban Hildi, aki már a mű elején kijelenti, hogy „nincsenek szempontjai”: „Nem is tudom, hogyan lehetne ezt jól megfogalmazni. Mintha egyszerre alattomos erővonalak hálózta volna be az öltözöt; de ilyen persze csak az képes belelátni meg érezni a levegőbe, aki érti a szakmát. A fizikus leül egy székre, s tudja, hogy arra a szilárd semmire ül le, ami ott ásitózik az atomok között.”³ A *Saulus* legelején is a megnevezés különböző lehetőségeit hozza előtérbe az elbeszélő: „Sokan csak nyárnak mondják, mi Thamuznak, Ábnak és Elulnak.” A regény vége felé ki is mondja, hogy amit egyetlen szóval megnevezünk, arról még számtalan más is elmondható, sőt el kell mondani, hogy valamilyen viszonylagos teljesség elérhető legyen.: „Sokan erre is azt mondják: nyár. Mintha egyetlen szóval mindent elintézték volna.”⁴ Tehát, ha kimondunk valamit, az egyúttal azt is jelenti, hogy arról, amiről beszélünk, számtalan dolgot nem mondunk ki. Minden megnevezés egyúttal szűkítés is. Saulus mondja: „Muszáj a részletekre odafigyelni. Napjában többször is elmondom magamnak: nézz nagyon közelről. Vajon ettől olyan lesz a gyűlölet, mint a hiába fent kés? Csak a részletek képesek rá, hogy kétségbe vonják az előítéleteket?”⁵ A másként látás lehetősége akkor tudatosul Saulusban, mikor egy veremben állva végigtekint az előtte lévő talajon: „Szemem egy szintben a keményre taposott földdel s azokkal az apró gödrökkel, melyeket csak egy gyerek lába érez. S még kisebbek, amelyekről csak egy bogár tud. És most egyszerre én is! Olyan volt az egész, mint valami figyelmeztető bepillantás, amit igazolásul kaptam az Úrtól.”⁶ Abba a „miénknél beavatottabb világegyetembe, „nyert bepillantást Saulus itt, amiről a *Megbocsátás* beszél. A *Filmben* megy el Mészöly ebből a szempontból a legtovább: itt a kamera Antonionit idéző nagyítás-módszerével olyan dolgokat tud megnevezni, melyeket egyébként az ember korlátozott képességeivel lehetetlen meglátni. Az emberi bőrön látható gyűrődésekről mondja: „Ez a részlet mikroközlelből tájképként is értékelhető.”⁷ Egy rézkarcen ábrázolt lombszövetvényben pedig egy arcot is fölfedez a kamera: „Amit akaratlanul is kinagyítunk: egy rejtőző arc a lombszövetvényben, kb. tizenöt méterre a vízholdó lány mögött, ha a rézkarc térbeli léptékét átszámítjuk. Egy torzpofa vagy egy lehetséges fiatalember arca; a vonalak és a rovátkák minősége olyan, hogy mindkettő lehetséges.”⁸ Ez már a végletekig vitt viszonylagosság, hiszen itt már olyat is lát a kamera, amit a rézkarc alkotója sem láthatott a képen, vagyis amit nem is akart ábrázolni. A megnevezés

²Érintések, 112.

³Az atléta halála, 95.

⁴Magasiskola 95.

⁵u. o., 107.

⁶u. o., 33.

⁷u. o., 119.

⁸u. o. 167.

szintjén megjelenő viszonylagosság a nagyobb szövegrészekben, a műegészben tá-
gabb összefüggéseket nyer.

Semmi sem magától értetődő

Mészöly számára még a jelen legmindennapibb tényei sem magától értetődőek. „Az igazi érthetlenségek mindig múltidejűek. Ami van, az a tény; s noha az sem érthető, mégsem érthetetlen.”⁹ Tehát a jelen tényeit nem faggatjuk értelmükről, a jelenben minden természetes, azért, mert *úgy van*, csak a múlt lehet számunkra érthetetlen, mert azt már nem szentesíti a jelen emberében a mindennapok gyakorlata. Jellemző részlet ebből a szempontból a *Pontos történetek*ből: „Vali közben visszatér II. Endrére, s megkérdezi, hogy ha magyar király volt, mért volt király Romániában? Egészen primitíven próbálok magyarázni, hogy akkor másképp volt, a határok, az egész világ, és most megint másképp van, ötszáz év múlva ismét másképp lesz, de egyszer arra is csak az öregek és halottak fognak emlékezni, s legfeljebb megmarad néhány szobor meg hasonló, amit aztán igyekeznek konzerválni, és mindenki büszke rá.”¹⁰ Az *Érintések*ben kitűnő példán illusztrálja, hogyan válik a gyakorlat, a megszokás által valami természetessé, evidenciává, habár egyáltalán nem természetes, hogy *úgy van*, ahogy van: „Minthogy *sánta* vagyok, botot vágok magamnak, hogy hozzásegítsem magamat a járáshoz. Végül is mindegy, melyik végére támaszkodom. Mindenesetre: az egyikre. S megszokom, hogy az egyik vége van a kezemben, a másik a földön. Kinevezem az egyiket a bot tetejének, a másikat a végének. Persze nagy dolog a szokás, a folytonos használat. A praxis a boton is nyomot hagy: A feje lassan kifényesedik, s még alkalmazkodik is kissé a kezemhez; lekopik valamennyi az érdes felületéből, a kezembe kopik bele. Mint ahogy a „vége” a földdel való érintkezésbe. Mindez a napnál világosabban igazolja, bizonyítja, hogy melyik a bot feje; s már hajlandó se lennék fordítva használni – pedig hiába, a bot mégis csak bot maradt és fönt is, lent is botvég. Metodika, praxis. Semmi több.”¹¹

Ugyanez a szemléletmód jelenik meg a *Saulus*ban – más összefüggésben: „„Láttál már börtömlőt, amikor fölhasad? Az ég is úgy csinál...” – s egy pillanatra megállt, hallgatózott, mintha így akarta volna leolvasni arcomról a szavai hatását. De nem csodálkoztam. Az talán természetesebb, hogy valaki egész nap töröket meg illatosítókat árul? vagy dobót ver?”¹² A létezés szempontjából tehát egy örült halandzsá-
ja sem természetellenesebb, mint a mindennapok elfogadott tevékenységi formái.

Semmi sem végleges

„... amit véglegesnek és kimerítőnek gondolhatunk, az mély rokonságban van a rá-
fogással” – írja Mészöly Szabados Árpád munkáiról egy képzőművészeti tárgyú

⁹ *Érintések*, 165.

¹⁰ *Pontos történetek*..., 380.

¹¹ *Érintések*, 160.

¹² *Magasiskola*, 81.

írásában.¹³ Itt is megjelenhet a Mészöly kapcsán oly sokat emlegetett „útközbeniség” kategóriája. Útközben vagyunk, valamilyen általános kép, az egész befogása reménytelen. Minél nagyobb tereket tárunk föl, minél tágabb összefüggéseket ismerünk föl, annál inkább érezzük a végtelen tragikus kiismerhetetlenségét. A Mount Everest – porszem összehasonlítás kapcsán írja Mészöly *A tágasság iskolájában*: „A tér kitöltésének élménye nem annál nyomasztóbb, minél nagyobb az önkiterjedtség? S minél porszemszerűbb valami, nem annál valószínűbb az énközpontú szűkítés minden átélésben? Az ilyen „szűk” végtelenben pedig nincs magány a szó modern értelmében. Átélhetőbb a középpont, a határoló felület, ami visszhangozni tud. A metafizikai megnevezés spontánabban eshet egybe a térélmény megnevezhetetlenségével.”¹⁴ A Mészöly-hősök is, különösen vonatkozik ez Óze Bálindra és Saulusra, valamiféle véglegességet keresnek. Bálint e véglegesség hajszolása közben hal meg, Saulus pedig úgy találja meg, hogy a történet egy hiányt kifejező kérdéssel zárul. Az atlétának minden cselekedete a véglegesség iránti vágyat fejezi ki: „Később szórakoztatt megigazított egy képet a falon, de olyan apró poccintással, hogy semmit nem változott a vízszintesek és függőlegesek aránya. Pedig látszott, hogy azt keresi: valami félreérthetetlen véglegességet.”¹⁵ Ilyen véglegességben való hit kifejezője a futótávon elért eredmény hitelességének érzete, tehát, hogy egy bizonyos távon elért időeredményt reális értéként tud felfogni. És ebben a véglegesség-hitben való kételyét jelzi, hogy egyre nagyobb távokat, tehát egyre végtelenebb távokat választ, valamint az is, hogy nem kedveli a konvencionális távokat, hanem bizonyos régi, már letűnt távokon akar nem hitelesíthető eredményeket elérni. Tehát annak tudatában fut, hogy tudja, e futásnak nincs reális értelme, minél hosszabb távokon fut, hogy minél távolabb legyen a cél – a cél, amivel elismerjük abszurd hitünket a dolgok végességében. Bálint és Saulus látszólag el is fogadják a világot úgy, ahogy teljesnek tűnik, de ugyanakkor kételkednek is e teljesség lehetségeségében. Camus-ről írja Mészöly, hogy „abban az idő- és közérzetedimenzióban” ír, „amiben az állítás és tagadás mondattani értéke ugyanaz tud lenni. S ahol a szavakkal megközelíthető tények pátosza, vagyis az az elfogultság, hogy a tartalom és jelentés tovább nem elemezhető – egybeesik a tények iróniájával, vagyis azzal a sejtetéssel, hogy minden véglegesnek lehetnek még további belső tartalékai”.¹⁶ Ezt vonatkoztathatjuk Mészöly prózájára is. az ő végleges pontossága is – látszólagos paradoxonként – azt fejezi ki, hogy a pontosság sem lehet végleges.

Többszempontság

Az abszolút megszűntével az egykori egyetlen viszonyítási pont helyébe végtelen sok potenciális viszonyítási pont került. Személyesség, emberközpontúság helyébe tárgyilagosság: „Kitüntetett koordináta rendszer hiányában magam is egy vagyok a sok kitüntetett közül” – olvashatjuk *A tágasság iskolájában*.¹⁷ Mészöly a cselekedeteket, eseményeket abban a kettősségben (helyesebben többszempontságban)

¹³Sugárzó eldöntetlenség, in: Kortárs, 1986/V. 129.

¹⁴*A tágasság iskolája*, 11.

¹⁵*Az atléta halála*, 67.

¹⁶*A tágasság iskolája*, 118.

¹⁷u. o. 47.

szemléli, amit a részértelmességek sora és a fiktív végső értelmesség befoghatatlansága ad. A részértelmességek, részélszerűségek viszonylatában kerülnek elénk a dolgok, de különböző szövegrészek (az elbeszélő-főhős reflexiói – szinte kizárólagosan első személyűek Mészöly elbeszélői) figyelmeztetnek bennünket, hogy ez csak ebből a szempontból van így, és hogy nagyon sok más szempont lehetséges. „Összevetni, egymás mellé tenni, azonosítani és szétválasztani: ezek a mankóink.”¹⁸ Vagyis: a létezőket valamilyen szempontból összefüggésbe hozni. Saulus legfőbb dilemmái is ebből erednek: rájön, hogy a Törvény sokféleképpen értelmezhető: „Négy éve sokat beszéltek arról, hogy az áruló rabbi maga igyekezett előkészíteni elfogatását; sőt irányítani is megpróbálta, mintha az ítélkezés tekintélye is őt illetté. S mindezt úgy, hogy végig ugyanarra a Törvényre hivatkozott, mint mi. Ez a kevély felajánkozás, számító védtelenség akkoriban nagyon felzigatott. Nemcsak a mi döntésünket akarta értelmetlenné tenni, egyszerűen mindent ki akart húzni a lábunk alól. Körmönfont tisztaság megbocsátani valamit, amit magunknak se bocsáthatunk meg.”¹⁹ Tehát a Törvény létezik. Az a kérdés, hogy mit fog föl belőle az ember. Az „áruló rabbi” sokkal tágabb összefüggésben látta a Törvényt, ő ugyanazon Törvény alapján sokkal tágabb világot tudott meglátni, mint bírái. Ennek alapján fogta föl saját halálát, és bocsátott meg bíráinak. Ez a megbocsátás tehát a tágabb összefüggések belátásából következik. Megbocsátott hóhérainak, mert mindaz, amit tettek, tágabb összefüggésekben belefért a Törvénybe. Ebből a szempontból is a *Filmben* megy el legtovább: „Lehet, hogy egész topográfánk hamis? Mi igaz mégis belőle? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanúgy eshet valamilyen más megítélés alá? Nem lepődhetünk meg, ha egy pillanatra mi is úgy érezzük, hogy hiábavaló a pontoskodásunk és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.”²⁰ Saját művészetének végső értelmét is megkérdőjelezi itt Mészöly saját mindent megkérdőjelező írói eszközeivel.

Mészöly hangsúlyosan elszakad az emberközpontú létszemlélettől, az emberi létet kiegyenlíti a létezéssel. Ennek legerőteljesebb kifejezése kétségkívül Silió drámai tömörségű kijelentése a bíróság előtt: „Madárfos vagyunk mind a Sió patakon.”²¹ De másutt is hasonló módon szemléli az emberi életet: a *Megbocsátás*ban nagyon is jelképszerű társasjátékot játszik a család apraja-nagyja, e játék mesélését szakítja meg az elbeszélő egy bekezdés erejéig, hogy ezzel a bekezdéssel elképesztő dimenzióig tágítsa ki a négy fal között űzött játékot: „Közben a szél se csöndesedett, csak taktikát változtatott: nem fészegette az ablakok réseit, lökészerű rohamok helyett egyenletes zúgással támaszkodott a falaknak, mint akinek nem sürgős. Hisz az eredmény úgysem kétséges. A zöld ernyős lámpa alig arasznyira lógott a fejük felett, s ahogy rájuk ereszkedett ez a közelség, még jobban kijelölte az intim kört, amelyen belül – itt és nem másutt – boldognak muszáj lenni.”²² Az emberi életet jelképező társasjáték, apró örömeivel, a pálya mezőin mérhető sikereivel vagy sikertelenségeivel a sokkal állandóbb erők mellett jelentéktelen, érdektelen játék csupán. A *Jelentés öt egérről* kapcsán találó Béládi Miklós megfogalmazása, miszerint

¹⁸ u. o. 15.

¹⁹ *Magasiskola*, 97.

²⁰ u. o. 213.

²¹ u. o. 194.

²² *Megbocsátás*, 66.

az elbeszélésben Mészöly „az életnek egyik létező megnyilatkozási módját; az élő iránti közönyét fogalmazta meg.”²³ Ez az élő iránti közöny, vagyis a létezés elemeinek egyenrangúsága az egész Mészöly-próza jellemzője. Ugyanez a könyörtelen rend tudata világlik ki abból is, ahogy a *Megbocsátás*ban az ímök és családja lakás-körülményeiről írva, a gyerekek közös szobája kapcsán megjegyzi: „Az öregúr és Iduska néni halála után lesz csak mindegyiküknek külön szobája.”²⁴

Az igazságok, a tudás viszonylagossága

Az igazság viszonylagosságára legtisztább példa Saulus, aki a legfőbb igazságban, a Törvényben kezd kételkedni, s egészen odáig megy tépelődésében, hogy azt fontolgatja, vajon a Törvényben benne van-e eleve a félreértelmezés lehetősége. Már a regény indítása is jelképesen erős: Saulus egy vak koldus – tehát a lét peremén élő személy – arcában keresi az igazolást: „S közben egyre a koldus arcát nézed, mint-ha abban is igazolást keresnél, a pillantásában. Vajon mindaz, amit magadban mormolsz, csakugyan elég? Nem lehet elvenni belőle? Nem lehet hozzátenni?”²⁵ Saulus meginog hitében, kételkedni kezd, hogy éppen az ő igazsága-e a teljes igazság? Az emberi igazságrendszerből lép ki a *Film* Silió Pétere is, és ebben az ember praktikus szempontjain kívül eső rendszerméltóságban „olyan ártatlan és elfogulatlan, akár egy isten”, mert „semmibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát, s nem tesz látványos különbséget egy tétova elmosolyodás és egy pontosan irányított kalapácsütés között”.²⁶

A tudás valós vagy téves voltának kérdése is több helyen fölvetődik. Kérdéses Őze Bálint tudása önmagáról, kérdéses az egyik atlétaedző tudásának reális volta is. De *Az atléta halálában* még meglehetősen tételszerűen jelenik meg ez a kérdés. A *Megbocsátás*ban sokkal közvetlenebbül, „ártatlanabban” épülnek be az ilyen részletek a regénybe, így például Mária játékos magyarázatában: „Ez mind fizika – magyarázta Gergelynek –, ahol mi megyünk, ott a saját közegellenállásunkat is toljuk magunk előtt, mint a lapáttal a havat. S figyelte, hogy a fiú kap-e az olcsó horgon, hiszen már tanították elemi fizikára. Nem kapott rajta.”²⁷ Itt egy szabatosan, logikusan megszerkesztett téves tudás tárja föl hangsúlyosan önmaga téves voltát.

De az esetleg helyes tudás sem bír mindig értékkel, amire példa a *Megbocsátás*ban a nagyapa vízállás-rendszere: „Mondtam már? – törte meg a csendet. – A Mosel völgyében tragédia lesz. Húsz éve nem esett ennyi hó, lesz gyász Trierben. Coblenz harangoz, Trier meg temet.

Kicsit elnézően néztek rá; mint egy bölcs elmebetegre.” Már a „bölcs elmebeteg” kifejezés is jelzi az öreg tudásának paradox voltát. Létező tudás ez, de nem megfelelő. Ezt a bölcsességet nem igényli az öreg környezete, tehát akárha nem is lenne, mert úgy elveszik, mintha sosem lett volna. Ugyanez a nagyapa fejt ki az árvízvé-

²³Béládi Miklós: *Érintkezési pontok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 547.

²⁴*Megbocsátás*, 69.

²⁵*Magasiskola*, 7.

²⁶u. o. 170.

²⁷*Megbocsátás*, 57.

delmi gátak helytelen voltát meggyőző módon. Az árvízvédelmi gátak köztudott hasznossága és a nagyapa ésszerű okfejtése hangsúlyossá teszi mindkét igazság relatív voltát. Meg is jegyzi a regényben, hogy „Nagyapa konzervatív forradalmár!”²⁸ Hogy mi az emberi tudás jelentősége abban a világban, amelynek alapján kialakul ez a tudás, azzal *A tágasság iskolájában* és az *Érintésekben* is foglalkozik Mészöly: „Mi a tévesnek és illúzióknak valóságértéke azon a végső valóságon belül, ami egyúttal szüli is, megtűri és felkínálja őket?”²⁹ Ellentmondásban lehet-e a spekuláció azal a természettel, amelyhez tartozik, tehát amely feltétele létrejöttének? – ez gondolkodásának magva. Azt a végső elvet keresi Mészöly, amelybe a téves és a nem téves egyaránt befér rend formájában. Ezt szó szerint is megfogalmazza az *Érintésekben*: „Ha azt gondolom, hogy van isten, azért gondolhatom, mert a dolgok léteiben van ilyen lehetőség. Ha azt gondolom, nincs isten, azért gondolhatom, mert a dolgok léteiben ilyen lehetőség is van. Ez legalábbis arra enged következtetni, hogy az igen és a nem csupán a mi pszichikumunkban kettéváló megközelítési forma; a valóság lényegét illetően nincs jelentősége.”³⁰ Ebben a világszemléletben tehát a legegyszerűbb kijelentés is csak hipotézis, minden megnevezés egyúttal potenciális tévedés is. Az írói öntudat magasiskolája ez, a megnevezés olyan elragadtatott fegyelmezettsége, „ahol a szavakkal megközelíthető tények pátosza, vagyis az az elfogultság, hogy a tartalom és a jelentés tovább nem elemezhető – egybeesik a tények ironiájával, vagyis azzal a sejtetéssel, hogy minden ‚végleges’-nek lehetnek még további belső tartalékai.”¹⁶

A tér és az idő viszonylagossága

Nem látványos és nem formális a tér és az idő viszonylagosságának érzékeltetése a Mészöly-prózában, hanem a pontos megnevezésre törekvés, a fegyelmezett elbeszélés következménye. Sokszor ez is az atmoszféra érzékeltetésének eszköze: „itt a fennsíkon olyan volt a táj, mintha rejtett világítás járná át: a felhők alacsonyra ereszkedtek fölöttünk, de ugyanakkor a sárgás ég alj vette körül a falut, s mi magunk is sárgának láttuk egymást. Ebben a világításban már egyáltalán nem számított, hogy lucskosra ázunk-e; hogy állunk, vagy lépkedünk. A szamarunk a fiúval, jó háromszáz méterre járt előttünk; de gondolhattuk azt is, hogy mi járunk előtte háromszáz méterre. Bálintot már akkor is felvillanyozta a távolságoknak ez az elbizonytalanodása.”³¹

A *Filmben*, ahol legtovább megy a hagyományos emberközpontú létszemlélet tagadásában, jelenik meg leghangsúlyosabban az ember és a tér közti viszonylatok elbizonytalanodása, a haladás és a látszathaladás kérdése: „... a Diderot-D’Alembert-féle Nagy Enciklopédia rézmetszet stílusában emelünk ki egy mozgásban lévő arkhimédészi csavart mint az onanisztikus működés klasszikus példáját, a haladás

²⁸ u. o. 74.

²⁹ *A tágasság iskolája*, 31.

³⁰ *Érintések*, 149.

³¹ *Az atléta halála* 212/213.

paródiáját.” Néhány sorral lejjebb mondja a *Film* elbeszélője az öregasszonyra és az öregemberre, „hogyan úgy mennek, mintha állnának”.³²

A legegyszerűbb cselekvések kapcsán is megjelenik a pontosság érdekében az irányok viszonylagossága: „A szüreti hetekben itt dübörögtek föl a golyók. Előbb a surrogó közeledés hallatszott, aztán a csattanás, ahogy a bábuk közt szétütött, utána nagy lendülettel felfutott a deszkapalánk öblösre formált falán, begurult a valyúba, és ott távolodott lassan. A közeledés.”³³

A Giordano Bruno-féle sebesség – és mozdulatlanság – kiegyenlítődség, amelyet Mészöly többször is megemlít esszéiben, mint valóságban lehetetlent, de közérzetileg hitelest, legplasztikusabb megfogalmazását a *Megbocsátás*ban nyeri el, ahol a repülő semmihez sem viszonyítható mozgása, a viszonyíthatatlan semmiben lebegés önmagán túlmutató jelentőséget kap: „Hatalmas búzatábla fölött haladt el, mely nem feküdt le sehol, a száraz törés nélkül hajlongtak, és szüntelen mozgásukkal kontrasztosan bizonytalanná tették a földet. A kék üresség volt az egyetlen biztos közeg, amelyben meg lehetett kapaszkodni. Madarak érezhetnek ilyet, mikor száraz viharban vitetik magukat a szélllel, rábízva testüket a vajsima sebességre, mely ugyanúgy a legtökéletesebb mozdulatlanság is lehetne, míg alattuk felkorbácsolva hullámszánk a lombok, minden tekeredik és őrjöng, készen arra, hogy szakadék zuhanjon egy hirtelen támadt másik szakadékba, és az őrjöngő lombcsapkodás alatt, egy-egy megnyíló résben, csak néha villannak elő az összevissza rohangáló állatok, ahogy a hajtörötteket dobálja a víz, mielőtt végképp elnyelné őket.”³⁴

A Mészöly-féle idő-viszonylagossággal rengeteget foglalkozott a szakirodalom, mégpedig a mészölyi elbeszélés állandó jelenidejűsége kapcsán. Ezért itt elég csak összefoglalni az állandó jelen idejű elbeszélés lényegét. Mészöly szerint „nem a világ s az élet epikus; a mi értelmező egyszerűsítésünk helyez mindent kommunikációs kronológiába, hogy ‚rendet’ vigyen az egyenrangúságba, a létezés közérzet álomszerű igyeidejűségébe.” „Holott – objektíve – egyenrangú egyidejűségek egymásmellettiségéről kellene inkább beszélnünk.”³⁵ Mészöly szerint tehát nincs idő, a kronológia csak az egyszerűsítést szolgálja. Valójában az események egy állandó jelen időben történnek, megtörténnek mindenféle idő-hierarchiától függetlenül, csupán a mi pragmatikus szemléletünk fűzi őket időrendbe. Ez az időrend nem tartozik a dolgok lényegéhez.

A szilárd világkép megingása

Mindegyik Mészöly-műre jellemző a szilárd világkép megingása, hiánya, vagy keresése. Őze Bálint is valamiféle bizonyosságot keres, amikor *valamihez képest* megfelelő edzésrendszert dolgoz ki. Ez az edzésrendszer aztán tévesnek bizonyul, tehát az,

³² *Magasiskola*, 141.

³³ *Megbocsátás*, 38/39.

³⁴ u. o. 22.

³⁵ *A tágasság iskolája*, 144.

amihez képest csinálta, amihez viszonyította rendszerét, nem olyan, mint ahogy föl-tételezte. Az a valami pedig, amihez viszonyítva megfelelőnek kellene lennie az edzésrendszernek, nem más, mint Őze Bálint, a létezés eleme. Önmagát próbálja tehát meghatározni az edzéseiről vezetett naplóval, de elveszik a viszonylatok között. Hogy nem tudott eligazodni az ok-okozatok bonyolult rendszerében, tehát hogy nem sikerült megtalálnia önmagát, annak önmagán túlmutató jelképe a halála. A világhoz való bizonytalanságát hangsúlyozza a távok megfelelőségével szembeni kétely. Egyfelől a régi, a klasszikus távok, amelyek egy régi szilárd világgép kifejezői, másfelől a mai távok, amelyek a közelmúlt-jelen szilárd világgépének a kifejezői; és az e távokkal küszködő Bálint, aki e több távrendszer létezése alapján belátja, hogy minden távrendszer mondvacsinált, és ezért az egyre hosszabb távokra tér át, haladva az Égettő völgyének táv nélkülsége felé. Ebben az elszigetelt világban, ahova még nem jutott el a kétely, ahol minden azonos önmagával, ahol az emberek nem rendszereket keresnek, hanem élnek, végzik mindennapi munkájukat, és mosolyogva nézik Bálint futását egy olyan valami után, amiről nekik sejtelmük sincs – hiszen öntudatlanul azonosak önmagukkal –, az azonosság után. A tanulmányok alapján tudjuk, hogy Bálint futása jelképes, az ember új azonossága keresésének jelképe. A sebesség, a mind nagyobb teljesítmény a mézőlyi létszemléletben az azonosság iránti nosztalgia kifejeződése, a nosztalgiaé egy olyan állapot után, amelyben a futás egybeesik a megérkezéssel. „A versenyző bizonyos képességei rendkívüliek, de az érzékenysége annál inkább korszerűtlen: arra süket, amit meghódít. Csak produkál, nem absztrahál; csupán a természet mellé igyekszik felzárkózni, és nem önmaga mellé, a természet *mögé*. Holott önmagát kellene utolérnie, megkísértenie az egybeesést. Ő a tágasság megtévesztette.”³⁶ E szilárd világgép hiányának és keresésének jelképe az a bizonyos rogozseli éjszaka is, amikor Bálintékat egy fiú lehívja a faluba, de közben a fiú eltűnik, és Bálinték úgy kutatják végig a falut, hogy nem tudják, mit keresnek. Azt hiszik, hívták őket, de végül is nem tudják kideríteni, valóban hívták-e és ki hívta őket. Tehát úgy vannak lent a faluban, hogy nem tudják, miért is vannak ott. És nagyon pontos, közérzetileg hiteles, hogy itt, ennél a keresésnél jut Hildinek eszébe Bálint egyik gyerekkori emléke, amikor egy éjszaka végigpróbálta a többi atlétikai ágazat kellékeit. Ennek kapcsán írja Hildi: „Akkoriban már végérvényesen el volt kötelezve, tudta, hogy a futásnál köt ki – s hogy se diszkosz, se nyújtó nem lesz ezentúl az életében, semmi más, csak a futás. De a kéttség is megmaradt ugyanakkor, hogy csakugyan jól választott-e. És hogy valóban ő? Nem öreg Pepita? Nem Pécsi Pici cukkolása? S ahová végül is eljutott, föl az Égettő völgyébe – akarta ő ezt igazán? Vagy csak a táj babonázta meg? Egyáltalán mit keresett a havasokban, amit még Batakoloson se talált? Mit remélt ettől a barbárolt komplett világtól, ami nemcsak ellentmondó volt a mi eddigi életstílusunkkal, a stadionok légkörével, de valahogy megszégyenítő is – a favágók, az esti beszélgetéseink, az állandó tülevélzűgás – s főképp ez az udvar most...”

Makacsul mégis azt követelte, hogy tovább zörgessek. Hogy most már járjunk a végére, vajon itthon vannak-e. Akarta tudni.”³⁷ Hogy minek akar a végére járni Bálint, az talán kiséjlik az eddig elmondottakból. Mindenesetre nemcsak annak, hogy a faluba miért mentek le.

³⁶u. o. 24.

³⁷Az *atléta halála* 216/217.

Ami az atlétának a futás, az Saulusnak a nyomozás. Lehetőség az azonosság megtalálására. Saulusnak volt szilárd világképe, de már a történet kezdete előtt elveszítette. A regény kezdetén már kételkedik abban, amit korábban rendíthetetlen igazságnak hitt. A regény lényegében csak a kételkedő Saulust mutatja meg, tehát Saulusnak azt a köztes állapotát, amikor a régi már megrendült benne, az új azonosságig pedig még nem jutott el. A regényben feladata is csak egy van, Istefanos elfogása. És ezt a feladatot már nem teljesíti. Pedig a feladat, a nyomozás igazolja létét, az szabadítja meg a kínzó gondolatoktól. A feladat mindig – rendszert föltételez. A feladat elvégzése cél egy bizonyos rendszeren belül. És Saulus, akiben már meginnog a rendszerbe vetett hit, feladat nélkül nem tud boldog lenni. „... úgy viselkedem, mint a hontalan, és csak útközben vagyok boldog.”³⁸ Akárcsak az atléta, ő is eredményeket követel magától, hiszen csak azzal tudja magát igazolni, és észreveszi a különbséget közte és az állásfoglalás nélküli, egyszerűen csak *élő* emberek között. Míg ő szenved feladat nélkül, addig Tohuról, a házigazdájáról megállapítja: „Te aztán feladat nélkül is boldog tudsz lenni, Tohu!”³⁹ Tohu azt a léttel szemben állást nem foglaló, a létezésben rendszert nem kereső, egyszerűen csak létező életet éli, mint *Az atléta halálában* Rogozsel falu lakói, vagy a *Filmben* Silió. A természettel való azonosság állapota ez.

A természettel való azonosság

„Lassú fejlődésünk során úgy döntöttünk, hogy a világ környezet, amivel szemben állunk, és nem öl, amiben benne vagyunk. Naiv azonosság helyett ésszerű ráfogások rendszerét dolgoztuk ki, szüntelenül változó jelek és jelzések rendszerét. Ismeretanyagunk mérhetetlenül megnőtt, de a felismerés is, hogy amit tudunk, nem feltétlenül értjük is. A megértés így lett egyre nyíltabban az ismeret atmoszférátöbblete. Valami, ami nem tudható, csak közérzetünkkel birtokolható. A megértés az azonosság közérzetének ajándéka; az ismeret a kívül- és szembenállásunké” – írja Mészöly.⁴⁰ Ennek alapján tehát kétféle ember létezik: aki megérti a világot, és akinek ismeretei vannak róla. (Megértésen természetesen nem valódi értést, hanem a megértés hitét értem, azt az illúziót, hogy a világ érthető, befogható rendszer.) Így a Mészöly-regények szereplői is kétfélék lehetnek: azonosak és kívülállók. Az azonosaknak ép a világképük, nem kételkednek tudásuk helyességében, a világot ölnek érzik, magukat pedig benne látják ebben az ölben. Ezek általában a regények mellékszereplői, *Az atlétában* „Pythia” edző, Rogozsel falu lakói; a *Saulusban* Tohu, Támár, Abela, sőt Istefanos is; a *Filmben* ilyen szereplő Silió és a *Megbocsátás*ban leghangsúlyosabban a nagyapa és Iduska néni, de ugyanilyen nem kételkedők a gyerekek meg Mária is. A kívül-, illetve szembenállóknak megbomlott a világképük, kívülről szemlélik a környezetüket, céljuk, hogy újra azonosuljanak vele, de kételkedésük ezt nem engedi. Ők a regények főszereplői: az atléta, Saulus, a *Megbocsátás* ímoka, sőt a *Film* kameráját is ide kell sorolnunk. Nem véletlen, hogy a kívülállók a főszereplők, mert Mészöly szerint ez a közérzet jellemző korunkra; ez az, amit az atonalitás, helyesbítés szavakkal jelöl tanulmányaiban. Az azonosságkeresésből ered

³⁸ Magasiskola, 21.

³⁹ u. o. 20.

⁴⁰ *A tágasság iskolája*, 108.

az állandóan úton levés fogalma is, és ezzel kapcsolatban a sebesség mint korunk központi kategóriája is az azonosságkeresés kapcsán jelenik meg gondolkodásában és műveiben. A *tágasság iskolája* címadó tanulmányában írja: „A sebességrel relativizálódó idő egyelőre inkább megzavar bennünket. Messze vagyunk attól, hogy a hatások és kapcsolatok organikus együtt-érzékelésének a közérzetét biztosítsa számunkra. Tájéttól tájig, tárgytól tárgyig, személytől személyig száguldunk. Minden mozaik. Az állókép éhen hagy. Csak az útonlevés pátozának van hitele. Azonosultunk az eszközzel, de elvesztettük a kapcsolatot önmagunkkal.”⁴¹

Az atléta halálában is nyilvánvaló az azonosság-kérdés központi szerepe, de a *Saulusban* a legkifejezettebb a személyiségválság, erőteljesebb a kérdés fölvetése. A *Saulus* első személyű elbeszélője mondja: „Nem tudhatta, hogy sokkal számunkérőbb kútaknába zuhantam: bennem lett gazdátlan minden.”⁴² Saulus azonosságvesztésének kifejezője ez a mondat. Erről tanúskodnak Saulus álomképei is, legerőteljesebben az azonosítási jelenet. Saulus tevékenysége, a nyomozás csupán igazolni tudja létét. Álmában azonban nem igazoltatni jönnek a templomi rendőrség emberei, hanem azonosítani. „Aki igazolva van, még nem biztos, hogy azonos is; de akit azonosnak találnak, az megérdemli, hogy részt vegyen a halászatban, és egyen a halból.”⁴³ Saulust csak Abela tudná azonosítani, de Abela megőrül Saulus álmában, így nincs, aki bizonyítani tudná azonosságát. A kiszakítotttság, a sehova-sem-tartozás képe egy másik álomkép: „Végtelen nagy sík víz. Egy kéz emelkedik ki a vízből. Tűzi a nap. Egy ember támaszkodik erre a kézre, és tartja is ezt a kezét.”⁴⁴ Szinte fokozhatatlan közérzeti hitelességű megfogalmazása ez az azonosságát veszített ember köztes, semmibe kapaszkodó állapotának. Az, hogy Saulust csakis ebben a megingott világgépű állapotában látjuk, a régi és az új szilárd világgép között, azt bizonyítja, hogy a *Saulusban* nem a Paulusszá váláson van a hangsúly, hanem a köztes állapotban, a helyesbítés közérzetének megjelenítésén. Saulus már nem és még nem hisz; mindkét világlátás-rendszer (törvénytárgy) töredékeiben, Saulus kételyein átszűrve van jelen a regényben, de Saulus, akin keresztül szemléljük a regény valóságát, egyikkel sem azonosítja magát. Saulusban az azonosság közérzete csak lehetőségként van jelen.

A környezet, azonkívül, hogy egyes szereplők közelebb állnak hozzá, mások kívül vannak rajta, még egy formában jelen van a regényekben: „átható jelenlétként”. Az atléta halálában írja az elbeszélő: „Se bogár-, se madámeszezés nem hallatszott. Csak a havasi túlévelzűgás. Az meg nem is hang már, hanem valami átható Jelenlét.”⁴⁵ Ugyanitt néhány lappal később Bálint haláláról: „Talán azt mondhatnám, hogy egyformán esélyes lehetőségek voltak. De hát ki vagy mi választ az egyforma lehetőségek közül? Mi magunk? Nincs kerek magyarázat. Csak tények vannak, úgy látszik. Meg erős, átható tájak.”⁴⁶ Az átható tájak vonzzák a szereplőket. Nem értelmükkel kerülnek kapcsolatba a körülöttük létezővel, hanem *hatnak* rájuk a tájak.

⁴¹ u. o. 15.

⁴² *Magasiskola*, 84.

⁴³ u. o. 61.

⁴⁴ u. o. 62.

⁴⁵ *Az atléta halála*, 201.

⁴⁶ u. o. 207.

Vonatkozik ez Óze Bálintra, Saulusra, a *Magasiskola* első személyű elbeszélőjére és Silióra is. Szintén a tudaton kívüli világhoz tartoznak a Balassa Péter tárgyaltá állatmotívumok is.⁴⁷ Az atlétában szintén van egy különös lepke, amely fölbukkan Bálint halálánál is. Különös, megmagyarázhatatlan összefüggéseket sejtetnek ezek a „tények”. Mintha földérintetlen kapcsolatban lennének a regények hőseivel, titokzatos szálakon keresztül próbálnának hatni rájuk. A tudatilag szabályozott, tehát az öntudatlan azonosságon kívül eső ember kerül öntudatlan kapcsolatba itt környezetével. Jelképes lehet a *Megbocsátás* végén, az írnok álmában (!) történő vonulás a Hangos-puszta felé. A Hangos-puszta a környezettel való megbontatlan azonosságot jelképezi; ott még nem tagosítottak, minden úgy van, ahogy a maga körül nem szabályozott folyamatában létrejött.

Az azonosság kérdéshez tartozik még a részleges és teljes azonosság kérdése. Mert az azonosságnak fokozatai is lehetnek. „Ami nem eléggé éles, még nem eléggé önmaga” – állá Saulusban.⁴⁸ Ugyanitt találjuk a következő szövegrészt: „... mint valami fokozhatatlan háttér – az Olajfák hegye.”⁴⁹ Majd később az Istefanossal való találkozást megelőzően a teljes azonosság képe: „Lent a kútnál már végleges volt a sötét, a fény lehet ilyen végleges a láng belsejében. Ami ennyire fokozhatatlan, vajon különbözik is?”⁵⁰ Ezek az utóbbi szövegrészek a viszonylagosságnak mint kétkelődő létszemléletnek a szöveg mikrostruktúrájában való jelenlétére is figyelmeztetnek: Saulus kételyeit fejezik ki a már eleve viszonyíthatatlan dolgok teljes azonosságával kapcsolatban.

Összefüggések

Mészöly nem hisz a valóság hagyományos feltárásában, a dolgok köznapi néven nevezésében és ésszerű összefüggésbe állításában, mert ez csak egy illuzorikus valóságképet eredményezhet, az ilyen összefüggések olyan viszonylatok érzetét keltik, amelyek valójában nem léteznek, csak mi látjuk őket reálisnak saját pragmatikus szempontjainkból. A Mészöly-műveket olvasva állandóan az az érzésünk, hogy valamilyen összefüggéseket markolunk a kezünkben, ám mielőtt kibogozhatnánk fonalukat, szétcsúsznak a szálak. Ha találunk is valami néven nevezhető kapcsolatot, nem lehetünk elégedettek, mert valamilyen bonyolultabb összefüggést is érzünk, ami végképp föltáratlanul nyugtalanít bennünket.

Az atléta halálában Óze Bálint, az atléta életéről próbál írni Hildi, Bálint élettársa a Sportkiadó kérésére. „Lírai emlékezést” kér a Kiadó. Hildinek nincsenek szempontjai, egy emberi életet kellene úgy megírnia, hogy abban az írásban valóban benne legyen Óze Bálint élete. De keveselli a tények felsorolását. „Ezek tények. De tudom, hogy ettől a papír még nem lesz engedelmesebb. Sőt, mintha még ellenállóbb lenne és gyanakvóbb. Komolyan hiszem, hogy csak azt tud igazán tárgyilagos lenni,

⁴⁷Balassa Péter: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp. 1985. 37-105.

⁴⁸*Magasiskola*, 17.

⁴⁹u. o. 35.

⁵⁰u. o. 79.

akinek minden oka megvan rá, hogy elfogult is legyen.”⁵¹ Tehát az tud igazán szólni valamiről, akinek vannak szempontjai. Hildi mindent leír, ami csak eszébe jut, amit csak föllel. Fölsorolja a föllelhető tényeket, de nem hozza őket összefüggésbe. Végigjárja Bálint életének állomásait, földézi Bálint gyermekkorát is a tőle halott emlékek alapján. Hogy hol és hogyan függ össze az élet egésze, nem tudhatjuk meg. És az a legzavaróbb, hogy a szövegben rengeteg utalást találunk, amelyek valamilyen összefüggést sejtetnek. Hildi megfigyelései rengeteg kapcsolatra derítenek fényt, de ezek nem elegendők a teljes képhez. A Bálint apróságait, emlékeit őrző „doboz fedelét és oldalát girlandba fűzött rózsák díszítik, átlósan, s ezek a girlandok keretezik be újra meg újra a dodonai ‚Dreher-Maul’ felírást. Nemrégiben megszámláltam, hogy hányszor. Pontosan nyolcszázharminchatszszor. De ha nem számítom a szélekre eső, felébe-negyedébe metszett felírásokat, éppen nyolcszáz marad. Bálintnak sokáig ez volt a kedvenc távolsága, csak később próbálkozott az ezer, ezeröttszáz meg kétezerrel. Talán nevelésének hangzik, de nekem ezek az összefüggések is fontosak. Egyébként megszoktam mellette, hogy a különböző távolságok rendszerét belelássam a világba. Egy út nem közönségesen út csak; hossza is van; ideje is van; sőt részideje. De mindezekén túl se az egyik, se a másik nincsen igazán. Ezért nem lehet soha megnyugodni.”⁵² A doboz tartalmáról is listát készít. „Lehet, hogy ez unalmas másnak, de ez is hozzátartozik a ‚nevelés’ összefüggésekhez.”⁵³ – írja. A sorolt tárgyak, események között néha fölsejlik valamilyen kapcsolat, megsejtjük Hildi asszociációinak vonalát, ami alapján sorrendbe szedi a tényeket. Szó esik a műben egy edzőről, „aki látszatra mindig pontosan tudta, hogy éppen *mi van*. Nem tévesztették meg a kifogások, a ‚véletlenek’, az utólagos magyarázkodások – csak éppen mégse születtek a keze alatt tartós rekordok; és a tartós kondícióval is baj volt atlétáinál.”⁵⁴ Tehát ez az edző látta a jelen összefüggéseit, de ezek az összefüggések nem voltak valódiak, mert a jövőbe nem vezettek. Bálint megvetette ezt az embert, mert ő „elszánt szorongással félt, meg bízott is egyszerre a kiszámíthatatlan tényezőkben”.⁵⁵ Bálint is próbál számíthatni, a tapasztalatok alapján előrelátni valamit: naplót vezet edzéseiről, eredményeiről, és ennek alapján próbálja meghatározni edzési módszereit. Szó esik a műben még egy atléta naplójáról, aki haláltáborban halt meg. A róla szóló újságcikkben húzza alá Bálint a „szembenézni önmagával” kifejezést. Bálint is saját képességeit akarja megismerni, hogy azok legmegfeleleőbb felhasználásával érjen el jó eredményt, de elszámítja magát. A prágai versenyen, ahol eláll a futástól, mert nem érzi jól magát, mondja: „Azt hiszem, újra kell kezdenem a tréninget. Új módszerrel. Az alapozó tréningnél hibáztam el valamit. De csak tudnám, hogy mit... csak tudnám!”⁵⁶ Tehát Bálint is föl-tételezi a dolgok valamilyen összefüggését, csak képtelen eligazodni köztük. Hildi is úgy érzi, hogy minden másképp történt volna, ha Prágában sikerül eljutniuk a prospektusból kiszemelt völgyig. Hildi összefüggést sejt, és sejtet velünk is természetesen, ama megközelíthetetlen prágai völgy és az Égettkő völgye között, ahol Bálint meghalt. Maga is megjegyzi, hogy a hasonlóság, amit lát, nem reális, de a szö-

⁵¹ Az atléta halála, 7/8.

⁵² u. o. 24.

⁵³ u. o. 26.

⁵⁴ u. o. 44.

⁵⁵ u. o. 45.

⁵⁶ u. o. 23.

veg és maga a megjegyzés, hogy „ez tényleg nem hasonlítható, ez csak ott volt”⁵⁷, mégis bennünk is az összefüggések érzetét kelti. A hasonlóságok kiváltói tehát tények. Hogy ezek hol, milyen módon hatnak bennünk, és rajtunk kívül, az számunkra érzékelhetetlen. Az összefüggések sejtetésében legtovább a már említett lepke-motívum megy el. A szülővárosában töltött utolsó nyarak egyikén történik az eset Bálinttal, amikor az öreg Pepita egy erdőn keresztülvezető elhagyatott töltésszakaszon méri Bálint idejét. „Azon a bizonyos délutánon, mondta Bálint, joggal hihette az öreg, hogy megőrült. Mármint, hogy ő, ott a hatszázadik yard táján: olyan vadul kezdett el kaszálni a karjával, mint egy kezdő. Ugyanis váratlanul eléje röpött a fák közül egy hatalmas szőrölyhos lepke, és bármit csinált, nem ment le róla, hiába kaszált meg csapkodott feléje. Először a mellének koppant neki, lesöpörte. A lepke erre a vádlóján kapaszkodott meg és onnét kezdett lassan fölfelé mászni. Ő viszont nem akart megállni semmiképp, időre futott, s féltette az eredményt. Négy-száz yardon át ment a küzdelem, közben öreg Pepita egyre ingerültebben kiáltozott, hogy hagyja abba, mit csinál. Mire aztán a célvonalhoz ért, addigra a lepke is eltűnt róla”.⁵⁸ Ezzel kapcsolatban annyit jegyez meg még Bálint, hogy erre a „stflustalan kaszáló” mozdulatra „azóta is hajlama van, ha nem koncentrálnál”. A lepkéről többet nem esik szó, epizódként eltűnik a regényben és el is felejtünk, ha a regény utolsó oldalán nem ezt olvassuk: „De akkor már ott guggolok Bálint mellett, és őt nézem. A stopperóra a kezemben. És nem értem, hogy mit keres Luka bácsi keze a Bálint arcánál, és mit szed fel a földről. Időbe telik, mire fölismerem, hogy egy szétronszolt lepkeszárnyat tart az ujjai közt és a nagy szőrölyhos potrohából egy darabot. De az is száraz már, a nap kiszívta belőle a nedvet.”⁵⁹ Ezután következik a két öreg, a házigazda és felesége párbeszéde románul, hogy méginkább különös, hangsúlyos legyen. Vitáznak, hogy van-e ilyen lepke a havasokban. Nem tudják eldönteni, de abban bizonyosak, hogy még egyikük sem látott ilyen lepkét. „Nehéz azért mindent a véletlenre fogni, ha a sorsszerűvel olyan következetesen összefügg, mint ahogy a mi utolsó hónapjainkban történt” – kommentálja Hildi.⁶⁰ Hildi nem akarja összefüggésben láttatni az eseményeket: „Amit szerettem volna – a pusztá tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, melyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet, mert tudja, hogy azzal kezdődik az igazi felejtés – mindez nem sikerült.”⁶¹ Tehát a tények mögött mindenféleképp felsejlik valamilyen kapcsolat. De ez a kapcsolat nem lehet egyértelmű. A *tágasság iskolájában* írja Mészöly az atlétáról: „Halálának sincs egy oka, csak száz; talán éppen azért, mert célja görcsösen csak egy van.”⁶²

Ilyen „összefüggéstelen” összefüggés bőven található a *Saulusban* is. Saulusszal már akkor találkozunk a regény lapjain, mikor meginog szilárd világképe. „Csak rendet tartani nehéz... hogy minden a helyére kerüljön” – mondja.⁶³ Ő is első személyű elbeszélő, akárcsak Hildi, és a történetek elbeszélhetőségére vonatkozóan hasonló-

⁵⁷ u. o. 155.

⁵⁸ u. o. 185.

⁵⁹ u. o. 223.

⁶⁰ u. o. 153.

⁶¹ u. o. 111.

⁶² *A tágasság iskolája*, 199.

⁶³ *Magasiskola*, 96.

ak a reflexiói: „A következő pár órának azóta sincs megbízható története bennem. Amire vissza tudok emlékezni: mint a széttört cserép.”⁶⁴ Saulusszal is megtörténnek a dolgok, de nem érti az összefüggéseket, nincs szempontja, ami alapján történetté tudná összeállítani az eseményeket. Sejtí, hogy ami történik vele, az *valamiért* történik: „Sokszor gondolkodom rá, hogy talán a holt-tengeri kudarcom se volt véletlen.”⁶⁵ De, hogy mi miért történik, arról sejtelve sincs. Céltalan cselekedetek halmazával van tele a regény, olyannyira, hogy akkor is kénytelenek lennének Antonioni *Nagyítás* c. filmjére gondolni, ha Mészöly nem foglalkozik e film céltalan cselekedeteinek jelentőségével *A tágasság iskolájában*. Fölöslegesen üldözi a két árulót a regény elején („mindössze, annyi történik, hogy e „fölösleges” üldözés hatására meginog korábbi biztonsága). Egy másik „fölösleges” feladat: „Egy Jerikó melletti kis faluba kellett kimennem másnap, szerintem teljesen fölöslegesen, olyan csend volt a faluban, mint egy kriptában: semmi rendzavarás.”⁶⁶ Ez a „másnap” az a nap, amikor az áruló rabbit, tehát Krisztust kivégzik. Az egyik mellékesen megjelenő szereplőről, Adinról meséli Saulus: „Éjszaka a jerusalajimi úton találták meg – vállára vetett kötéllel egy otromba követ vonszolt maga után, akkorát, hogy egy öszvérnek is sok lett volna. Minden jel szerint a városba igyekezett. Amikor rátaláltak az örök, már alig volt benne élet az esztelen erőfeszítéstől, mozdulatlanul feküdt a földön, hanyatt. (...) csak egy nevet ismételt. Nem a felesége neve volt. S hogy az otromba kövel mit akart, az sem derült ki.”⁶⁷ Ezzel a vonszolt kövel támasztják be Adinnak a sírját, és Adin is feltámad, ugyanúgy, mint Krisztus. Egy madárszárny kapcsán jegyzi meg Saulus, hogy „a pihéssel fedett forgó most is összefogta a tollakat, már teljesen céltalanul, de még mindig.”⁶⁸ Még céltalanabbnak hat az a jelenet, amikor Istefanost üldözve az egyik házban „csak egy kamaszforma lány mászott elő a sarokból, és egy üres kötelet húzott maga után”.⁶⁹ A kötélén húzott kő is céltalan volt, az üres kötél méginkább az. Jelentős e szempontból az is, hogy a regény mottója is a céllal, illetve a céltalansággal foglalkoznak.

A *Filmben* is csak sejtjük a kapcsolatokat az események között, de hogy mi milyen módon függ össze, azt már nem. És az elbeszélő szerint nem is fontos, hogy hogyan függnek össze a dolgok: „És így tovább, míg bele nem ununk. Természetesen nem ununk bele. Csupán igyekszünk megérteni, hogy ha valójában mindegy, vajon miért teljesen mindegy, hogy így függenek-e össze a dolgok vagy másképp, úgy alapjában véve.”⁷⁰ Silió sem lát összefüggéseket, „vallomásában, ártatlan következetességgel, folyton összekeveri az időrendet. Mintha csakugyan nem érezné fontosnak.”

⁷¹ Róla mondja az elbeszélő: „vajon nem Silió az, nem ő az egyetlen, aki valamilyen nyiünket meghalad (sőt, még a délelőtti tüntetést is), amikor semmibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát, s nem tesz látványos különbséget

⁶⁴ u. o. 85.

⁶⁵ u. o. 30.

⁶⁶ u. o. 27.

⁶⁷ u. o. 28/29.

⁶⁸ u. o. 49.

⁶⁹ u. o. 86.

⁷⁰ u. o. 175.

⁷¹ u. o. 165.

veg és maga a megjegyzés, hogy „ez tényleg nem hasonlítható, ez csak ott volt”⁵⁷, mégis bennünk is az összefüggések érzetét kelti. A hasonlóságok kiváltói tehát tények. Hogy ezek hol, milyen módon hatnak bennünk, és rajtunk kívül, az számunkra érzékelhetetlen. Az összefüggések sejtetésében legtovább a már említett lepke-motívum megy el. A szülővárosában töltött utolsó nyarak egyikén történt az eset Bálinttal, amikor az öreg Pepita egy erdőn keresztülvezető elhagyott töltésszakaszon méri Bálint idejét. „Azon a bizonyos délutánon, mondta Bálint, joggal hihette az öreg, hogy megőrült. Mármint, hogy ő, ott a hatszázadik yard táján: olyan vadul kezdett el kaszálni a karjával, mint egy kezdő. Ugyanis váratlanul eléje röppent a fák közül egy hatalmas szörbolyhos lepke, és bármit csinált, nem ment le róla, hiába kaszált meg csapkodott feléje. Először a mellének koppant neki, lesöpörte. A lepke erre a vádliján kapaszkodott meg és onnét kezdett lassan fölfelé mászni. Ő viszont nem akart megállni semmiképp, időre futott, s féltette az eredményt. Négy-száz yardon át ment a küzdelem, közben öreg Pepita egyre ingerültebben kiáltozott, hogy hagyja abba, mit csinál. Mire aztán a célvonalhoz ért, addigra a lepke is eltűnt róla”.⁵⁸ Ezzel kapcsolatban annyit jegyez meg még Bálint, hogy erre a „stílustalan kaszáló” mozdulatra „azóta is hajlama van, ha nem koncentrálnál”. A lepkéről többet nem esik szó, epizódiként eltűnik a regényben és el is felejtünk, ha a regény utolsó oldalán nem ezt olvassuk: „De akkor már ott guggolok Bálint mellett, és őt nézem. A stopperóra a kezemben. És nem értem, hogy mit keres Luka bácsi keze a Bálint arcánál, és mit szed fel a földről. Időbe telik, mire fölismerem, hogy egy szétroncsolt lepkeszárnyat tart az ujjai közt és a nagy szörbolyhos potrohából egy darabot. De az is száraz már, a nap kiszívta belőle a nedvet.”⁵⁹ Ezután következik a két öreg, a házigazda és felesége párbeszéde románul, hogy méginkább különös, hangsúlyos legyen. Vitáznak, hogy van-e ilyen lepke a havasokban. Nem tudják eldönteni, de abban bizonyosak, hogy még egyikük sem látott ilyen lepkét. „Nehéz azért mindent a véletlenre fogni, ha a sorsszerűvel olyan következetesen összefügg, mint ahogy a mi utolsó hónapjainkban történt” – kommentálja Hildi.⁶⁰ Hildi nem akarja összefüggésben láttatni az eseményeket: „Amit szerettem volna – a pusztá tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, melyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet, mert tudja, hogy azzal kezdődik az igazi felejtés – mindez nem sikerült.”⁶¹ Tehát a tények mögött mindenféleképp felsejlik valamilyen kapcsolat. De ez a kapcsolat nem lehet egyértelmű. A *tágasság iskolájában* írja Mészöly az atlétáról: „Halálának sincs egy oka, csak száz; talán éppen azért, mert célja görcsösen csak egy van.”⁶²

Ilyen „összefüggéstelen” összefüggés bőven található a *Saulusban* is. Saulusszal már akkor találkozunk a regény lapjain, mikor meginog szilárd világképe. „Csak rendet tartani nehéz... hogy minden a helyére kerüljön” – mondja.⁶³ Ő is első személyű elbeszélő, akárcsak Hildi, és a történetek elbeszélhetőségére vonatkozóan hasonló-

⁵⁷u. o. 155.

⁵⁸u. o. 185.

⁵⁹u. o. 223.

⁶⁰u. o. 153.

⁶¹u. o. 111.

⁶²*A tágasság iskolája*, 199.

⁶³*Magasiskola*, 96.

ak a reflexiói: „A következő pár órának azóta sincs megbízható története bennem. Amire vissza tudok emlékezni: mint a széttört cserép.”⁶⁴ Saulusszal is megtörténnek a dolgok, de nem érti az összefüggéseket, nincs szempontja, ami alapján történetté tudná összeállítani az eseményeket. Sejtí, hogy ami történik vele, az *valamiért* történik: „Sokszor gondolok rá, hogy talán a holt-tengeri kudarcom se volt véletlen.”⁶⁵ De, hogy mi miért történik, arról sejtelve sincs. Céltalan cselekedetek halmazával van tele a regény, olyannyira, hogy akkor is kénytelenek lennénk Antonioni *Nagyítás* c. filmjére gondolni, ha Mészöly nem foglalkozik e film céltalan cselekedeteinek jelentőségével *A tágasság iskolájában*. Fölöslegesen üldözi a két árulót a regény elején („mindössze, annyi történik, hogy e „fölösleges” üldözés hatására meginog korábbi biztonsága). Egy másik „fölösleges” feladat: „Egy Jerikó melletti kis faluba kellett kimennem másnap, szerintem teljesen fölöslegesen, olyan csend volt a faluban, mint egy kriptában: semmi rendzavarás.”⁶⁶ Ez a „másnap” az a nap, amikor az áruló rabbit, tehát Krisztust kivégzik. Az egyik mellékesen megjelenő szereplőről, Adinról meséli Saulus: „Éjszaka a jerusalajimi úton találták meg – válára vetett kötéllel egy otromba követ vonszolt maga után, akkorát, hogy egy ösvérnek is sok lett volna. Minden jel szerint a városba igyekezett. Amikor rátaláltak az örök, már alig volt benne élet az esztelen erőfeszítéstől, mozdulatlanul feküdt a földön, hanyatt. (...) csak egy nevet ismételtetett. Nem a felesége neve volt. S hogy az otromba kövel mit akart, az sem derült ki.”⁶⁷ Ezzel a vonszolt kövel támasztják be Adinnak a sírját, és Adin is feltámad, ugyanúgy, mint Krisztus. Egy madárszárny kapcsán jegyzi meg Saulus, hogy „a pihékkal fedett forgó most is összefogta a tollakat, már teljesen céltalanul, de még mindig.”⁶⁸ Még céltalanabbnak hat az a jelenet, amikor Istefanost üldözve az egyik házban „csak egy kamaszforma lány mászott elő a sarokból, és egy üres kötelet húzott maga után”.⁶⁹ A kötélén húzott kő is céltalan volt, az üres kötél méginkább az. Jelentős e szempontból az is, hogy a regény mottója is a céllal, illetve a céltalansággal foglalkoznak.

A *Filmben* is csak sejtjük a kapcsolatokat az események között, de hogy mi milyen módon függ össze, azt már nem. És az elbeszélő szerint nem is fontos, hogy hogyan függnék össze a dolgok: „És így tovább, míg bele nem ununk. Természetesen nem ununk bele. Csupán igyekszünk megérteni, hogy ha valójában mindegy, vajon miért teljesen mindegy, hogy így függenek-e össze a dolgok vagy másképp, úgy alapszabán véve.”⁷⁰ Silió sem lát összefüggéseket, „vallomásában, ártatlan következetességgel, folyton összekeveri az időrendet. Mintha csakugyan nem érezné fontosnak.”

⁷¹ Róla mondja az elbeszélő: „vajon nem Silió az, nem ő az egyetlen, aki valamenynyünkét meghalad (sőt, még a délelőtti tüntetést is), amikor semmibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát, s nem tesz látványos különbséget

⁶⁴ u. o. 85.

⁶⁵ u. o. 30.

⁶⁶ u. o. 27.

⁶⁷ u. o. 28/29.

⁶⁸ u. o. 49.

⁶⁹ u. o. 86.

⁷⁰ u. o. 175.

⁷¹ u. o. 165.

egy tétova elmosolyodás és egy pontosan irányzott kalapácsütés között? Ha így érezzük ki a kérdést, Silió szinte olyan ártatlan és elfogulatlan, akár egy isten; akire az övéhez hasonló büntetést lehetne kiszabni vagy még keményebbet, ha pusztán csak a tényeket nézzük, és számításba vesszük, hogy a paragrafus szerint mi jár az ilyen tényekért.”⁷² Tehát, ha csupán a tényeket nézzük, minden egyenrangú, és csak az ember gyakorlati szempontjai állítanak fel köztük hierarchiát.

És halmozhatnánk az idézeteket a *Filmből*, de ugyanúgy a *Megbocsátásból* is, amelyben az összefüggések áttekinthetetlen rendszerét Balassa Péter mutatja ki. Ezek az összefüggések szerinte a „homályt” sejtetik, amelyben néha fölsejlik valami, de tisztán látni nem tudunk. Meghatározása a *Filmről* az egész Mészöly-próza jellemzője lehet: „Olyan szerkesztésmóddal van dolgunk itt, amelyben mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szálak, mintha sugalmazva lennének bizonyos titkos megfelelések, de a szálak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek”⁷³. Valóban, sem az atléta halála, sem Saulus átváltozása, sem a *Film* cselekedetei (állatheccek, Silió gyilkossága) nem indokolhatók, a hozzájuk vezető utat, az okokat nem látjuk világosan. Jelképes ebből a szempontból a *Megbocsátás* nőteteme: a búzatenger közepén fekvő testhez nem vezet semmilyen út. Olyan rendszer működik itt, amelyet szavakkal kifejezni nem, csak atmoszférikusan sejtetni lehet. És nem is a rendszert lehet sejtetni, csupán létezését, megnyilatkozó töredékein keresztül.

Mészöly tehát nem fogadja el a jelenleg általánosan elfogadott összefüggő világszemléletet, nem hiszi, hogy az események olyan közvetlen ok-okozati összefüggésben vannak, mint ahogy azt föltételezni szokás. Minden összefüggés-rendszer mögött föltételez egy még bonyolultabbat, tehát a világ végső egységben látása lehetetlen, a megérkezés mellékes kategóriává vált, helyét az útközbeniség foglalta el. „Maga az út lett fogadóva, és az útközbeniség szüntelen megérkezésé.”⁷⁴ Nem hisz a történetek elmondhatóságában, a tárgyak megnevezésében. „Minden csak a megtörténés pillanatában azonos önmagával, leírni, felidézni reménytelen.”⁷⁵ Ennek a felidézhetetlennek a felidézését próbálja meg az általa és a szakirodalom által is oly sokszor emlegetett atmoszférikus sugalmazással. „A szó eredeti jelentése: *athmosz* és *szpheira* világosan érzékelteti, hogy amit megnevezni kíván, túl van az egyszerű, tárgyias rögzíthetőség határán.”⁷⁶ A jövő prózairójáról mondja, hogy „nem a mindenáron megfogalmazás, kimondás, rámutatás lesz a gondja, hanem egyfajta kombinatorikával való sugalmazás”.⁷⁷ Amikor megsejtenek valami végelegeset, valami „összefüggőt”, akkor hallgatnak el a hősök vagy az elbeszélő. Ezeket az összefüggéseket nem tudják regisztrálni a szavak.

⁷² u. o. 170.

⁷³ *Észjárások és formák*, 113.

⁷⁴ *A tágasság iskolája*, 72.

⁷⁵ u. o.

⁷⁶ u. o. 107.

⁷⁷ u. o. 110.

Homály

Az azonosságát veszített ember és környezete közötti kapcsolatok is, a rendszerre össze nem álló, csak rendszert sejtető összefüggések is a „homály” kérdésköréhez vezetnek el bennünket. Kritikusoktól agyonidézt szövegrész a következő, de talán nem fölösleges még egyszer idézni: „Ami ma lényeg a számunkra, egyre kevésbé írható le vagy mondható ki. S egyre bonyolultabban érezzük, hogy a legtöbb, amire vállalkozhatunk: világosan megírni a homályt.”⁷⁸ Az *Érintések*ben is foglalkozik ezzel a kérdéssel: „... a közérzet átlagemberi reflexével úgy érezzük, hogy az erőknek és hatásoknak amorf és csak valami inkonkrétban megragadható játékszerei vagy éppen vezetettjei vagyunk. Valamikor sorsnak is nevezték ezt, és nagy s-sel írták. Ma másképp mondanánk, talán így: a végső soron tudattal is átvilágítható erők és hatások statisztikai összimpulzusának”.⁷⁹ Erre az idézetre rímel a már korábban idézett mondat, hogy Bálint halálának „sem egy oka van, hanem száz”. A művek kapcsolat-sejtetése összefüggésben van a hősök kapcsolat-sejtésével. Ők is megsejtjenek egy rendszert, de az egyértelmű összképként nem áll össze bennünk. A művek is sejtetik egy rendszer létezését de az utalások, összefüggések egyértelmű összefüggés-rendszerbe állítása már belemagyarázás. Annál inkább az, mivel a mű tényei az író által sugalmazni nem szándékolt összefüggéseket is sejtethetnek. A homályra a *Megbocsátás*ban történik legtöbb utalás. „Az emberek tudatlanok; mindig sokkal több, amit nem tudnak, mint amit tudnak. És valamiképpen minden idill. Azzá lesz. És mindenki eléri a másikat. Csupán annyi a különbség, hogy egymástól elhatároltak a kattanások, koppanások, – írja Mészöly a *Megbocsátás*ban és az *Érintések*ben is.⁸⁰ A *Megbocsátás* ezeknek az egymástól elhatárolt kattanásoknak, koppanásoknak a könyve, a félhomályt érzékelteti, ahol igazából tájékozódni nem, csak tapogatni tudunk. Talán vannak összefüggések, meg is sejtünk egyet-egyed, de ezek rögzítésén túl egységes rendszer fölállítása már erőszakolt lenne. Az embereknek a teljes valósághoz viszonyított szűk világlátására utal a *Megbocsátás* következő mondata: „Szűkre méretezett rácsos ablak mögött vonul el a táj.”⁸¹ Az írnok, aki környezetét kívülről szemlélő szereplő a *Megbocsátás*ban, szintén csak a félhomályt érzékeli, az összefüggések sejtése csak arra elegendő, hogy ezt a „szűkre méretezett rácsos ablakot” tudatosítsa magában. Egy alkalommal az írnok megszólal, és valamit mond a feleségének, ami eredeteileg nem volt szándékában. Az elbeszélő megjegyzése: „A félhomályban, melyről az írnoknak tudomása volt, még a szavak is egymásra másztak, mint a hernyók”⁸² Fontos, sőt hangsúlyos, hogy a regény ember szereplőire vonatkozó tényekkel, eseményekkel egyenrangúan a természet összefüggéseket nem kereső, egyszerűen csak megtörténő eseményeit is beépíti a műbe. A történettel, ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről, nincsenek kapcsolatban ezek a történések, csupán önmaguk létezését hangsúlyozzák. Ilyenek a vakond útjára vonatkozó közlések, a vadgesztenyefákról potyogó gesztenyék. Hogy a lehulló gesztenyék egymással nincsenek összefüggésben, hangsúlyozza is: „A

⁷⁸ u. o. 106/107.

⁷⁹ *Érintések* 88.

⁸⁰ *Megbocsátás*, 16; *Érintések*, 176.

⁸¹ *Megbocsátás*, 79.

⁸² u. o. 18.

vadgesztenyefákról potyognak a gesztenyék – egymástól elhatárolt kattanások, koppanások.”⁸³ Balassa Péter a mottót is ebbe az összefüggésbe állítja. Minden alapja megvan rá, hiszen még a félhomály szó is megjelenik a mottóban, megerősítve a kérdéskör központi szerepét a regényben: „Örökös félhomályban élt. Mintha egy törött pengéjű, finom kardra támaszkodott volna.” A törött pengéjű, finom kard azonosítható a „szűkre méretezett rácsos ablakkal”. Vagyis az emberi tudattal, az ember szellemi képességeivel, ami lehetővé tette, hogy a természetet és benne önmagát is kívülről szemlélje, de ami által elvesztette öntudatlan azonosságát is, és az egész érzete helyett csak töredékeket tud felfogni a világból. A „szűkre méretezett rácsos ablakon” át néha meglát valamit, ami tudatosítja vele, hogy amit ő lát, azok csak részletek. Ilyen részlet a *Megbocsátás*ban: „Volt egy törekeny mozdulata, mely a megszólalásig hasonlított a szarvasokéhoz, mikor az agancsukat lassan és föltartóztathatatlanul fordítják át a másik oldalra. Mintha egy miénknél beavatottabb világegyetem fordulna ilyenkor a tengelyén.”⁸⁴ Ezek után már szinte definícióként hat a következő mondat: „... amit mi a felbomlás képzetkörébe utalunk, nagyon is meglehet, hogy valójában egy áttekintésünket meghaladó bonyolultabb kategória, bonyolultabb rend világába tartozik.”⁸⁵ Tehát egy többszintű világ a létező, vagyis ami létezik, többféle összefüggésbe állítható. Ugyanúgy, ahogy a *Saulus*ban a Törvény is többféleképpen magyarázható. Saulus is tudja, hogy nem minden érthető a Törvényből. Rabbi Abjatár mondja: „A Törvényről próbálok gondolkodni.” Amire Saulus így kérdez rá: „De ha már gondolkodnunk kell rajta... érthetjük pontosan?”⁸⁶ Később pedig így gondolkodik: „De akkor hogyan állítsuk, hogy ami érthető a Törvényből, mégis azt fejezi ki, ami nem érthető belőle? S ha ezt nem tudjuk pontosan, ki állítja, hogy a bűn és vétség csakugyan tagadja azt, ami a Törvényből nem érthető? Mi a biztosíték rá, hogy az egyértelmű bűn és a buzgó túlkapas nem ugyanazt szolgálják-e: azt, ami érthetetlen?”⁸⁷ És ezek után már semmi sem egyértelmű: ugyanazt a cselekvést nevezhetjük erőszaknak és nagyobb baj megelőzésének, attól függően, hogy melyik szűkre méretezett rácsos ablakon tekintünk ki. Az is kérdéses, hogy a bizonyos ablak látószöge mikor esik egybe egy másik ablak látószögével, vagyis meddig érvényes egy törvényt magyarázat-rendszer. „Lehet egy csont tisztátalan?” – teszi föl a kérdést Saulus egy tisztátalan állat, egy nyúl csontját tartva kezében.⁸⁸

Mészölynél tehát a viszonylagosság tudata létszemléletének és írói módszerének meghatározója, továbbá regényeinek témája és kifejezés módja is ebből ered. Ez a tudat állandó fegyelmet követel az elbeszélőtől, létrehozva ezzel a látszólagos paradoxont, hogy a mézőlyi pontosságra törekvés is a megnevezés viszonylagosságának tudatából fakad.

⁸³ u. o. 15.

⁸⁴ u. o. 57.

⁸⁵ u. o. 24.

⁸⁶ *Magasiskola*, 37.

⁸⁷ u. o. 67.

⁸⁸ u. o. 114.

PISZÁR ÁGNES

A PROZA SZEREPVÁLLALÁSA

„Hirtelen egy villámsújtotta fa különült el a tájtól: roncs, leegyszerűsített, mozdulatlan. Sűrítetten forma és önmaga. Mint egy műalkotás. *Nem él.*”

(Mészöly Miklós)

„Sokan még mindig úgy beszélnek, mintha filozófiai ízlés dolga lenne eldönteni, a régi vagy az új természetképet választja-e valaki” – mondja Jakob Bronowski, korunk jeles tudományteoretikusa. „Ez ténykérdés.”¹ Hogy Mészöly Miklós *Merre a csillag jár* című elbeszélésében mégsem kerül sor a döntésre, ez viszont a stílus kérdése. A „mély realizmus”-é², ahogyan azt maga az író nevezi. A realizmus birodalmát itt Euklidész és Einstein neve jelzi. A mélység dimenziója pedig Eckhart mesteré. Fizika és metafizika, anyag és „égi kémia”: a szürrealisták esztétikájának kedvelt forrásvidékei: „Minden jel arra mutat, hogy az emberi szellem elér olyan pontra, ahonnan az életet és a halált, valóságot és képzeletbelit, a múltat és a jövőt, a közölhetőt és a közölhetetlent, a föntet és a lentet már nem fogja fel ellentétként. Nos, a szürrealista tevékenységben hiába keresnénk más mozgatóerőt, mint e pont meghatározásának reményét”³ – írta Breton még a kiáltványok korszakában. E föntet és lentet összekötő *utat* keresi Mészöly Miklós is. Az elbeszélés az *utazás* gesztusa lesz. A pont megtalálásának a reménye azonban korántsem csak szürrealista nosztalgia. A Fekete Kutya mitikus alakja, Szűz Mária évszázadokon át finomodó szimbóluma bennünk, van, mélységesen régi és kollektív tudásunkban. Nincs olyan mitológia, amely ne kötné össze a kutya alakját a földalatti birodalmakkal. A kutya legfontosabb mitikus funkciója az embernek a halál Éjszakáján át való vezetése, miután az élet Nappalán is kísérője volt. Holtakat pártfogó Anubisztól Cerberusig és a kutya arcát magukra öltő görög istenekig (Thót, Hekaté, Hermész) alakja a közvetítés szimbóluma az élők és az árnyak birodalma között. Mária pedig az ég felé forduló Földet szimbolizálja. A keresztény mitológiai hagyományban alakja híd a földi és az égi, a lenti és a fönti szféra között.⁴ Személye Mészöly elbeszéléseiben és

¹ Jakob Bronowski: *A természet logikája*, Európa Könyvkiadó, Bp. 1986.

² Mészöly Miklós *műhelyvallomása*, *Vigilia*, 1986 március

³ René Passeron: *A szürrealizmus enciklopédiája*, Korvina, Bp. 1984.

⁴ I. Chevalier – A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983.

regényeiben ismétlődően visszatér. A *Saulusban* Támár, a *Megbocsátásban* Mária a neve. Ami ismétlődik, nem is a név, hanem a névtelenség, nem is a beszéd, hanem a hallgatás. Mert Mária néma, Mária nem beszél. És nincs is miért megszólalnia, mert „az ártatlanságot nincs miért kihallgatni” – olvashatjuk az elbeszélésben. A lent és a fent kapcsolatának példázására egy egész mitológiát vonultat fel az író. A megannyi szimbólum megannyi jelentése egyetlen törekvést jelképez: az illanó szépség megragadásának a pillanatát.

Az elbeszélés meseje ahhoz az epikai hagyományhoz köthető, amely az utazásregények által épült be irodalmi köztudatunkba: a hős (elbeszélő egy idegen országba) vidékre utazik. A másság lehetővé teszi a valóság és egy lehetséges valóság szembeállítását. Mészöly novellájában azonban nemcsak a szembeállítás a fontos, hanem az utazás. Ez az utazás pedig olyan, mint Anteus nyújtózkodása, aki ereje fogytán a lábával érinti a földet; olyan, mint egy álom, ami a valóságban gyökerezik. Újfajta onirizmus, amely egyszerre implikálja a minden megtörténhetőt, és azt, hogy valójában csak az történhet meg, ami van. Ez az álom realizmusa. Olyan, akár a zene: „Lenyúlni a gyökereikig és kimeríteni a változatokat, ez a zene természete”⁵ – idézi Mészöly Miklós egyik esszéjében Sziün-cit, az ókori kínai filozófust. De Sziün-ci még a következőket is mondta: „A tiszta és világosan csengő hang képmása az égnek, a szélesen zengő hang képmása a Földnek, a fej lehajlása és fölemelése, valamint a test körbenforgása hasonlatos a négy évszak mozgásához.” A világelv ez, amely Mária gitárján csendül fel. Világelv, amely a városka ünnepi kórsztájának az irányát is megszabja. Rendképlet, mely mélységesen megnyugtató, mert a természetben gyökerezik. A világelv megtalálása az emberiség ősi nosztalgiája, miután ismerete, s itt idézzük elbeszélőnk tudós kísérőjét: „... veszendőbe ment Babel tornyánál”. A kollektív őstudást csak a tudattalan őrizte meg. Az utazás nosztalgia, ami a tudattalan birodalmába vezet. Elbeszélőnk kísérője a Fekete Kutya, aki nevében is ezt az utat szimbolizálja: utazást a tiszta formák világába. Mészöly elbeszélője a művészet birodalmába érkezik, mert csak a művészet beszéli ezt a nyelvet. Az elbeszélő az álom utasa, mert csak az álom ismer ilyen mellérendelést, a lent és a fent ilyen egymásmellettségét.

Az „álomra” való utalás szövegszerűen is megjelenik az elbeszélésben. A következőket olvashatjuk: „Később elszundítottam (pár percre? órára?), de semmilyen álomról nem tudnék számot adni. Ma is úgy él bennem ez az autóút, mint egy jóleső nyújtózkodás: csak a lábujj érinti a földet, azt viszont annál ragaszkodóbban...” Az idézetben csak az autóútról van szó, de az egész városka, ahova megérkezik az elbeszélő, hasonló az álomhoz, benne minden önmagától érthetődő. Az elbeszélő minden tette, cselekedete a városka rendszerébe illik, s a történet végén azon sem kell nagyon csodálkoznia, hogy önmagát is sikerült megértenie: „Mindenki sejtette” – az autóbusz sürgető túlköléséről van szó –, „hogy nekem szól, de váratlan nyugalommal semmilyen késztetést nem éreztem, hogy induljak... Pillanatra még fölrémltet előttem, ahogy a hajó hirtelen fölhorkanó gépzúgással oldalazva nekütődik a szurkozott gerendáknak... Homályosan fölrémltet a kapitány arca is, aki fölborította útitervemet. De nem fáj a szívem.”

⁵Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1977.

Az elbeszélő útitervét egy irracionális tény változtatja meg, a hajóskapitány halála. Ez az a pont, amelyen a végesség a végtelenbe billen át. Minden filozófia születésének pontja. A metafizika és a fizika csatateré. Ezen a téren találkozik elbeszélőnk öreg kísérőjével, hogy az egy egészen más jellegű térbe kalauzolja át. A két városka terének kapcsolata a lent és a fönt viszonyát példázza, azt az utat, melyet az elbeszélő Anteus kíséretében jár meg, azt az utat, mely az elbeszélés folyamán maga is állandóan bővül és szélesedik, míg egy végtelen nagy térré nem tágul: „Csak távol kezdtek ritkulni a fák, s hirtelen igazi térbe tágult szét a zöld alagút.” A két tér leírása a tágasság és az elhatároltság leírása: kép és keret viszonya, egyszerismind a művészet terének kijelölése. Metaszinten ugyanis Mészöly Miklós művészetfilozófiáját írja meg, ami a szimbólumok áttételességében formája és témája is az elbeszélésnek.

A novella keretét a halál irracionális ténye képezi: a hajóskapitány halála és a Fekete Kutya pusztulása. Amíg a kapitány halála az élet, addig a Fekete Kutya pusztulása a művészet kereteit adja meg, mégpedig úgy, hogy mindkettő a végesség fölől meghatározott. A Fekete Kutya szoborrá válása a végesben bennefeszülő végtelen pillanata, a szépség pillanata. A hajóskapitány halála a végesség és a végtelenség határában megszűlő filozófiai gondolkodás pillanata. Szimbolikus ez a keret, amely az elbeszélés alaphelyzetét adja, olyan jelenségekre irányítja a figyelmet, melyek túlmutatnak az események tényleges elbeszélésén, s a hozzájuk való viszonyulás válik központi fontosságúvá. Az utazás elbeszélése sem annyira a helycsere, a helyváltoztatás története, mint inkább a teljesebb ismeretek utáni vágy, ősi (úgy is mondhatnánk, fausti) szimbóluma, a keresett teljesség epikus formája, de mint vágy téren és időn kívüli. Az elbeszélő empirián túli kirándulása nem térbeli utazás, hanem időbeli kaland: az időnek a kitágítása, ami lehetővé teszi, hogy jelen és a múlt, külső és belső jelenünk egymás mellé állítva alkotson egészet: „Mert ami nem egész, hogyan is lehetne” – olvashatjuk az *Elégia*-ban. Az idő, egyszerismind a tér kitágításának igénye szövegszerűen a tudós öreg szájából hangzik el, de az egész városka a kitágított idő elvét képviseli, ami a guberálás gesztusában és az ünnepi karnevál körsétájában érvényesül. Implicite pedig az írói gesztusban, hogy a magyar irodalom hagyományaihoz fordul idézetekért. Ezzel szemben a másik város a beszűkült idő városa: „skanzenszerű” házai között önkörébe fűlt az emlékezés.

A tudós öreg a következőket mondja: „Nekünk mindig nagy ünnep egy ilyen kirándulás. Hallottam, sokan gúnyolják ezt a kedvtelést ... guberálás – jól mondom. Persze, mert a holnaptól várják a jó falatot, de az igazság más. A holnap ma van, ha becsüléssel gondolunk rá, és a tegnap nélkül sem lehet ebédet főzni.” Vagy idézhetjük azt a részt is, melyben az elbeszélő kérdésére, hogy messzire utaznak-e, a következőket válaszolja az öreg: „Használjak most én is olyan kifejezést, ami semmit sem mond? Száz kilométer, öt kilométer. Szerintem csak azt méricskéljük ilyenkor, hogy kívülről vagy belülről gondolunk-e valamit. Egy helyen élünk, uram.” De megemlíthetjük a temetőváros motívumát is, az élők és a holtak városának a kapcsolatát, melyben a kitágított idő szemléletesen fejeződik ki a térbeli egymásmellettiségben.

Pierre Reverdy meghatározásában a kép nem hasonlatból születik, hanem „két többé-kevésbé távoli valóság kapcsolatából”.⁶ Az elbeszélés egész világát ilyen *kettős*-

⁶Mario de Micheli: *Az avantgardizmus*, Gondolat, Bp. 1969.

ség hatja át: a lent és a fönt dichotómiája a valóság két arca, amit a városokban örökké csobogó hermafroditák kútja szimbolizál. Az elbeszélő utazása a véges és a végtelen, a tudatos és a tudattalan, a konkrét és az elvont, a lent és a fönt dinamikus kapcsolata. Az útonlevés a distanciára épülő lét végső jelentése, az, hogy „a végtelennel nem találkozunk, de a szépség pillanatában megközelíthetjük” (Mészöly) – egyszersmind a szimbólum jelentése is. Mária és a Fekete Kutya a szépség eme pillanatát jelképezik. Azt a pillanatot, amelyben megszűnik minden distancia. Az önzonosság pillanatát. S „ahol nincs distancia, ott már csak a kinyilatkoztatás lehetséges, vagy a szónál is beszédesebb hallgatás...” – írja Mészöly *A tágasság iskolájában*. Íme, a kulcs Mária némaságának, a Fekete Kutya szoborrá válásának, a karneváli tömeg névtelenségének megértéséhez. A Fekete Kutyanak el kell pusztulnia, hogy azzá válhassék, ami, „sűrítetten forma és önmaga”. Mária hallgat, beszél helyette a zene, amely egyesít és azonosít – úgy, ahogy Sziün-ci megmondta. A karneváli tömeg névtelen, mert az azonosság pillanata személytelen.

Balassa Péter említi, hogy „Mészöly gyakran célozza meg rendkívüli finom módzerekkel archaikus, kollektív tudattalan tartamainkat”.⁷ Mészöly azonban nemcsak a tudattalant veszi célba, ez az elbeszélés dichotómiájának mondana ellent. A tudattalan mellett a tudatosnak, a tudatot befolyásoló természetképeknek is fontos szerepe van. Legfontosabb azonban a kettő: a tudatos és a tudattalan viszonya. A műbe nagy mennyiségű információanyagot épít az író. Mintha a mirhát rágcsáló öreg guberáló szenvedélyével volna ez rokon: vonuló évszázadok lehelete árad az elbeszélésből. A városka karneváli körsétájában évszázadok ruháit vonultatja fel az író, hogy a lehetőségek tarka változataiként olvadjanak névtelenül a jelenvalóságba. Egymás mellett vonulnak itt fel évszázadok természetképei a csillagok járásához hasonlóan. Irodalmi idézetek suttogják a múlt üzenetét. Ósi mitológiák idéznek hajdani bölcsességeket. Az elbeszélő utazása során az emberi tudás eme változatait járja be. Akár Mária a húrokon, úgy játszik az író az emberi tudás e roppant anyagán. A beépített információanyagnak kitüntetett szerepe van az elbeszélésben. Merő leegyszerűsítés lenne azonban, egyik vagy másik szövegszerűen megjelenő elméletet külön kiemelni és kimutatni nagyjelentőségű szerepét a struktúra formálásában. Mészöly elbeszélésének egész lénye ellenáll az ilyen elemzési próbálkozásoknak. Az elbeszélő perspektívája éppen annyira viszonylagos, mint amennyire Descartes gigantikus koordináta-rendszerébe való a városka leírása. A történetet éppen úgy rombolják irracionális kalandozások, mint ahogyan a világ folyamatosságát hirdeti a mechanika. Csak a tudomány gondolatmenetében érvényes a győzelem, melyet a kvantummechanika aratott a XIX. század felett, végérvényesen megszüntetve annak természetképét. A művészet gondolkodásában a megszüntetés nem lehet diadal, saját létét semmisítené meg vele. A mechanika és a kvantummechanika, mint az emberi tudás szekvenciái, a művészet nyelvében az egyenértékűség elvét mutatják. A lentnek és a föntnek az egymásmellettségében a nyelv poétikai funkciója ölt formát. A jakobsoni poétikai funkció azonban (ami az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti át)⁹ Mészöly újfelfogalmazásában már történetfilozófiai tartalommal telítődik. Végső kicsengése az, hogy az

⁷ Balassa Péter: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp. 1985.

⁸ Uo.

emberi kultúra története csak a művészet nyelvével és csak a művészet nyelvében ragadható meg autentikus módon. Innen a modern művészet filozófiai szerepvállalása, amit Balassa Péter is említ: „Nem tartom véletlennek – mondja –, hogy a XX. századi filozófia egészének karakterét tekintve, mely inkább filozófiatörténet, kommentáriróladalom, mintsem primér szövegek sora, a próza és általában a művészet szükségképpen bölcséletivé változott, reflexiók szintje megnövekedett, és új esztétikai energiákat szabadított föl... A művészetnek nemcsak tárgya, módja, hanem életformája, „szociológiája” is bölcséletivé változott.⁸

Balassa még azt is mondta, hogy Mészöly újabb alkotói korszakára a káosszal való szerkesztés a jellemző. Nos, hogyha figyelembe vesszük az eddig elmondottakat, hamar szembe ötlük, hogy ennek pontosan a fordítottja érvényes. A káosz vége valójában már a hajóskapitány halálával kezdetét veszi, a kibillent idő a belső tágasságok feltárulkozását jelzi előre, a Fekete Kutya pusztulása pedig maga a feltárulkozott végtelenség pillanata. Az elbeszélés e két esemény között feszülő tágasságról ad számot, melyet a legmélyebb renddel szerkeszt meg Mészöly. E szerkesztésben két elv érvényesül: az egyenértékűség elve (egymásmellettség) és a kombináció elve (a lehetőségek változatai). A (költői) nyelv legmélyebb sajátja ez.

– Ha az elbeszélés logikai struktúrája annak az útnak az absztrakciója, amelyet megtesz az elbeszélő,

– ha az utazás a teljesség keresésének az absztrakciója,

– ha a keresett teljesség mint az idő és tér tágassága az egyenértékűség és a kombináció absztrakciója, *akkor ez maga a XX. nyelv*. Az elbeszélő utazása, amely a Fekete Kutya kíséretében a tudattalanba vezet, a nyelv birodalmába való utazás. Erőről az utazásról csakis *ezen a nyelven* számolhat be az elbeszélő: az elbeszélés nyelve maga az ismétlődő emlékezet. Arról beszél, hogy az emberi kultúra értékeivel tanuljunk meg élni és együttélni. Csakis így hozhatunk létre új értékeket.

Mészöly kultúraélménye, az elbeszélés világképe a *mély realizmus* igazi értelme. Ennek az élménynek a formája az elbeszélés, tartalma pedig a teljességvágy, a lentnek és a föntnek az egymás felé törekedő dinamikus kapcsolata. E kapcsolatból születik meg a szimbólum, ami lényegénél fogva teljes és egész.

⁸ Roman Jakobson: *Hang – jel – vers*, Gondolat, Bp. 1969.

POZSVAI GYÖRGYI ÉDESBÚS LEGENDÁRIUM

(Mészöly Miklós: Magyar novella)

„A történés mint tény, mindig árnyalatlan; bennem árnyalódik. Ez azonban nem változtat azon, hogy a történés mint tény, mindig árnyalatlan. S valahogy nélkülem is történik, ami velem történik.”

(Mészöly M.: *A tágasság iskolája*)*

„És hogy lobog, lüktet mély, titkos nyugalommal az életünk a csillagok alatt.”

(Ottlik G.: *Iskola a határon*)

Mészöly Miklós a mai magyar prózairodalom kiemelkedő alkotója, klasszikusa. Minden közleménye esemény, minden írása tudósítás.

A *Merre a csillag jár* c. kötet tizenhárom írásmű foglalata. Címe a szokatlan szórenddel kelti fel a figyelmet. Egy mesével kezdődik, s egy filozófiai poémával zárul. Emellett novellákat, „regényt”, beszélyt és leírást tartalmaz. Tökéletes triptichon, tüntető rend a tárgy – a megfogalmazódó és az ilyen módon újrateremtődő múlt és jelen – rendezetlenségében.

„Talán ez az első elbeszéléskötetem, amelyet tudatosan, magam számára kicsit programszerűen is megterveztem. A *Film* óta írt írásaim javát gyűjtöttem itt egybe, függetlenül attól, hogy kötetben már megjelentek. A *Film* egy következetes út végállomása volt, utána új hajóra kellett szállnom vagy elhallgatnom, vagy ismételtetni a már kiábrándulásig ismertet” – olvashatjuk az író műhelyvallomásában.** Egyfelől tehát a korszakos *Film* tanulságai nyújtották a művészi támpontokat egy összegző mű létrejöttéhez, másrészt hatvan év történelmi, írói, emberi tapasztalata. Most már nem az a döntő, el lehet-e mesélni egy történetet, hanem hogy minden történetet el kell mesélni. „Ebben pedig nem lehet semmilyen korlát – minden ide tartozik, minden szó, tény és történelmi kimondása” (*Érintések*), mely a „tény misztériuma” felé vezet.***

Az író egy helyen beszél a forma-intuíció antinómiáról, e vizsgálódásunk szempontjából fontos fogalom párról. Ha Mészöly írói alkatát, szemléletét vizsgáljuk, nem

állapíthatunk meg változást, ellenben ugyanazon szemléletmódhoz való viszonya átminősült.

Realizmusát, közeledését az emberi történes gazdagságához az élmény, a közvetlen tapasztalat táplálja. Egymásra rétegezi az átéltet és a lehetségeset, az önéletrajzot és a fikciót.

„Hatéves lehettem azon az őszön, amikor sirályok lepték el a várost.” A tényközlésbe személyes emlék vegyül, majd újabb személyes emlék következik, mely a maga szikárságában magyarázatot sem kíván: „De most negyvennyolc év után, már csak ügyetlenül lehet visszaemlékezni az ilyesmire.” A következő mondat váratlanul az irreális felé kanyarodik, s az egész valóságnak az álom lebegését adja: „Én például egyáltalán nem emlékszem ezekre a fehér madarakra” (*Lesiklás*)*****.

Mészöly mintegy késői prózáját előkészítve egyfelől a tényregisztrálás realizmusától eljut a történetközpontúsáig, másfelől a narrációt mint témát másodlagossá, marginális jelentőségűvé teszi. A *Magyar novella* elemzésével igyekszem majd rámutatni ezen átminősülésekre.

„Jamma öt éves korában halt meg, mielőtt iskolába irathatták volna, és megtanulhatott volna írni, hogy az iskolában följegyezze a gondolatait. Az öregek is kevésbé emlékeznek rá, inkább csak a legendájára, azokkal megtudjuk, hogyan van, ahány háború jön, mindegyik változtat rajta valamennyit. Én sokáig azt hittem, hogy nővérem találta ki az egészet, hogy engem szórakoztasson.” Ezekkel a sorokkal indul a dunántúli magyar család tagjainak sorsára, életük fordulópontjaira visszaemlékező novella. Már az indító sorokban rejtetten, latens módon benne foglaltatik az a szövegformálási mozzanat, melyben Mészöly kezdeményező erejének bizonyul: megszünteti elbeszélő és elbeszélte önállóságát. A történetmondás során világossá, explicitté válik, hogy egy-egy családtag épp akkora eséllyel lehet az elbeszélés tárgya, illetőleg alanya, mint maga a novella narrátora. A *Magyar novella* tulajdonképeni és „megbízható” elbeszélője az eseménysorok elmondásakor nemcsak saját emlékeire támaszkodik, hanem „pengeélesen” emlékszik a már halott nővérétől halottakra, naplójában s leveleiben olvasottakra, az apjától megtudottakra, illetőleg a családi „szájhagyományra”, sőt egy svéd utazó útinaplójára is.

A novella narrátora egyrészt érzi, hogy nem képes elbeszélte emlékeit, mert azok pusztán önmagukkal azonosak, ezért megközelíthetetlenek, másrészt azt, hogy nem látja, amit el szeretne mondani, mivel pusztán önmagát képes érzékelni. A percipiáló s percipiált közti feszültség teszi e szöveget s a kötet többi önéletrajzi történetjét is jellegzetes Mészöly-novellává. Így emlékezni s elbeszélte egyszerre lehetetlen, de kötelező. Az író alkotásaival megbízhatóbb kapcsolatot kíván teremteni kifejező s kifejezett, szubjektum s objektum között.

„... Mészöly már úgy érzi, oly korban él, mikor az író kifogyott az elmondható, valahol kezdődő s végződő történetekből. Saját emlékeire van utalva, amelyek viszont kifejezhetetlennek látszanak, s ezért egyre makacsabban, mind rögeszmésőbb neki-rugaszkodással próbálja legyőzni anyagának ellenállását.”¹

A *Magyar novella* szerkezete labirintusszerű. A történetmondás szövevényes és pa-

radox: mozaikos. De minden egyes mozaik, elkülönítés, diszkrétum önálló egészet képez, „anekdotikusan lekerekített” (Balassa Péter). Az egészet tekintve szétszórta, és nincs teleológiája. Diffúz, mert töredezett szövegegységekben mozgó. Másfelől az író szembenáll a kazualitás, illetőleg a teleológia eszményeivel. Műveinek atmoszférájában kétséges a történelem folytonossága, megszakításnélkülisége. Minden történelmi kor nyomot hagy maga után, a jövő, „az idő farkasa” pedig különböző értelmezéseket, fikciókat, legendákat formál ezekből. Fontos megemlíteni, hogy még arra sem lehet feleletet adni, hány szöveget vertek a vándorló céhlegények egy kidőlt diófa törzsébe. „Figyelemre méltó, hogy sohasem jön ki ugyanaz az eredmény, hanem mindig más” (*Térkép Alicsáról*). Tehát izolált tények nincsenek, csak eltérő értelmezések. „A jelenről nem is beszélhetünk, hiszen ki tudja, hogy éppen most mi történik?” Mivel az ismételten elbeszélta történet már nem azonos történet, a múltat nem rögzíthetjük, nem jegyezhetjük fel végérvényesen.

A történetmondás oly módon irányítja a szöveg mozaikos struktúráját, hogy az olvasónak kell felderítenie az összefüggéseket, illetve a különbözőzéseket. Az események formája hordozza a jelentést. „Az emlékező tudatmozgásnak megfelelő, anekdotikus anyag álarcát használó formát találja meg Mészöly. (...) A tárgyi anyag viszont az anekdota álarcát ölti magára. A különálló cselekmény labdacsoportjainkban töredékességet árasztanak magukból, sőt kaotikus mozgásra emlékeztetnek, hiszen az emlékezés sem egységes, olykor véletlenszerűen „összefüggéstelen”.²

Míg az útvesztőszerű történetmondás a *Magyar novellában*, a krónikás természetű, a „megbízható” elbeszélő” (Wayne Booth)³ a földhözragadtabb, addig a „megbízhatatlan” elbeszélő „csapongó”. („Én sokáig azt hittem, hogy a nővérem találta ki az egészet, hogy engem szórakoztasson.”; „A nővérem szeretett borzongani, és igyekezett a történeteket is úgy formálni, gyúrni, hogy legyenek ok a borzongásra.”; „A nővéremet látszólag mélyen érintette az a néhány tény, ami tudomására jutott, s nyilván nem tartotta fontosnak, vagy nem is hitte, hogy csak a valóság történik meg.”)

A paradox, mozaikos összefüggésrendszer hangsúlyozza az időben szüntelenül előre és hátra „villódzó” történet, a mozaiksorozat. Az elbeszélés folyamatát az emlékezés mechanizmusa irányítja. Csak az nyomozható ki, hogy akkor és ott mi történt; a folyamatot homály fedi. Helyesebben, az elbeszélő nem fűz magyarázatot ahhoz, hogy az egyes élmény- és emlékmozzanatok között milyen összefüggés teremthető. A töredékesen felidézhető emléksorozat egy magyar család mai, illetve a múltban élő tagjainak a sorsát fonja egybe: Jammáét és édesanyját; a Dacó házaspárét; a Fördös fivéréket és Vilmaét; nagypapját és Mariosa Jakabét, a költőét; Eszterét és apját, valamint a „megbízható” elbeszélő éneket. Miközben felidézi az I. világháborút, a Tanácsköztársaságot, a II. világháborút, a jelen s a közbeeső időszakok eseményeit; illetőleg még korábbi mozzanatokra utal (időben: a török hódoltság ideje, kurucok, 1848/49), összeáll egy család több nemzedékének „édesbűs legendáriuma”. A novella előterében életük fordulópontjai állnak, megismerkedünk a családdal ősapjaival és szépanyjaival is, kik földrésznyi távolságokat tettek meg életük során (térben: a Dunántúl, Bácska, Belgrád, Kárpátok, Szibéria, Brazília).

A mozaikos összefüggésrendszerből a következő motivikus elemeket és összecszen-

géseket emelném ki: két eseménymozzanattal (Jamma és édesanyja halálával, illetőleg a fényképész Dacó István felvételeivel) kapcsolatban:

(I. kép) galamb-motívum

(Jamma „névről ismerte a haranggerendákon tanyázó „galambokat”, az agyonlőtt Jamma és anyja fölött száztizenegy galamb körözött – ugyanakkor Dacó István egyik felvételén „hatalmas galambraj vésetszerű árnyékát lehetett látni”),

a fölkelő nap motívum

(az agyonlöttek „megvilágította a fölkelő nap” – „mint egy színpadias fényképész-reflektor” – „A nap így kelt fel, besütött az ablakon” – „vallató fénnel árasztotta el a kiakasztott képeket”);

a templomtér-motívum

(az anya és kisfia a templomtéren feküdt, fölöttük a galambok – a fényképen is galambraj felhőzte be a templomteret);

(II. kép) bárány motívum

(az anya és Jamma a fehérterror áldozatai – a képen a fehérló báránycsontok);

a vér-motívum

(„a két lucskos holttest” – István meggyőződött róla, hogy bárány csontjai, tele piros krepp-papír csíkokkal, melyeket a szél meg az eső rájuk ragasztott)

a tisztatlanság-motívum

(a galambok „kizárólag a tétlenül bábáskodókra piszkoltak le” – a képen „egy szeméttel teleszórt patakmederben fehérló báránycsontok”);

a Dinga-patak képzete

(a kisfiú halála előtt a Dinga-pataknál jár – a felvétel a Dinga-patak egy részletét ábrázolja)

„Jamma örült volna, ha látja ezeket a képeket.”

a vágóeszköz képzete

(Jamma, halálát megelőzően, egy turistaollót mélyesztett combjába – a rendőrségre beidézt fényképészt, Istvánt csak akkor bocsátották el, mikor egy bicskát belevágott a jobb alsó lábszárába);

a bicegés-motívum

(Jamma e tette után úgy járt, „mintha egyik lába rövidebb lenne” – Istvánnak „feketére politúrozott műlába volt”).

Ezek az események archetipikusan felépítettek, s a novellabeli családban megismétlődnek. (Pl. Jamma a turistaollóval „fűrészfogszerűen cakkosra” vágta körmét tettét megelőzően – Eszter és az elbeszélő apja kórházi beutalójáról „fűrészfogszerű cakkokat, tépdessett le). Miként a rendőrségen figyelmezteti a fényképészt: „Írja csak, nem baj, ha ismét, csak igyekezzen másképp írni ugyanazt.” (A kiemelt események egymás parafrázisai.)

a szög-motívum

(Mariosa Jakab, a költő, a Dinga-pataknál ismerkedik meg Jammával, „aki a szemét és hordalék között régi, rozsdás szögeket gyűjt”, a görbe szögeket együtt egyenesítik – István szögvasakkal kalapált tele egy keresztet, „melyekben ő maga botlott meg”) a szövegsegmentum bibliai képzete nyilvánvaló: Jézus keresztre feszítése.

a csikó- és farkas-motívum

(ősnagybácsik csíkokkal foglalkoztak – télen a kifeszített csikóbőröknek farkasokat kellett elriogatniuk – az elbeszélő 1944-ben lőtt utoljára farkast – Eszter „Csikóm”-nak nevezi utolsó levelében.)

a per-motívum

(a Fördös fivérektől egy kiszögellést perelnek el; nagyapjuk egy csikó miatt pereskedik, a Corpus Juris szellemét örizve.)

a vándorlás-motívum

(a Fördös fivérek Cservenkáról, a Dacók a Nyírségből jöttek; a sors hol ide, hol oda veti a családtagokat). A szövegegységek közti számos ismétlést és előreutalást a következőkkel folytathatjuk: a novella első szakaszában értesülhetünk Jamma haláláról, második szakaszáig minden részletében ismertté válik számunkra; ugyancsak az első részben történik utalás Eszter, az elbeszélő nővére és Dacó Eszter, a Fördösök szépnyja közti hasonlóságra, melyet a szöveg középső részében már egy valamikor létező képpel bizonyít az elbeszélő; a novella középső egységéből megtudjuk, hogy Dacó Teréz gyereket vár – megjelenik az áldozat-motívum (Dacó István vaszegekkel telekalapált keresztje) – s a *Magyar novella* végén meghal az újszülött (szenteste éjszakáján). A novella mozaikos terét a két gyerek halála keretként övezi, és kohéziós erőt fejt ki a kezdetbeli halál, Jamma a fehérterror áldozata, s a végén bekövetkező halál: a még névtelen újszülött a II. világháború áldozata. A keresés-motívum mint visszatérő elem hajszáig fokozódik. István, a fényképész kitarató kutatásáról van szó, mániakus utcai, környékbeli kóborlásairól; megszállott nyomozónak nézték.

„Ha kérdezték, mit keres, azt mondta, hogy motívumot.” A fényképelrendezés öntükröző (mű a műről, a műben) motívuma azonban a makacssághoz áll közelebb: „A képekkel teleaggatta a deszkafilagória falát, s órákig cserélgette őket, mintha valamilyen sorrendre, értelemre akart volna rájönni. Ez a munka néha hajnalig is eltartott, s többnyire úgy fejeződött be, hogy alig maradt kép, amit ne követett volna a falon egy görcsös hézag, kiáltó semmi, aminek a helyét képtelen volt az elkészült fotókkal kitölteni.”

A *Magyar novella* konstrukciójában a vége felé, az elbeszélés utolsó harmadától fokozással, gyorsítással él a szerző. Ez a tárgyhalmazok leírásában s a visszatérő keresés-motívumban jelenik meg. (A még fiatal elbeszélőnek a szekrényes szobában tett kutatásáról van szó.) Megszűnik a mozaikos egymásmellettség. Végezetül Eszter naplójából értesülünk arról, hogy a Dacó házaspár hogyan hagyta el a várost a II. világháborút megelőzően. A novella az útra indulás, az utazás motívumával zárul, vagyis nem zárul le. „A hajnali vonattal utaztak el a városból, még fel tudtak kapaszkodni egy teherszerelvényre. További sorsuk ismeretlen – fejezi be a nővérem takarékos egyszerűséggel.” Azon az utolsó estén tél van, karácsony napja. Az éjszaka, a tél, a továbbvándorlás motívumán kívül még egy jelképes jelentésű elemet kell megemlíteni: a fény képzetét. Az újszülött szeme olyan, mint az átvilágított mézcsepp és világít. A házaspár az áramszünetet észre sem veszi, „csupán István verte bele egyszer a fejét a keresztbe”. Halálakor a remény fényei oltódnak ki a novellában.

Vagy mégsem? Kísérjük fokozott figyelemmel az eseményeket!

„A maradék borostyánnal a bölcsőt díszítették föl. A bölcsőt levitték a földszintre, odatették a szoba közepére, a képekkel körberakott falak közé, melléje a keresztet – és igazában ez volt az egyetlen most, ami még hasonlítani tudott a reményhez. Hogy így magukra hagyták őket.” A zárómondatok tehát többértelműek, lezárat

lanul befejezetlenek. Gunyoros, önironikus, hamiskás felhangúak: „Így a mese: akár egy vásári, könnyfakasztó mise.”

Mészöly novellája – huszadik századi változatban – Madách megváltatlan reményét, Vörösmarty vas végzetek ellen lázadó prométheuszi szembeszegülését fejezi ki. „Egy ideje sokat álmodom arról a kis indián faluról, ahol Eszter nyugszik; s néha már majdnem mindennél ismerősebb, otthonosabb. De érzem, hogy én ezt már soha sem fogom tudni hangosan kimondani.”

Járjuk körbe a cím asszociációs körét! A cím figyelemfelkeltő írói gesztus, előrejelzése annak, hogy ezúttal egy közösség történetével találkozunk. Magyar novella: nemzeti, közép-kelet-európai, közösségi, többszáz éves; történet, mese, anekdota, regény, sorsfordulat, életfejezet, történetmondás. Nemcsak egy család, egy kis közösség, hanem egy nemzet „édesbús legendáriuma” is. Útbaigazítók azok a mondatok, melyek az írás eltérő helyein, egymással implicit, rejtélyes szövetségben bukkanak fel: „Olyan társtalan erőfeszítés sugárik ezekből a lapokból, amit kevésbé érthet az, aki nem fertőződött meg tőlük.” „Ílyen névtelenül, ilyen hatalmas csendességgel emlékeztetünk majd magunkra.”

A múltat a jelen részévé, részesévé kell tenni. Az epika napi penzuma ez. S az írói etikáé is. A históriák felfejtésekor bizonyítást nyert, hogy az „egykor” és a most egymástól elválaszthatatlan, hogy a múlt összefügg a jellel. Noha, Jamma olyan különös módon halt meg, mintha magával vitte volna az időt, a „szárnyas időt”. A káosz, a labirintus legmélyén a „tegnap” nagyon is „jelen”: állandó rétege a „mának”. Tehát „minden rend szerint, ősi és archaikus módon megtörténik, megесik, lejátszódik, történelmen túli, elementáris logika szerint.” (A *Magyar novella*-beli családban megtörténő archetipikusan konstruált históriák is utalnak erre) „... s a csillagot mindenünnen látni.”

Az emlékezés azonos a felidézéssel – nem grammatikailag, hanem hatás és időélmény szempontjából – csak jelen időt ismer. A jelenidejűség a kimetszett pillanatot jelenti; az „ahol vagyunk” idejét és helyét. A kimetszett pillanatban jelen és múlt valóságreszletei és fiktív világfragmentumai összesűrűsödve, egymás mellett, egyszerre jelennek meg. A *Magyar novellában* is felfedhetjük a kimetszett pillanatot, sajátos formájában; akárcsak a *Térkép Aliscáról* és az *Annó* című írásokban. Az előbbi szövegben kimetszett pillanatok tényei rétegződnek egymásra. A történelem felől indul el az elbeszélő, s egy táj, egy város, az objektum átalakulását mutatja be sűrítve, ahogy a különféle (földrajzi és emberi) rétegek egymásra rakódnak a pillanat egyszerűségében. Az *Annóban* az előbbit is folytatva, a kimetszett pillanatnak azt a mozzanatát villantja fel a narrátor, amelyben emberi sorsok rétegződnek egymásra. Mindkét szöveg mozaikus összefüggésrendszert mutat fel. Az egyes elemekre önállóság és zárttság jellemző. Az egység az egyes szegumentumokban jön létre.

Az ábrázolt „egykor”, bár mitológiai fedezetű, mitológiai elemektől súlyos, mégsem a mával szembeállított aranykor, álharmónia. Ez az „egykor” a pannon magyar múlt. (Az ábrázolás nem avantgárd, nem is manierista vagy romantikus.) A tér és időbeli album- és közelképek, valamint a költészet nyújtotta varázs felfedése, élvezése már csak a *Merre a csillag jár* olvasójára vár. Mert a Mészöly-művek az olvasó közreműködésére appellálnak.



IRODALOM

*Mészöly M.: *A tágasság iskolája* (Szépirodalmi, Bp., 1977)

**Mészöly M.: *Műhelyvallomás* (Vigilia 86/5)

***Mészöly M.: *Érintések* (Szépirodalmi)

****Mészöly M.: *Merre a csillag jár* (Szépirodalmi, Bp., 1985)

¹Szegedy-Maszák Mihály: *A múlás elpusztíthatatlansága* (Kortárs 86/2)

²Balassa Péter: *Észjárások és formák* (Tankönyvkiadó, Bp., 1985)

³Kulcsár Szabó Ernő: *A zavarba ejtő elbeszélés* (Kozmosz Könyvek, Bp., 1984)

TARTALOM

ELBESZÉLÉSELMÉLET

Paul Ricoeur: Idő és elbeszélés 7

MÉSZÖLY MIKLÓS MUVÉSZETE

Balassa Péter: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma	45
Szörényi László: A jelkép átírása	53
Thomka Beáta: Az ötödik kérdés	57
Fogarassy Miklós: „Beszélyes” vonalvezetés	61
Boros Gábor: Vonzás és eloldozás	65
Máté J. György: Karmabandha és erotika	69
Utasi Csilla: A félhomály közérzete	77
Ladányi István: A viszonylagosság Mészöly Miklós regényeiben	83
Piszár Ágnes: A próza szerepvállalása	101
Pozsvai Györgyi: Édesbús legendárium	107