

## SEBŐK MELINDA

### Test–történelem–emlékezés Mészöly Miklós *Film* című regényében



SEBŐK MELINDA (1979) Budapest

„A *Film* valószínűleg azért nehéz olvasmány, [...] mert rajta keresztül struktúrában próbáltam az elmondás lehetőségének a dilemmáját bemutatni. Az elmondás, [...] pillanatról pillanatra a teljesen feloldhatatlan, képtelen állítás hálójában bonyolódik. [...] A *Filmet* egy bizonyos módon a hallgatás útjának végigjárásaként éltem meg, általa és benne önmagam ezoterikus indítékai előtt jártam kanosszát, [...] majdnem minden szíjat elkötöttem a negatívumig, fogalmam sem volt, milyen irányba lehet majd mennem”<sup>1</sup> – az ezredforduló előtt Mészöly Miklós így vall 1976-ban megjelent regényéről.

Mészöly 1973–74-ben részben Budapesten, részben Nyugat-Berlinben írt regényét az 1975-ös Kortárs közölte folytatásokban. Az író később állítja, hogy ezzel a regényével érkezett el a fordulatig. Az irodalomkritika is határkőnek tekinti a *Filmet* Mészöly pályáján. Nevezhetjük az „áltárgyilagosság és álszemélyesség”,<sup>2</sup> a „passió és állathecc”,<sup>3</sup> a „szenvtelen följegyzések”<sup>4</sup> regényének, a „tárgyiasság fikciójának”<sup>5</sup> vagy akár a „tudattörténés és megváltozott időtapasztalat elbeszélésének”:<sup>6</sup> Mészöly legtöbb kritikusja kijelenti, hogy a *Film* egyértelmű korszakhatárt jelöl. Sükösd Mihály szerint főként azért, mert Mészöly „radikálisan kitégította, ugyanakkor retardálta, redukálta, zsugorította a regényműfaj határait, beleértve önmaga korábbi regényírását”.<sup>7</sup> Bazsányi Sándor a művet a hetvenes évek prózaforulatában szintén emblemikus érvényűnek tekinti: „Mészöly látványosan szakít a hagyományos epika egyvonalúságával, ok-okozatiságának, sőt célirányultságának makacs munkahipotézisével.”<sup>8</sup> Thomka Beáta hangsúlyozza, hogy „a regények között a *Film* képez határkövet, e pontról tovább már nem lehet a redukció keménysége felé haladni, legfeljebb újra felismerni a történetmondásban rejlő még fel nem tárt lehetőséget”.<sup>9</sup> Noha Grendel Lajos inkább az addigi mészölyi pálya szintéziseként és lezárásaként értelmezi a regényt, véleménye egybecseng az előbbiekkal, miszerint a *Film* „a késő modern magyar epikában is domináló történetközpontú elbeszélés végső trónfosztása”.<sup>10</sup>

Mészöly tehát egyértelműen új hang és módszer a műfaj magyarországi történetében: szenvtelenül szikár, tárgyilagos és pontosan részletező, a lineáris időszerkezettel szakító prózája az olvasótól a szokottnál nagyobb koncentrációt igényel. Noha nem mond le teljesen a cselekményességéről, az eseményeket töredékességében, a történeteket mozaikosságában mutatja be, ahol a visszatérő motívumok, az ismétlődő témák hozzák létre a mű bonyolult hálózatát, rejtélyes összefüggésrendszerét. A valódi téma bújtatott, a múlt különböző rétegeit egybejátszva lehet át- és újraértelmezni az események mélyebb okát és viszonyrendszerét: ebből fakad az elbeszélés nehézsége. Mészöly rendhagyó történetmondásának szálakra bomló szövevényébe saját történelmi-emberi tapasztalatait próbálja átmenteni. Pontos megfigyeléseket rögzítő szövegeinek motivikusan átszövő hálójában az önéletrajzi töredékek, családtörténetek mellett különböző történelmi időszakok metszetei is felbukkannak: a korábbi történelmi korok és a 20. századi magyar félmúlt eseményei egyaránt.

A *Film*ben három idősíkon szövődnek a történetek szálai: a jelenben az öregasszony és az öregember vánszorog hazafelé a Csaba utcán; közben a film vissza-visszavált a magyar történelmi félmúlt zivataros évtizedeibe; a harmadik síkon a narrátor filmkameraként követi, irányítja az eseményeket, miközben néha utal a közeli jövőben bekövetkező változásokra. Ez a regényírói módszer, vagyis a kamera tárgyilagos tekintete már a *Warhol kamerája* című 1969-es esszéjében is foglalkoztatta Mészöly írásművészetét: amire a kamera képes, „az csupán a külső, történő valóság látványának tettenérése. A film technikai zérópontjáról [...] rögzíti a történő valóság zérópontját, a pusztá mozgásszövevényt: [...] Az idő mint olyan, eleve fiktív rendbe helyezi az átéléseket. Az átélés viszont, önmagában, folyton arra törekszik, hogy objektiválja az időt. [...] Ha az eddiginél árnyaltabb pontossággal akarjuk ábrázolni, ami van, ami történik – időtlenített pillanatot, pillanatok sorozatát

kellene hitelesítenünk.”<sup>11</sup> Épp a külső valóság látványának tettenérése, a valóság mélyebb megragadása, az átélt események belső feldolgozása és a kronológiát felbontó idődimenzió adja a *Film* megértésének alapvető problematikáját, amit Károlyi Csaba az „útközbeniség” szerepe (soha meg nem érkezés), az „elmondhatóság határa” (az elmondhatatlan elmondásának vágya), a „tisztázatlan időbeliség” (epikai dinamizmus megteremtése, megfoghatatlan múlt és jövő) fogalmaival vezet be.<sup>12</sup> A regény három síkja, illetve az úton levés, az elbeszélés nehézsége, valamint a felbomló időrend egyaránt kapcsolatba hozható a jelen írásomban tárgyalt három témakörrel: a test, a történelem és az emlékezés regénybeli szerepével. Az öregek külső bemutatásában a test, a múlt töredékeinek felvillanásában a történelem és az emlékezés válik jelentőssé. Mészöly különös narrációs módszere, a kamera mint objektív eszköz pedig mindhárom aspektusból érdekes lehet.

A Moszkva tértől kelet–nyugatra emelkedő úton vánszorgó öregek testének kegyetlenül pontos részleteit és a kétes vallomásokban, bizonytalan emlékképekben felidézett történelmi félmúltat a kamera próbálja rögzíteni, kivetíteni. Mészöly saját szubjektív élményeit egy szenvtelen, objektív, pontos kifejezőmóddal mondja el, vagyis a kamera egyrészt könyörtelenül rögzíti az öregek testi valóságát, másrészt megpróbál behatolni a tudatukba, hogy felidézze a történelmi múlt eseményeit. A megfigyelés és a megértés közötti tudatfolyamokra világít rá Bahtyin is *A külső test mint esztétikai jelenség* című írásában: „A test esztétikai befogadása így hát azt jelentené, hogy a külső megjelenítettségén keresztül empatikusan átéljük a test belső – akár fizikai, akár lelki – állapotait.”<sup>13</sup> Ha a Mészöly-próza össze nem függő motívumrendszerének összefüggésrendszerét próbáljuk felfedni, akkor a külső megjelenés, az öregedés ránca egy belső lelki-történelmi állapot látteleként is értelmezhető. A kamera nem csupán felveszi, rögzíti az öregember kisebzett orrtövét, repedezett körmű ujjait, az öregasszony árok-ráncait, vérekes lábát, hanem kivetíti, majd a tudatba hatol, és nyomoz a történelmi bűnöktől megsebzett magyar félmúlt ráncaiban, repedéseiben. Így a külső testi seb és ránc a belső romlás, rongálódás, bűnözés asszociatív mezejére visz: a magyar történelem véres évtizedeibe, a gyilkos és erőszakos események sorozatába, amelyeknek teljes felidézése éppúgy lehetetlen, mint helyreállítása vagy rekonstrukciója. A Mészöly-regény tehát nemcsak az emberi test diszfunkcióit mutatja be, hanem arra is rávilágít, mennyi rés, repedés, romlás van a magyar történelem múltjában.

Az öregek mint a történelmi félmúlt átélő szemtanúi vagy mint túlélő vegetálók a kamerának teljesen kiszolgáltatva, egymásba karolva igyekeznek csúszva-csoszogva haladni hazafelé. A két agg roncs nyilvánossá tett, megszégyenített célpont, amint a kamera könyörtelenül rögzíti az előregedett test valóságát: az öregember petyhüdt bőrét, táskásodó húsát, hirtelen arc- és izomrángása- it; az öregasszony megereszkedett szemhéját, árok-ráncait, lapos mellét, befáslizott lábát, zilált kontyát, ritkás haját. Az öregember már nem hall, nem beszél, fásasztja a topogás, zihál, fullad, meg-megáll, álltában bevizel; az öregasszony aktívabb, nem hagyja magát vezetni, még jól hall, próbál beszélni, hiszen „nyelve nem tétlen a zárt szájrés mögött”. Ezen a halálba tartó közös úton kiegészítik, támogatják egymást. Az életben tartás kegyetlen nehézségeinek naturalisztikus leírása a fulladásos jelenet, mikor a levegőtlenesség hátborzongató igazságának anatómiai pontosságú részleteit olvashatjuk: „az Öregember rohamát úgy éljük meg, mintha magunk is fulladnánk. [...] az Öregasszony [...] báját sem nélkülöző sutasággal hajol az Öregember arcához, a száradó és mégis nyálás száj fölé, s a saját enyhén rúzsosított száját rászorítva, szívni-fújni kezdi a levegőt. [...] Az Öregember alsó és felső ajka taplószáraz most, s ebből a száraz résből lökődik ki a sárga nyálhabbal borított nyelv tompa félcsúcsa. A kép megtévesztően olyan, mintha követni akarná vele az Öregasszony lilászörös, túl hegyes nyelvét, mely éppen húzódik vissza.”<sup>14</sup> Szabadulás és kötődés, életben maradás és haldoklás kettősségét, valamint több évtizedes kapcsolati dráma feszültségét is sejteti néhány jelenet, például mikor az Öregasszony a zakó alját hátulról megfogva próbálja támogatni az Öregembert. A helyzetet „pontosan nem tisztázható feszültség jellemzi, és ez elsősorban az Öregember arcáról olvasható le. A szemek hártvány-kék tükröződése most nem kelt feltétlen részvétet.”<sup>15</sup> A feszülten figyelő Öregembert közben foglalkoztatja valamilyen belső film. Mivel az emlékezés felerősíti az érzelmi mozzanatokot, lehetséges, hogy a rémült Öregember tudatában játszódó pillanatokot próbálja közvetíteni a múlt eseményeire váltó regényszöveg. A filmkocka töredékessége nem is emlékeket, hanem inkább a tudatban lévő emléknymokat hívja elő. Ferenczi Sándor *Filozófia és pszichoanalízis* című művében Freud nyomán kifejti: „Az elfojtott, öntudatba sülyesztett érzések és gondolatok nem semmisülnek meg [...] A tudat alatti lelki tartalmak egészen

más elvek alapján rendeződnek el [...] időbeli és oksági valóság alig jelent valamit. [...] A lelki tartalmak logikai összefüggéseiből kiragadottan [...] specifikus kedvtelési súlyuk szerint rendeződnek [...] asszociatív szoroson egymáshoz kapcsolódnak.”<sup>16</sup> Épp az emlékezés asszociatív logikája és szelektív jellege miatt az író bármennyire igyekszik is hitelesen bemutatni a félmúlt történéseit – 1912. május 23-án a véres csütörtök eseményeit, az 1919-es proletárdiktatúra idején a Vérmezőn Martinovics-emlékművet avató ünneplőket, a városmajori templomot megrongáló második világháborús bombázást, a Duna-part legbotrányosabb történelmi fejezetét, az 1944-es emberirtást, 1945. január 14-én a szeretetotthonban lakó zsidók lemészárlását, 1956-ban a menekülő ávéhások vérnyomát –, az emlékképek pontos felidézése lehetetlen. A valós múlt kibeszélhetetlenségének ambivalenciája a regény szövegében is tetten érhető, hiszen minden eseménytöredék „többé-kevésbé dokumentálható történeteket”<sup>17</sup> igyekszik részletezni, mégis hiába a pontoskodás, a teljes igazságot nem lehet kideríteni. Paul de Man írja az *Olvasás és történelem* című kötetében, hogy „a történelmi tudás alapját nem empirikus tények képezik, hanem írott szövegek, még akkor is, ha ezek a szövegek háborúk és forradalmak maszkjaival álcázzák magukat”.<sup>18</sup> Mészöly regényében a kamera kiváló eszköz lenne a valóság objektív rögzítésére, mégis hiába a film, a fotók, a dokumentumok tárgyi bizonyítékai, valamint az írott szövegek: a boncolási jegyzőkönyvek, újságcikkek, ügyvédi iratok feljegyzései, a szemtanúk (Buchinger Manó, dr. Massányi Tibor) közlései és Silió tárgyaláson tett vallomása, a múlt eseményeinek teljes megismerése lehetetlen. Valóság és fikció kétes-kétséges viszonyban állnak egymással. Paul de Man szerint a „hitelesnek tűnő, valóságábrázolásra törekvő elbeszélés olyan prózapoétikai eljárásokat alkalmaz, amely elmozdítja a prózaszöveget a történelmi-politikai interpretációtól”.<sup>19</sup> Ennek értelmében az olvasó elbizonytalanodik: lehet-e egyáltalán a *Film* történelmi múltat felidéző pillanatképeit referenciális szöveggként értelmezni? Mészöly számára sem a történelmi-politikai interpretáció, a történelmi valóság hiteles elmondása a lényeg, hanem azok a prózapoétikai eljárások, amelyek kivetítik a tudatban zajló emlékképeket. A kinyomozhatatlan események tettenérésének, valamint a kibeszélhetetlen emlékek elmondásának vágya adja a próza feszültségét. Mészöly maga vallja: „A próza nyelve nemcsak mint struktúra fikatív, a változatai révén; de az időt is jobban igényli [...] a szó és mondat természetes nehézkedéssel foglya az idődimenzióknak, akár jelentésig akar eljutni, akár nem”,<sup>20</sup> tehát az események hiteles feltárásában mindig maradnak dilemmák. Az 1912. május 23-i események pontos adatközlései ellenére – miszerint már reggel kilenc órakor voltak sebesültek és halottak, délután már több mint négyezerre nőtt az áldozatok száma – a szemtanúk közlése ellentmondásos, Silió is csak megpróbál, de nem tud a tárgyaláson visszaemlékezni, beszámíthatósága kétes bizonyos vonatkozásban.

A Silióval megtörtént eseménysorozat is csak féltételezhető, hiszen vallomása zavaros, folyton összekeveri az időrendet, néha cáfolja korábbi nyilatkozatait, nem tud pontosan minden jelenetet feleleveníteni. A vádlott emlékképei éppúgy homályosak, mint a regény történelmi pillanatai. Az emlékképek rendezetlensége inkább csak felvillant egy-egy történelmi eseményt, amely elkövetett bűnök, tettek helyszínévé válik: így maga a bűntény kiderítése, felfedése a lényeges, vagyis maga a nyomozás. Minden idillinek tűnő hely: liget, major, kert, szőlődomb, park történelmi tettenérések és elkövetett bűntények színtere. A nyomozás során állandóan résen kell lenni, meg kell figyelni az apró részleteket, leselkedni kell. A látszólag össze nem függő eseményeket, mozaikos fragmentumokat, emlékképeket visszatérő motívumok kapcsolnak össze, ilyenek például mások megfigyelése, meglesése révén a *tanú*, a *szemtanú*, a *bűn*, az *áldozat* és a *szenvedés* motívumai. Ez a motívumláncolat nyomon követhető az állatok kíntásánál is. Az ellopott vemhes cerkófmajom egy bűntény áldozata: leselkednek körülötte az emberek, akik végignézik testi szenvedését, az elvetélés folyamatát.

A szőlőskertben tetten ért Sax Simon, a megerőszakolt lány és az őket megleső Silió Péter is szenvedő áldozat és szemtanú egyszerre. Sax Simon először kivégez egy nyulat, majd őt is megölik; a szilvafán nyújtózó lány először áldozat, majd Simon meggyilkolásának lesz a szemtanúja. A regényszövegben egyetlen rejtélyes utalásból lehet minderre következtetni: „váratlanul egy tizenéves kislány tűnik fel a ház padlásablakán, [...] lekuporodik a kémény mögé, s a szájába (hogy csitítsa magát) valamilyen piros rongyot tömköd be”<sup>21</sup>. Silió Péter – noha maga is gyilkol – egyszerre szemtanúja a bűntényeknek és elszenvedő áldozata a történelmi események sodrának. A múlt tulajdonképp tettenérések sorozata, amit bizonyítani kell. A szemtanúk faggatása nem elég bizonyíték, tárgyi dokumentumokra van szükség. A test–történelem–emlékezés viszonyrendszerét, valamint a bűn–

tanú–szenvedés–áldozat motívumainak kapcsolatát hozza összefüggésbe a *Film* két jelenetsora: egyrészt az 1945. január 14-i emléktöredék, mikor a szeretetotthon lakóinak és a kórház betegeinek kivégzését részletezi („A kirakott képsorozatban jól ellenőrizhető, hogy eredetileg nem kupacba lökik a testeket, ahogy jön, hanem hézagoló módszerrel, hogy ne használhassák egymást természetes gölyőfogónak”<sup>22</sup>), másrészt egy ősz hajú asszonyt ábrázoló fénykép, amit egy auschwitzi fotóval vetnek össze („falnagyságúra kinagyított, félkönyökre támaszkodó lány, [...] a lángos-vékonyra tapadt melletten ceruzavégnyi bimbó, a bőr húsmentes szorossággal tapad a csontozatra, amitől a végtagok minden szokott méretnél hosszabbnak tűnnek. [...] Pillantásában több a szánalom, mint a szemrehányás”<sup>23</sup>). Az élet-halál töredékeinek kifejező valóságát csak a filmkockák sora vagy a fénykép tudja hitelesen rögzíteni. A film vagy a fénykép segítségével a múlt embertelenségének lehetünk szemtanúi a jelenben: a fotó híven tükrözi az élet-halál eseményeinek pillanatképeit. A fénykép mint az emlékezés segédeszköze Susan Sontag szerint „olyan valóságelemeket ábrázol, melyek egyébként is léteznek, de amelyeket a kamera képes csak fölfedni [...] a fényképezés realitásának az a képessége a nyitja, hogy objektív arcképet ad: úgy fényképezi le az embert, hogy az eredményt ne gátolhassa szubjektív szándék”<sup>24</sup>. Az Öregember halála után a hullaházban készített fotók azonban csak kiragadott részleteket tudnak adni, és nem lehet helyes sorrendbe állítani a képeket. A dokumentált valóság és a tudatban zajló fikció kettős szorításában Mészöly olyan elbeszélői eljárásokat alkalmaz, ahol a vissza-visszatérő szöveghelyek folyamatosan kételyt keltenek az olvasóban, hiszen: „jó adag bizonytalanság marad bennünk az Öregember [...] halálát és úgy általában a dolgok állását illetően”, „nem lehet pontosan kitalálni, mi történt”. „Nem lepődhetünk meg, ha egy pillanatra úgy érezzük, hogy hiábavaló pontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket.”<sup>25</sup> Lehet, hogy az egész topográfia hamis? Az öregasszony házában is csak vaktában tapogatózunk, Silió tudatködös állapotban vall, és a hullaházban a boncolási jegyzőkönyvekből sem bizonyos, melyik lehet a láttelepe.

Így a regény végére is marad a teljes bizonytalanság: a visszapergetett emlékek rendezetlenek, az emlékek egymásra torlódó rétege feleleveníthetetlen, a múlt kibeszélhetetlen, a bűntény felderíthetetlen, a valóság elmondhatatlan. Csak szórványos tényekből, szelektált élményanyagból, rejtélyes nyomokból próbáljuk összerakni az emléktöredékeket. A félig elbeszélte epizódokba rögzített események lezáratlanok, az emlékezés folyamata meg-megszakad.

A regényszöveget olyan tudatfolyam szervezi, ahol a motívumok hálójának szövedéke fonja össze az emlékfoszlányok mozaikjait. E szövevényes-motivikus szövegháló prózanyelvét igen árnyaltan írja körül Balassa Péter, mikor kifejti, hogy Mészöly írásaiban „feltartóztathatatlan, fékezhetetlen »családáradás« folyik, családon Közép-Európát, magyar történelmet, [...] tárgyak, fogások, [...] fortélyok, érintések, különös anyagfajták és szagok, azaz minden érzékelhető történetét is értve, amelyben azonban aligha kiismerhető, egykönnyen nem formalizálható módon időnként [...] felnyitják, majd hirtelen leeresztik az emlékezés, az elősorolás, az elbeszélés, a név- és motívumlistázás zsilipjeit”<sup>26</sup>.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Kalligram, Pozsony, 1999, 163., 181.

<sup>2</sup> N. TÓTH Anikó, *Szövegátdor, Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Kalligram, Pozsony, 2006, 39.

<sup>3</sup> BALASSA Péter, *Passió és Állathecc, Mészöly Miklós Filmjéről = Uő, Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózákról*, Korona, Budapest, 1998, 28.

<sup>4</sup> THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 53.

<sup>5</sup> Uo., 55.

<sup>6</sup> Uo., 51.

<sup>7</sup> SÜKÖSD Mihály, *Mészöly Miklós regényírása*, Mozgó Világ, 1995 /8, 119.

<sup>8</sup> BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „vakolattal borított – s így nem látható festmény...”. *Mészöly Miklós Filmjéről*, Új Forrás 2011 / 6., 70.

<sup>9</sup> THOMKA, i. m., 54.

<sup>10</sup> GREDEL Lajos, *A tények mágiája*, Kalligram, Pozsony, 2002, 11.

<sup>11</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*. = Uő., *Otthon és világ, Esszék, tanulmányok*, Kalligram, Pozsony, 1994, 302., 304.

<sup>12</sup> KÁROLYI Csaba, *Rekonstrukciók Mészöly Miklós művészetéről = Uő, Ellakni, nézelődni, Esszék, kritikák*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 48.

<sup>13</sup> Mihail BAHTYIN, *A külső test – mint esztétikai jelenség – expresszív és impresszív funkciói* = Uő, *A szerző és a hős*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2004, 116.

<sup>14</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Magvető, Budapest, 45–46.

<sup>15</sup> *Uo.*, 69.

<sup>16</sup> FERENCZI Sándor, *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében*, Magvető, Budapest, 1982, 48.

<sup>17</sup> MÉSZÖLY, *Warhol kamerája, i. m.*, 8.

<sup>18</sup> Paul de MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő, *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 97.

<sup>19</sup> Uő, *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006, 323.

<sup>20</sup> MÉSZÖLY, *Warhol kamerája, i. m.*, 305.

<sup>21</sup> *Uo.*, 212.

<sup>22</sup> *Uo.*, 176.

<sup>23</sup> *Uo.*, 148–149.

<sup>24</sup> Susan SONTAG, *A fényképezésről*, Európa, Budapest, 1999, 155.

<sup>25</sup> MÉSZÖLY, *Warhol kamerája, i. m.*, 192., 149., 193.

<sup>26</sup> BALASSA Péter, *A nyár mögötti nyár*, Élet és Irodalom, 2001. január 19.

