

## CSOPORTKÉP H. NÉLKÜL

*Fénykép, emlékezet, elbeszélés Az atléta halálában*

Lehetséges-e olyan valamire emlékezni, ami nem tartozik a múltamhoz, arra, ahol nem voltam ott? Lehetséges-e megszerezni a múltnak egy *ott* és *akkor* szeletét, amiben nem vettem részt, ami a másik ember múltja, emléke? Rekonstruálható-e mindez, és e művelet során válhat-e *saját* emlékké? Vagy a személyes emlékezet csakis saját tapasztalathoz, saját megéléshez köthető? Mészöly Miklós 1966-ban megjelent regénye, *Az atléta halála* nemcsak az (ezúttal Mészölyre emlékező) olvasót szembesíti ezekkel a kérdésekkel, hanem elsősorban a regény elbeszélőjét, Hildit, aki rendhagyó módon vállalkozik egy másik ember, a *Másik*, múltjának és emlékeinek felfejtésére. E vállalkozás képtelensége már az első mondatokban felszökken: az Állami Sportkiadó „valami emlékezősfélére” kéri fel Öze Bálint „megözevegyült” élettársát, szerelmét, írjon „ne hosszút és főképp ne túlságosan szakszerűt”. A sportoló életéről készülő könyv pedig „Lírai emlékezés...” alcímmel láthatna majd napvilágot. Hildi azonban a tárgyilagosság, az oknyomozás módszerét választja a lírassággal szemben, már csak azért is, hogy saját elfogultságát, szubjektivitását, érintettségét háttérbe szorítva minél hitelesebb, pontosabb képet nyújthasson szerelméről. A személyesség azonban nem kiiktatható, az első személyű elbeszélő folyamatosan szembesül vállalkozása lehetetlenségével, Bálint élete és halálának okai nem fejthetők fel, nem állnak össze egyértelmű ok-okozati folyamattá, a tárgyilagossá, alapos, távolságtartó közelítésmód a közösen együtt töltött idő szubjektív értékelésébe, a közös élet Hildi által szelektált és saját nézőpontjából láttatott eseményeibe és saját érzelmeibe ütközik. Mert valakire emlékezni is, úgy látszik, csak *saját*osan lehet. Mindezek felismerése és gyakori reflektálása formálja a narráció egészét, és felszínre hozzák „az elbeszélés nehézségeit”.

A múlt iránti nyomozás, amelyben a tárgyak, helyszínek, személyek, aprólékosan felidézett párbeszédetek kitüntetett figyelmet és jelentőséget kapnak, a hatvanas évektől kezdve jellemzi az újítót, a prózafordulatot megelőlegező, illetve az azt beteljesítő szövegeket. A cserépdarabokból szerveződő történetek vagy történetrekonstrukciók gyakori és jelentőségüket tekintve növekvő eleme a fénykép, amely a huszadik század második felében egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak részévé, elsősorban önmegjelenítésének lehetőségévé és eszközeivé vált. Ám amennyire szeretett és kézenfekvő tárgynak, a valóság bizonyítékának, illetve az egyéni (vagy akár a kollektív) emlékezet hordozófelületének tűnik, a fotográfiának mind valóságtükröző szerepe, létmódja, mind az emlékezethez való viszonya vitatott és vitatható, és jelentős kérdéseket vet fel. A korabeli irodalmi művek fényképhasználata általában épp ezeket a kérdéseket teszi láthatóvá e vizuális tárgyak prózába írásával, miközben maguk sem tudnak szabadulni a fotók magával ragadó, a múlt egy megállított pillanatát élénk állító, jelenné tevő varázsától, hiszen a hiányzó múlt, a hiányzó történet (meg)létének bizonyítékaként, azt igazoló láncszemeként tűnnek fel. Olykor azonban még ennél is többet tudnak.

*Az atléta halálában* a fényképek szerepe nem tűnik különösebben hangsúlyosnak, legalábbis első ránézésre. Ez talán annak is betudható, hogy Mészöly elbeszélője nem vesződik sokat a fotók részletes leírásával, viszont egy-egy kép többször is szóba kerül a mű folyamán, a fényképek aktívan részt vesznek a mű mozaikos történetalkotásában, az idő-

síkok ide-oda mozgásában és a múlt oknyomozó felfejtésében. Vizsgálatuk, értelmezésük során azonban egyre inkább az lehet a benyomásunk, hogy szerepük mégis igen jelentős: olyan darabjai a történetnek, amelyek nemcsak a mű imaginárius teréből hasítanak részt maguknak, nemcsak a történet menetének kellékei, tárgyai, és nemcsak egyszerűen a képen látható emberek, helyszínek kapcsolódnak szorosán az emlékezethez és Őze Bálint múltjához, hanem a narráció eljárásaira, a valóság és valószínűsítő képzelet viszonyára, a dolgok elbeszélhetőségére és felidézhetőségére, valamint az elbeszélő helyzetére és saját elbeszéléshez való viszonyára is rámutatnak.

Az emlékek felidézhetőségének, elmondhatóságának problémája tehát a Mészöly-mű egyik központi kérdése. Ennek része, hogy már eleve két emlékezettel van dolgunk: az atléta, Őze Bálint emlékeivel, aki megszállottan igyekszik Hildi számára a múltbeli eseményeket felidézni, rekonstruálni, sőt, megeleveníteni, jelenvalóvá tenni. A másik emlékezet pedig az elbeszélőé, aki megpróbálja a sportoló halála után, utólag felidézni a Bálint által elmesélt dolgokat, a kapcsolatuk előtti időszakokat, a férfi fiatalkorának emlékeit, miközben a Bálinttal együtt töltött tíz év eseményeinek bizonyos részleteit is feltárja, jeleneteket, eseményeket, utazásokat, helyszíneket, párbeszédet idéz fel közös múltjukból. Az ő utólagos, olykor többszörösen közvetített elbeszélésében egymásra montírozódnak Bálint emlékei, az emléket mesélő, magyarázó Bálint jelenetei, tehát az épp emlékező férfiről megmaradt emlékképei, ezeknek az emlékmesélés jelenében az elbeszélőre tett hatása, valamint a Bálinttal töltött közös idő emlékei, s mindezt különös réteggel vonja be az atléta halálának ténye. Mindezek, a különböző személyek általi, különféle idősíkokat mozgó szálak, elemek az elbeszélés előrehaladtával egyre inkább átszövődnek egymásba.

Az emlékezet e többszörös rétegében és hálózatában kapnak szerepet a fényképek mint kézbe vehető, nézhető tárgyak, amelyeknek saját sorsuk, történetük van, a legtöbb esetben jelentősége van annak, ki kinek adja, kivel, milyen helyzetben nézik közösen, vagy milyen úton-módon kerültek Bálinthoz, hol található, és így tovább. A fotók Bálint számára az emlékek kiélesítésének részei, a kamaszkor ismételt felidézésének eszközei. A tardosi „ötösfogat” egyetlen lány tagja, Pécsi Pici magamutogatásának már a régi időkben is kellékei a lányról és németországbeli barátairól készült fotók. De a későbbi, Astoria szállóban játszódó, hasonlóan magakellettő jelenet is a régi fotók köré szerveződik, s ezek kapcsán ismét alkalom nyílik a kamaszkori események és az „ötösfogat” tagjai közötti szerződés, a sok szempontból meghatározó múltbeli egyezés, érzelmi viszony felelevenítésére. Hildi számára ezek a fotók a saját emlékek helyettesítői; segítségükkel olyan időket, helyszíneket, alakokat láthat Bálint múltjából, amelyeknek nem volt részese, akiket nem ismer, amelyekről nem lehetnek saját benyomásai, mentális képei. A férfi halála után a fényképek Bálint helyettesítői is egyben, jelenlévővé teszik őt halálában is.

A fotók tehát Mészöly művében, kapcsolódva a fotóesztétika meglátásaihoz is, tárgyi mivoltuk által is rögzített pontok, amelyek az anyagtalán, elmosódott emlékképeket, a hiányzót, a jelen nem lévőt a maguk anyagi hordozójában teszik kézzel foghatóvá, látszólagos megbízhatóságukat éppen a szereplőkön kívüliségük biztosítja. A tárgyak pusztán létükkel „tanúskodó” jelentősége, rögzítettsége a regényben többször visszatérő Dreher-Maul doboz tartalma (leltárlistája) kapcsán is megerősítést nyer: „Akik érezték már, milyen szfinxszerűen súlyosodnak meg a tárgyak, amelyekről tudjuk, hogy a maguk megszokott módján többé nem mozdítják el őket, azok bizonyára megértenek. Még egy jelentéktelen spárgadarab is, dupla tengerészcsomóval a végén, még az is megköveteli a számbavételt.” (26.)<sup>1</sup> A regény képleírásai tehát az imént említett kívüliségben, képtartalom és hordozó felület együttesében ábrázolják a fotókat. A képleírások, melyek szükségszerűen még egy réteget – a nyelvi közvetítettséget és ennek képességeit – helyeznek a „megtörtént” múlt és

<sup>1</sup> Mészöly Miklós: *Az atléta halála*, Budapest, Szépirodalmi, 1986 (az oldalszámok a továbbiakban e kiadásból zárójelben az idézet után).

az elmondható történet áttételei közé, ez esetben is jellemezhető az ekphraszisz sikerességét, lehetőségességét körüljáró fogalmakkal, a W. J. T. Mitchell által „ekphraszitikus szkepszis”, „remény” és „félelem” hármasságával.<sup>2</sup> Az az igyekezet, amely a vizuális látványt névvé, nyelvvé akarja változtatni valamilyen módon, végső soron, mindig kudarcra van ítélve. Nyelv és kép versengése Akhilleusz pajzsának leírásától fogva kihívása az irodalomnak, költészetnek és prózának egyaránt, a huszadik század második felének fotóhasználatára és fotóekphrasziszai pedig újult erővel állítják ezt a narratív alakzatot, eszközt a világgal és annak elbeszélhetőségével kapcsolatos hiányérzeteik szolgálatába. A történelmi kataklizmák, háborúk, forradalmak során megszakadt életek, félbetört sorsok réseit, repedéseit mintha ki lehetne pótolni a múlt egy-egy pillanatát megállító, rögzítő fotóval, mely mintha már önmaga létével, fennmaradásával is bizonyítékértékkel rendelkezne. A képleírásokban életre kelhet a képleíró azon meggyőződése, hite, hogy a szemlélt képnek ez a bármilyen testtől, tudatállapottól való függetlensége, távolsága biztosítja létét, stabilitását, maradáóságát és jelentőségét, s ezáltal válhat a fotó az elbeszélés menetében affektív argumentummá is. Az ekphraszisz tehát – látszólag – ellentart az elmosódásnak és a felejtésnek, amely a mentális képeket fenyegeti. Ugyanakkor ez a fényképnek tulajdonított megőrző és rögzítő funkció feszültségben áll a fotóesztétika ismert meglátásával, amely szerint a fénykép éppen az emlékeket eltörlését eredményezi. Az emlékkép helyett, helyén a (fény)kép áll, a rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlékeny emléképeket törli el, a kiélelt pillanatot az emlékkép helyébe nyomul, s végül a képre emlékezünk, nem az emlékre. „Nem őrződünk meg semmiben, és a fotó a semmi töredékeit gyűjti. Amikor a nagymama az objektív előtt állt, akkor egy másodpercre jelen volt a tér kontinuitásában, mely az objektívnek kínálkozott. Megörökítve a nagymama helyett ez a szempont lett. Ezért borzong bele a szemlélő a régi fotók nézésébe. Mert nem az eredetit szemléltetik, hanem egy pillanatot térbeli konfigurációját; nem az ember lép elő a saját fotóján, hanem mindezen dolgok összessége, mely belőle levonható. A fotó megsemmisíti őt, amennyiben leképezi, és ha egybeesne azzal, akkor nem is lenne.”<sup>3</sup> A fotó létmódjához tartozik, hogy a távollévő hiányát jeleníti meg, állítja elé, a képleírás még ennél is tovább (távolabb) lép, a távollévő, a hiányzó látványát próbálja „láthatóvá tenni” a nyelv eszközeivel, oly módon, hogy a látvány transzparensten feltáruljon, „testet öltön” a befogadó szemelőtt.

Azért lehet indokolt ilyen hosszan időzni a gondolatoknál, mert Mészöly képhasználatára és fényképleírásaira nemcsak általában hordozzák a fent vázolt ellentmondásokat és a képleírás képtelenségének, képtelenítésének teoretikus felvetéseit, hanem *Az atléta* esetében a fenti dilemmák egészen pontosan tükrözik az elbeszélés nehézségeinek problémáit is, Hildi memoárjának kételyeit, melynek célja Bálint jelenvalóvá tétele halálában, hiányában. A női főszereplő az anyaggyűjtés, nyomozás, emlékezés és felidézés kapcsán szintén a szkepszis, remény, félelem keresztező útjait járja be. „Mióta ezeket a följegyzéseket készítem, ettől a fordulattól félttem a legjobban: hogy vissza tudom-e idézni hitelesen ennek az éjszakának a történetét.” (49.)

A hiányérzetet és a sportoló életéről (és halálának okairól) alkotható hiányos képet sok más elem mellett a fényképleírások töredékessége is megerősítheti. Ugyanakkor, ahogyan a regény nyolc eltérő idősíkkal, és ezen belül egy-egy jelentéstartó jelenettel dolgozik (például a prágai verseny a karlsteini kirándulással, Batakolos, a „venyigés” éjszaka), amelyek a sportoló életének, valamint a halálához vezet – sejtetett – összefüggéseknek fontos, sű-

<sup>2</sup> W. J. T. Mitchell: Az ekphraszisz és a másik. Ford. Milián Orsolya. In: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, szerkesztette Szőnyi György Endre – Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 193–223.

<sup>3</sup> Siegfried Kracauer: A fotográfia. Ford. Schulcz Katalin. In: Bán András – Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 1983, 174.

rített, szimbolikus állomásaiként tűnnek fel, a fényképeknek is hasonló sűrítő szerep tulajdonítható. Ezek közül is két, Tardoson készült csoportkép tűnik jelentősnek, mindkettő még a második világháború előtt készült az „ötösfogat” tagjairól. Az egyik „a tardosi gyógyszerár udvarán ábrázolja Bálintot, két kamaszkori barátjával, Mesnyák Pocial és Geresdi Kálmánnal” (24.). Bár a létszám ezen a képen nem teljes: az ötfős baráti társaságból csak hárman láthatók a képen. Ám ennek a fotónak a jelentőségét egyfelől az adja, hogy a legkorábbi tárgyi nyoma Bálint meghatározó kamaszkori beavatódásának, 1937-ben készült, másfelől a képet Pécsi Pici hozza magával az Astoria-beli találkozóra, és ajándékozza a férfinak, miközben egy szál törölközőben próbálja beváltani a kamaszkori szerződésben foglaltakat. A fénykép „előkerítése” pedig igazán jó ürügy és alkalom minderre. De ennél is fontosabb, hogy Óze Bálint maga is egyfajta sűrítésként értelmezi a képet, szimbolikus sorstörténetet tulajdonít a látványnak (hibásan, ahogy erre Pécsi Pici azonnal rávilágít): „ez csakugyan tökéletes kép. Az egyik meghalt, a másik eltűnt, a harmadik él. Több kategória nincs is, ezen a fotón minden rajta van” (198., kiemelés tőlem – V. B.).

Ez az önértelmező felvetés szinte a regény legvégén hangzik el, a végzetes vlegyásza utazás előtt két héttel. A férfi halála után – szintén két héttel – a Dreher-Maul dobozból előkerülő fotó leírására azonban rögtön a regény elején sor kerül, Hildi szembesül a régi képpel, amely még jóval a megismerkedésük előtt készült. Az ekphraszisz ennél a képnél a legrésztelenebb a műben, és ez a fotó még három alkalommal kap szerepet a narrációban, de pontos történetbeli helyét és jelentőségét csak a mű végén nyeri el, az Astoriában töltött délutánon, ekkor jutunk minden információ birtokába. A regény eleji és végi szerepeltetés rendkívül távol helyezi egymástól a képpel kapcsolatos tudnivalókat, szinte a regény két legtávolabbi idősíkját köti össze, ugyanakkor, ahogy az az irodalmi művek fényképhasználatára és leírására jellemző, metalepsziszt, átjárást is képez a múlt és a közelmúlt között, a keretszerű megoldás hangsúlyosnak bizonyul.

Az elbeszélő leírás (descriptio) és elbeszélés váltakozásában beszél a képről. A szigorúan képleíró, a szereplőket, a helyszínt, tehát magát a fotón feltáruló látványt az elbeszélő Bálinttól szerzett ismeretei, valószínűsítő következtetései értelmezik, helyezik kontextusba, például így: „A fiúk egy keskenyen magasra nyúló, ablak nélküli falsík előtt állnak, élesen odarajzolódva a fehér háttérbe. Tizennégy évesek lehetnek akkoriban, 37-ben készíthetett a felvétel” (24., kiemelés tőlem – V. B.). Hildi a kép egyszerűségét és póznélküliségét, illetve a déli napfény „rettenetes” erejét emeli ki, azt viszont csakis Bálint későbbi elbeszéléséből tudhatja, hogy a férfi a fotót mint a közös pontból induló, ám a világháború következtében lehetséges sorsvariációkat magába tömörítő, (ön)reprezentáló, vizuális szimbólumként értelmezi. A világháború, amely a kamaszkori megállapodás „rendjét” felrúgja, Bálint értelmezésében így hangzik: a „háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent. S talán még Pici se számított rá, hogy végül az következik. És most már egyre nehezebb kinyomozni a szálakat, hogy mi hogyan volt, ki mit mondott, ki felelős ezért meg azért... Ha pedig arra gondolok, hogy talán magamnak is hazudok, csak nem akarom tudomásul venni – ez a legszönyösebb. Ilyenkor szeretnék kirohanni a világból” (61.). A látványtól elemelt többletjelentés egy pontba, punctum temporisba sűríti a múltat, így válhat önértelmező *alakzattá*, kulminálási lehetőséggé, amely szinte a kimondás pillanatában szertefoszlik („Tévedsz [...] Mesnyák Poci nem tűnt el”, 198.). Összetart mindez a fotóelmélet felvetésével, miszerint a technikai képek ráébresztették az embert az optikai tudattalan létezésére, s ezzel együtt arra is, hogy az emberi látás „hierarchizáló”, lényegkiemelő és szelektív, s míg a kép „mindössze” „leképez, az ember viszont az ábrázolással eleve értelmez is, kontextusba helyez. A látás folyamatában az optikai rész kiegészül az értés műveletével, olyasmivel, amire a gép – ideális tanúként – garantáltan nem képes”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Sugár János: Az öntudatos kéz. *Ex Symposium*, 2000/32–33., 76.

Mészöly egészen hasonlóan értelmezte a képek befogadását *A piktúra bűnbeesése* című írásában: „Először is a látvány mindig fragmentum. Amit a szem ilyenként rögzíteni és tárolni képes, az eleve vizuálisan gondolati és képzeletbeli lesz, még ha a festő skicc-mappájába kerül is. Közvetlenül csak megpillantani tudunk, de felhasználni bármit csak rekonstruált elemként. A fotótechnika rögzítő és tároló képessége is csak mechanikusan imitál ennél többet; hogy valóban több legyen, szükséges a mi kiegészítő közbelépésünk.”<sup>5</sup> Hildi pedig épp ezt teszi: képleírása értelmez, kiegészít, következtetésekkel él, a különböző helyekről származó tudását összesíti.

A másik csoportképen a teljes ötfős társaság szerepel, ennek a fotónak szintén nem része az elbeszélő, de Hildinek „kötelező” visszatekintenie a tardosi időszakra Bálint megszállott emlékező „szeánszai” által, és megtanulnia emlékezni arra, amire nem emlékezhet. Hildi felszámolhatatlan kívülállását, volt szerelme életének hozzáférhetetlenségét ez a fénykép is hangsúlyozza. Annak ellenére, hogy a tardosi patika inspekciós szobájában készült kép leírása igencsak vázaltszerű, hiányos, mégis inkább tartható a mű foglatának, mint az előzőekben tárgyalt hármast csoportkép. Az „ötösfogat” képen való elhelyezkedése jelzi a szereplők viszonyrendszerét, Bálint részleges, mindenkori különállását, és (az ismeretek birtokában, utólag) felidézi azt az egyezményt, ami a lány kezdeményezésére ötüik között kötött. Ez a csoportkép – melyről azt olvassuk, hogy „valószínűleg a legelső lépcsőfokról készülhetett. Bangó és Geresdi Kálmán odáig hátráltatták Pécsi Pici bátyját a géppel, hogy lehetőleg egy szintben legyen velük a lencse, és ne csak úgy felülről kapja le őket. Ezért is hatott úgy a fénykép, mintha valami kirakatban ülnének, kicsit me-reven” (117.) – kiemelt nézőpontja és „kitettsége”, kirakatjellege által a mű mise en abyme-jaként is értelmezhető, olyan belső vizuális szimbólum, önembléma, amely magába sűríti a történet lényegét, a perdöntő kiindulópontot, az okokat. Bálint személyes élete, nőkhöz való viszonya, lelki alkatának alakulása, önmagát nem kímélő hajszája, önmagától való menekülése, futása a halál felé feltehetően innen, a tardosi kamaszkor meghatározó eseményeitől eredeztethető. „Fut, mert menekül – azt mondják. Csak azt teszik hozzá ritkábban, hogy szüksége is van arra, ami elől menekül. Hogy ez szörnyű? Persze, hogy az” (52–53.). S mise en abyme-ként foglalja magába a mű narrációját, elbeszélői pozícióját is: a kimerevített múlttal szembenézni kényszerülő, a meg nem élt múltra, másnak a múltjára emlékező, emlékképek töredékeivel, saját hiányos ismereteivel szembesülő és hadakozó nő kétségeit, reményeit, félelmeit. Ahogy az ekphraszisz természetéből adódóan kép és képleírás szövete varratokkal terhes, amelyek véglegesen nem is tüntethetők el, ugyanez állítható az atléta történetéről és annak elbeszélhetőségéről. De hogy is lehetne ez más-képp, mikor a hölgy, aki hivatalosan sosem tartozott a férfihoz, nincs ott a meghatározó kezdeteknél sem, nem szerezheti meg a férfi emlékképeit, nem áll ott a tardosi gyógyszer-tárban a többiek között. A csoportkép nélküle teljes.

<sup>5</sup> Mészöly Miklós: In memoriam Bálint Endre, *A piktúra bűnbeesése*. In: *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 1989 ([https://reader.dia.hu/document/Meszoly\\_Miklos-A\\_pille\\_maganya-63](https://reader.dia.hu/document/Meszoly_Miklos-A_pille_maganya-63)).