

[A Jelenkorban megjelent rövid változat!]

SZOLLÁTH DÁVID

A történeti összefüggés rejtélye mint elbeszélő forma

(Mészöly Miklós: *Film*; Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*)¹

A közelmúlt magyar irodalomtörténetének legendás ténye, hogy Mészöly Miklós támogatta a fiatal írókat indulásukkor, figyelt rájuk. Darvasi László, Esterházy Péter, Grendel Lajos, Krasznahorkai László, Kukorelly Endre, Márton László, Nádas Péter, Parti Nagy Lajos, Pályi András, Tandori Dezső, Tolnai Ottó nevei említhetők, akik számára Mészöly többé vagy kevésbé példát, legalábbis vonatkozási pontot jelentett, sok esetben nemcsak irodalmit, hanem a politikai magatartás erkölcsét illetően is. Az alábbi kísérlet egy olyan vállalkozás része, amelyben az életrajzi kapcsolatok, az irodalomtörténeti legendárium kérdését félretéve, valamint a hatásvizsgálatok csapdait lehetőleg elkerülve próbálom meg összehasonlító módon olvasni Mészöly és a következő két generáció néhány írójának műveit.

A *Film* és a *Párhuzamos történetek* roppant gazdag történelmi anyagot foglal olyan elbeszélő formába, amelyben a múlt eseményei nem egyszerűsödnek valamely számunkra való átfogó magyarázatban. Mindkét mű elkülönülő történeti rétegek egymásmellé helyezésével alkot többszálú, fragmentált szerkezetet, de mindkét mű gondosan elkerüli bevett történeti magyarázóelvek használatát. A közös kérdés, amelyre minden különbségük ellenére választ keresnek, a következő: hogyan lehet a naivnak vagy ideologikusnak érzékelt, terhes közösségi mítoszokat átörökítő történeti elbeszélőformák után új történeti elbeszéléseket alkotni. Olyanokat, amelyek nem redukálják a múltat a jelen apológiájára, amelyek felmutatják a különböző időpillanatok sajátosságát, de amelyek ugyanakkor megnyugtató válaszok hiányában is feladatnak tekintik a múlt megértését. Azaz nem válnak afféle „történelem utáni” kommentárrá, amely könnyen lemond a történelem fogalmáról azzal, hogy a szöveg fogalmával diszkreditálja. Az alábbi elemzésben a történelemelméleti vagy ismeretelméleti szkepszis körülményei helyett ennek a helyzetnek a poétikai következményeit vizsgálom. Hogyan marad olvasható egy olyan történeti elbeszélés, akár egy, akár három vaskos kötetten keresztül, amelyben a történetek összefüggése nem egészen érthető? Mi tartja egyben a néha kétségbeejtően széttartó idősíkokat és elbeszélésszálakat? Mi a dinamikája a töredékességnek és formai kohézióknak az olvasásban?

A Film

Mindkét regényben hol a rend, hol a káosz tűnik uralkodónak. Ha jól felismerhető, műfaji kódok által szavatolt rend van egy műben, az nem okoz az olvasónak gondot. A tiszta káosz sem jelent problémát, a jó dadaista művekben például káosz van, de ezzel a mai olvasók elboldogulnak. Ebben a két műben a magas fokú szerkesztettség ígéretével és a szerkesztettségnek nem engedelmessé váló káosszal egyszerre találkozunk. Ez pedig zavarba ejtő vagy éppen lebilincselő.

Mindenki emlékszik a *Film* fő cselekményszálára: egy öregember és egy öregasszony csoszog keserves lassúsággal. Ez valamiért roppant fontos az elbeszélőnek, aki valamiféle dokumentumfilmet, vagy történelmi riportot akar forgatni a Városmajor utca, Csaba utca, a Vérmező, Moszkva tér környékének múltjáról. Az öregek filmezésén kívül van egy történeti szál, amely a véres összecsapásba torkolló munkástüntetésről emlékeztet, Babits által is megverselt 1912. május 23. napján játszódik. Ennek a főszereplője bizonyos Silió Péter, aki részt vett a tüntetésen, lovas

¹ A szekszárdi *Magasiskola Írótáborban* 2015. július 6-án elhangzott előadás szerkesztett változata. A szöveg megírása idején a szerző Bolyai János Kutatói ösztöndíjban részesült. A cím távoli tisztelgés Balassa Péternek, akinek volt egy hasonló című Mészöly-tanulmánya.

csendőrök megsebesítették, de elmenekült, és az utcai ütközet után rejtélyes okból megölte Sax Simon kötélverőt. Vannak ezen kívül mellékszálak: például a Városligetben hajdan működött illegális állatviadalokról, Silió feleségének sorsáról, egy zsidó szeretetotthon lakóinak 1945-ös horrorisztikus lemészárlásáról, egy állatkertből ellopott vemhes, majd elvetélő cerkófmajomról. Van továbbá rengeteg aprókép, történelmi mozaik, felvillanó emlék és felsorolhatatlanul sok történelmi epizodista, mint Brentano Cimerola velencei mozaikfestő, Buchinger Manó szociáldemokrata politikus, Kumria rác apáca, báró Orczy Lőrinc főlovómester stb.

Ezek mind roppant akkurátusan bemutatott történetszálak és -fragmentumok, csak éppen azt nem tudjuk pontosan, mi az összefüggés közöttük.

Az elbeszélő hipotézise szerint a nagy részletességgel előadott múltbeli események szoros összefüggésben vannak a két öreggel. A Silióval történt hatvan évvel korábbi eseményeknek az 1973-as jelen előtörténetének kellene lennie, az Öregembernek emlékezni, tanúskodni kellene, adatot szolgáltatni a filmhez. Az elbeszélő törekvését az teszi indokolttá, hogy az öregek azóta ugyanitt laknak, Silió szinte a kertjükben ölte meg Saxot hatvan éve. Maga a helyszín egyébként is a szereplőkkel egyenrangú főszereplője a regénynek, a néhány négyzetkilométeres budai terület minden egyes szeglete múlttal terhes. Csakhogy a koronatanú, az Öregember semmilyen együttműködésre nem képes. Az elbeszélő történelmi interjúja, amely értelmes vállalkozásnak tűnt, valójában az abszurditásig értelmetlen, hiszen kamerája folyamatosan azt rögzíti, hogy a szélütött Öregember teljességgel leépült. Tekintete üres, mozdulatairól nem eldönthető, hogy tudatosak-e, vagy csak tónusos izomrángások, nyálhabos száját nem szavak, csak érthetetlen hangok hagyják el. Egy hurutos köhögési roham túlélése vagy a sebeit kószolgtató legyek elhessegetése a legtöbb, amit várhatunk tőle. A kamera-elbeszélő ennek ellenére élvezettől sem mentes kíméletlenséggel faggatja, Silió történetére és gyilkosságára vonatkozó hipotéziseit szeretné igazoltatni vele. Ha az Öregember képes volna erre, az nemcsak az elbeszélő történelmi kutakodásának, hanem a mű szerkezetének is igazolása lenne. Győzne a rend a káosz felett, és megtudnánk, hogy mi köze van a jelenbeli szálnak a felidézett múlthoz.

A történetszálak rejtélyes kapcsolatára vonatkozó elszánt faggatózás látványos színrevitele annak a Mészölynél a hetvenes évektől központiává vált felismerésnek, hogy a múlt diszkontinuus. Mészöly ekkortól nem írt a múlt folyamatoságát sugalmazó narratívákat, jó példa erre az *Alakulások*, a *Nyomozás*, a *Megbocsátás*, a *Családáradás* vagy épp a *Hamisregény*. Hiteltelennek érezte a kronológiai elrendezést, erősen kételkedett a nagyívű epikai freskókészítés lehetőségében, és abban, hogy „a káoszt meg lehet reparálni”.² Csakhogy a kontinuitásról való lemondás nem könnyű döntés. Esterházy-nál, Parti Nagy Lajosnál, a későbbi generáció nem egy írójánál a diszkontinuitás az alapegység. Úgyszólván minden mondatuk közt rés van, az Esterházy-szövegeknek a vendégszövegek és a rájátszások közötti hasadékok az alapanyaga, ott a diszkontinuitás a kontinuitás. Náluk ez felszabadító tapasztalat, Mészölynél azonban a diszkontinuitás nemcsak felszabadulás, hanem *veszteség is*. Szembesülni kell vele, hogy a történelem szaggatott, teli van egyéni és kollektív felejtéssel, traumával, hazugsággal, hogy nem férünk hozzá problémátlanul a múltunkhoz, de a történelmi tanúskodás feladata ettől még itt maradt.

Az Anno

A döntés nehézségét jelzi, hogy Mészöly évtizedeken keresztül nem mondott le arról a tervéről, hogy integratív nagyepika keretében mondja el a régió történelmét. Erről interjúkban is mesélt³, és a tervezett művet hol *Napló*, hol *Anno* munkacímmel emlegette. A *Műhelynaplók* egyike pedig teljes

² Mészöly Miklós – Szigeti László, *Párbeszédkísérlet*, Kalligram, Pozsony, 1999, 64., 79.

³ I. m., 72.

egészében az *Annó*hoz gyűjtött jegyzeteket tartalmazza.⁴ *Anno (Albumkép a régi időkől)* címmel meg is jelent egy elbeszélés, amely a tervezett mű kezdeteként is felfogható. A készülő mű szerkezetéről valló apró megjegyzése a *Műhelynaplók*nak, amikor „magyar Orlandó”-ként említi.⁵ A Woolf-utalás és Mészöly megjegyzései alapján könnyű rekonstruálni, hogy a publikált *Annó*beli rác kislány, a Buda felszabadításának háborús káoszában hatalmas török bugyogóban tébláboló Kumria a máig tartó történet háromszáz éve során mindent és mindenkit túlélte, ráadásul nemet váltott volna, talán többször, mint Woolf hőse. Feltételezhetően a többi szereplő is koronként alakot váltott volna, mint Ádám, Éva és Lucifer *Az ember tragédiája* történeti színeiben, vagy esetleg épp fordítva, egy ellentétes anakronia-szerkezetben az utódok lettek volna generációkkal korábbi őseik replikátumai. Ennek fényében érthető az *Anno* elbeszélőjének az a megjegyzése, amikor szereplők egy csoportjáról ezt mondja: „Java részük már nem közvetlenül van jelen az ünnepségen, csupán a gyermekeik és unokáik révén, de azért így is biztosan fel lehet ismerni őket.”⁶ Az *Annón* kívül is voltak olyan tervei Mészölynek, például egy Szent Johanna-parafraízis⁷, melyek azt bizonyítják, hogy hosszasan kísérletezett a regionális múlt nagyepikai megformálásával. Bár kockázatos el nem készült művekről állításokat tenni, valószínűnek látszik, hogy ezekben az időrend, a főszereplő, az ismétlődő szerkezeti elemek biztosította formai integráció csökkentette volna a fragmentumok önállóságát és a múlt diszkontinuitását.

A *Filmben*, láttuk, nem győz az időrétegek közötti rend, nem sikerül a történelmi feszültség feloldása. Az Öregember nem megszólítható, nem tanúskodik. De nem csak az elbeszélői hipotézis miatt érezzük úgy, hogy értelmes összefüggésnek kellene lennie a történetek között. Először Balassa Péter írta meg, hogy mennyire sugallatos, sőt, szinte kényszerítő a regény sűrű motívumrendszere.⁸ A metaforikus kapcsolatok, analógiák az említett elbeszélői hipotézisnél hathatósabban készítenek arra az olvasót, hogy megpróbálja megérteni az összefüggéseket. Az olvasó, miként Balassa, motívumsorokra figyel: vegyük csak Silió és az Öregember rejtélyes hasonlóságait. Mindkettőjüknek üresek a zsebei, (kisemmizettség), mindketten bevizelnek (tehetetlenség), Siliót levizeli a csendőrlő, ennek modern változataként az Öregembert lefröccsenti a locsolókocsi (megalázottság). Egyikőjük sem tudja értelmezni az őt körülvevő világot. Silió összefüggéstelenül beszél a bíróság előtt, az Öregember a cerkófóra emlékeztető állathangokkal válaszol a faggatózó filmesnek. A két figura analógiája olyan erős, ugyanakkor kapcsolatuk olyannyira meghatározatlan, hogy kínálkozik a Mészöly-tervekből ismerős transzhisztorikus szerkezeti ötletek alkalmazásának lehetősége, miszerint

⁴ Mészöly Miklós, *Műhelynaplók* (S. a. r.: Nagy Boglárka, Thomka Beáta), Kalligram, Pozsony, 2007, 279-407, és lásd még 695-től.

⁵ l.m., 874

⁶ Mészöly Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Bp., 1989, 15.

⁷ Mészöly, *Műhelynaplók*, 95-128, 261., változata: (Regény: az ünnepi per hete), In: Mészöly: *Érintések*, Szépirodalmi, Bp., 1980, 176-180.

⁸ „[M]intha összeérnének a szálak, egy-egy pillanatra. Már-már bizonyosak vagyunk abban, hogy az Öregembernek valami köze volt Silióhoz [...]” Balassa Péter: Passió és állathecc, In: uő.: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp., 1990, 37-104, 86. És: „Olyan szerkesztésmóddal van dolgunk, melyben mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szálak, mintha sugalmazva lennének a bizonyos titkos megfelelések, de a szálak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek.” uő.: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma, In: *Észjárások és formák*, 105-127. 113. A metonimikus logikájú narratívák kondicionálta olvasói várakozások kisiklásának poétikai hatását regisztrálja Szávai János is: „[H]iába keressük az összefüggést a *Film* öreg házaspárja, s hajdani, a házaspár jelenlegi lakása közelében történt gyilkossági história között. A hagyományos elbeszéléseken felnőtt olvasó döbbenet fedezte föl, hogy amit előreutalásnak hitt, nem utal előre semmire. De Mészöly szándéka itt épp ez a megdöbbenés, s a megdöbbenés által annak megsejtetése, hogy az ok-okozati kapcsolat helyett valami másféle kapcsolatra kell felfigyelnünk.” Szávai János, *Kamera és nyomozás: Mészöly Miklós*. In uő.: *Zsendül-e a fügefafa ága?* Szépirodalmi, 1984, 99-108. 104.

az Öregember valamiképpen „reinkarnációja” vagy replikátum-leszármazottja volna Siliónak. Azonban a *Film* szövege alapján teljességgel igazolhatatlan efféle gyanú, mert a motívumok és analógiák is csak ígérnek a rendet, ami végül nem épül fel. A párhuzamok, analógiák hatására az olvasó azt gyanítja, itt minden összefügg mindennel, akkor kerekedik ki a regény, ha majd megérti a motivikus összefüggéseket. Talán az efféle párhuzamok miatt szerepel Mészölynek a *Film*hez készített műhelynaplójában a „*Párhuzamos (történetek)*” címvariáns is⁹. Ezt persze a Nádas-regény vonatkozásában nem szabad túlértelmezni, ám az, hogy ez a szókapcsolat Mészöly regényének is lehetne címe, jelzi a mellérendelt történet-szálak viszonyának hasonlóságát a két regényben.

Az idősíkok hierarchiájának felbontása

Első ránézésre nem sok közös vonása van a *Film*nek és a *Párhuzamos történeteknek*. Az egyik regény 1974-es, a másik 2005-ös, az egyik viszonylag rövid, van kiadás, amelyben csak százötven oldal, a másik roppant terjedelmes, a három vaskos kötet ezerötven oldal. A két regény elbeszélője sem hasonlít egymásra. A *Film*é, mint láttuk, résztvevő elbeszélő, a forgatás irányítójaként része a két öreg világának, ám nem lát bele tudatukba. A *Párhuzamos történetek* elbeszélője ismeretlen, nem jelenik meg az elbeszélő világban, viszont bármelyik szereplő belső nézőpontját képes felvenni, bárkibe „bele tud helyezkedni”. A különbségek ellenére a két mű egyezik káosz és rend eldönthetetlenségében, valamint abban, hogy a történeti rétegek egymáshoz kapcsolódása egyben a mű formakérdése.

A *Film* bizonytalanságban hagy afelől, hogy az idősíkoknak mi a viszonya egymáshoz. A Silió-szál képtelen a jelenbeli szál előtörténetévé válni. A *Párhuzamos történetekben* jóval több kifejtett történet-szál van, mint a *Film*ben, és ezek között számos kapcsolat kiderül az olvasás során. A külön térben, időben játszódó történetek között vannak átjáró szereplők. Például Hans Wolkenstein, (más néven Kovács János) gyerekkora a Harmadik Birodalomban játszódó történet-szál része, felnőttkoráról pedig a hatvanas évek elejének magyar történetében olvashatunk. Kienast növendék Hans gyerekkori társa volt a fiúinternátusnak álcázott fajbiológiai kísérleti intézetben, őt a rendszerváltás kori német történet-szálban Dr. Kienastként, korosodó nyomozóként látjuk viszont. A példák sorolhatók. Azonban hiába adja meg a *Párhuzamos történetek* az elkülönülő történet-szálak közötti kapcsolatokat, ezek nem szüntetik meg a történetek diszkontinuitását. Az egyes szereplők előtörténete, utóélete rekonstruálható, de ez nem jelenti azt, hogy az egyik történet-szál a másik előtörténetének vagy következményének tekinthetnénk. A „párhuzamos” történetek érintkeznek, metszik egymást, de nem rendelődnek alá egymásnak, számuk elvileg növelhető vagy csökkenthető volna a szerkezet jelentős sérülése nélkül.

Az *Emlékiratok* könyvével szemben, ahol világos viszonyrendszerben kapcsolódnak össze és szabályosan ritmusban követik egymást a külön időkben és síkokon játszódó történetek, a *Párhuzamos történetek* lazább és esetlegesebb cselekményszál-kapcsolatainak inkább félrevezető szerepük van. Olyan hatást keltenek, mint a *Film* kapcsán tárgyalt, de a *Párhuzamosban* is burjánzó motivikus kapcsolatok: a nyomozó olvasást erősítik, azt hitetik el az olvasóval, hogy ha majd végre átlátja a bonyolult, sokszereplős regényfolyam családfáit és kapcsolati hálóját, akkor lekerekedik a regényforma, és világossá válik a fejezetek rendje.

Talán meglepő a párhuzam, de a *Párhuzamos történetek* szerkezetét tekintve leginkább még az olyan novellaciklusokra emlékeztet, mint *A jó palócok*, ahol a szereplők átjárnak egyik elbeszélésből a másikba, de ettől még az elbeszélések önállóak és egyenrangúak maradnak. Mikszáth palócai, Bede Anna, Tímár Zsófi vagy Gélyi János hol főszereplők, hol mellékfigurák, vagy éppen csak említik nevük. Hasonlóképp bukkannak föl, lépnek előtérbe vagy tűnnek el az egyes szereplők a *Párhuzamos*

⁹ *Műhelynaplók*, 497.

történetek fejezeteiben, lényeges különbség, hogy Nádas regényében történeteik poggyászát viszik magukkal, a váratlanul élesedő emlékeik, előtörténetük egy-egy felelevenedő epizódja távoli világokat kapcsol össze.

Például Rott André, amikor a *Mindenki a maga sötétjében* fejezetben megismerjük, főalaknak látszik a három „zsúrfiú” között (főnök és apafigura a társaságban, amit törzsi gesztussal, péniszének megmutatásával jelez is, neki vannak a legbefolyásosabb káderkapcsolatai, a legfrissebb politikai értesülései stb.). Ám hamar világossá válik, hogy Ágost fontosabb figurája a Lippay-Lehr család és Kristóf történetének, később pedig kiderül, mégiscsak Hans a legfontosabb szereplője közülük a regénynek, hiszen ő a legfőbb összekötő figura a német és a magyar történetiszálak között, Ágost pedig gyakorlatilag a második kötet végétől kiíródik a regényből, hogy már csak futólag térjen vissza. Rott Andréra, akit egy epizódszerepnyi újrázás után a harmadik kötet végére szinte el is felejtünk, megint jelentős pillanatban „kapcsol vissza” váratlanul a regény az utolsó oldalakon. A szereplők újra felbukkanása az összefüggések megértésével hitegeti az olvasót, a kohézió illúzióját adja, de gyakori státuszváltozásuk, az, hogy bármikor elhagyhatja őket a könyv, az egyes fejezetek novellaszerű zártságát, a mű fragmentáltságát erősíti. Rend és káosz váltakozik.

Nagyítás

A *Filmről* és a *Párhuzamos* történetekről egyaránt elmondható, hogy rendkívüli pontossággal írják le a fikció világának elemeit, de az elemek összefüggéseit illetően bizonytalanságban hagyják az olvasót.¹⁰ A dolgok, személyek, helyszínek részletezettsége ellentmondásban van az őket befogadó világ kaotikusságával. Ez a fajta leíró tekintet nem rendezi el a dolgokat, Mészöly és Nádas kamerája gyakran csak közelnézeteket ad, nem nagyotálókat, amelyek segítségével az olvasó világszerűen egybelátná a részleteket. Leíró stílusuk jellemzője a *nagyítás*. Ezalatt a leírás szokásosnál magasabb fokát és elkülönítő hatását értem, amikor a megfigyelt dolog, ember, jelenség a nagyobb figyelemnek köszönhetően kiemelkedik a környezetéből, kitakarja azt, mintha nagyítóüveg, mikroszkóp alatt néznénk. Így alkalmazható iménti állításom a művek leíró szintjére. Diszkontinuitás nemcsak a múlt és a különböző idejű történeti rétegek között van, hanem úgyszólván már a szemünk előtt elkezdődik: a jelenbeli világunk érzékelésének szintjén. Látványokkal szembesülünk, melyek nem eresztik el a tekintetünket, és közben ritkán kapunk átnézetet, pihenőt ebben a részlettől-részletig haladó rövidlátó gyakorlatban.

És nemcsak a Mészöly-regény romlott, megalázott, elpusztított testeinek „objektív” leírásáról van szó, az öregek frivol csókjelenetéről, a szoknya alá kukkoló, a „vénesszony picsáját” (369.)¹¹ fürkésző kameráról, az auschwitz-i szétroncsolt lánytest akt-leírásáról (358.), a *Filmnek* ezekről a tárgyias leírás hatalmi visszaélésként bemutató, humanista, végső soron álobjektív képeiről. És nem is a humanista kompassziót messze elhagyó, a magyar irodalmi nyelvben új fejezetet nyitó nádas testleírásokról. Az ugyanis kézenfekvő, hogy a diszkurzív tiltás alá eső látványok nagyításának megvan a tekintettrögítő hatása. Amikor több száz oldalon keresztül Gyöngyvér és Ágost szeretkezését, vagy Kristóf megmerítkezését látjuk a Margitsziget éjszakai anonim férfiközösségben, akkor ezeknek a látványoknak teljességgel irrelevánssá válik a világban (vagy a műben) elfoglalt helye. Amíg a szuggesztív képet látjuk, nem látunk mást, évek múlva csak a képre emlékszünk, nem a körülményeire, és amíg olvassuk, másodlagos, hogy kivel történik, mikor és miért, hogy „valóban voltak-e ilyenek Budapesten ekkor”, vagy hogy mi a funkciója a jelenetnek a regényben. De nemcsak ezekről a témájuk miatt (is) erős képekről van szó, hanem éppannyira a fontossági skála túlsó végén

¹⁰ Nádas leíró művészetének – az *Emlékiratok* könyve elemzésében elvégzett – legalaposabb vizsgálata Bagi Zsoltnak köszönhető. Bagi Zsolt, *Körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2005.

¹¹ Mészöly Miklós, *Film In: uő: Regények, Századvég*, Bp., 1993.

lévő jelentéktelenekről. A szubliminális érzetek rögzítéséről és nagyításáról, a mindennapi életünk összefüggésrendszerében észrevétlenül maradó, látott, de nem regisztrált látványokról, amelyeket ezek a szövegek Mészöly szavával szólva „tetten érnek”. A *Film* egyik apró képében az éttermi asztal ottfelejtett tányérjában, a kihűlt ételmaradékba szúrt kés lassan eldőlt és kifordít a kupacból egy falat rizses húst. Magára hagyott tény, nouveau romanos valóságéffektus. Hatásának lényegi része a nagyítás, a szövegösszefüggés kikapcsolása, megszakítása.

Lassítás

A nagyítás időigényes. Ha valamit nagyon alaposan megvizsgálunk, akkor értelemszerűen hosszúra fog nyúlni a róla szóló elbeszélés. A cselekmény részleteinek nagyítása lelassítja a cselekmény elmondását. Meglepő, de a sűrítés-elvű *Film*ben és a bővítő, jóval terjedelmesebb *Párhuzamos*ban nagyon hasonló cselekmény és cselekmény elbeszélésének időarányai. Kevés cselekmény jut sok elbeszélésre, mindkét regény lassú. A *Film*ben az Öregember és az Öregasszony kevesebb mint háromszáz métert (291.) tesz meg a regény zömét kitevő forgatási napon, ami a regény kétharmadán keresztül tart. Az olvasás sebessége lassabb, mint az öregek csoszogása, annyi részletet tudunk meg, hogy igyekeznünk kell, hogy tartsuk a csoszogás tempóját. Ez a tárgyias-leíró próza szokásos minimalizmusa: mint Robbe-Grillet-nél, a végtelenségig részletező megfigyelés megállított, lelassított, banális vagy repetitív cselekményhez tud jól illeszkedni. De a történet előrehaladását az is lassítja, hogy minduntalan felidézett történetek szakítják meg: az 1912-es Silió-történet és a többi melléktörténet. Ugyanez történik a *Párhuzamos történetek*ben is, csak nagyobb léptékben. Az *Egy úri ház* című fejezetben harminc oldalon keresztül csörög a telefon, míg végre valaki felveszi. Erna és Gyöngyvér három kötetben keresztül utazik a taxiban. Ha valaki másfél hónap alatt olvassa el Nádas nagyregényét, akkor a taxi is ennyi idő alatt jut el az Oktogon melletti lakástól a Kútvölgyi úti kórházba. Gyöngyvér és Ágost szeretkezése a részletező leírás és a közbeékelések miatt körülbelül 260 oldalon követjük. 1961. március 15-ének estéje kb. 1000 oldalon zajlik, közben végig fúj a szél, az események néhány tőmondatban összefoglalhatók: Kristóf áll az ablakban; Kristóf követi a presszósőt, Klárát, megismerkedik vele és a férjével, autóznak, a nő átöltözik, elmennek egy házibuliba, ahol Klára, aki ezek szerint terhes volt, elvetél.

A lassítás és a nagyítás kölcsönösen feltételezik egymást. A nagyítás a látható világ részleteit ragadja ki és teszi összefüggéstelenné, a lassítás az időbeli eseménysorokat nagyítja föl és távolítja egymástól, így mindkettő fragmentál. Miközben mindkettő a megértést ígéri. Hiszen ha az Öregember arcának minden pörsenését megszemléltük már, feltételezhetjük, hogy ismerni fogjuk az embert is (mégsem tudunk meg róla semmit). Hiszen ha egy-egy eseménysort ennyire szorosan követünk, akkor joggal hihetjük, hogy meg fogjuk érteni összefüggésüket is. A két narrációs technika egyaránt a jobb és mélyebb megértéssel kecsegteti az olvasót.

Egyidejűsítés

A történetek lassított elbeszélései és a részletező leírások keresztezik egymást, montázsba rendeződnek. A történetek lassú folyásúak, de rengeteg más beékelte történettel gazdagodnak, és a folyamatos szintlépések- és ugrások dinamizálják az olvasást.

Egyidejűsítés alatt nem egy technikát értek, ezt különböző eljárásokkal éri el a két regény.¹² A *Párhuzamos*ban nagy szerepe van – éppúgy mint az *Emlékiratok* könyvében – az emlékezet legkülönbözőbb formáinak. A prousti akaratlan emlékezetnek, a közösségi emlékezetnek és felejtésnek, a freudi fedőemlékeknek, a testi emlékezetnek vagy épp a tudatalatti működéseket sejtető atavisztikus emlékezetnek, továbbá mindkét tárgyalt regényben a tárgyi emlékezetnek,

¹² Mészöly egyidejűsítő narrációjáról lásd: Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 66-70.

valamint a norai emlékezhelyeknek (pl. „Vérmező”, „Duna”, „Mohács”). Ezzel szemben, mint láttuk, a *Filmet* mindenekelőtt az emlékezet krónikus hiánya jellemzi: hiszen a kamera-elbeszélő képtelen emlékezésre bírni az öregeket. A *Filmben* a történeti kutatásokat folytató, de a történeti adatokat értelmezni nem tudó elbeszélő végzi az egyidejűsítést azzal, hogy összefüggésekkel, néha ötletszerű analógiákkal bombázza az öregembert és az olvasót. Vannak történelmi emlékek, amelyeket a pontosan körülhatárolt hely emlékezete és a forrásokkal megszólaltatott történelmi emlékezet őriz, de nincs olyan emlékező tudat, amely ezeket hitelesítené.

A *Párhuzamos történetek* mindentudó elbeszélője bárkinek belelát a fejébe és a legkisebb tudati változást regisztrálja. Így értesülünk az akaratlan, vagy a testi emlékezet működéseiről, amelyek a szereplők tudatát hirtelen elmúlt idők képeivel, vagy a képeknél halványabb érzetével töltik meg. Ahogy Gyöngyvér érintése előhívja Geerte alakját Erna fejében, ahogy a tudatos emlékezésre kevésbé hajlamos Gyöngyvér Szemzőné eredetileg Madzar által berendezett lakásában megérez valamit egy általa nem ismert múltból. Ezek a felmerülő képek kívülről nézve, az olvasó számára előtörténetekként értékelhetők, csak hogy a váratlan, néha rohamszerűen jelentkező emlékképeket látó szereplők tudata többnyire nem tud vagy nem akar különbséget tenni múlt és jelen idő eltérő státusza, aktualitása között. A múltból felbukkanó képeknek számukra nem kevesebb a realitása, mint a közvetlen tapasztalati jelennek, sőt, van, hogy a jelen pillanat attól válik jelentőssé, észlelhetővé, hogy van múltbéli mintája, ami felismerhetővé teszi. Szubjektív időtapasztalatok, tudatműködések megfigyelése sokszor alapja a Mészöly-próza egyidejűsítő időszervezeteinek is (pl. *Nyomozás, Alakulások*, kezdetlegesebb formában: a *Film, az Emkéné!*), a *Film* elbeszélője azonban átlátszatlan tudatokkal dolgozik.

Két különböző útja van tehát a múlt jelenbe léptetésének: a *Film* keveset értő és a *Párhuzamos* mindentudó elbeszélője egészen másként működik. A *Párhuzamosban* úgy látjuk, hogy az elbeszélő minden összefüggésnek birtokában van, csak rajta múlik, mikor mennyit árul el ezek közül az olvasónak, és könnyen átjár az idők között, a *Filmben* az elbeszélő előhozza, de nem tudja értelmezni a múltakat. A jelfejtő, nyomozó olvasó Mészöly regényében szeretne többet tudni, mint az elbeszélő, Nádas regényében pedig szeretné megközelíteni az elbeszélő mindentudását. De mindkét esetben azt látjuk, hogy a múlt nyughatatlanul jelen van, determinál, paralizál és nem értjük pontosan, miként teszi ezt. Nádas regényében a múlt determinisztikus jelenléte sok emlékezésforma által sokféleképpen és gazdagon meghatározott, ez a zavarba ejtő, a *Filmben* a múlt determinisztikus jelenléte meghatározatlan, megmagyarázhatatlan, így ott ez a nyugtalanító és nyomozásra serkentő.

A fragmentálás jelentései

Végül egy megjegyzés arról, hogy miért jó, ha a történelmi próza fragmentált. Miért nem elég egyszerű kronológiai rendben és stabil összefüggések rendszerében elrendezni a múltat? Erre a kérdésre három válasz kínálkozik.

Az első politikai. A fragmentált, kihagyásos beszéd tekinthető kritikai gesztusnak. Az ellenállás a nagy történeteknek azt jelenti, hogy ellenállunk a múlt ideologikus elbeszéléseinek. A második válasz pszichológiai. A múltról való töredékes beszéd, az összefüggéstelen beszéd a traumatikus emlékezet jele. Háborús túlélőkkel folytatott interjúk és emlékezetkutatások állandó tapasztalata ez. A Mészöly-próza történeti diszkontinuitásai jelentős részben visszavezethetők a háborús tapasztalatra. Nem véletlen, hogy az öregek a *Filmben*, és nemegyszer más Mészöly-szövegekben (*Megbocsátás, Családáradás*) is múlt-zárványok, akik nem beszélnek. A harmadik válasz történelmi, illetve régiótörténelmi. A fragmentált és mozaikos történetmondás az adekvát elbeszélőformája a

soknemzetiségű és konfliktusos Közép-Európa múltjának.¹³ Ez az, ami képes eltérő nézőpontokat, kibékíthetetlen múltértelmezéseket, egymás mellé helyezni, a „többirányú emlékezetet”¹⁴ egyenrangúan kezelni.

¹³ Vö.: Thomka, *Mészöly Miklós*, 82.

¹⁴ Michael Rothberg: Gázától Varsóig. A többirányú emlékezet feltérképezése. (Ford. Szász Anna Lujza és Vaspál Veronika) In: Szász Anna Lujza – Zombori Máté (szerk.), *Transznacionális emlékezet és a holokauszt emlékezettörténete*, Bp., 2014, 236-260.