

TOLDI ÉVA
**Az emlékezetpróza
 történelmi tapasztalata**

Mezey Katalin prózapoétikájáról

Mezey Katalin új novelláskötete (*Ismernek téged*) feszes szerkezetet, egységes prózapoétikát követ. Anyaga nem ismeretlen, jó része korábbi könyveiben, elsősorban *A kidöntött kerítésben* (2003) már megjelent, és az újszerű elrendezés az újraolvasás új szempontjait is előhívja.¹

Az irodalmi művek megközelítésének egyik kérdése az elbeszélői én pozícióját veti fel, egyszerűen fogalmazva azt, hogy ki beszél. A kötet zavarbaejtően kezdődik, mert egybejátssza az elbeszélő és az elbeszélte szubjektum perspektíváját. A kezdő mondat – „A Júlia utca és a Szilágyi Erzsébet fasor sarkán álltam” – azt az egyszerű elbeszélői helyzetet jelölné, miszerint az elbeszélő egyes szám első személyben szólal meg önmagáról, aztán jónéhány bekezdéssel később kiderül, a narrátor egy fotót ír le, majd a perspektívaváltás teszi egyértelművé, hogy az addigi egyes szám első személyű elbeszélői én nem leírt objektuma a novellának, hanem cselekvő szubjektummá lép elő a szövegben. A történet a történetben, amely a képleírás velejárája, gyakorisága folytán fontos szervezőelvévé válik ennek a prózának, amire a későbbiekben még kitérek. A kisgyermekkor felidézésével kezdődő novellák sora kettős perspektívát érzékeltet, ami egyúttal azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy bár mindkettő a grammatikai jelenben játszódik, az elbeszélés ideje és az elbeszélte idő nem azonos sávban található.

Emlékezetpróza tehát a Mezey Kataliné. A múltba invitál, s az értelmezés terébe vonzza az emlékezés művészetének, azaz a mnemotechnika alapítójának mítoszát is. *Léthe* című könyvében Harald Weinrich az emlékezés története után kutatva egy Kr. előtt 500-ból származó történetet mond el, amelyet Cicero

¹ Itt jegyzem meg, hogy Mezey Katalin korábbi prózakötetei más jellegű poétikai eljárásokat helyeznek előtérbe, mint válogatott novelláinak gyűjteménye, azonban számomra kétségtelen, hogy – elsősorban a *Zöld vadon* (1979) és az *Élőfilm* (1984) – izgalmas értelmezői kihívást jelentenek, külön tanulmányt érdemelnek.

Elhangzott az Írott Szó Alapítvány *Történelmi emlékezet, szociográfia és fikció a mai magyar prózában* című konferenciáján, 2013. szeptember 20-án.

és Quintilianus elbeszélését követve a következőképpen mesél el: egy Szkopász nevű ökölvívó felkéri Keósz Szimónidészt, a költőt, hogy hírneve dicsőítésére énekelje meg diadalát, és adja elő a győzelem ünnepén. A költő maradéktalanul eleget tesz a kérésnek, ám műve nem tetszik a megrendelőnek, mert az általa rendelt dicshimnusz kétharmadát Castornak és Polluxnak, az isteni ikerpárnak szentelte. Az ígért honoráriumnak csak egyharmadát hajlandó kifizetni, mondván, a többit állják csak az istenek.

A történetnek azonban nem ez a csattanója. A versenyt követő lakomára hatalmas vendégsereg gyűlik össze. Szimónidészt, a költőt egy pillanatra kihívják a teremből, amely távozása után rögvest összeomlik, maga alá temetve a házigazdát és az ünneplőket is mind. Az istenek ily módon büntetik meg a szószegő Szkopászt, és hálálják meg a dicsőítő éneket.

A regényírók minden bizonnyal itt befejeznék a mesét. Cicero és Quintilianus azonban tovább folytatja: amikor a hozzátartozók el akarják temetni halottaikat, „csak felismerhetetlenségig eltorzult holttetemeket és összezúzott testrészeket találnak, olyannyira, hogy azonosítani sem tudják őket. Szimónidész azonban segítségükre siet. Költő lévén memóriája könnyedén megőriz képeket, ezért pontosan emlékszik arra, hogy melyik vendég hol ült az ünnepi asztalnál. Térbeli emlékezete képessé teszi őt a holtak azonosítására, a teremben elfoglalt helyük szerint” (Weinrich, 2002, 26.).

A Szimónidész-anekdota egyrészt arról tanúskodik, hogy az emlékezés művészete az ókori halottkultusból ered, másrészt azonban – s számunkra ezért különösen fontos a történet – az emlékezetet a térbeliséggel azonosítja, vagy ahogyan Weinrich mondja, az emlékezés tulajdonképpen „térművészet”, azaz topika (Weinrich, 2002, 27.).

Mezey Katalin novellái a szónak ebben a görög-római értelmében is térművészeti alkotások. Történetei helyrajzilag is pontosak, az emlékezés mechanizmusa egyúttal a város kognitív térképét is megalkotja, többnyire „a Júlia utca és a Szilágyi Erzsébet fasor sarka” a cselekmény fontos színhelye, de szóba kerül a Krecsányi utca és a Torockó utca, a János kórház is. A kötet kezdetén a ténylegesen helyszerű leíráshoz nemcsak topográfiai elnevezések, hanem építmények és épületek is tartoznak: szemben a János-kórház, egyik oldalon kerítéslábazat az alatta futó járdával, két-háromemeletes házak. Növények is vannak a novella terében: japánakácok, fenyők, vadgesztenyék.

Mindez festői elrendezésben: a perspektíva törvényei szerint elrendezve, vízszintes és függőleges vonalak kereszteződésében. A fénykép idillt sugall. Ám a ténylegesen helyszerű, közvetlen térbeliség nemcsak látvány, hanem nyomában belsővé válik a tér, megképződik az emlék. Az emlék pedig érzékekkel telítődik: akár tapintható is lehetne. Azt gondolnánk, az üres utca a csendet feltételezi. A bensőben lejátszódó lélektani folyamatok azonban hirtelen „felcsendülnek”, „megzendülnek”, gongütésszerűen rendítik meg az addig gondtalan személyiséget. A kánikula mozdulatlansága egyszerre idézi fel az emlékező elbeszélőben a végtelen nyugalmat és az ijesztő ürességet. Az anyja kezéből önmagát kitépő gyermek önmegvalósító, szabadságigényét kiélő boldogságát és az elveszés, a megsemmisülés riadalmát, amelyet az otthonos, ismerős térbe, a házba való visszatérés, a kertkapu átlépése csak enyhít, de meg nem szüntet. Az emlékek kiváltotta ambivalens lélektani összhatás: a mozdulatlanság és a nyugtalanság, az idill és a tragédia sejtésének örökös együttes átélése az első szövegtől kezdve nemcsak jellemzi a prózavilágot, hanem mind fokozottabban érvényesül a válogatott novellákat tartalmazó kötetben.

Az elbeszélői perspektíva kettőssége végig megmarad a novellákban: a novellaciklus egyszerre vállalkozik az elbeszélő szubjektum – a gyermek – és az elbeszélő – a felnőtt emlékező – szubjektumának megkonstruálására. Ezek közül az utóbbi az állandó, az előbbi változik, de a szöveg mindig pontosan kijelöli én-elbeszélőjének társadalmi és kulturális pozícióját, valamint folytonosságát is érzékelteti. Ezáltal a kötetkompozíció novellaciklust ad ki, amely a műfaj átértékelését teszi szükségessé, a novellák külön-külön sem követik a műfaj szabályszerűségeit, néha csattanóval záruló történetek, máskor csak hangulatfoszlányok, emlékképek. Mégis egyfajta családragény alakul a kötet lapjain, amely esősorban az elbeszélő szubjektum változó nézőpontjával hozható összefüggésbe, a gyermek lassan a kamasz látásmódját sajátítja el. Míg kisgyerekként, a nagy ijedelmek idején, a kisvilág, a világ mikroszintű érzékelése, bogarak és kavicsok töltik ki perspektíváját, kamaszodván már nagyobb események részvevője, például átéli a rendőrök elől való menekülés izgalmát is. Az érzelmi érettség és az intuícóra való hajlam kezdettől jelen van a novellahősök lelkivilágában, az emlékezet különböző tartalmait a narrátor képzelőereje képekké alakítja: a kislány látóköre a

temetést képesében fogja be, „fehér blúzban és sötétkék szoknyában állok egy kerek, kövezett téren, és fogom Anyja kezét”, és vesztesnek érzi magát, mert nem vehet részt a nagyapja temetésén. A teljesség kozmikus átérése sem hiányzik a palettáról, ember és természet öröktől fogva egylényegű harmóniáját halljuk ki szövegeiből: „valahogy mi is beletartoztunk ebbe a viharként közeledő, majd távolodó jelenségbe, amely minden érzékszervünket birtokba vette és feszültséggel robbanásig töltötte körülöttünk a nyári délutánt” – olvashatjuk.

A novellák a városról, Budapestről szóló narratívák sorába is beilleszthetők, és a dichotómia ezt az olvasatot is meghatározza: a történet nagyvárosban játszódik ugyan, ám az apa a kertész, és a hétköznapi élet a kertészet életéhez köti, a természet közelségének nyugodtságát kölcsönzi a novellavilágnak. A narrátor pedig mintha csak egyenként végigjárna az ismerős helyeket, hogy felidézze tudattartalmait. „Az emlékezet tájképeit eleveníti fel, e tájban pedig meghatározott helyre kerül minden, amiről megbízható emlékre” van szüksége (Weinrich, 2002, 28.). Nem tipikus bennszülött városi léttapasztalatot közvetít, például a térben való elveszés tematizálása is gyakori eszköze az idegenség közvetítésének. A modern város eszközei, a villamos, a motor, a taxi riadalmat keltenek, kellemetlen emlékeket ébresztenek („a mozgásba lendülő kocsik berántja mindkettőjüket a kerek alá” stb.), a nagyvárosra jellemző észlelési mechanizmusok elkerülik ezt a világot, míg a természet közelsége idilli képeket hív elő a tudat mélyéről, vigasztaló effektussal rendelkezik.

Az emlékezés terei tárgyak köré szerveződnek. Az emlékezés tárgypoétikai szempontú vizsgálatának jogosultságát támasztja alá az antropológiának az a kitétele, miszerint a tárgyak nem függetleníthetők a szubjektumtól, a felhasználás teszi elválaszthatatlanná a dolgok világát az élővilágtól, a tárgyak ugyanis mindig valamire vonatkoznak, jelentésük van. A tárgy az ember számára jelent valamit. „Az, amitől a szülői ház emlékei olyan mélyek és jelentősek, az nyilvánvalóan annak az összetett bensőségességnek köszönhető, amivel a tárgyak szemünk láttára festik meg az otthonnak nevezett szimbolikus alakzat körvonalait” (Miler). Amikor Mezey Katalin prózájának tárgyait vesszük szemügyre, azt állapíthatjuk meg, hogy azok legtöbbször intenzív érzelmi telítettségűek, és ebből következően foglalhatnak el központi funkciót a szövegstruktúrájában.

Az egyik tárgyról, a fényképről már esett szó, amelynek azért is van fontos szerepe, mert az emlékezet alapvető sajátosságára, a képszerűsége és a térbeliségre irányította a figyelmet, és végig a szövegszerveződés irányítója, magát a tárgyat is bevonja a narráció terébe. A fényképek térbeli tapasztalaton alapulnak, de nem a teret, nem a helyszínt írják le, csak látzólag mozdulatlanok és statikusak, az emlékezet a családot helyezi középpontba. Külön figyelmet érdemel ilyen szempontból az a fotó, amely egy többgenerációs nagycsalád széthullás előtti utolsó békepillanatát rögzíti. A felbomlás, a széthullás, a katasztrófa sejtését már a narráció első mondatai kifejezik. A fénykép Mezey Katalin novelláiban „nem formai, hanem intenzitásbeli mozzanat, az Idő, a noéma (az *Ez volt*) fájdalmas hangsúlyozódása, ennek sallangtalan ábrázolása” (Barthes, 1985, 108.). Egyszerre olvassa le a képről, hogy „*ez lesz, és azt, hogy ez volt*”, a fotográfia azzal, hogy az abszolút múltba (aorisztoszba) teszi a felvételt, a halálról szól jövő időben” (Barthes, 1985, 108.). Ezt az ekvivalenciát „képezik le” a kötet novellái.

A tárgy jellemzi is tulajdonosát. A család domináns figurája Apu. Ezt öltözeke is leképezi: nadrágjának nagy és ép zsebei vannak, amelynek anyaga is a stabilitást érzékelteti: „erős vásznakból” készül. Az állandóság és az erő kifejeződése, hogy „Mindegyikben mindig ugyanazok a holmik találhatók.” Természetesen a dominancia tárgyai: a létfenntartás szimbóluma, a pénztárca, valamint egy „kerek acél dobozka”. Az acél mint szilárdsági mutató a forma óvó-védő jellegével párosul: ami kerek, az nem sérthet fel semmit. A kislány perspektívájából az egyszerű eszköz, a mérőszalag az engedelmesség és az otthonosság kritériumait veszi fel: a mérőszalag önmagától visszabújik dobozába, amely csigaházra emlékezteti. Az apa tárgyai között csupa férfias dolgok találhatók: „ötszáz motor, kisteherautó, férfibicikli, síléc, satupad, kerti szerszámok, fűrészek, reszelők”, amelyek közül talán csak a síléc mondható kimondottan szórakozás céljá-

ra szolgáló eszköznek, a többi a nehéz fizikai munkát és ennek következtében az erős fizikumot sugallja. Ennek ellenére „a ruhája, a keze mindig tiszta és mindig jószagú”. A családi hangulatot és a gyerekkor miliójét az apa gesztusai is meghatározzák, a kislányt jó párszor felemeli. Ez a szimbolikus magasba emelés viszont nemcsak a kislány meglóbálását célozza, az emlékező narrátor az apa alakját is a magasba emeli.



Iguána (Nagyatád, 1983, fa)

Az erős érzelmi telítettségű tárgyak azonban nemcsak a női gondolkodás és látásmód elfogadó, beleérző hangulatát teremtik meg, vagy a családcentrikusság, a családi genealógia megteremtésének, az otthonosság narrációjának megidézését, hanem a nemiség megértésének korai traumatikus élményeit is rögzítik. A női összetartozás-alakzatok között a ruhavarrás tematizálódik jó néhány elbeszélésben: „anya kivasalta a saját szoknyájából rám alakított, bő fodru nyáriruhát”, amelynek anyagisége is a nőiességet sugallja: „könnyű, sötétkék,

világoskék és fehér”. Az anya öltözékéből kialakított-kihasított kislányruhát az apa ünneplő társasága szennyezi be sörrrel, s erre a traumatikus élményre szintén a természet közelsége, valamint a taktilitás tapasztalata jelenthet vigaszt: „Elbújtam hátul az udvarban, a széles, magas törzsű akácok és nyárfák alatt, és túrtam barna lábujjammal a sima, meleg port.” Az esemény ugyanakkor felidézi a hasonló traumákat, amikor a kislány névnapjára kapott baba szoknyája alá vízzel telt üvegcset erősítenek, amelynek megfordításakor az elválasztás nedveire emlékeztető folt marad a baba ruháján, a nőiségében megszügyenült, sérült szubjektum élményeként.

Ebben a világban azonban a szeretet a fő érzelmi összetartó erő. A kamaszlány meggyőződéssel vállalja identitását. Az elbeszél három disszidálási kísérlet közül a harmadik megghiúsulási kísérleten már nem bánkodik a narrátor: „Örültem neki. A nyolcadikos osztályfénykép készítésekor én már azzal a meggyőződéssel néztem a lencsébe, hogy költő vagyok. Azt akartam, hogy ez látszódjék is a képen. Hogy

lenne belőlem magyar költő külföldön?” S ebben a gondolatkörben fogalmazódik meg a novellaciklus központi gondolata is: „Azt hittem, a szeretet kevesebb a kötelességnél.”

A tárgyakkal természetes korszakjelölő funkciójuk is van, hiszen a társadalmi térben nyerik el jelentésüket. Hosszan, több szempontból lehetne fejtegetni a következő mondatok jelentését, ezúttal azonban csak idézem: „Az orosz laktanya előtti sorompónál Apu rossz hangokat hall a motorból, aztán rángatni kezd a gáz. Apu fékez és megáll.” A kötet kompozíciójára jellemző, hogy az elbeszélő szubjektum a világ felfedezésével fokozatosan a politikai-hatalmi diskurzusoknak is egyre nagyobb jelentőséget tulajdonít: „Szüleink november elején megfogadták, hogy addig nem isznak kávé, amíg ki nem mennek az oroszok”, majd kissé később: „Egyszer csak ismét kávéztak a szüleim. Az oroszok kimenetelére elkeseredetten legyintettek.”

A tárgyak egyszerre központi szerephez jutnak, már nem mint a kulissza elemei jelennek meg, az elbeszélések a tárgyról szólnak – ezt a címek is igazolják. Például a nagymotor története köré a család barátjának disszidálása épül fel. A gyanút keltő tárgyak és az elrejtett tárgyak történetei ezek: a nagymotor sokáig a fészerben áll, limlommal álcázva, várva, hogy elmúljon a veszély, és elő lehessen venni. A televízióra és a mosógépre pedig az ötvenhatos forradalomban végzett tevékenysége miatt gyanúba keveredett és az országot elhagyni kényszerülő család tulajdonából tesznek szert. A sebtében eladott, egyébként mindközönséges használati tárgyakat is csak megbízható egyéneknek lehetett eladni, akik egy ideig – saját érdekükben – is rejtegették, mielőtt használni kezdték.

Az *Osztályhelyzet* című novella kiváló lehetőséget kínál arra, hogy a tárgyak életét több generáción át kövesse az elbeszélő, a kimozdított tárgyak és a kimozdított emberek történetét mondja el. A cselekmény jól kirajzolódó rétegét a rendszerváltozások adják, amelyet a tárgyak úgyszintén meghatároznak. A XIX. század végén, rekonstruálja az emlékezet, megvolt még a nagyhall, „az aranyos karfájú, lilasárga virágmintás »nagygarmitúra«, a Bösendorfer zongora, az ezüst evőeszköz, majd „az egész ország ki kellett, hogy mozduljon megszokott állapotából”.

Az elvesztett javak sorolása következik élettörténeteken keresztül, amelyből szinte szatirikus körforgás keletkezik: a családtól a földjeit vitték be a térszabcsba, a családfő a kulákgyanú elől mégis a Ganz-gyárba szö-

kött segédmunkásnak, majd három gyerekével és feleségével együtt egy garázst utalnak ki neki, amelynek nincs ablaka, de még mellékhelyisége sem. A budai garázst természetesen szintén elvették valakitől. „Igaz, az illetőnek amúgy sem volt már semmi szüksége rá, mert benne tárolt autóját, osztályellenség voltának ezt az ordító bizonyítékát már rég, még a »hároméves terv« hőskorában be kellett szolgáltatnia.” Aki gyanúba keveredett, két óra leforgása alatt ki kellett költöznie addigi otthonából, amit másnak utaltak ki, akit szintén kiköltöztettek valahonnan, és így tovább. Amikor végül egy szürke egyenruhás ávós házaspár is feltűnik a környéken, elhangzik a mondat: „Így javult egyre a környék osztályösszetétele.” Talán az egyetlen ironikus mondata a kötetnek.

A terek és a tárgyak azonban nemcsak referenciális utalóként jelennek meg Mezey Katalin prózájában, hanem szimbolikus jelentésük is érvényesül. A novellaciklus központi motívuma, a kerítés kidöntése elvileg a zárt világ, az otthon behatárolt terének megszüntetésére is irányulhatna, a szabadság metaforájává válhatna, ám a magánterek mindinkább nyilvános terekké válnak, ahogyan a magánemberi emlékek és a történelmi események egymáshoz közelítenek, s immár nemcsak a fabula síkján, hanem a terek szimbolikus értelmezésének síkján is az otthon zárt terének felbomlását jelenti. A gyermek elbeszélő szövege ezért érezhető jóvátehetetlennek, végzetesnek, olyanminnek, aminek nem lett volna szabad megtörténnie.

Ez a kert ráadásul nem saját pénzen szerzett tulajdon, „A tulajdonos a háborút követő években külföldre távozott: »Ha valaha visszajönnék... – itt megállt, borús arca csupa kérdőjel volt –, maga biztos visszajár majd nekem.« Apára hagyta, hogy művelje tovább a saját belátása szerint a jókora budai telket.” Nem az otthon ez, a szó szoros értelmében, nem a ház, amely a közelben van, az oltalmazó kert az egzisztencia megteremtésének helye, amelynek érzelmi többletét nemcsak a gyermek elbeszélő érzékeli, hanem a háborúból hazatérő apa is, aki először a kert kerítését pillantja meg. Az államosítás után tizenkét nagy házat építettek a helyére. Két nap alatt kellett felszámolni a kertészetet, kiásni a facsemetéket, lebontani az irodát, a szerszámok színeket.

A kertkapu kidöntése, a kert államosítása azonban nem az egyetlen mozzanat, amely az otthon otthonosságának bizonytalanságát érzékelteti. Ugyanolyan döbbenetes a kamaszlány gondolatainak szenttelen, minden kommentárt nélkülöző közvetítése, amikor a

Balaton mellett az elromlott nagymotor biztonságba helyezését írja le: Apa „átmegy az üres úttesten. Jól látni a redőny résein át, hogy kialszik a két utcai ablak mögött a villany. (...) A késői csöngetés semmi jót nem jelent. Otthon nekünk is le kell szaladnunk a pincébe és beállni a lépcső fölötti mélyedésbe, mielőtt Anyjáék kimennének kaput nyitni. Azt is tudjuk, hogyha elvinnék őket, ott kellene állnunk még sokáig, több óra hosszat, s csak másnap virradatkor mehetnénk át egy ismerős családhoz.”

A tudat azonban elutasítja a szűkös tereket, a tágas, „eleven világra” vágyik, a kertre, amely az évek során az intimitás, az oltalmazás terévé vált, amelyben az emlékezés a halottkultusszal ötvöződik. És most szándékosan nem a bevezetőmben elhangzott anekdotára hivatkoznék, sem a görög drámákra, pusztán annak a döbbenetére, ahogyan az elbeszélő a hétköznapi nyelv tárgyilagosságával közli, és az emberi méltóság megőrzésének példázatát alkotja meg: „A Szilágyi Erzsébet fasor sok száz – sok ezer – magyar halottjából néhányat a kertészetünkben temettek el. Anya

alkalmi sírjaikból kihantoltatta a szegény fiatal katonákat, leventéket, megkerestette családjaikat, hogy tisztességben végső nyugalomra helyezték őket.”

A tárgyak segítségével értjük meg önmagunkat, értekezünk másokkal, és fogunk fel olyan elvont fogalmakat is, mint amilyen például a történelem. Ebben a prózavilágban háttértexusként mindig megjelenik a történelmi tapasztalat, a Frank Ankersmit-i értelemben: a tárgynak az összes érzékszervünket aktivizáló jelentésében, ami a látás és a hallás mellett vagy helyett a tapintás (*Taktgefühl*) érzékiségét is magában foglalja. A történelmi tapasztalat az egyén számára feltáruló szubjektivitásával lehetővé teszi, hogy az én-tapasztalat úgy találkozzék a mi-tapasztalattal, vagy ha úgy tetszik, az egyéni identitás a közösségi identitás tapasztalatával, hogy az elbeszélésben az egyik a másikon ne kerekedjék felül. Mezey Katalin emlékprózája így válik egyszerre önértéstartó és a családi emlékezetben megőrződött majd másfél évszázad társadalmi-kulturális mozgásfolyamatainak megrendítő történelmi tapasztalatává.



Archeo I. (1983, fa)

Irodalom

- Ankersmit, Frank R. (2004): *A történelmi tapasztalat*. Ford. Balogh Tamás. Typotex, Budapest
 Assmann, Jan (2004): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest
 Barthes, Roland (1985): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest

- Kónya Anikó: *Személyes múlt és történelem* (memoárok) <<http://www.emlekezem.hu/text/Szemelyesmultestortenelem.html>> (letöltve: 2013. 09. 10.)
 Miler, Daniel (2005): *Artefakti i značenje predmeta. Treći program*, Zima–proleće, 247–273.
 Weinrich, Harald (2002): *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Atlantisz, Budapest