

## A „NÉZÉSRE KÉNYSZERÍTETT SZEM”

– Tekintetrepresentációk és nézésaktusok vizsgálata Mándy Iván *A Trafik* és Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* című művében –<sup>\*</sup>

SZABADHEGYI ANNA

Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék

mesterszakos hallgató

szabadhpanka@student.elte.hu

ORCID 0009 0005 3708 9752

The „Eye Forced to Look”

– Examining Representations of the Gaze and Acts of Looking in Iván Mándy’s *A Trafik* and Miklós Mészöly’s *Szenvtelen följegyzések* –

In my study, I will interpret Iván Mándy’s *A Trafik* and Miklós Mészöly’s *Szenvtelen följegyzések* via an approach neglected in reception: the acts of looking that play a central role in the narratives. My hypothesis is that the prototypical connotations of the gaze are displaced in both works. As I argue, the gazes in the present works do not fit into the viewer/viewed and subject/object opposition, but are somehow dynamically realized. In order to establish this, I analyse the representations of the body in the texts, as well as the workings of the narrative agents (narrator, focalizer and implied spectator). At the level of fiction, the interplay of human and non-human attributes blurs the above-mentioned dichotomy. All of this is complicated by the gazes of the narrative agents related to focalization, which I observed as a systematic interaction with the represented (characters’) gazes.

**Keywords:** Iván Mándy, Miklós Mészöly, acts of looking, gaze-representation, focalization, implied spectator, subject/object dichotomy

---

<sup>\*</sup> A szerző a 36. OTDK Humán Tudományi Szekciójában az Összehasonlító irodalomtudomány I. helyezését érte el, a tanulmány a pályamunka átdolgozott változata. A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

■ Az 1979-ben önálló kötetben megjelent *A Trafik*<sup>1</sup> és a szintén ebben az évben a *Szárnyas lovak*ban megjelent *Szenvtelen följegyzések*<sup>2</sup> egy különös kritikai-kulturpolitikai közegbe érkeztek meg. A két szerző irodalmi mezőben elfoglalt pozícióját alapvetően a kultúrpolitikai alapelveket védő kritikusoknak a formabontó poétikát elítélő, és az elfogulatlanabb bírálók esztétikai értéket felértékelő pólusai jelölték ki.<sup>3</sup> Az 1990-es évek kritikai horizontja – habár hasonló szempontok mentén értekezik a két szerző szövegeiről – szabadulni látszik a korábban említett polaritástól.

Ez az itt taglalt művek kortárs recepcióját is meghatározta. *A Trafik* megjelenését pozitív kritikai visszhang követi. Az értelmezések jobbra reduktív nyelvhasználatának, mitikus atmoszférateremtésének, valamint az epikus cselekmény háttérbeszórításának bravúros megoldásait méltatják.<sup>4</sup> A *Szenvtelen följegyzések* a mézőlyi kritikai diskurzus egy olyan állapotába érkezett meg, amely a – kortárs kontextusban többnyire negatív értékjelölő kategóriaként értett – *nouveau romannal* hozza összefüggésbe a megjelenő köteteket: a Mézőlyt támogató értekezések a francia újregényt csak mint formai és poétikai mintát tartják számon, de ideologikus vagy szemléletmódbeli kapcsolódást nem vélnek felfedezni.<sup>5</sup> A *Szárnyas lovak* kötetet értelmező szövegek gyakran a nyelvi megformáltságot (a leírás poétikáját) és a filmnyelvi kifejezések használatát állítják középpontba.<sup>6</sup> A megjelent írások töredéke foglalkozik csak a *Szenvtelen följegyzésekkel*: összevetve az életmű vagy a kötet más darabjaival, elsősorban a jelenidejűséget, a szenvtelen elbeszélésmódot és az asszociációs szerveződést emelik ki.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> MÁNDY Iván, *A Trafik* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979).

<sup>2</sup> MÉSZÖLY Miklós, „Szenvtelen följegyzések”, in MÉSZÖLY, *Szárnyas lovak*, 75–99 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979).

<sup>3</sup> Erről lásd bővebben: SZOLLÁTH Dávid, „La politica e la poetica dell’outsider nella prosa di Miklós Mézőly e Iván Mándy”, ford. Claudia TATASCIORÉ, *Studi Finno-Ugrici: Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli* 3 (2023): 1–38, <https://doi.org/10.6093/1826-753X/9865>. – Dolgozatom elkészítéséhez a tanulmány magyar nyelvű kéziratát használtam – Sz. A.

<sup>4</sup> ÁCS Margit, „A Trafik: Mándy Iván regénye”, *Magyar Nemzet* 1979. dec. 24., 21; ANGYALOSI Gergely, „Mándy Iván: A Trafik”, *Kortárs* 24, 1. sz. (1980): 157–158; BÁTHORI Csaba, „Mándy Iván: A Trafik”, *Jelenkor* 22, 10. sz. (1979): 945–946.

<sup>5</sup> Erről lásd bővebben: SZOLLÁTH Dávid, *Mézőly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 240–260, 356–367.

<sup>6</sup> Szávai János egy értekezésében két csoportra osztja az 1970-es években publikált Mézőly-szövegeket: a „nyomozás-elbeszélésekre” és a „film-elbeszélésekre”. Utóbbiak közé sorolja a *Szenvtelen följegyzések* mellett többek között a *Pontos történetek, útközben*, a *Kiemelések* és a *Falusi terepismertetés* című műveket, melyekben „a filmkamera működésére emlékeztető elbeszélő-leíró módszer jelentkezik.” (SZÁVAI János, „Mézőly Miklóról”, *Új Írás* 20 [1980]: 70–73, 72.)

<sup>7</sup> Lásd például: DÉRCZY Péter, „Mézőly Miklós: *Szárnyas lovak*”, *Kritika* 9 (1980): 31–32; SZIRÁK Péter, „Nincs pont, csak folytatás: Mézőly Miklós prózájáról”, *Alföld* 46, 11. sz. (1995): 60–76.

A kritikai és irodalomtörténeti recepció egyik szerző művének esetében sem értelmezi mélyrehatóan a tekintetek funkcióját,<sup>8</sup> pedig ez mindkét mű narratívájában központi szerepet tölt be: A *Trafik*ban a szereplők alapvető cselekvése a maguk körül történő események megfigyelése, amelyet a narrátor közvetít. Hasonlóképp a *Szenvtelen följegyzések*ben: a férfi szereplő a mellette fekvő, meztelenül alvó lányt mikroszkópszerűen megfigyeli, amely révén a narratívát alkotó asszociációs szerkezet kibomlik.<sup>9</sup>

A *Trafik* sok szereplőt, sok helyszínt mozgó és közel száz évet felölelő jelenetei, habár az ismétlődő szereplők, helyszínek és motívumok ennek illúzióját teremtik meg, nem rendezhetők egy kerek narratívába. „[H]a korábban még sikerrel kerestünk az író nagyobb lélegzetű epikus műveiben valamiféle összefüggő cselekménysort, esetleg annak imitációját vagy parafrázisát – itt már hiábavaló a próbálkozás.” – írja Erdődy Edit a Mándyról készült monográfiájában.<sup>10</sup> Nincs központi történetiszál, a szöveg csak epizódok sorozata, amelyek az emlékezhelyként funkcionáló trafikok köré szerveződnek. A reduktív, minimalista, majdhogynem lírába hajló nyelvhasználat egyik következményének tekinthető az elbeszélő hang visszafojtására irányuló törekvés, amely a most vizsgált műben is kimutatható. A rövid, vizuális jelenségeket leíró mondatok ugyan megtörik a narrátor autonómiáját, háttérbe szorítják, azonban szintén a mondatszerkesztésnek, valamint a narratori szólam reflektálatlan fokalizációs váltásainak köszönhetően gyakran dialogikussá válik a szöveg.<sup>11</sup> Ezzel egy olyan, sajátos dezintegrációs szövegstratégiát működtet, ami az olvasó szerepét jelentős mértékben felértékeli.

Ehhez hasonló aktivitást követel olvasóitól a *Szenvtelen följegyzések* is. A mű vázát a már említett megfigyelési szituáció adja, mely egy nyári napon délután 3 óra körülre tehető. A férfi asszociációs és imaginációs tevékenysége révén összerosódik a női test képe a korábbi időpontok – aznap délelőtt, előző este és koradélután – eseményeivel; leginkább az előző este látott természettel: azzal a látvánnyal, amit a férfi a Két Pálmafához nevű kávézóban ülve, majd pedig a kikötőnél található lépcsőről látott. A több szálon, több „idősíkhöz” kapcsolódó jelenségeket párhuzamosan,

<sup>8</sup> Sággy Miklós egy tanulmánya foglalkozik tekintetpoétikai kérdésekkel Mándy *Diákszerelem* című elbeszélése kapcsán. (SÁGGY Miklós, „A tekintet hatalma: a filmszakadás mint reflexív funkció Mándy Iván *Diákszerelem* című novellájában”, *A Tiszatáj Diákmelléklete*, 110. sz. [2006]: 1–11.)

<sup>9</sup> Nadas Péter szintén 1979-ben megjelent *Élveboncolás* című elbeszélése tekinthető a *Szenvtelen följegyzések* párdarabjának is. Mindkét szöveg középpontjában akteleírás áll, valamint az elbeszélhetőség, vizualitás és a leírás poétikájának kérdése mentén szerveződnek. Létrejöttük szempontjából sem állnak távol egymástól: a „kisoroszi műhelyközösség” időszakából származnak. Erről lásd bővebben SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 356–367; valamint Mészöly és Nadas életművének összefonódásával kapcsolatban P. SIMON Attila, „ugyanúgy másképp». Változatok az időre Mészöly Miklós novelláiban”, in BAGI Zsolt, szerk., *Pontos észrevételek: Mészöly Miklóstól Nadas Péterig és vissza*, 51–86 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015).

<sup>10</sup> ERDŐDY Edit, *Mándy Iván* (Budapest: Balassi Kiadó, 1992), 63.

<sup>11</sup> BALASSA Péter, „Mándy és a kísértetek”, *Jelenkor* 27, 5. sz. (1984): 417–424.

következetesen jelen időben beszéli el a narrátor. A rövid, ponttal le nem zárt, üres sorokkal elválasztott bekezdésekről<sup>12</sup> többször nem – vagy csak késleltetve – dönthető el, hogy melyik cselekményszálra vonatkoznak.<sup>13</sup> Az idősíkok következetes egymásba játszása és mindezek jelen idejű elbeszélése következtében integrált idődimenzió, kitágított jelen jön létre, melyben nem válnak szét a jelen és a múlt eseményei, hanem egymás mellé rendelődnek, és automatikusan, „természetüktől fogva” kölcsönhatásba lépnek egymással.<sup>14</sup>

A szövegek nyelvi megformáltsága és a vizuális jelenségek előtérbe helyezése kapcsán szinte magától értetődő a film és a mozgókép bevonása a diskurzusba. Mindkét szerzőt foglalkoztatta a filmtematika, valamint kísérleteztek a filmtechnika illúziójának szövegbeli lehetőségeivel is.<sup>15</sup> Mándy népszerűbb művei, többek között a *Régi idők mozija*, a *Zsámboky mozija* és a *Diákszerelem* szoros tematikus kapcsolatban állnak a mozgókép világával. Mészöly Miklós *Filmje* azon túl, hogy szintén címében jelöli a mozgóképhez kapcsolódást, a narratíva megformáltságát és a filmnyelvi kifejezések használatát tekintve is intenzív kölcsönhatást mutat ezzel a médiummal.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> A szöveg tipográfiai sajátosságait megőrizve a passzusokat ennek megfelelően idézem.

<sup>13</sup> A mű több pontján a külön bekezdésbe tördelés következtében metareflexióként is értelmezhetők, melyek a szöveg befogadási mechanizmusára és a szövegszervezési eljárásokra is vonatkoztathatók.

<sup>14</sup> Ezt egy ponton a narrátor is reflektálja:

„Valójában nincs is átmenet, csak bármikor bekövetkezhető átbillenés

A lány az asztal fölött újabb oleandervirágot szakít le. De lehet, hogy már sokkal előbb odanyúlt, s csak képszerűen maradt ott a levegőben a kar és hónalj oválisa. Ha most mégis odahajolna a hónalj fölé, időben se zavarna össze semmit, csupán természetes fedésbe hozná az estét a délutánnal, a *Két Pálmafát* a szobával, a heverővel”. (MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 95.)

<sup>15</sup> A szerzők expliciten is reflektálták érdeklődésüket az irodalom és a mozgókép kölcsönhatásának módjai iránt. Mészöly több esszéjében mélyrehatóan foglalkozik a kérdéssel, Mándy pedig egy vele készült interjúban reflektál kapcsolódására: „A filmtől tanultam a sűrített és tömör kifejezést, és azt, hogy ne kelljen mindent megírni.” (EMBER Marianne, „Hogyan lehet a film hatékony formálórő? Írók nyilatkoznak az új magyar filmről [II.]. Mándy Iván”, *Filmkultúra* 12 [1971]: 12–14.)

<sup>16</sup> Kevésbé ismert művei hasonlóképpen intenzíven kapcsolódnak a mozgóképhez, lásd például: Mészöly Miklós, „Ami jön (Képsorok egy elképzelt filmhez)”, in MÉSZÖLY, *Szárnyas lovak*, 178–265 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979); valamint Uő., „Negyvenhat videoclip”, in MÉSZÖLY, *Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról: Végleges változatok a szerző hagyatékából*, 103–166 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1991). Sággy Miklós monográfiájában mélyrehatóan vizsgálja az irodalom és mozgókép kapcsolatát két szerző műveinek tükrében. Mándy három prózai művében és Mészöly *Filmjében* vizsgálja az irodalmi filmszerűséget, olyan szempontokat szem előtt tartva, „melyek a mozgóképi médium fő jellemvonásaiból fakadnak. Egyfelől tehát azt a szerepét, hogy a világtapasztalat látásra alapozott régi, klasszikus modelljét menti át a 20. századra, másfelől azt, hogy olyan közvetítőként működik a világ és ember között, mint a produktív, aktív metaforák.” (SÁGGY Miklós, *A fény retorikája: A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban* [Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2009], 70.)

A tanulmányban nem a filmszerűsége helyezem a hangsúlyt, hanem – ettől természetesen nem teljesen függetlenül – a tekintetekre, a nézésaktusokra és a nézőponttechnikákra fókuszálok. Annak érdekében, hogy a pusztán tematikus közelítést elkerüljem, olyan szövegekre támaszkodom, amelyek más módon kapcsolódnak a mozgóképhez: ezért foglalkozom Mándy Iván *A Trafik* és Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* című művével. A nézésaktusok vizsgálatáról nem leválasztható a szövegek filmhez, filmszerűséghez való viszonya, így adott pontokon a dolgozat erre is ki fog térni.

Hipotézisem szerint a nézés prototipikus konnotációit mindkét mű kimozdítja. A jelen alkotásokban működő tekintetek – ahogy feltételezem – nem simulnak bele a néző/szobjektum és nézett/objektum oppozícióba, nem őrzik meg ennek egyirányú és hierarchikus jellegét, hanem valamilyen módon dinamikus megvalósításuk érhető tetten – ennek egy-egy lehetséges változatát hozzák létre. A két műben eltér a reprezentált tekintetek és nézésaktusok megjelenési módja, valamint ebből adódóan eltérő funkciót is töltenek be a narratívákban. Ezek narratológiai megalapozottságú feltárása és összehasonlítása egyfelől lehetőséget nyújt arra, hogy az egyes szövegek tekintetpoétikai sajátosságai is jobban kirajzolódjanak. Másfelől pedig arra tesz kísérletet, hogy új szempontok mentén értelmezze vizualitás és irodalom kapcsolatát.

### Arcok

Az, hogy a nézésaktusok oppozíciói a cselekmény szintjén hogyan bizonytalanodnak el, a tekintetprezentációk és a testábrázolások sajátosságain keresztül mutatható be. Habár a két szövegben eltérő mértékben hangsúlyosak a testek és leírásaik, mindkettőben beszédes a megjelenítési módjuk és ennek következtében a narratívában betöltött funkciójuk. Mindkét szerző szövege részleteiben láttatja a szereplők testét, azok szinte sohasem válnak láthatóvá teljes valójukban.

Mándy művében a rendszeresen felbukkanó szereplők többnyire név nélkül jelennek meg, általában egy-egy jellegzetességüket említi a narrátor, mely révén lehetővé válik a karakter azonosítása és a korábbi események révén felépíthető narratívafragmentumokba kapcsolása. Azonban nemcsak a testük külső – gyakran nem esztétikus és nem normatív – jegyei, hanem az arcuk, a tekintetük is megkülönböztető jegyekké válnak. A karaktereket a szöveg többször metonimikus sűrítéssel jeleníti meg, egész testük leírása vagy alkati sajátosságaik bemutatása helyett csak az arcuk pár szavas leírása áll: „... aztán át a kopár, téli kerten, az üres padok között az uszodába! Gőzölgő arcok a fűtött folyosókon.”<sup>17</sup> A nézésaktusokhoz konvencionálisan kapcsolódó szinte összes társadalmi funkció és kulturális jelentés előfordul, kezdve a dominancia- és hierarchiaviszonyok reprezentációjától, a szemtanúságon át, az illetlenség kérdéséig. Mindezek mellett a szövegben rendkívül hangsúlyos arc- és tekintetábrázolások láthatóvá, vizuálisan érzékelhetővé teszik – vagy el is

<sup>17</sup> MÁNDY, *A Trafik*, 75.

rejthetik – a szereplők mentális állapotát, melynek vélhető funkciója adott pontokon a tudatnarráció vagy a belső fokalizáció dominanciájának csökkentése annak érdekében, hogy az elbeszélő megfigyelői státusza fennmaradjon.

Habár az emberi és a dologi karaktereket *A Trafik* elválasztja és megkülönbözteti, a két szféra határát nem zárja le. Több szöveghely is tanúságot tesz arról, hogy a létezőkhöz egyaránt kapcsolhatók prototipikusan szubjektumszerű és objektumszerű attribútumok. Ahogy azt a recepció rendszerint kiemeli, a narrátor a tárgyakra és animális létezőkre rávetíti emberi tulajdonságokat: gyakran megszemélyesíti és megeleveníti azokat, arcot és hangot ad nekik.<sup>18</sup> „Mecélezte a fehér golyót. Az kissé sértődötten gurult a többiek felé. Már elnézést! Könnyedén meglökte a pirosat. Az váratlanul és alattomosan a zöldet. Elkezdődött a lökdösődés. – Hallja, barátom, mit akar itt maga?! Maga mit akar?! – Eltűntek egy sötét lyukban.”<sup>19</sup> A műben több helyen is előfordul, hogy egy madárnak, vagy állat formájú tárgyagnak (kirakatban álló figuráknak) a tekintetét jeleníti meg, melyek többnyire az említett entitások érzelmi állapotát reprezentálják, ennek következtében szubjektumminőségben tűnnek fel. Az egyik trafikban tartott madarat a következőképpen mutatja be az elbeszélő:

Meggörbült karmával beleragadva a pult szélébe. Csupasz nyak, kopasz szerzetesfej mered elő a barna tollak közül. Gonosz, horgas tekintet, ahogy belenéz a levegőbe. A semmi néz a semmibe.

Mióta gubbaszt a pult szélén a trafik madara?

Soha nem néz senkire. És őrá se néz senki.<sup>20</sup>

Az elbeszélő a madár mentális folyamatait próbálja rekonstruálni, azonban az emberi szereplőktől eltérően nem képes a madár perspektívájához fokalizálni. Az állat cselekvéseinek és hangadásának jelentését a saját intuícói, valamint a trafikos verbális és nonverbális reakciói nyomán próbálja meghatározni.

A szereplők teste számos helyen a trafikokban keringő szivarfüstre fókuszált narrátor-fokalizáló<sup>21</sup> tekintete által hozzáférhető, melyek füstön áttört, abban feloldódott képe jelenik meg.<sup>22</sup> A narrátor azonban nem reflektálja a valószerűtlenségét, melynek

<sup>18</sup> Lásd például DOMBROVSZKY Ádám, „Csillár a pince mélyén”, *Hajdú-Bihari Napló* 37, 122. sz. (1980): 5; PAPP Ágnes Klára, „Hiszen már nincs is idő»: Mészöly, Mándy és a tárgyak”, *Literatura* 48, 3. sz. (2022): 249–268, <https://doi.org/10.57227/Liter.2022.3.1>.

<sup>19</sup> MÁNDY, *A Trafik*, 6.

<sup>20</sup> Uo., 116.

<sup>21</sup> A tanulmányban használt, narratológiai fogalmakat a Mieke Bal-i koncepcióban alkalmazom. A narrátor-fokalizáló terminussal a fokalizáló az elbeszélő pozíciójához rögzült állapotát jelöli, amely a genette-i külső fokalizálással állítható párhuzamba. (Mieke BAL, „The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative”, trans. Jane E. LEWIN, *Style* 17, 2. sz. [1983]: 234–269.)

<sup>22</sup> „Egy hosszú előrenyúló alak, ahogy áthajol az asztal fölött. A karja elszáll. Ő is elszáll a karja után. Hegyes térdek nőttek ki a székekből. Előreugró állak. Egy aggastyán guggolt a sarokban, a keze

következtében az efféle víziószzerű leírások a realitás és irrealitás, a fikció valóság és imaginációs síkja közti határok elmosódnak, a befogadóra hárul ezek utólagos de-  
tektálása.<sup>23</sup>

Amit a recepció nem hangsúlyoz, de fontos megállapítani, hogy nemcsak a humán attribútumok vetülnek a nem emberi környezetre. A *Trafik*ban rendszeresen tetten érhető, hogy az emberi szereplőkhöz jellemzően tárgyakhoz kapcsolódó jelzőket társít a szöveg, mely – a részvételen, empátiát nélkülöző elbeszélésmód következtében – dehumanizáló gesztusként tűnik fel. Az idős – többnyire nyugdíjas és megövegyült – szereplőkre többször „elszáradt, barna”<sup>24</sup> arcokként hivatkozik, „[s]portos öregek, aszott öregek”-ként<sup>25</sup> azonosítja őket. Gyakran tárgyi környezetük szerves részeként jelennek meg. Egy ponton a narrátor arról tudósít, hogy egy addig falhoz húzódó férfi „levált a falról”<sup>26</sup> ellépett tőle; más helyen egy trafikost a boltja enteriőre részeként azonosít: „Áttetszően vékony, füstös arc a fekete házispapka alatt. Ott lóg a cigarettásdobozok, képeplapok között.”<sup>27</sup>

A műben több helyen azonban a szereplőkhöz nem tárgyi, hanem animális jelleg társul. Szinte kizárólag olyan szituációk leírásában érhetőek tetten az ezen alapuló metaforák és egyéb alakzatok, amelyekben a szereplők dominanciaviszonyainak reprezentálása kerül a középpontba, melynek következtében azok a vadász és préda/áldozat relációba rendeződnek. Egy ponton komplexebb struktúrába szerveződik ez az oppozíció: ebben a jelenetben egy férfi, aki a trafikból kijöve, séta közben egy cigarettásdobozt nézeget, leül egy játszótér padjára.<sup>28</sup> A téren fogócskázó lányok közül Kivételt figyel, aki nem intézeti egyenruhát, hanem sárga kardigánt visel. A megfigyelő, felnőtt férfihoz fokalizált perspektíva a játzó, fiatal lányokat prédaként jeleníti meg: az egyik hátraveti a fejét, a másik behúzott nyakkal szalad a társa felé; vihognak, ugrándoznak. Azonban azzal, hogy a továbbiakban felváltva ad információt a szöveg arról, ahogy férfi a cigarettásdobozon szereplő oroszlanokat, valamint Kivételt nézi, elmozdul a korábban említett reláció. A lány (kiszemelt préda) és az

---

a térdén. Így szállt fel mozdulatlanul a könyvszekrény polcára. Szakadozott női arc lebegett a csillár felé. Szája szétnyílt. Az egész arc egy kétségbeesetten szétnyíló száj.” (Uo., 56.)

<sup>23</sup> A Mándy-életmű kapcsán több tanulmány is foglalkozik a fikció és valóság határának elmosásával, a látomásosság és a víziószzerűség kérdésével. Lásd például CZÉRE Béla, „Látomás és mítosz: Mándy Iván mágikus prózájának születése”, *Kortárs* 40, 1. sz. (1996): 74–78; OSZTROLUCZKY Sarolta, „»Vera meg azt mondta, hogy igenis, Ciklonnal foglalkozni kell«: Ablakmetaforák és metaforaablakok a Vera-novellákban és a *Ciklonban*”, in BENGI László és VÖRÖS István, szerk., *Séta közben: Tanulmányok Mándy Iván életművéről*, 59–79 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2018); SZIRÁK Péter, „A képzelet kitalálása: A fikcióteremtés jellegzetes módja Mándy Iván életművében”, in *Séta közben...*, 119–125.

<sup>24</sup> MÁNDY, A *Trafik*, 29.

<sup>25</sup> Uo., 75.

<sup>26</sup> Uo., 15.

<sup>27</sup> Uo., 28.

<sup>28</sup> Uo., 94–100.

állat (csúcsragadozó) között párhuzam alakul ki, amely azonban a későbbiekben azonosítással fokozódik: Kivétel „[m]egrázza fekete sörényét.”<sup>29</sup> A jelenet végén a férfi megmutatja a lánynak a cigarettásdobozt, akit azonban nem érdekelnek a rajta szereplő oroszlánok. Ezt követően a lány elszalad. Ez az esemény a férfi korábbi vízióját – mely szerint ha nem fogja szorosan a dobozra az oroszlánokat, eltűnnek – motívikusan megismétli, beteljesíti.

A humán és nonhumán attribútumok egymásba játszása és a reflektálatlan víziószerű leírások megnyitják és egyenrangúvá teszik az emberi és a nem emberi szférát. A szereplőket gyakran metaforikusan és retorikusan is dehumanizálja a szöveg, a tárgyi entitásokat pedig – arc- és hangadással – megszemélyesíti.<sup>30</sup> Az elbeszélés határozottabban megkülönbözteti az emberi és a tárgyi entitásokat, melynek következtében a szubjektumok/objektumok közötti átjárhatóság inkább határátlépésként értelmezhető. Nem jön létre olyan heterogén, kontaminált szféra, mint ami Mészöly elbeszélésében – a megjelenő entitások lenyomatokat hagynak és hordoznak egymásban. A két szféra átjárhatóságát korlátozza, hogy csak az emberi szereplők tudata válik elérhetővé; valamint a párbeszédbe hajló, a narrátor-fokalizáló tudatában megképződő fiktív dialógusok a humán perspektívát erősítik.

### *Test(-)tájak*

A *Szenvtelen följegyzések* jobbára a lány testrészeit jeleníti meg. Mindezt közeli pozícióból teszi, középpontba helyezve lába és karja, valamint intim testrészei aprólékos leírását. Ezzel a test – több szinten is expliciten – erotikus minőségében tűnik fel.<sup>31</sup> A lány arcát az elbeszélő egészében nem jellemzi, csak annak egy-egy részére tér ki, például a pupillájára vagy az ajkára. A lányt megfigyelő tekintet egy időpillanatban a test egy adott szegmensére képes csak fókuszálni, a többi testrész kívül esik a figyelmén. Annak ellenére azonban, hogy rendkívül részletes, közeli leírást ad a szöveg a lányról, nem válik lehetségessé testének pontos rekonstrukciója. Mindez akár értelmezhető úgy is, hogy maga a tekintet az, ami a testet fragmentálja, ellehetetleníti annak egységként megjelenését.

A férfi teste a szöveg nagy részében közvetlenül nem látható. Mindössze a keze tűnik fel olyan pontokon, ahol az a lány testével érintkezik, melynek következtében

<sup>29</sup> Uo., 98.

<sup>30</sup> Papp Ágnes Klára Mándy érettebb tárgyciklusát és Mészöly *Filmjét* vizsgálva megállapítja, hogy míg az előbbi művek antopomorfizálnak, utóbbi dehumanizál. (PAPP, »Hiszen már nincs is idő«...», 252.) Az általam vizsgált két szövegben az emberi és nem emberi közeg kölcsönhatása ezektől eltérő, így ez az állítás nem bizonyul érvényesnek teljes mértékben.

<sup>31</sup> A leíró passzusok gyakran a test nem normatív vagy nem esztétikus részeit emelik ki. Többek között említi a szöveg a nyálat a lány szája sarkában, a homokos lábujjait, valamint az „áll domborulatán hártásra száradt, tejszerű lepedéket”. (MÉSZÖLY, »Szenvtelen följegyzések», 82.) Ezek a test organikus részeként artikulálódnak, amelyeket a férfi vizuálisan és taktikusan fedez fel.

a lányra vetett tekintetének horizontjába bekerül.<sup>32</sup> Egy ponton így ír erről: „[e]gészen alacsonyan köröz a tenyerével”.<sup>33</sup> A férfi is az elkülöníthetetlen „test-tájvilág” részévé válik. Nem eltávolított – de nem távoli – megfigyelői pozícióban mutatkozik meg, hanem belép ebbe a horizontba, ő is a hasonlítás részét képezi. A keze saját megfigyelésének tárgyává válik, melynek következtében ágenciájával önmagát tárgyiasítja, vagyis a férfi maga számolja fel saját szubjektumpozícióját.

Elszórtan szerepelnek a testhelyzetére utaló kifejezések – említi például, hogy leguggol, térdel vagy felegyenesedik –, ezek a szakaszok a test(rész) helyzetének változtatására hívják fel a figyelmet. A férfi testére az említett kifejezéseken kívül jobbra csak a lányra vetett tekintetének irányából, távolságából, és azzal „bezárt szögéből” következtethet az olvasó. Így a férfi teste mintegy a lányról visszaverődő tekintete révén pozícionálható.<sup>34</sup>

A lány teste az előző napi tengerparti látvánnyal kerül analogikus viszonyba, melyek egymásra vetítése elmosza az emberi és nem emberi szféra határait: a hasonlítás következtében olyan heterogén közeg jön létre, amelyben a(z) – szubjektumszerű és objektumszerű attribútumokkal rendelkező – entitások egyenrangúak. A szöveg ennek révén – valamint a retorikai sajátosságoknak és a nézőponttechnikának köszönhetően – elmozdulni látszik az antropocentriskusságtól. Farkas Zsuzsanna a kognitív narratológia felől közelítve felfejti a metaforák két bemeneti tere, a táj és a test szegmenseinek érintkezési pontjait, amelyek a novella során integrálódnak egymásba.<sup>35</sup> Az így létrejött „blend” révén sajátos jelentéstöbblet társul mindkét bemeneti térhez. „A tájként megjelenített test elszemélytelenedik, »dehumanizálódik«, az interakció révén ugyanakkor a táj erotizáló megszemélyesítése megy végbe.”<sup>36</sup>

A hasonlítás alakzata több olyan következménnyel is jár, amelyet Farkas Zsuzsanna nem részletez. A természet elemei egy női testbe sűrűsödnek, ezzel együtt pedig a női test kivetül a természetre. Ez az eljárás azt is eredményezi, hogy a különböző természeti részletek mérete nem azonos arányban változik a testre vetítésükkor. A korábban tárgyalt fehérés folt a lány hasán a tenger hullámával, míg a férfi keze egy sirállyal azonosul. Felbomlik a test szegmenseinek egymáshoz viszonyított ará-

<sup>32</sup> Ez alól a szöveg elején egy passzus képez kivételt, melyben nem a férfi tekintete által befogott látvány részeként jelenik meg a keze: „[k]ezét hengerformára görbíti, szeméhez emeli”. (Uo., 78.)

<sup>33</sup> Uo., 77.

<sup>34</sup> Ennek nyomán fölvehető, hogy a szövegben egyfajta lacani tekintet működik: a férfi a szöveg nagy részében a saját nézésaktusa következtében válik a reprezentáció szubjektumává. (LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan SHERIDAN, ed. Jacques-Alain MILLER, *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI* [New York–London: W. W. Norton & Company, 1998] 106–107.)

<sup>35</sup> FARKAS Zsuzsanna, „»Testté lett táj – tájjá lett test«: Mészöly Miklós: *Szenvtelen följegyzések*”, *Alföld* 65, 11. sz. (2014): 71–77.

<sup>36</sup> Uo., 75.

nya is.<sup>37</sup> Mindennek következtében a referenciális olvasás lehetősége ezen a ponton is ellehetetlenül.<sup>38</sup>

Az alapértelmezett nő–intimitás, táj–objektivitás asszociációk a szövegben módosulnak, így a velük való kapcsolatteremtés módja és a feljük irányuló tekintetek is átrendeződnek: „Ahogy [a férfi] lassan fölegyenesedik a párna mögött, egyszerre a kép is otthonos madártávlatba rendeződik.”<sup>39</sup> A távlat és a leírt események érzéki feszültsége összekapcsolódik. A felülnézeti pozíció mellett a férfi több szöveghelyen békaperspektívából szemléli a feltáruuló látványt. A fekvő testet a nemi szerv fölől, annak magasságában figyeli. „Látószögéből a homlok majdnem egy vonalba kerül a mellcsúcsokat összekötő egyenessel.”<sup>40</sup> Ezek a perspektíva-váltások, valamint a megfigyelési aktusa kapcsán említett *blende*, *nagyítás* és *fókuszálás* kifejezések tekintetét több ponton a kamerával hozza összefüggésbe. Egy semleges kamerával ellentétben a novellában a férfi tekintetét önkényes, célzott működésmód jellemzi, melyet a szereplő imaginációja irányít. Mindez belső fokalizáció révén válik hozzáférhetővé, valamint a férfi kameratekintete annak imaginációs teljesítményeként szemlélhető. „Elképzeli százszoros, ezerszeres nagyításban; amennyire a képzelete követni hagyja a nagyítást. Pontosan ott és akkor áll meg, amikor éppen megfelelő.”<sup>41</sup> Egy ponton a férfi tekintete ki is lép a pusztá megfigyelői szerepből, és a környezetét befolyásoló ágenssé válik. „Pillantását olyan lassúra fogja, amilyenre csak tudja / A haj sűrűjéből indul. Vigyázva félretolja a fonatok dzsungelindáit. Aztán kilép.”<sup>42</sup>

A test, a szexuális aktus és a természet jelenségeinek egymásra vetítése következtében a természet áterotizálása figyelhető meg.<sup>43</sup> Ez csúcsosodik ki az elbeszélést záró, istálló leégését tematizáló epizódban. Az istálló belső történéseit látják a szereplők: a benn égő két borjú és egy öszvér teste elválaszthatatlanná válnak egymástól. „A vöröslő füstben a három állat *egy testként* csapódik faltól falig, az ablakon keresztül látják. Szügy, hát, fölcsapott pata, fej, habzó száj, fölismerhetetlenül öszvér és borjú mindegyik.”<sup>44</sup> A lépcső tetején ülő pár pozíciójának leírásakor is hasonló nyelvi fordulatokkal él a szöveg: „Két szomszédos lábuk egymáson; mintha egy

<sup>37</sup> Ezt támasztja alá például, hogy a szalvétából hajtogatott hajó a lány köldökében abban a maradék vízben ringatózik, amit a férfi a gyűszűből beleöntött.

<sup>38</sup> Hasonlóképpen hatnak a szövegben gyakran szereplő bizonytalanságot, esetlegességet kifejező szerkezetek. Az „önkéntelen formájú”, „bárhonnan fölszedett és behajított kavics” nem olvasható mimetikusan, vizualizációja, valamint egyáltalán a szövegvilág elemeihez kapcsolása problematikus.

<sup>39</sup> MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 95–96. A madártávlat lehetőséget adna arra, hogy a néző felvegye az Alberti- vagy Descartes-féle objektívizáló, felülnézeti, kívülálló perspektívát – ez azonban nem valósul meg a szövegben. A tekintet iránya folyton átrendeződik, lehetséges és nem kizárólagos pozícióból vetül a test felé.

<sup>40</sup> Uo., 83.

<sup>41</sup> Uo., 75.

<sup>42</sup> Uo., 84.

<sup>43</sup> Ezt a jelenetet Farkas Zsuzsanna is értelmezi a tanulmányában. (FARKAS, „»Testté lett táj«...”, 71–77.)

<sup>44</sup> MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 99, kiemelés tőlem – Sz. A.

harmadik saját lábukon vetnék keresztbe a másik saját lábukat. A két térd egymás fölött, *egy test tartozékaként*.<sup>45</sup> A testek egygyé válása, valamint a test(rész)ek száma révén lehetővé válik a pár és az állatok közötti párhuzam felállítása, melynek következtében a tűz mint szerelemmetafora is értelmezhető.<sup>46</sup> Az állatok testrészeinek összekeveredése korrelál a szexuális aktusban részt vevő testek el nem különíthetőségével is, mely kapcsolatot a tűz – jelen esetben szó szerinti és metaforikus – jelentése is lehetővé teszi. Ahogy a tűz sem, a szerelem sem hierarchizál. Előtérbe kerül transzgresszív aspektusa: feloldja az entitások közti különbséget és távolságot, egyaránt a hatása alá vonja őket.

Analógiába állítható az istálló égése a lány felébredésének folyamatával is. Ahogy az ébredés megtöri, kibillenti a lányt az alvás passzív állapotából, úgy a természet passzivitása is a tűz hatására semmisül meg.<sup>47</sup> A tűz mint aktív cselekvő tűnik fel, jelenléte és pusztítása erőszaktevésként is értelmezhető a természet passzivitására nézve. Azonban mindkét esemény lokálisan rögzített, egyik sem terjed át a környezetére. A tűz az istálló keretein belül marad, a lány ébredése is csak a test határáig terjed: ébrenléti állapotba kerül, azonban nem mozdul meg.

Nemcsak tematikusan, hanem nyelvi szinten is összefüggésbe kerül a test és a táj. A szövegben szereplő kifejezések gyakran a természettudományos szóhasználatot idézik. A lány testrészeinek egymáshoz viszonyított helyzetét a bezárt szögek segítségével írja le az elbeszélő: „Az egyik kar lazán párhuzamos a testtel, a másik kissé eltart, és tompaszögben a csípőig visszahajlik”.<sup>48</sup> A testek működését is gyakran fizikai-biológiai konnotációjú terminusokkal jellemzi a narrátor. „Még minden változatlan, de az ujjak már készek a változtatásra, az elváltozásban érzékelt anyagszerűség sokkjára. A kéz formáló fölénye néhány pillanatra szól, de addig megismételhetetlen idomváltozatokat tud teremteni.”<sup>49</sup> Ennek révén lehet arra következtetni, hogy a test és a természet leírásának a közös nyelve a természettudományos regiszterhez kapcsolódik. Azonban a szaknyelvi terminusok távolságtartó jellege, érzelemmentessége és objektivitása feszültségben áll a női test intim részeinek, valamint az erotikus eseményeknek mint szubjektív tapasztalatoknak a leírásával.

### *Tekintetek*

A korábbiakban tárgyalt ember és nem ember oppozícióját nemcsak a testreprezentációk, hanem az ettől elválaszthatatlan tekintetábrázolások és nézésaktusok is kibillentik. A reprezentált tekintetek, valamint a narratív ágensek (elbeszélő, fokalizáló és

<sup>45</sup> Uo., 97, kiemelés tőlem – Sz. A.

<sup>46</sup> FARKAS, „»Testté lett táj...«”, 75.

<sup>47</sup> A felébredés jelentőségét hasonlóan értelmezi Farkas Zsuzsanna is korábban idézett tanulmányában.

<sup>48</sup> MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 96.

<sup>49</sup> Uo., 94.

az implicit néző) kölcsönhatása számos helyen megfigyelhető a szövegekben.<sup>50</sup> Következetes poétikai eljárásként tűnik fel ezek bonyolult, egymástól nem elválasztható megjelenítése. Ez sokszor jelentősen befolyásolja a narratívák kibontakozását, valamint azt, ahogy az olvasó hozzáfér ahhoz a világhoz, amelyben a történetek felépülnek. Többnyire egyik műben sincsenek olyan leíró szakaszok, amelyek stabilan pozicionálnák az implicit nézőnek és nézése tárgyának viszonyát, mely sok esetben a fikció szintjébe ágyazott reprezentált tekintet.

A *Trafik*ban a heterodiegetikus elbeszélőhöz kapcsolódó narrátor-fokalizáló működése veti fel a kamera-teknika kérdését. Többnyire tanúként szemléli az eseményeket, pásztázza a környezetét. Azt a hatást kelti, mintha tekintete magától működne, mindent befogadna, ami a látóterébe esik. A szöveg nyelvi megformáltsága szintén a filmes hatást erősíti. Azonban a gyakori belső fokolizációk, a narrátor találgató attitűdje, valamint a reális és irreális közötti határok elmosása rendszeresen kikezdi ezt az illúziót.

Gyakoriak és következetesek a bekezdéseken belüli, nyelvi vagy szemantikailag jelölt fokolizációs váltások, melyek érvénytelenítik azt az olvasói konvenciót, mely szerint egy adott bekezdésben nem feltételezhető perspektívaváltás, ha erre egyéb jel nem utal. Ehelyett olyan befogadói attitűd érvényesül, amely azt feltételezi, hogy változik, kinek tulajdonítható egy kijelentés. Az említett két konvenció egymásnak feszülése okozza többek között a szövegrészek értelmezésének nehézségét, bizonytalanságát.

A trafikos előregedett tekintetével a fát nézi. Hol vannak ilyen fák?

*A tanár egy pillanatra belebámul abba a füstben pácolt arcba. (Ettől várok én valamit!)* Ingerülten visszahúzza a lapot.

A trafikos mintha még mindig azt a fát nézné. Hol vannak ilyen fák?<sup>51</sup>

Az idézett szövegrész alapszituációja: a trafikos nézi a fát, ezt a tanár megfigyeli. Ehhez pedig a fokolizáló vizuális pozíciója kapcsolódik. Csak a kiemelt mondatokban dönthető el biztosan, hogy a fokolizáló hol helyezkedik el: ebben az esetben az elbeszélő perspektívájához áll legközelebb – a zárójeles mondatban azonossá is válik vele.<sup>52</sup> A többi kijelentés esetében viszont nem eldönthető, hogy a tanár vagy egy külső (akár az elbeszélő) perspektívájához fokolizált pozíció van-e érvényben.

<sup>50</sup> Bal a fokolizáció kapcsán bevezeti az implicit néző terminusát, melyet a fokolizáló címettségként definiál. A fokolizáló – mint a narráció vizuális és információs horizontjáért felelős ágens – képezi meg ezt a pozíciót, amelyből (amelybe belehelyezkedve) a befogadó a szöveg vizuális és információs jelenségeit képes érzékelni. Ennek a pozíciónak a figyelembevételével pontosabbá és árnyaltabbá tehető a narratív szereplők nézésaktusainak vizsgálata. (BAL, „The Narrating and the Focalizing...”, 243–250.)

<sup>51</sup> MÁNDY, *A Trafik*, 27, kiemelés tőlem – Sz. A.

<sup>52</sup> A szövegben több helyen szerepelnek ehhez hasonló zárójeles megjegyzések, amelyek következetesen narratori kiszólásként értelmezhetők.

Azonban a fokalizáló gyakori, reflektálatlan pozícióváltása következtében az ágens helyzete sem pontosan meghatározható, melynek következtében az implicit néző pozíciója úgyszintén bizonytalan. Ennek következtében problémába ütközik a befogadás, hiszen tulajdonképpen az olvasónak kell rekonstruálnia azt a pozíciót, amelyen keresztül a szövegvilág eseményeihez hozzáfér.

Ehhez hasonló eljárások figyelhetők meg a *Szenvtelen följegyzések*ben is. A narrátor olyan szubjektív tapasztalatokat artikulál a szövegben, amelyet egy külső perspektíva nem lenne képes, ennek következtében azt lehetne feltételezni, hogy a fokalizáló és a férfi nézőpontja szinte azonos. Ugyanakkor ez nem kizárólagos, gyakran változik a fokalizáló helyzete: hol a férfi perspektívájához, hol pedig egy távolabbi pozícióhoz tapad, amelyhez akár az elbeszélő is tartozhat. Ezen pozíciók közötti váltások *A Trafik*hoz hasonlóan nem reflektáltak, többnyire csak a befogadó értelmezési tevékenysége nyomán rekonstruálhatók.

„Kezét hengerformára görbíti, szeméhez emeli, és befog egy meghatározott pontot. A látvány: ujjnyi hosszú, fehéres csík. Lehetne operáló kés nyoma is, de nem az, csupán egy vakbél fölött elhelyezkedő elszíneződés.”<sup>53</sup> Az idézett szövegrész első mondata egy külső perspektívához, míg a második mondat a férfi tekintetéhez fokalizál. A harmadik mondatban azonban nem egyértelmű, hogy a narrátor vagy a férfi horizontjához kapcsolódik.

Gyakoriak tehát mindkét műben az olyan szöveghelyek, ahol a reprezentált (szereplői) tekinteteknek és a narratív ágensek nézésaktusainak (vizuális tájékozódásának a szövegvilágban) rendszerszerű kölcsönhatása, következetes egymásba játszása érhető tetten. Nem lehet egyértelműen megállapítani, hogy a karakterazonos vagy narrátor-fokalizáló ágens tekintete van-e érvényben, vagyis hogy az adott szereplő a tekintet alanya vagy tárgya-e. Ennek következtében problematikussá válik az implicit néző pozíciója is. Ilyen értelemben sokszor elbizonytalanodik a nézés ágense és elszenvedője, szubjektuma és objektuma közötti határ, a nézés egyértelműen perspektivikus és a dominanciaviszonyokat tekintve hierarchikus rögzültsége meglazul. Nem határozott, stabil irányú cselekvésként rajzolódik ki, hanem egy változó, szóródó jelenségként tematizálódik. Ennek értelmében a Mándy-szövegben a fikció szintjén ábrázolt szubjektum–objektum viszonyt a narratív ágensek nézésaktusai ellenpontoszni látszanak, míg a Mészöly-szövegben a kontaminált, heterogén közeg működésével analóg módon jelennek meg.

<sup>53</sup> MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 78.