



Atmoszféra, avagy a „bizonytalansági együtthető”

VÁSÁRI MELINDA

Mészöly Miklós és Ottlik Géza „ars poeticája”

A szerző egyetemi tanulmányait az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom, összehasonlító irodalomtudomány és történelem szakán végezte, majd az Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója volt, jelenleg az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport munkatársa a „Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák” című MTA-TKI-projekt keretében. – Elhangzott a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett *Nemes Nagy Ágnes- és Újhold-konferencián* (Budapest, 2016. szeptember 30.)

¹A dolgozat egy szélesebb körű munka része, melynek keretein belül az egyes szövegeket részletesen tárgyalom máshol. Jelen elemzés célja, hogy a két szerző műveiben kirajzolódó koncepciókat felvázolja és vizsgálat tárgyává tegye.

Dolgozatomban Mészöly Miklós és Ottlik Géza írásaikból kibontakozó „ars poeticáját”, avagy „prózaelméletnek” is nevezhető reflexióit helyezem egymás mellé.¹ Mészöly Miklós esszéiben kirajzolódik az „atmoszféra” koncepciója, amely egy újfajta „objektivitás” ígéretét hordozza magában. A fogalom összefonódik és nagy jelentőségre tesz szert nála mind a kor „közérzete”, mind az ábrázolástechnika tekintetében. Egyfelől a kor megváltozott közérzetének kifejeződését látja benne, másfelől a megragadhatatlannak tűnő megragadásának lehetőségét. Leginkább az utóbbi értelemben kapcsolható az ottliki „regényelméletéhez”, ahol „érezsként” (*Buda*), illetve a „szavak tereként” (kézirat) jelenik meg az atmoszféra, és ahol szintén az „elbeszélés nehézségeire” adott válaszként értelmezhető. Ottlik *Próza* című kötetében több esszében (*A regényről, Atmoszféra*) is tárgyalja e problémát, de leginkább műveiben bontja ki azt, amennyiben az elbeszélő reflexív kommentárjaiban folyamatosan jelen van e kérdés. Összetett módon és sok oldalról közelíti meg, bevonva különböző médiumokat is (film, matematika, fotográfia, festészet, mágnesszalag) diskurzusába. A következőkben megpróbálom rekonstruálni az „ézés”, a hangulat és az atmoszféra szerepét Ottlik alkotói reflexióin keresztül, majd Mészöly Miklós esszéit olvasva összevetni azt az ott megjelenő atmoszféra fogalmával, valamint annak a köré épülő szövevényes elméleti konstrukcióban elfoglalt helyével.

Ottlik is megfogalmazza azt a kérdést, mely jelen dolgozatot elsősorban foglalkoztatja: „el kell hagynom mindenestül az R₁-et, ha ennek az októberi napnak a fényét, árnyát, pontos megvilágítását, a pillanatunk filmkockájának tömény tartalmát próbálnám közölni, létrehívni, a maga víziószerű teljességében. Titkos szűrők, fátyolok hálózata, amin át látok, hallok, érzékelek. Reményeim, félelmeim, szándékaim, halottaim, szerelmeim, sebeim, lelkesedéseim, csüggedéseim, elfelejtett és soha el nem felejtett, képzelt és vágyott és valódinak mondható és még valódibban átélt milliányi dolog úszik az R₁ hálójával megfoghatatlan valóságban. Miféle módon tudja ezt a regény mégis néha megragadni? Milyen kontrollszerkezet méri le a nagyobb hitelesség fokát? Ne próbálgassunk rá szavakat. A valóságnak is, regénynek is rejtett tárnáiba érkezünk: hagyjuk őket nyugton a hallgatás közeiben, járataiban, föld alatti tartományai-



²Ottlik Géza:
A regényről. Magvető,
 Budapest, 2005, 198.
 (A következőkben a cím
 és az oldalszám megadá-
 sával hivatkozom a
 szövegre a főszövegben.)

³Ottlik Géza:
Valencia-rejtély. In úő:
Hajónapló. Magvető,
 Budapest, 2005, 109–214.
 (A következőkben az
 oldalszám megadásával
 hivatkozom a műre
 a főszövegben.)

⁴Ottlik Géza:
Hajnali háztetők.
 Magvető, Budapest, 1957.

ban.”² Az idézet 1965-ben hangzott el *A regényről* című előadásban Bécsben, melyet csak 1979-ben jelentetett meg. Eszerint a megfoghatatlan megmagyarázhatatlannak tűnő megragadásáról van szó a regény révén, ami szoros kapcsolatban áll a hitelességgel is. Mi nem fogjuk azonban „nyugton hagyni” a regény e rejtett tárnáit (miként Ottlik sem tette), hanem éppen faggatóra fogjuk őket.

Ehhez azonban vissza kell térni a korábbi Ottlik-szövegekhez, mivel az is érdekes, ahogyan az időben előrehaladva formálódott e „regényelmélet”. Az első mű, ahol a megfoghatatlanság problémája előkerül, az 1946–47-ben írt *Valencia-rejtély*³ (mely ugyanakkor csak 1986-ban jelent meg). Tétje egy bizonyos „érzés” mibenléte, meghatározása, megfogalmazása többnyire a matematika és a fizika nyelvén. „Hát tegyük fel, hogy van az agyad mélyén, a lelked, szíved, gerinced, gyomrod mélyén egy mindent összesítő Szigma érzés, ami hiánytalanul összefoglalja és egybeolvasztja a létezésed egészét.” (116–117.) Itt tehát ez az érzés a szubjektum „létezésének egészét”, „élete szummázását” takarja, és ez az, ami oly nagy jelentőséggel bír, hogy tétje a világegyetemnek a megsemmisülése utáni újrakeletkezése lesz, ugyanis Cholnoky amellet érvel, hogy a világegyetem megsemmisülését csak az érzés (a Dzéta vagy Szigma) élheti túl, mivel az nem lehet anyagi, nem lehet előállítani a kémia révén. Ha valóban megmarad, „kitűnne, hogy nincs is ebben a világegyetemben”, azaz „kell lennie egy helynek, ahol van (...). Például egy átfogóbb univerzummodellnek.” (197.) Ebben a másik univerzummodellben „teljesen másféle idő és tér van, vagy egyáltalán nincs semmilyen, ami a legvalószínűbb. Akkor minden egyszerre van, és egy helyen, s a tapasztalataidat ott nem tudod majd a jelenségek idő- és térdimenzióinak mérésével megkülönböztetni és rendezni, modellt konstruálni.” (197.) Felmerül a kérdés, vajon lehet-e az irodalmi szöveget magát hasonló univerzumnak tekinteni, amely képes megteremtteni egy olyan teret, amelyben a különböző idők egyidejűségét vagy éppen időtlenségét tapasztalja meg az olvasó? Erre a kérdésre a *Valencia-rejtély*ben nem kapunk választ, ugyanakkor a későbbiekben — mégpedig a *Buda* kapcsán — még visszatérek rá.

Az 1957-ben megjelent *Hajnali háztetők*⁴ előhangja már az „elbeszélés nehézségeire”, vagy még inkább az irodalmi szöveg teljesítő-képességére kérdez rá. Rögtön az elején megtudjuk, hogy a regény címe megegyezik egy (fiktív!) festmény címével, melynek történetét a regény elbeszélője elmesélni hivatott, ám nem regényesen, hanem egy dokumentumgyűjtemény pontosságával szándékozik megírni a „nyers valóságot”. A festő (!) elbeszélő tehát olyan igénnyel lép fel saját elbeszélését illetően, amely az analóg technikai rögzítés teljesítményét várná el az elbeszéléstől: nem regényt, kitalált történetet, se nem műalkotást akar létrehozni, hanem a nyers valóságot kívánja rögzíteni, ahogyan azt egy fénykép, magnetofonszalag vagy néhány tekercsnyi hangosfilm-felvétel teszi. A felsorolt kívánatos médiumok közül az első kettő esetén a rögzítendő dolog maga hagy nyomot a rögzítő anyagon: a fénykép esetében a negatívon a fény idéz elő változást az ezüst bromid lebontásával, a magnetofon pedig a hangot

elektromágneses úton rögzíti a szalagra. Mindezzel a narrátor nemcsak az elbeszélés nehézségeire reflektál, hanem önhitelesítő gesztust is tesz az olvasó felé, illetve egyben az olvasót is prediszponálja, amennyiben kijelöli számára, hogy mit várhat el a szövegtől.

A fentebbiekkel feszültséget teremt, ahogy már az elbeszélés elején le kell vonnia azt a következtetést, hogy a valóság hű elbeszélése, legalábbis a tárgyilagosság értelmében, nem lehetséges, ahogy a szigorú témavezetés, az időrend linearitásának megtartása sem. Emellett Bébé szubjektív nézőpontja is végig érvényesül a regényben, mégpedig reflektált módon, mivel csak olyan történeteket beszél el részletesen, amelyeknek maga is résztvevője, egyéb eseményekre, melyekről hallomásból tud, csak utal. Ily módon szépen lassan megcáfolja saját elveit, ami joggal eredményezhetné az elején felépített hitelesség felszámolását. E hitelesség egy másik szinten is csorbát szenved, ez pedig éppen a regény címéhez és a cím alapjául szolgáló festmény címéhez, vagyis a híresen hazudós Halász Péter által állítólagosan látott hajnali háztetőkhöz köthető. A fiú egy átmulatott este végén átmászik egyik ablakból a másikba a párkányon, majd pedig elmeséli Bébének, mit látott, aki erősen kétkedik ennek lehetőségességében. Ugyanakkor Halász Péter elbeszélése alapján már ő is látja maga előtt, sőt, akárcsak Péter, ő is leírja, immár az olvasónak. Teljesen egyértelmű, hogy Péter valóban nem láthatott semmit sem a falnak simulva, de ha ez nem lenne elég, topográfiai szempontból is lehetetlen egy Lónyay utcai ház legfelső emeletéről belátni ekkora területet, ráadásul ilyen pontosan, mikor fentről nézve még a tejeskocsi is csak egy apró játékszernek tűnik. Péter mindezt nemcsak elképzeli, hanem őszinte meggyőződéssel, részletesen előadja Bébének, akinek annyira élményszerű a leírás, hogy már ő is látja maga előtt, sőt maga is elbeszéli, megírja a regényben. A valóságosság és tárgyilagosság rendkívül erős igényével fellépő dokumentumgyűjtemény tehát egy hazugságra, illúzióra, fikcióra épül. A cím, a kép eredetének feltárása végül csak szavakat tud felmutatni, amely mögött reflektáltan nincs valós tapasztalat. Ez arra hívja fel a figyelmet, hogy akármennyire is élményszerű, amit olvasunk, akármennyire is elhittük, hogy valós tényeken alapuló dokumentumgyűjteménnyel állunk szemben, lényegében sosem léptünk ki a szöveg szintjéből. Ezáltal viszont éppen az irodalmi szöveg teljesítőképeségét emeli ki.

A kifejezhetőség és a megfogalmazhatóság problémái az *Iskola a határonban*⁵ is megtalálhatók, ahol e kérdések leginkább a nyelv felől válnak reflexió tárgyává, gondoljunk *Az elbeszélés nehézségei* című fejezetre, csak a legszembetűnőbb példát kiemelve. Az itteni előhang a *Hajnali háztetőkhöz* hasonlóan az elbeszélés tárgyilagosságának igényével lép fel, vagyis úgy akar mindent elmondani, ahogy történt. A regényben ugyanakkor folyamatosan hangsúlyos és reflektált a szubjektív érzékelés és az egyéni perspektívák különbözősége, s eltérő elbeszélőstratégiákkal is találkozhatunk. A szöveg működésénél talán a leginkább érdemes kiemelni a narráció által megteremtett időtapasztalatot. Az elbeszélő(k) alapvető tapasztalatává válik, hogy



a katonaiskola mindennapi rutinja miatt elveszíti(k) az időérzéküket. Az elbeszélő Bébé is elbizonytalanodik, hogy mi melyik napon vagy akár melyik évben történt. Ezt a tapasztalatot maga a szöveg is érzékelteti, reprodukálja, amennyiben a katonaiskolában töltött első rövid időszak aránytalanul nagy teret kap, ezt követően pedig felborul az időrend, bizonyos történetek, események vissza-visszatérnek, melynek következtében maga az olvasó is megtapasztalja a katonaiskolai mindennapok időtlenségét, s így érzéki módon is bevonódik a szövegbe. A szavak jelentésén túl így a narráció struktúrája, a szöveg működés-módja képes egyfajta valós tapasztalatot közvetíteni.

⁶Ottlik Géza:
Buda. Európa, Budapest,
1993. (A következőkben
az oldalszám megadásá-
val hivatkozom a műre
a főszövegben.)

A Budában⁶ a már *Valencia-rejtély*ből ismerős „érzéssel” találkozunk ismét, ami itt is kivételként jelenik meg, mint ami a bizonytalan, hipotetikus létező világgal ellentétben „biztosan van”. Ám e bizonyos érzés esetében is nehézségekbe ütközünk, ugyanis azt tudjuk meg róla, hogy lényegénél fogva pontatlan: minél jobban igyekszünk pontosítani szavakkal, annál pontatlanabbá válik. E tulajdonsága már kitűnik abból is, ahogyan először próbálja Bébé érzékeltetni — színekkel és egy zenei hanggal: „benne van Buda és az eddigi életem, egyvalami, egyetlen dolog: olyasféle, mint egyszínű kobaltkékség, vagy ólomszürkesség, vagy egy cselló egyik húrján meghúzott egyetlen cisz-hang”. (10.) A zene és a festészet tehát az, amellyel az érzés mi-voltát kísérli megközelíteni. E médiumok mellé később a matematika nyelve is társul, amely ha nem is árul el többet a „pontatlan valamik-ről”, de „kezelhetőséget” ígérő segédeszköz, ahogyan Medve fogalmaz. E kezelhetőség kedvéért használja Medve a szavak helyett a következő képletet a „Valami Van”, a „létezés” és a „tartalma”, e felbontás nélküli egész jelölésére: $\pi \cdot \delta \leq \varepsilon$, ahol az ε változó pontosságát a π jelöli, a δ pedig a „biztos meglevésének” változó értékét. A képlet kifejezi, hogy a Valami „minél biztosabban megvan, annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítod, annál kevésbé van meg biztosan. A legnagyobb pontossággal eltűnhet a megléte. (Érthető lesz, de nincs ilyen.) A legnagyobb biztosan-meglevésével eltűnhet, hogy egyáltalán mi-csoda (ez a valami, ami ennyire Van). (...) Csak egymás rovására fokozhatók.” (95–96.) Ottlik e két érték skaláris szorzatáról beszél, amelynek eredménye inkább egy jelzés, amelyről rögtön leolvasható az összeszorozott tagok viszonya. A későbbiek szempontjából fontos utalni rá, hogy a képlet a heisenbergi határozatlansági reláció sajátos ottliki alkalmazása.⁷

⁷Erről bővebben lásd
Vásári Melinda:
Médiumok versengése.
Kép, matematika, hang
és nyelv(ek) Ottlik Géza
Buda című művében.
In: „Próza az,
amit kinyomtatnak”.
Tanulmányok Ottlik Gézá-
ról. (Szerk. Bednancs
Gábor, Hansági Ágnes,
Horváth Csaba, Palkó
Gábor, Wernitzer Júlia.)
PIM, Budapest,
2014, 314–333.

⁸FOND-428/215.

⁹Itt Ottlik nem csak magyar nyelvű kifejezéseket sorol fel, a papíron szereplő idegen kifejezéseket szögletes zárójelben jelzem a főszövegben.

A képlet a kéziratos hagyatékban is feltűnik,⁸ s mellette az epszilon helyére behelyettesíthető e is, amely annak legnagyobb megközelítését jelöli. Az e meghatározására (a számérték is szerepel a papíron: 2,718281828...) vagy inkább lehetséges konnotációira gyűjtött össze Ottlik e -vel kezdődő kifejezéseket. Érdemes itt utalni néhányra, milyen asszociációk⁹ is merülhetnek fel az e kapcsán: tapasztalat [experience], élmény [Erlebniss], esemény [event], észlelés, egység, empirikus egység (kvantum). E kifejezések a közvetlen tapasztalatra és érzékelésre utalnak, amely által a képlet alapján az epszilon a legjobban megközelíthető lenne, és amelyet Ottlik meg-





ragadni szeretne, ám éppen ennek nehézségeivel szembesül. Erre utal a papíron az e és π transzcendens jellegére vonatkozó megjegyzés is, miszerint a transzcendens számokat nem lehet algebrai egyenlettel leírni, ahogy a transzcendens is mindig túllép a megértésen és meghaladja a képzeletet. A matematika nyelvén megfogalmazva mindez az elbeszélhetőség problémáját jeleníti meg, maradva a Heisenberg-féle képlet alkalmazásánál és a *Buda* elbeszélőjének megállapításánál: minél pontosabban sikerül megragadnia az elbeszélőnek tárgyát, annál jobban eltávolodik attól, sőt talán meg is semmisíti azt, amit el akar beszélni, ami van.

E matematikai értelmezés mellett az érzés hangulatként is körvonalazódik, ennek megközelítése során mintha az érzéshez is közelebb jutnánk. A hangulat megragadása legtöbbször a festészet és az emlékezet kapcsán merül fel: ezt kell megőrizni az emlékezetben, és ezt kell megfesteni. Bébé megpróbálja többször meghatározni, körülírni, mit is érthetünk az érzés alatt. A látvány láthatatlan többletének nevezi, ami tisztán és biztosan érezhető: „Ezt kellene neked lefesteni, Bébé, ezt a maradandó láthatatlan »több«-et, a mulandó látvány ismeretlen nem-anyagi összetevőjét.” (280.) Megállapítja, hogy ennek nincs neve, mégis megkísérli megnevezni, közelíteni hozzá: „A dolgok érezhető tartalma, a láthatón-hallhatón kívül? Hangulatuk? Légkörük? Kedvük? Levegőjük? Zenéjük? Színhatásuk? Akármijük, de a kézzelfogható voltuknál biztosabban meglevő valami, ami ráadásul nem is az övék, sokkal inkább a saját létezésedé.” (77. — kiemelés V. M.) Ahogyan a képlet megjósolta, az epszilonhoz közelítve a leírás pontosításával, távolabb kerülünk annak biztos lététől: amiről azt hittük eddig ugyanis, hogy a dolgokhoz tartozik, kiderül, hogy egyszerre a saját létezésnek is a része, tehát nem jelölhető ki a pozíciója. Itt érdemes utalni az atmoszféra fogalomtörténetére az esztétikában, azon belül is Hermann Schmitz és Gernot Böhme meghatározására, akik kiemelik, hogy az atmoszféra egyszerre tartozik az objektumhoz és a szubjektumhoz is, nem választható róluk, ám egyikhez sem tartozik kizárólagosan, valahol a kettő határán, metszéspontján helyezkedik el.

A szöveg a nagyítást emeli ki, mint amely leginkább képes megközelíteni a megragadhatatlan epszilont. A nagyítást itt azonban bővebben kell értenünk, nemcsak mint fototechnikai eljárást, hanem kiterjesztve azt az írói, elbeszélői munkára. Ennek tétje nemcsak a nagyítás szöveg általi sajátos megvalósítása lenne, hanem annak a bizonyos, mindent magába foglaló, nem megszüntethető érzésnek a megragadása, amelybe belesűrűsödik minden, a múlt, az elbeszélő számára fontos személyek „lénye”, az egész élete, „a lelked világa”. Miként a *Valencia rejtélyben* az eltérő univerzummodellben különböző idők egyidejűségét vagy éppen időtlenségét tapasztalja meg az olvasó, mintha a *Budában* is hasonló történe, ahogy a szöveg az időtlenség, a körkörös érzetét kelti alinearitása, időbeli előre-, hátrautalásai, ismétlődései által. Ugyanakkor nemcsak az idő válik felfüggesztetté vagy kifeszítetté, a tér is fontos része e folyamatnak





¹⁰A feljegyzés szerint a „szavak tere” nem lehet „algorithmus gyöke”, akárcsak a transzcendens számok, mint például az e és a π . (FOND-428/215.)

(jelentősége már a cím által is hangsúlyt kap). A különböző helyek (például egy homlokzat vagy a Fehérvári úti ebédlőablak), alapvetően pedig Buda időbeli mélységét, „tartalmát” tárja fel a szöveg nagytapasztalja meg, a tér kitágul, elmélyül az időben és fordítva.

Mondhatnánk, a szöveg térbeliesül. Ennek kapcsán ismét izgalmas lehet a fentebb már idézett kéziratos jegyzet, miszerint „a szavak tere lehet a döntő”. Ottlik itt a szavak terét a transzcendens számokkal állítja párhuzamba (pl. e és π (!)),¹⁰ így az egy szintre kerül az e -vel, amely az érzés legközelebbi megközelítését jelölte a fentebb tárgyalt képletben. Emellett Medve különbséget tesz az értelmi sík és a bennünk létező többdimenziós valóság, egy magasabb rendű tartomány között. Ez alapján az értelem kétdimenziós síkként határozódik meg, amelyből nem lehet átjárás egy magasabb dimenzióba, azaz az értelemmel sohasem lesz megérthető a „benned létező valóság”. Az említett kéziratos szöveghelyen szintén feltűnik az „értelmi sík”, amely a korábban tárgyalt határozatlansági reláció kapcsán merül fel: az „agyonmagyarázással”, az értelem pontosításával a „théta” átkerül az „érzés szellős teréből” az értelem síkjába, belelaposodik. A dimenzióváltás tehát az értelem, azaz a szavak általi pontosítás síkja és az érzés, a hangulat, a „biztosan meglevés” tere között történik. Ottlik itt a síkot állítja szembe a többdimenziós térrel, innen nézve válhat láthatóvá a szavak általi pontosítás és a szavak formálta tér közötti megkülönböztetés alapja: ha konkrétan, fogalmakkal leírni, megragadni nem is lehet, a szavak tere, a szöveg mégis képes a hangulat megteremtésére, így válhat „döntővé”, ezáltal közelítheti meg az epszilont, és így kerülhet egy szintre az e -vel.

Zárásként Ottlik esszéire már csak röviden utalnék, hiszen maguk a művek e kérdéseket komplex és érzékletes módon színre viszik. *A regényről* című esszé, amely kissé absztraktabb, összefoglaló módon beszél a regény felépítéséről, működéséről; négy szintjét különíti el, melyek közül az R_2 fontos az eddig tárgyaltak szempontjából: „A regénybe, mondjuk, távolnégzetnek épül be az R_2 . A mondatok, de inkább a bekezdések, fejezetek különféle elemeinek mozgása, visszatérő vagy módosuló hullámozása, lüktetése imitálja az R_2 -t, meg a regény egész-nézetének tektonikája, dinamikája vagy tonalitása talán — vagy amit stílusnak szoktunk nevezni —, vagy ami így kozmikus távlatból legvégül megmarad egy-egy regényből: egyetlen hang talán, vagy egy hullámhossz adata, az R_2 ismeretlen spektroszkópján le mérve.” (*A regényről*, 194.) Az 1965-ös előadást 1979-es megjelenésekor Ottlik megjegyzésekkel egészítette ki, ezek közül az egyik különösen érdekes lehet a tárgyaltak tekintetében, ugyanis itt kifejezetten a nyelvet helyezi középpontba: „Érdemes volna végiggondolni, mi módon tudunk pusztán az írott szóval olyasmit is közölni, amit a nyelv nem tartalmaz. Talán előbb meg kell különböztetnünk, mondjuk a nyelv (1) (a priori) naiv meghatározását, amely mint jel-jelkép-rendszer közlések céljára, tiszta absztrakció. (...) A nyelv (2), a használt (...) nyelv megint fizikai realitás (hanghullám; toll, festék nyoma papíron). Az (a





posteriori) nyelv (3) pedig mint megtanult, emlékezetbe raktározott és működő jel-képzet rendszer, intuitív (belső szemléleti) realitás. (...) Éppen a (szemantikusan) semmit nem közlő (információt nem tartalmazó) rímeléssel s a nyelvtanilag szintén semleges (sőt, ha úgy fordul, káros, helytelen) sorokba tördeléssel revelál, üzen, hív létre a vers mást, többet, mint a nyelvi jelentése — s éppen ezt a tényt kívánja mindenekelőtt szigorúan leszögezni, mielőtt egyáltalán szóba állna velünk.” (Próza, 200–201.)

Ezen a ponton térnek át a mézőlyi „atmoszféra” fogalmára. Mézőly Miklós esszéi egy újfajta „objektivitás” elképzelését körvonalazták. Ezen „objektivitás” kulcsszavai a konkrét ábrázolás, az „alkalmi abszolút”, a „bizonytalansági együttható”, az útközbeniség, az átmenet, s mindenekelőtt az „atmoszféra” és a „valóság tettenérése”. Mindennek egyik csomópontja *A tonalitás és atonalitás közérzetéről*¹¹ című esszéfűzér, mely a fogalom tágabb kontextusát is tárgyalja. Ahogy az esszé címe is jelzi, Mézőly alapvetően a zenéből indul ki, amelyet később a fizika, pontosabban a kvantummechanika felismeréseivel hoz kapcsolatba, hogy aztán párhuzamba állítsa a bennük zajló változásokat. Röviden összefoglalva a zene a tonalitás felől az atonalitás felé halad, vagyis a hierarchikus rendképlettől a mellérendelő, egyenrangúsító rendképlet felé. A tonalitás esetén ugyanis a rendszert az alaphang, a tonika határozza meg, míg az atonalitásban a hangok egyenrangúak, s a szervező erő a szerialitás. A természettudományban, mely folyamatosan az általánosítás felé halad, hasonló változások történtek ugyanebben az időben, vagyis megkérdőjeleződött az abszolút uralma, s a különböző vonatkoztatási rendszerek egyenrangúságára hívja fel a figyelmet. Mézőly azonban figyelmeztet, hogy nem tartja motiváltnak e kapcsolatot, az viszont tény, hogy Schönberg és társai „a tudomány művelőivel egyidejűleg vontak le egy elkerülhetetlen következtetést”.

„Az abszolút trónvesztésével, mondja Mézőly, az egykori tekintély végtelen sok egyes elemre, vonatkoztatási rendszerre oszlott szét. Ami bekövetkezett: jelentősnövekedés az egyesekben.” A determinizmust felváltotta az inderteminizmus, az egyes elemeket átható bizonytalanság. És talán ami a legfontosabb: „a jelenségekkel ott is szemközt kell maradnunk, ahol eddig az abszolút magyarázott és közvetített”. Ennek pedig az a következménye, hogy „az ember, mint kiiktathatatlan és befolyásoló mérőműszer-berendezés, maga is viszonyítási bázis lett. S ami rajta kívül mutatkozik, azt egyre kevésbé tudja valamilyen »külső abszolúthoz« viszonyítható rendképletbe illeszteni.” (49.) Ebben az értelemben mondhatja Mézőly, hogy „a széria abszolútja »alkalmi abszolút«, azaz folytonosan és dinamikusan éppen-most-magát-teremtő — szemben a tonika archetípusosan stagnáló abszolútjával”. (50.) Az alárendeltséget tehát felváltja a mellérendeltség közérzete, ez pedig olyan fordulat, ami „nemcsak az emocionális és affektív tartalmak, hanem a személyesség és tárgyilagosság elvontabb normáit és ismérveit is meg-

¹¹In uő:

A tágasság iskolája.
Szépirodalmi, Budapest,
1977, 26–75. (A következőkben az oldalszám megadásával hivatkozom a műre a főszövegben.)





változtatta”. (50–51.) Lehetséges távlatainkként Mészöly „az ellentmondás stabil egyensúlyát és »egyértelműségét« nevezi meg”. Így lesz meghatározó az abszolút-relatív komplementaritása, az alkalmi abszolút, az abszolút-igényű relatív. (52.)

A valóság tettenérése című esszében pedig ezek alapján egy új „programot” vázol fel Mészöly, miszerint „eleve objektiválnak csak a pusztta működési modell tekinthető, vagy még általánosabban: a pusztta működés”. A döntő változás emellett, hogy a valóság megélése és tudomásul vétele, valamint a működés rendképleteinek megértése és művészi megragadása egyidejűbb lett egymás viszonylatában. És pontosan ez lenne az új tárgyilagosság, amelynek „hite, hogy olyasmint segít megmutatkozni, ami egyedül a működés tettenéréssel lesz azzá, ami sem a tettenértben, sem a tettenérőben nem volt meg azelőtt. Vagyis lemond a »mágánvaló« ostromlásáról, s gyakorlatilag a feltételezéséről is. Helyette a szembesítésben és szembesülésben, a találkozás egymást követő szituációiban ragadja meg, rögzíti és hiszi el a valóságot. Azaz, a fenti értelemben »szubjektivizálja«, s ebben a »távolságtartó« szubjektivizálásban ismeri fel (a folyamat során) a maga rejtettebb intim-személyességét is, mintegy visszapillantva, rádöbbenésszerűen.” (54–55.) S ebben a pár mondatban minden benne van, amiről eddig szó esett, s egyszerre tovább is mutat annál. A kvantummechanika megfigyelő paradoxonából vonja le a következtetést, hogy a működés tettenérésében mutatkozhat csak meg, ami korábban sem a megfigyelőben, sem a megfigyeltben nem volt jelen, vagyis hogy a megfigyelés mindig módosítja a megfigyeltet. Éppen ezért csak találkozások, vagyis mérések sorozatában, a statisztika révén lehet megragadni, vagy inkább valószínűsíteni a valóságot (akárcsak Ottliknál Medve-féle élet mint ingyen mozi elképzelésében). Ezért nevezi Mészöly ezt a műveletet idézőjelben „szubjektivizálásnak”, melyben a megfigyelt is megpillanthatja önmagát — rádöbbenésszerűen. Következtetésként a művészet feladatát így határozza meg: „(...) nem is lehet más dolgunk a művészetben, csak az, hogy a találkozások szenvedélyes, pillanatnyi, korszerűen *melléknevesített* szituációban próbáljuk meg újra és újra legyűrni a világ látványjellegét. A sikerültség mértéke pedig az a megosztható *közérzeti hitelesség*, ami jogosulttá tesz arra, hogy a műben összetévesszük magunkat a világgal — és viszont. (64. — kiemelés V. M.)

Az alkalmi abszolút következményeit a művészetben a *Realizmus* — *nem-realizmus*¹² című esszéjében körvonalazza a következőképpen: „változó modellek — változó érvényességek — többértelműség, mint a konkrét formája — megnevezés helyett utalás — enigmatikusság — azaz: nem cél a megnyugtató és megértetés minden áron.” (73.) Ebből a felsorolásból két dolgot emelek ki, amelyek különösen fontosak a további érvelés szempontjából. Az egyik az utalás, a másik pedig az a kijelentés, miszerint már nem cél a megértetés. Előbbi azért is, mert Mészöly az utalás mai funkcióját így határozza meg: „pontatlansággal rámutatni olyan pontosságra, ami megnevezhetetlen — pontosan megadott elemek pontatlan kapcsolatba hozásával rámu-

¹²In uő:

A pille magánya. Jelenkor, Pécs, 1989, 71–76.

(A következőkben az oldalszám megadásával hivatkozom a műre a főszövegben.)





tatni a megnevezhetetlen pontosságra" (73.) — amely megállapítás emlékeztethet a *Budáról* elmondottakra. A megértetés, a megértés jótékony hiánya természetesen kapcsolatban áll mindezzel. A jelentés és jelölés nélküliség máshol is pozitív színben tűnik fel: E „bizonytalansági együtttható” a szöveg nem-jelentéses elemeivel párhuzamba állítva — „a rím, a ritmus (mint jelölhető információkra konkrétan le nem fordítható közlés)” — ismét a bizonyosság feltételeként jelenik meg az *Objektív — konkrét — szubjektív*¹³ című esszéjében. Ezen a ponton ráadásul mindez összekapcsolódik az objektivitás korábban tárgyalt kérdésével. Nem csak ezen esszéjében jelenti ki, hogy a szó szerint vett objektív ábrázolás abszurd — máshol annak fikció voltáról és a fikció potenciális objektivitásáról beszél. (*Realizmus*, 72.) „A konkrétság szubjektívizálása révén tudatosan kiszűrhetjük, leleplezhetjük, ami a konvenciók révén a konkrétához ál-objektivitásként tapad. S ami a szubjektívizálásunk után így megmarad, az valóban hírt fog adni, s főképp hitelesebben, a konkrétban közvetlenül megjelenni és megmutatkozni nem tudó objektív vetületről. És ez a maradék préselődik át az atmoszférába. Tulajdonképpen itt kezdhethénk beszélni viszonylag objektív ábrázolásról; ami viszont, a folyamat természetéből adódóan, inkább *megidézés* már.” (*Objektív*, 265.)

¹³In uő:
A tágasság iskolája,
i. m. 264–265.

Így érkezünk el a Mészöly számára központi jelentőséggel bíró atmoszféra fogalmához, amely az újfajta „objektivitás” záloga lehet. Az atmoszféra, amely utalásszerűen, pontatlanul hírt adhat a valóságról, a konkrétól, a pontosságról, „nem ráadászerű többlete az ábrázolásnak, hanem a lényeg jelentkezik benne” — olvashatjuk *A mesterségről* (1969)¹⁴ című esszéjében, ahol kiemelten tárgyalja az atmoszféra problémáját a forma latolgatása kapcsán. Itt is hangsúlyozza a megnevezhetetlenséget. S a korábbiakkal ellentétben (?), miszerint a pontatlansággal tudunk a pontosságra rámutatni, itt éppen mintha fordítva lenne: „S egyre bonyolultabban érezzük, hogy a legtöbb, amire vállalkozhatunk: világosan megírni a homályt.” Az atmoszférát itt a „bizonytalansági együttthatóként” határozza meg, „ami nélkül az objektív és a konkrét is gyanús”. (108.) Az atmoszféra a működést is képes tetten érni, amennyiben „organikus szintézis, ellentétben mindenfajta elemzés tárgyias szintézisével. Az élő és működő részek varázslata.” S végül, hasonlóan fordításban, a megértést is az „ismeret atmoszférátöbbleteként” határozza meg, amely így a szubjektívizálással kerül egy szintre, s nyeri el jelentőségét: „(...) élesebben hívódott elő valami, ami mindig is igaz volt. Hogy miért éppen ma és most? Talán érthető. Lassú fejlődésünk során úgy döntöttünk, hogy a világ környezet, amivel szemben állunk, és nem öl, amiben benne vagyunk. Naiv azonosság helyett ésszerű ráfogások rendszerét dolgoztuk ki: szüntelenül változó jelek és jelzések rendszerét. Ismeretanyagunk mérhetetlenül megnőtt; de a felismerés is, hogy amit tudunk, nem feltétlenül értjük is. A megértés így lett egyre nyíltabban az ismeret atmoszférátöbblete. Valami, ami nem tudható, csak közérzetünkkel birtokolható. A megértés az azonosság közérzetének ajándéka; az ismeret a kívül- és szembenállásunké.” (108.)

¹⁴In uo. 102–110.

