A „nézésre kényszerített szem”

Tekintetreprezentációk és nézésaktusok vizsgálata Mándy Iván *A Trafik* és Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* című művében

OTDK-dolgozat

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés 3

Szerkezet, megszerkesztettség, szövegstruktúra 6

A testek ábrázolása 10

Hozzáférés a szövegek világához 15

Tekintetek a szövegben 21

Összegzés 30

Bibliográfia 32

Bevezetés

A nézés mint irányított látás prototipikusan feltételez egy cselekvőt (néző), egy tárgyat (nézett), valamint magát a cselekvést. Ennek következtében összekapcsolódhat az eltárgyiasítás konnotációjával, a résztvevők hierarchia- és dominanciaviszonyaival, valamint bírhat szexuális potenciállal is.[1] A 20. század második felében keletkező prózai művek egy részében jól megfigyelhető tendencia a vizualitás előtérbe helyezése, a szemmel érzékelhető jelenségek dominanciája. A tekintetek a szövegekben gyakran nemcsak tematikus, hanem motivikus és pragmatikai funkcióval is bírnak.

Ez figyelhető meg Mészöly Miklós *Szenvtelen följegyzések* és Mándy Iván *A Trafik* című művében is. A dolgozat célja annak feltárása, hogy a nézésaktusok és tekintetreprezentációk hogyan szervezik ezen szövegeket és mekkora jelentőséggel bírnak a narratívákban. Hipotézisem szerint a nézés prototipikus konnotációit mindkét mű kimozdítja. A jelen alkotásokban működő tekintetek – ahogy feltételezem – nem simulnak bele a néző-szubjektum és nézett-objektum oppozícióba, nem őrzik meg ennek egyirányú jellegét, hanem egy valamilyen módon dinamikus megvalósításuk érhető tetten. A két műben eltér a reprezentált tekintetek és nézésaktusok megjelenési módja, valamint ebből adódóan eltérő funkciót is töltenek be a narratívákban. Ezek feltárása és összehasonlítása lehetőséget nyújt arra, hogy az egyes szövegek tekintetpoétikai sajátosságai is jobban kirajzolódjanak. Dolgozatomban tehát azt fogom bemutatni, hogy a két szöveg hogyan írja felül a nézés prototipikus struktúráját, valamint hogy mindennek milyen tétje van a műveket tekintve.

A dolgozatban elsőként a két mű szerkezeti, és szövegszervezési sajátosságára térek ki, melyeken keresztül bemutatom a művek alapvető sajátosságait is. Ezt követően a szövegekben megjelenő testek reprezentációit fogom elemezni, ami elengedhetetlen a szereplők tekintetábrázolásának vizsgálatához. Ezután rátérek a szövegekben feltáruló világok befogadási aktusaira, külön a szereplők, az elbeszélő és az olvasó befogadói lehetőségére és

[1] Ezzel a kérdéskörrel foglalkoznak többek között az alábbi elméleti szövegek:
MERLEAU-PONTY, Maurice, „A szem és a szellem”, in *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, 53–77 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1997).
CIXOUS, Hélène, „The Laugh of the Medusa”, trans. COHEN, Keith and COHEN, Paula, *Signs* 1, 4. sz. (1976): 875–893.
MITCHELL, W. J. Thomas, *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZŐNYI György Endre és SZAUTER Dóra (Szeged: Jate Press, 2008).
BOEHM, Gottfried, „Látás. Hermeneutikai reflexiók”, ford. KUKLA Krisztián, *Vulgo* 2 (2000): 218–231.
FOSTER, Hal, ed., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988).
CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. LUKÁCS Ágnes (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).
ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso Books, 1986).

tevékenységére, ezzel előkészítve az elbeszélő vizuális aktivitásának elemzését. Az utolsó előtti fejezetben a szövegben tetten érhető szereplői és befogadói tekintetek kölcsönhatását fogom vizsgálni, végül pedig röviden összegzem a feltárt eredményeket.

Az elemzett szövegek a két szerző életművének – 21. századi perspektívából – kevésbé kanonikus darabjai közé tartoznak. *A Trafik* 1978-ban került először publikálásra a *Kortárs* folyóiratban kisregény műfajjelöléssel,[2] majd 1979-ben jelent meg önálló kötetben,[3] két évvel ezután pedig a *Tájak, az én tájaim* címet viselő novelláskötetbe[4] került bele.[5] Megjelenését élénk figyelem kísérte: rendszeresen jelentek meg a szerzővel interjúk és beszélgetések a készülő írásai – jelen esetben *A Trafik* – kapcsán.[6] A kritikákban a szöveg megjelenését követő években az atmoszférateremtés, a reduktív nyelvhasználat említése került előtérbe, valamint – a *Tájak, az én tájaim* című kötet többi novellájának tükrében is – a tárgyak kiemelt jelentősége, azok narratívaszervező funkciója. Hasonlóan értekezik a szövegről Erdődy Edit is monográfiájában: „A nyolcvanas évek elején sorra megjelenő Mándy-írások […] annak a novellaeszménynek és poétikai törekvésnek a kiteljesedését hozzák el, mely az epikus alakításban a minimálisra szűkíti a történet szerepét, s magukat a tárgyakat és helyszíneket ruházza fel formaszervező funkcióval. A kitüntetett helyszín, illetve tárgy hangulati erejénél fogva felidézi az elbeszélő tudatában hozzájuk kapcsolódó képzeteket, álmokat, jelenségeket, eseményeket, melyek bennük, rajtuk, általuk lejátszódtak, illetve lejátszódhattak volna."[7]

A *Szenvtelen följegyzések* 1979-ben jelent meg a *Szárnyas lovak* című kötetben.[8] Önálló recepciója eltörpül a Mándy-szövegé mellett.[9] A megjelent írások – többnyire – a kötettel

[2] MÁNDY Iván, „A trafik", *Kortárs* 22, 7. sz. (1978): 1065–1094.
[3] MÁNDY Iván, *A Trafik* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979). – A dolgozat ezen szövegváltozatra támaszkodik.
[4] MÁNDY Iván, *Tájak, az én tájaim* (Budapest: Magvető Kiadó, 1981).
[5] A címben szereplő „trafik" kifejezés az önálló kötetben nagy, a másik két változatban kis kezdőbetűvel szerepel. A szövegtörzsben nem történtek szignifikáns módosítások, többnyire helyesírási, tipográfiai és nyelvhelyességi eltérések fedezhetők fel. Ezeken kívül megfigyelhető két „epizódszereplő", Aranka és Adél nevének felcserélése; valamint egy párbekezdéses egység törlésre került az önálló kötetben és a *Tájak, az én tájaim*ban a folyóiratban megjelent szövegváltozathoz képest.
[6] Habár problematikusnak tartom a szerzői szándék szoros integrálását a szövegértelmezésbe, érdemesnek tartom röviden kitérni erre. Sok interjú és beszélgetés jelent meg a korabeli folyóiratokban, amelyekben a már elkészült és a készülőben lévő műveiről kérdezték a szerzőt. A kötet recepciója így nem mentes a szerzői szándék explikálásától, valamint az arra tett reflexióktól. Egy, az írásfolyamat közben készült interjúban Mándy is a kritikákhoz hasonlóan aposztrofálja *A Trafik* világát: „Jelenleg is novellasorozaton dolgozom, bár ezek közül néhány már – *A mosoda, A lift* – megjelent. Most tervezem *A trafik, A bútorok, A villamos* című novelláimat. Ezek az életemről, Budapestről szólnak." (CSETERÁS Andrea, „Egy sporttudósító a világégésben. Beszélgetés Mándy Ivánnal", *Esti Hírlap* 23, 90. sz. [1978] – kiemelés tőlem.)
[7] ERDŐDY Edit, *Mándy Iván* (Budapest: Balassi Kiadó, 1992), 79.
[8] MÉSZÖLY Miklós, „Szenvtelen följegyzések", in MÉSZÖLY Miklós, *Szárnyas lovak*, 75–99 (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1979).
[9] Az elbeszélést többnyire pozitív hangvételű reflexiók kísérik, habár egy elsők között megjelent kritika a kötet egyik legkevésbé sikerült darabjaként említi, mely a kritikus szerint a *Szárnyas lovak*hoz hasonlóan „csináltnak tetszik". (BERKES Erzsébet, „A szemtanú és a látszat", *Élet és Irodalom* 23, 33. sz. [1979]: 11.)

azonos című elbeszélésre, a *Lesiklás*ra, valamint a *Térkép Aliscáról*ra fókuszálnak. A *Szenvtelen följegyzések* kapcsán – összevetve az életmű vagy a kötet más darabjaival – elsősorban az jelenidejűség, a szenvtelen elbeszélésmód és asszociációs szerveződés kerül említésre.[10] Thomka Beáta monográfiájában felhívja a figyelmet arra, hogy „a narrátor törekvése valami eredendő hitelesség, szenvtelenség, a tárgyiasság »fikciójának« megteremtésére irányul".[11] Szolláth Dávid Mészöly prózáját hat elbeszéléstípusra osztja fel tematikus és szerkezeti-formai sajátosságok szerint.[12] Az így létrehozott kategóriák közül a *Szenvtelen följegyzések*et a dezintegrációs típusba sorolja, melyet – Thomka Beátához hasonlóan – a *nouveau roman* hagyományával köt össze.

Mándy Iván és Mészöly Miklós művei kapcsán a filmes tematika és a narratíva megformáltsága is gyakran kerül előtérbe. A kortárs recepció is – többek között – ezt emelte ki Mándy szövegeit illetően, mint ami egyfelől azok gyakori mozi- és filmtematikájából eredeztethető, másfelől abból, hogy a szerző életében több alkotásának is elkészült a filmadaptációja.[13] A Mészöly Miklós kötetét elemző kritikák pedig összekapcsolták a *Szárnyas lovak*at a pár évvel korábban megjelent *Film* című kisregénnyel[14] a nyelvi megformáltság és a filmnyelvi kifejezések használata révén.[15] A nézésaktusok vizsgálatáról nem leválasztható a szövegek filmhez, filmszerűséghez való viszonya, így adott pontokon erre is ki fogok térni.

Egyik szerző művének esetében sem értelmezik mélyrehatóan az elemző szövegek a tekintetek funkcióját, pedig ez mindkettő narratívájában központi szerepet tölt be: *A Trafik*ban a szereplők alapvető cselekvése a maguk körül történő események megfigyelése, amelyet közvetít a narrátor. Hasonlóan a *Szenvtelen följegyzések*ben is: a férfi szereplő a mellette fekvő, alvó lányt mikroszkópszerűen megfigyeli, amely révén a narratívát alkotó asszociációs szerkezet kibomlik. Az alábbiakban követett tekintetközpontú megközelítés hozzájárul egyfelől az életművek kánonjában perifériára szorult művek recepciójának bővítéséhez, valamint a szövegbeli tekintetek és a nézésaktusok megközelítési irányának és módszereinek árnyalásához.

---

[10] Lásd például: DÉRCZY Péter, „Mészöly Miklós: Szárnyas lovak", *Kritika* 9 (1980): 31–32.
SZIRÁK Péter, „Nincs pont, csak folytatás. Mészöly Miklós prózájáról", *Alföld* 46, 11. sz. (1995): 60–76.
[11] THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1995) 61.
[12] SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020) 459–462.
[13] Többek között megjelentek – a szöveggel azonos címet viselő – filmek: *Csutak és a szürke ló* (1961), a *Régi idők mozija* (1971) és *A locsolókocsi* (1973).
[14] MÉSZÖLY Miklós, *Film* (Budapest: Magvető Kiadó, 1976).
[15] Szávai János egy értekezésében két csoportra osztja az 1970-es években publikált Mészöly-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, „Mészöly Miklósról", *Új Írás* 20 [1980]: 70–73, 72.)

Szerkezet, megszerkesztettség, szövegstruktúra

Habár *A Trafik*ban és a *Szenvtelen följegyzések*ben feltáruló miliő, valamint a narratív események jellege és azok sűrűsége szinte teljesen eltérő, mégis sok tényező ad okot a két mű összevetésére. Mindkét szöveg nyitott szerveződésű: ugyan detektálhatók bennük központi történetszálak, motivikus hálózatok, azonban ezek nem alkotnak zárt cselekményt. A narratív konzisztencia kérdése mindkét írással egyaránt összefüggésbe hozható. A befogadó feladata, hogy a szövegekben szereplő cselekményelemeket és eseményrészleteket a grammatikai kohéziós elemeknek és motivikus-tematikus mintázatoknak megfelelően összerendezze. Ennek következtében az általam feltárt összefüggések is csak egy lehetséges elrendezését alkotják a szövegben szereplő információknak.

Mészöly és Mándy alkotása egyaránt egymástól elkülönített, üres sorokkal elválasztott szövegrészekből áll, melyek sorrendje és kapcsolata többnyire nem tesz eleget a kauzalitásnak. Ennek a szövegszervezési eljárásnak más-más funkciója van a két szövegben. *A Trafik*ban a bekezdések – többnyire tartva az ok-okozati vagy temporális rendet – tematikus egységekké szerveződnek, melyek külön jelenetekként – akár jelöletlen fejezetekként is – értelmezhetők. A sorrendjük gyakran nem tűnik cselekményszinten megalapozottnak, sőt többnyire utólagosan sem állíthatók kauzális vagy temporális rendbe. Az önmagukban tematikusan koherens szövegegységekben feltáruló jelenetek egymással mellérendelő viszonyt alakítanak ki. Az elbeszélés megalkotottsága nem teszi lehetővé a szövegrészek között egyfajta előtér-háttér vagy központi cselekmény és mellékszálak dichotómiájának felállítását. Az ismétlődően megjelenő motívumok azonban hozzájárulnak ahhoz, hogy a befogadó a szövegegységeket összerendezze, és egy lehetséges narratíva főbb íveit megkonstruálja.

Az egyik cselekményszál egy kisfiúhoz kapcsolódik, aki egy trafik kirakatában kiállított plüssfigurákat és könyveket figyel. Egy másik szövegrészben papírba csomagoltatott cigarettát vásárol, amire az édesapja kérte meg. Feltehetően ugyanehhez a fiúhoz kapcsolódik az első szövegrész is, amelyben beleszagol egy szivardobozba és megszédül tőle. Valamint ő lehet az, aki az egyik trafikban intézkedő felügyelőt Poirot-val azonosítja. Többször feltűnik egy szürke kardigános trafikosnő, akit az egyik szövegrészben egy tengerészegyenruhás aggastyán a pulthoz fog, majd egy pokrócba csavart, szakadt kabátot viselő férfi belép az üzletbe azzal a céllal, hogy kirabolja. De egy későbbi ponton szerepel a hölgy monológja arról, hogy a Beppó nevű kutyája mindezt megakadályozta, elbánt az egykori futballistával.[16] A mű egy későbbi

[16] MÁNDY, *A Trafik*, 14–16, 35–36.

pontján is feltűnik egy pokrócba csavart férfi az üres telek sarkán álló trafik tulajdonosaként, aki feltételezhetően azonos a hölgy üzletébe berontó szereplővel.

Az ismétléses szerkesztésmód következtében hálózatszerűség szövi át a szöveget. Azonban ez a hálózat bizonytalan. Nem mindig lehet teljes biztonsággal azonosítani sem a szereplőket, sem magukat a helyszíneket, a trafikokat. A központinak mondható szereplők többnyire név nélkül kerülnek bemutatásra, általában egy-egy jellegzetességüket említi a narrátor, ami alapján felismerhetővé és megkülönböztethetővé válnak az idős hölgyek és öregemberek. Például az említett idős hölgy attribútumai az ősz, kontyba csavart haj, a szürke pulóver, a gyöngysor és a fekete ceruzaszoknya. Azonban mindezen jellemzőit nem egyszerre tárja fel a szöveg, hanem több különböző szöveghelyen, elszórva említ közülük párat.

A Trafik nyelvi megformáltságát és jelenetező szerkesztésmódját tekintve filmszerűen építkezik. A szöveg rövid, többnyire hétköznapi szituációkat ábrázol,[17] melyek közvetlenül nem függenek össze egymással, nem reflektált a szövegrészek egymáshoz fűződő kapcsolata. Ugyanez érvényes a feltáruló látványra is: a vizuálisan érzékelhető események rövid felvételekhez hasonlítanak, melyek fázisokat képezve ugrásszerűen váltják egymást – filmnyelvi terminussal élve a snittek éles vágással kapcsolódnak egymáshoz. Ebben a tekintetben a novella támaszkodik az avantgárd hagyományokra.

A *Szenvtelen följegyzések*et, mint említettem, egymáshoz lazábban kapcsolódó bekezdések alkotják, melyeket a bennük szereplő kohéziós elemek szerveznek szöveggé. Mándy írásával ellentétben tehát nem fejezetszerű tematikus egységek építik fel a művet. A narratívát egy férfi[18] tapasztalatai konstruálják, melyeket egy ehhez fokalizált egyes szám harmadik személyű narrátor közvetít.[19] Négy külön időintervallumban végbemenő eseménysor alkotja a szöveg cselekményét. Az elbeszélés vázát egy nyári napon délután 3 óra körülre tehető

[17] Szerepelnek azonban olyan események is, amelyek nem mondhatók mindennaposnak: egy jelenet Damjanich tábornok kivégzés előtti pillanatait beszéli el, valamint egy másik ponton olvasható egy mentálisan instabil nő öngyilkossága is.

[18] Az elbeszélésben nincs expliciten jelölve a megfigyelést végző szubjektum neme, azonban a szövegben fellelhető szimbólumok és metaforák arra engednek következtetni, hogy egy férfi szereplő van jelen. A szexuális aktus leírásakor például a következő olvasható:
„Még kettőről beszélhetünk, de már előlegezve van az *egy*. Ennek az időtartama nem mérhető, mert miközben múlik, a legmozdíthatatlanabbul áll, vérbő lendületébe meredve
Akkor következik be
Hangtalan robajjal – mintha a nap és a pálmák érintésétől kapnának gellert – nagy csapat sirály fröccsen ki a szigetközépből” (MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 89.)

[19] A dolgozatban Mieke Bal fokalizáció-fogalmát használom. A fokalizáció létrejöttét egy, az elbeszélő által delegált szereplő, a fokalizáló (*focalizer*) teszi lehetővé. Ez az aktor választja ki az elbeszélés tartalmát, valamint azt a szöget, amelyből az események bemutatásra kerülnek. Így a fokalizáló pozíciója magába foglalja az információs és a vizuális perspektíva fölötti rendelkezést. A fokalizáció kifejezés pedig ennek a működésére utal. (BAL, Mieke, „The Narrating and the Focalizing. A Theory of the Agents in Narrative”, trans. LEWIN, Jane E, *Style* 17, 2. sz. [1983]: 234–269.)

jelenet adja: a – névtelenül szereplő – férfi ekkor figyeli meg, ahogy a mellette fekvő – szintén névtelenül hivatkozott – lány alszik. A többi, műben fellelhető esemény ehhez a szituációhoz asszociatív módon kapcsolódik. A második idősíkhoz aznap reggeli események köthetők: a férfi zuhanyzása, egy szexuális aktus, valamint ahogy a nő szoborra hasonlító pozícióban ül. A délelőtti történések nem egyértelműen választhatók el a délutániaktól, így ezen két idősík viszonya is bizonytalan. Feltételezhető az időhatározószók és erre utaló kifejezések hiányában, hogy a reggeli és délutáni események egy síkot alkotnak. Az is nehézséget okoz az elhatárolásuk kapcsán, hogy az ekkor végbemenő események helyszíne azonos, és az események jellege sem tér el egymástól nagy mértékben.[20] A délutáni időpontban aprólékosan, szinte centiméterről centiméterre haladva, több perspektívából megfigyelt női test leírása összemosódik az előző este látott természettel: azzal a látvánnyal, amit a férfi a Két Pálmafához nevű kávézóban ülve, majd pedig a kikötőnél található lépcsőről lát. Ahogy a mottó is jelzi,[21] a test és a táj hasonlítása és ennek öröme szervezi tulajdonképpen a narratívát. Ennek elemzésére egy későbbi fejezetben térek ki részletesen a testek ábrázolása kapcsán. A negyedik lehetséges idősík az előző nap délutánjára tehető, melynek során a szereplők a tengerben fürdenek és a partmenti katonai építményeket, valamint a világháborús üteget fedezik fel.

A szöveg logikáját a természet és a test közötti asszociációk szervezik. A bekezdések sorrendje tehát megbontja a temporális logikát, és a több szálon futó cselekményt párhuzamosan beszéli el a narrátor. A szöveget felépítő bekezdések sorrendje és egymáshoz kapcsolódása nem mindig motivált, az esetlegesség látszatát kelti. Többször nem – vagy csak késleltetve – dönthető el, hogy az adott bekezdés melyik cselekményszálra vonatkozik: az előző esti vagy a másnap délutáni látvány leírásához kapcsolódik. A szöveg tipográfiáját tekintve megfelel a konvencióknak, azt leszámítva, hogy a bekezdéseket sohasem zárja pont.[22] Ez, illetve a bekezdések rövid terjedelme és adott esetben asszociatív kapcsolódása illeszkedik a címben szereplő „följegyzések" kifejezéshez.

Egyik szöveg sem teszi egyértelművé a cselekményei helyszínét. Habár a Mándy-mű eseményei budapesti trafikokban játszódnak, ezek száma és pontos lokációja nem állapítható meg. Elkülöníthető egymástól a körúti, az iskolával szembeni, egy üres telek melletti, illetve egy csendes utcában elhelyezkedő trafik. Azt azonban nem lehet teljes biztonsággal

[20] A későbbiekben az egyértelmű kifejezésmód kedvéért két idősíkként fogom hivatkozni a szöveg által működtetett idő-esemény csomópontokat: azokat a napközbeni és előző esti terminusokkal fogom jelölni. Ezek viszonyának bizonytalansága azonban mindig hozzáértendő.

[21] „»Véleményem szerint egy fontos dolog hiányzik a boldogságunkhoz: a hasonlítás gyönyöre…« (Marquis de Sade)" (MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 75.)

[22] A szöveg idézésekor ezt a tipográfiai sajátosságot figyelembe véve ezért nem fog több helyen szerepelni pont a mondat és/vagy bekezdés végén.

rekonstruálni, hogy mely szövegrészek mely üzlethez kapcsolódnak, hiszen gyakran nem nevezi meg az elbeszélő expliciten azok pontos helyét, tulajdonosát vagy eladóját, ami révén következtetni lehetne a helyszínre. Az sem biztos, hogy az említetteken felül hány trafik eseményei kerülnek leírásra, mennyit lehet egyértelműen elkülöníteni egymástól. Például problematikus a körúti és a Huszár utcai üzlet viszonya. A körúti mellett egy szövegrész szerint templom áll, a Huszár utcai közelében egy zöldségárus és több szaküzlet is található, azonban az események és a helyiség berendezése alapján nem állapítható meg biztosan, hogy két külön boltról van-e szó, vagy csak más került fókuszba a leírt történések kapcsán.

Ahogy *A Trafik*, úgy a *Szenvtelen följegyzések* is tartalmaz helyszínspecifikusnak tűnő elemeket, amelyek referenciálisként tüntetik fel magukat. Mészöly írásában ezt a funkciót a Két Pálmafához nevű kávézó, valamint a lépcső tetejéről feltáruló látvány, a szűk sikátor említése tölti be, amely egy térbe torkollik, ennek közepén pedig egy 15. századi szentháromság-szobor áll. Mindemellett egy dalmát férfi is említésre kerül. Ezek alapján a cselekményt az egykori Jugoszlávia tengerparti területére lehetne lokalizálni. A szövegek ezen eljárásai azt az illúziót keltik, mintha egyértelműen meghatározott helyszínekre utalnának, azonban mégsem teszik ezeket pontosan hozzáférhetővé, ezek említése csupán a miliő kialakításának funkcióját töltheti be.

Mindkét mű jellegzetessége, hogy a részletek asszociatív szerveződésének köszönhetően a cselekményidőben nem fedezhető fel egyértelmű linearitás. *A Trafik* esetében az időhatározók és az időre utaló kifejezések nem kapcsolódnak össze a fejezetszerű szövegrészek között. Nem hoznak létre deiktikus, makrostruktúrát szervező hálózatot, nem szolgálnak referenciával más szövegrészek számára, hanem mintegy üresen maradnak. Kikövetkeztethető azonban, hogy a szövegrészek együttesen egy nagyobb időintervallumot ölelnek fel. A szöveg elején szereplő idős, szürke kardigános trafikosnő később is említésre kerül: akkor a még gyerek kisfia beszél róla.[23] Egy másik ponton a „levert szabadságharc szakállas tábornoka”,[24] Damjanich szereplőként tűnik fel. Szintén az idő múlására utal az, hogy a szöveg jellemzően első felében említett szivarokat a második felében felváltják a cigaretták. A háborús özvegyek, volt tisztek említésével a világháborúk utáni egy-két évtizedre szűkítik egyes szövegrészek a cselekményidejüket.[25] Ennek értelmében *A Trafik* eseményei körülbelül százéves (1849 és az 1960-as évek közötti) intervallumban helyezhetők el.

[23] MÁNDY, *A Trafik*, 60–65.
[24] UO., 42–46.
[25] Hasonló időintervallumhoz kapcsolja a cselekmények idejét a Modiano cigaretta fényreklámjának említése is, mely cég 1947-ben szűnt meg.

A *Szenvtelen följegyzések*ben a két-három megjelenített idősík – az előző nap este hét órakor, a másnap reggel és délután három óra között zajló események – egymásra vetítése következtében ezek elválaszthatatlanná válnak. Az idősíkok eseményeit jelen időben beszéli el a narrátor, ezzel egy integrált idődimenziót, egy kitágított jelent hoz létre.[26] Ebben nem válnak szét a jelen és a múlt eseményei, hanem egymás mellé rendelődnek, és automatikusan, „természetüktől fogva" kölcsönhatásba lépnek.[27] Ezt a narrátor reflektálja is a novella utolsó harmadában: „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".[28]

A testek ábrázolása

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 testeit, azok szinte sohasem válnak láthatóvá teljes valójukban. Mándy műve a szereplőket egy-két tulajdonságukkal jellemzi, csupán jelzésszerű, megkülönböztető jegyek funkcióját betöltő attribútumaik kerülnek kiemelésre. Jellemzőik gyakran az archoz kapcsolódnak, ritkábban a test egyéb területeihez. Ennek következtében a test főként kommunikációs funkciójában tűnik fel. Ezzel szemben a *Szenvtelen följegyzések*ben kizárólag a lány testrészei kerülnek jellemzésre. Mindez egy közeli pozícióból történik, középpontba helyezve lábai és karjai, valamint intim testrészei leírását. Ezzel a test – több szinten is expliciten – erotikus minőségében tűnik fel. A lány arcát az elbeszélő egészében nem jellemzi, csak annak egy-egy részére tér ki, például a pupillájára vagy az ajkaira.

*A Trafik*ban megjelenített testek tulajdonságai – melyek sematikusak és alapvetően nem egyediek –, megkülönböztető, egyénítő funkciót töltenek be, míg a *Szenvtelen följegyzések* női teste nem válik egyedivé. Előbbiben a test reprezentációja hangsúlyos, utóbbiban viszont annak prezentációja és interpretációja. Mészöly elbeszélésében az aprólékos részletességgel leíró egységek összességében szinte a lány egész testét aprólékosan kidolgozzák. A leírás

[26] Erre a jelenségre Farkas Zsuzsanna is felhívja a figyelmet tanulmányában (FARKAS Zsuzsanna, „»Testté lett táj – tájjá lett test«. Mészöly Miklós: Szenvtelen följegyzések", *Alföld* 65, 11. sz. [2014]: 71–77.)
[27] Ez az eljárás Mészöly prózájának egyik alapvető sajátosságaként említhető. Többek között például a *Nyomozás* című szövegegyüttesben domináns. (MÉSZÖLY Miklós, „Nyomozás 1–3", in MÉSZÖLY Miklós, *Alakulások*, 722–766 [Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975].)
[28] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 95.

perspektívái, részletessége és sűrűsége azonban azt implikálja, hogy 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.

A Trafik karaktereinek – nagyrészt nem normatív – testeit az elbeszélő részvéttelenül, empátia nélkül reprezentálja. Megjelenít többek között szemüveges, „lúdtalpas járás[ú]”,[29] kerekesszékes és félkarú entitást is. A *Szenvtelen följegyzések*ben szintén gyakran kerülnek megjelenítésre a test nem normatív vagy nem esztétikus részei. *A Trafik*kal ellentétben ezek a tulajdonságok nem funkcionálnak egyénítő jegyként, hanem a test organikus részeiként artikulálódnak, amelyeket a férfi vizuálisan és taktilisan fedez fel. Többek között említi a szöveg a nyálat a lány szája sarkában, a homokos lábujjait, valamint az „áll domborulatán hártyásra száradt, tejszerű lepedéket”.[30] A szereplő érdeklődését ugyanolyan mértékben keltik fel ezek a szegmensek, mint a test intimebb területei: érdeklődéssel, kíváncsisággal fordul feléjük. A közeli megfigyelői pozícióval és az ehhez illeszkedő leírással összhangban ezek a testi jellemzők sem terjednek ki a test egészére.

A művekben egyaránt megfigyelhető az emberi és nem-emberi szférák határainak elmosása, mely többek között a testreprezentációkban érhető tetten. Habár az emberi és a dologi karaktereket mindkét szöveg elválasztja, a két szféra határát nem zárják le. Több szöveghely is tanúságot tesz arról, hogy a létezőkhöz egyaránt kapcsolhatók prototipikusan szubjektum-szerű és objektum-szerű attribútumok.

*A Trafik*ban rendszeresen tetten érhető, hogy az emberi szereplőkhöz jellemzően tárgyakhoz kapcsolható jelzőket társít a szöveg. Az idősek arcát ráncok borítják, melyekre „elszáradt, barna”[31] arcokként hivatkozik, egy másik ponton pedig ekképpen reflektálja az egyik trafik előtt elsétáló embereket: „Sportos öregek, aszott öregek, elszáradt csontok.”[32] Érdekes megfigyelni, hogy ezek a leírások gyakran fokalizált elbeszélői perspektívához kapcsolódnak, így ezzel a technikával a narrátor mintha a szereplőkre hárítaná a felelősséget az ilyenfajta kijelentésekért. Az előbbi idézetben az elbeszélő egy fiú pozíciójához fokalizál, utóbbiban pedig Aranka perspektívájához.

A műben több helyen azonban a szereplőkhöz nem tárgyi, hanem animális attribútumok társulnak. Szinte kizárólag olyan szituációk leírásában érhetők tetten, amelyekben a szereplők

[29] MÁNDY, *A Trafik*, 42.
[30] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 82.
[31] MÁNDY, *A Trafik*, 29.
[32] Uo., 75.

dominanciaviszonyainak megjelenése kerül a középpontba. Az állatvilághoz kapcsolódó metaforák és egyéb alakzatok alkalmazásának következtében a jelenetek résztvevői a vadász és préda/áldozat relációba rendeződnek.[33] Egy ponton komplexebb struktúrába szerveződik ez az oppozíció. Ebben a cselekménysorban egy férfi, aki a trafikból kijőve, sétálás közben egy cigarettásdobozt nézeget, leül egy játszótér padjára.[34] A téren fogócskázó lányok közül Kivételt figyeli, aki nem intézeti egyenruhát, hanem sárga kardigánt visel. A megfigyelő, felnőtt férfihoz fokalizált perspektíva a játszó, fiatal lányokat mintha prédaként jelenítené 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 oroszlánokat, valamint Kivételt nézi, elmozdul a korábban említett reláció. A lány (kiszemelt préda) és az állat (csúcsragadozó) között párhuzam alakul ki, amely azonban a későbbiekben azonosítássá fokozódik: Kivétel „[m]egrázza fekete sörényét."[35] A jelenet végén a férfi megmutatja a lánynak a cigarettásdobozt, azonban azt nem érdeklik a rajta szereplő oroszlánok. Ezt követően a lány elszalad. Ez az esemény a férfi korábbi vízióját – mely szerint ha nem fogja szorosan a gyufásdobozra az oroszlánokat, eltűnnek – motivikusan megismétli, beteljesíti. A lány elfutott, ettől fogva őt sem érdekli a doboz, ott hagyja a padon.

A *Szenvtelen följegyzések*ben az emberi és nem-emberi szféra határait test és táj egymásra vetítése számolja fel. A nő teste az előző napi tengerparti látvánnyal kerül analogikus viszonyba.[36] Farkas Zsuzsanna tanulmányában[37] felfejti a táj és a test szegmenseinek érintkezési pontjait, rendszerezi az egymással azonosított elemeket a kognitív narratológia keretrendszerére támaszkodva. A szöveg hasonlatainak és metaforáinak értelmezése nyomán két bemeneti teret detektál (női test és természet), amelyek a novella során integrálódnak egymásba. 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."[38]

Megfigyeléseim szerint 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, határai kitágulnak. A testrészek, azok apró

[33] Lásd például: „A férfi végigsimított rajta. Akárcsak valamilyen *szőrmén*. Rápaskolt arra a hosszúkás, fehér kézre." vagy „A férfi kilépett a kapualjból. Vállát felhúzta, kezét zsebre vágta, ahogy átment a másik oldalra. […] Közben úgy oldalt *szimatolt*." (Uo., 15, 21–22. – Kiemelések tőlem)
[34] Uo., 94–100.
[35] Uo., 98.
[36] A természet és a női test megfeleltetése révén az elbeszélés az ökokritika, valamint az ökofeminizmus keretei felől is értelmezhetővé válhat, a dolgozat azonban terjedelmi okokból nem tér ki erre.
[37] FARKAS Zsuzsanna, „»Testté lett táj…", 71–77.
[38] Uo., 75.

részeletei szétszóródnak, és ilyen értelemben tájjá válnak. Azonban ez az eljárás egyrészt azt is eredményezi, hogy a természeti részletek mérete nem azonos arányban változik a testre vetítésükkor. A korábban tárgyalt fehéres folt a lány hasán a tenger hullámával, míg a férfi keze egy sirállyal kerül párhuzamba. Másrészt felbomlik a test szegmenseinek egymáshoz viszonyított aránya: egyes testrészek nagyobbnak tűnnek fel, mint ami fizikailag valóságos lenne. Ezt támasztja alá például, hogy a lány köldökébe tett, szalvétából hajtogatott hajó abban a maradék vízben ringatózik, amit a férfi a gyűszűből a köldökbe öntött.

Az alapértelmezett nő-intimitás, táj-objektivitás asszociációk a szövegben ezek egymásra vetítése révén átrendeződnek, így a velük való kapcsolatlétesítés módja és a feléjük irányuló tekintetek is átrendeződnek: „Ahogy [a férfi] lassan fölegyenesedik a párna mögött, egyszerre a kép is otthonos madártávlatba rendeződik.”[39] A lány fölé hajoló férfi felülről vetülő tekintete madártávlattá tágul, ennek az otthonos jelzővel való jellemzése tesz tanúságot arról, hogy a perspektíva nem idegen, hanem automatikus és begyakorlott. A távlat és a leírt események érzéki feszültsége összekapcsolódik. A felülnézeti perspektíva mellett több szöveghelyen a férfi tekintete békaperspektívát vesz fel, ebből a nézőpontból szemléli a feltáruló látványt. A fekvő testet a nemi szerv felől, annak magasságában figyeli. „Már nem guggol; térdel. Hátát a falnak támasztja […] Látószögéből a homlok majdnem egy vonalba kerül a mellcsúcsokat összekötő egyenessel.”[40] Egy másik ponton a lány hasának sík felszínét a tenger szintjével hozza összefüggésbe, a melleit pedig vulkánként vagy hegyként azonosítja.

> „Az alvó táj elveszti ártatlanságát, csak a két vulkán formájú mell látszik függetlennek. De ez megtévesztő. […] A remegés egy pillanatra az egész has felszínét birtokba veszi
>
> Ez már igazi horizont
>
> Duzzadó domborúság tág éggel, sirályok lehetséges körvonalával.”[41]

Ezen a ponton a lány testére tájként hivatkozik, reflektálja saját maga is a hasonlítás alakzatát. A rögtön ezt követő mondatban – „[e]gészen alacsonyan köröz a tenyerével”[42] – a férfi is az elkülöníthetetlen test-táj világ részévé válik: a keze köröző sirályként realizálódik. Azaz már

[39] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 95–96.
[40] Uo., 83.
[41] Uo., 77.
[42] Uo., 77.

nem egy eltávolított – de nem távoli – megfigyelői pozícióban mutatkozik meg, hanem belép ebbe a horizontba, ő is a hasonlítás részét képezi.

A test, a szexuális aktus és a természet kölcsönhatása következtében egyfelől a test tájjá kitágítása eloldja azt annak privát, egyéni karakterétől, másfelől a természet áterotizálása figyelhető meg.[43] Ez csúcsosodik ki az elbeszélés végén található epizódban, amely egy istálló előző esti leégését tematizálja. Ez előtt a rész előtt a szöveg az alvó lány testét figyelő férfira fókuszál, majd ezt követően vált át az esti tengerparti látvány leírására. A pár ekkor egy lépcső tetején ül, szemben a sikátorral, amelyben a fa tetejű kőistálló található. Ezt követően kerül bemutatásra ennek leégése. Az épület körül kisebb pánik alakul ki, majd a közhangulat fegyelmezettebbé válása után az utcán álló emberek az ajtó felfeszítését követően oltani kezdik az épületet. Ez a jelenet az elbeszélés csúcspontjaként értelmezhető egyfelől az elbeszélés eseményszerkezetét, másfelől a test-táj hasonlítást tekintve. Az eddigi lassú, szinte állóképeket váltogató szöveg hirtelen egy dinamikus eseménysor leírásába kezd, mely egyetlen oldalba sűrűsödik. Farkas Zsuzsanna az istállót megsemmisítő tüzet a szerelem metaforájaként értelmezi.[44] Azonban az elbeszélésben ennél összetettebb a funkciója.

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”.[45] A lépcső tetején ülő pár pozíciójának leírásakor is hasonló nyelvi fordulatokkal él a szöveg: „Két szomszédos lábuk egymáson; mintha egy harmadik saját lábukon vetnék keresztbe a másik saját lábukat. A két térd egymás fölött, *egy test tartozékaként*”.[46] A testek eggyé válása révén lehetővé válik a pár és az állatok közötti párhuzam felállítása. Habár nem kettő, hanem három állat szerepel a jelenetben, talán épp ettől nem válik didaktikussá az azonosíthatóságuk. A korábban említett szerelem-konnotációt figyelembe véve úgy is értelmezhető a jelenet, hogy 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.

[43] Ezt a jelenetet Farkas Zsuzsanna is értelmezi a tanulmányában. (FARKAS, „»Testté lett táj…«”, 71–77.)
[44] Uo., 75.
[45] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 99. (Kiemelés tőlem)
[46] Uo., 97. (Kiemelés tőlem)

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.[47] A tűz mint aktív cselekvő tűnik fel, jelenléte és pusztítása erőszaktevésként is értelmezhető a természet passzivitására nézve. Érdekes megfigyelni azonban, hogy 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.

Hozzáférés a szövegek világához

A két novella kapcsán érdemes tárgyalni a világhoz való hozzáférés problematikáját. E kérdésen belül külön vizsgálom a szereplők, az elbeszélő és az olvasó viszonyulását, vagyis azt, hogy a szereplők hogyan férnek hozzá a saját világukhoz, milyen módon, milyen csatornákon keresztül érzékelik az őket körülvevő jelenségeket; mindezt az elbeszélő milyen perspektívából látja és hogyan beszéli el; valamint hogy az olvasó hogyan, milyen módon képes befogadni a szövegvilág tényezőit és eseményeit. E három külön narratív szinten értelmezhető befogadói tevékenység nem függetleníthető egymástól, hiszen a – később kifejtésre kerülő – fokalizációs eljárások meghatározzák ezek összefüggését. Ebben a részben elsősorban az említett pozíciók kölcsönhatását és működését fogom elemezni, azonban a szereplők és az elbeszélő vizuális befogadási folyamatait, tekintetük szerepét és funkcióját a következő fejezetben részletesen tárgyalom. Ezen a ponton érdemes leszögezni, hogy a művekben feltáruló világok nem eleve adottak, hanem a szövegek információi és retorikája nyomán a befogadó hozzájárul ezek kiépítéséhez.

Mindkét szöveg világa a fikció szintjén erős vizuális karakterrel bír. *A Trafik*ban ehhez egy kevésbé domináns akusztikus dimenzió is társul a szereplők párbeszéde révén. A karakterek a körülöttük történő eseményeket a szemtanúság és a hallottak alapján értelmezik. Többször megjelenik azonban, hogy a szereplők nem látják, nem láthatják közvetlenül az eseményeket. „Halk zene a kávéház mélyéből. Zongora és hegedű. / A fiú kintről nem láthatta a zenészeket. Biztos, hogy dohányszínű mellényben játszanak."[48] Ebben a szövegrészben nem elérhető a szereplő számára saját világának egy szegmense. Az idézet utolsó mondata egyfelől

[47] A felébredés jelentőségét hasonlóan értelmezi Farkas Zsuzsanna is tanulmányában (FARKAS, „»Testté lett táj…«", 71–77.)
[48] MÁNDY, *A Trafik,* 10.

értelmezhető úgy, hogy a fiú a feltételezései mentén rekonstruálja a benti folyamatok bizonyos aspektusait; másfelől ugyanez a kijelentés tulajdonítható az elbeszélő szólamának is.

Míg a Mándy szövegében megteremtett világ dominánsan vizuális – és részben akusztikus –, a *Szenvtelen följegyzések*ben ez legalább annyira bír vizuális, mint taktilis természettel. E két érzékterület más minőségek megtapasztalását, más információk percepcióját teszi lehetővé. Ez érhető tetten akkor is, amikor a pár annyira közel hajol egymáshoz, hogy a másik fókusztávolságán belülre kerülnek. „A pillantás minden távlatot elveszít. Helyette érintő azonosulás, nyitott szemű vakság".[49] Amint a vizuális percepció ellehetetlenül, a taktilis érzékelésnek adja át a teret. A két érzékterület egymással legtöbbször komplementer viszonyban áll. Mintha nem érne össze a látással és a tapintással befogadható információk halmaza, ennek következtében a szereplő kognitív teljesítménye ezek összekapcsolása – amennyiben ezt megteszi, meg tudja tenni egyáltalán.

Az elbeszélő szerepe a szövegben kettős. Egyfelől tárgyalandó a cselekményhez való viszonya, figyelembe véve homo- vagy heterodiegetikus pozícióját, az elbeszélés számát és személyét. Másfelől fontos értelmezni a befogadó felé irányuló kommunikációját, közvetítő funkcióját, kiemelten az elbeszélésmódjának szerepét. E két külön irányba mutató funkció természetesen nem függetleníthető egymástól, hiszen a narrátor szereplőkhöz és cselekményhez való viszonyulása, valamint a verbális megnyilatkozásában tetten érhető attitűd nagyban befolyásolja az olvasó befogadási lehetőségeit, annak érzelmi viszonyulását a szövegvilág eseményeihez.[50]

*A Trafik*ban az elbeszélő külső megfigyelői pozícióban tűnik fel. Szemléli az eseményeket, de nem vesz részt a jelenetekben. Nem formálja a cselekményt, csak mintegy észrevétlen tanúként szemlélődik. A szöveg fikciós szerkezetét tekintve – a szereplőkhöz hasonlóan – akusztikus és vizuális csatornákon fér hozzá az eseményekhez, ezeket beszéli el E/3. személyben. Nem ad felvilágosítást az események körülményeiről, a szereplők indítékairól, azonban – ahogy az majd a későbbiekben kifejtésre kerül – gyakran fokalizál a szereplők pozíciójához. Saját értelmezési horizontjára adott pontokon reflektál, mely megnyilatkozások a törzsszövegtől tipográfiailag is elválasztva, zárójelek között olvashatók.[51]

---

[49] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 87.

[50] Lásd például az *engaging narrator* (elköteleződő elbeszélő) és a *distancing narrator* (elidegenítő elbeszélő) hatását az olvasó szöveghez való viszonyulására. (WARHOL, R. Robyn, „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot", *PMLA* 101, 5. sz. [1986]: 811–818.)

[51] Érdemes megjegyezni azonban, hogy több helyen elbizonytalanodik, a narrátor perspektívájához kapcsolható-e az adott zárójeles mondat. A mű elején található jelenetben egy így jelölt szövegrész a rablásra készülő futballista horizontjához köthető: „Mióta ácsorgok itt? És meddig?! Még meddig?! / Megint átlépte azt a kis fénykört a trafik előtt. (Hülyeség! Mit sétálgatok itt? Talán már figyelnek is onnan bentről. Talán éppen azért nem megy el az az alak.) / Visszahúzódott a kapualjba." (MÁNDY, *A Trafik*, 18.)

A *Szenvtelen följegyzések* narrátora annyiban hasonló a Mándy szövegében megjelenőhöz, hogy szintén egyes szám harmadik személyben beszél. Azonban nem tesz önreflexív kijelentéseket, nem reflektálja saját viszonyulását és pozícióját a szereplőkhöz. A karakterektől felvett távolságukban szintén erősen eltér egymástól a két mű narrátora. Míg *A Trafik*ban egy külső megfigyelő érhető tetten, aki távolabbról *rálát* a világ eseményeire, Mészöly írásában a narrátor perspektívája többnyire szinte megegyezik a férfi karakterével, ilyen értelemben közelről beszéli el annak tapasztalatait: ugyanonnan szemlélik a lányt, a tengerpartot és a szobabelsőt. Azonban annak következtében, hogy narrátor E/3. személyben reflektálja a férfi cselekvési folyamatát, valamint hogy többször utal a szöveg a szereplő testhelyzetére, a karakter és a narrátor horizontja ezeken a pontokon eltávolodik egymástól. Ezzel egy olyan külső pozíciót érvényesítve, amely az elbeszélőnek tulajdonítható.

Az olvasó felé irányuló kommunikációját tekintve mindkét narrátor elbeszélésmódja kapcsán megfigyelhetők olyan stratégiák, amellyel a befogadó érzelmi bevonódását ellehetetlenítik vagy ambivalenssé teszik.[52] A Mándy-szöveg narrátora a megjelenő karakterek külső tulajdonságait, nagyrészt nem esztétikus testrészeit közönnyel jellemzi. Az özvegyek vagy a hátrányosabb helyzetű idős szereplők szociális-társadalmi helyzetét szintén nem reflektálja részvéttel. Hozzájárul ehhez az a reduktív nyelvhasználat, amellyel az elbeszélő a haláleseteket tárgyilagosan, riportszerűen közli. Az azonban nem jelenthető ki, hogy ne kapcsolódna be érzelmileg a szövegvilág eseményeibe. A belső fokalizációk, valamint a mű szabadvers-jellegű zárlata ellenpontozza az elidegenítő eljárásokat.

A Mészöly-elbeszélésben a címben is jelölt szenvtelenséget a szóhasználat, a szöveg szerkezeti sajátosságai és az elbeszélésmód alakítják ki. A szöveg megszerkesztettsége elidegenítő potenciállal rendelkezik. A bekezdések végi írásjel hiánya, az ezen részek rövidségéből adódó vázlatszerűség, valamint az asszociatív struktúra révén a befogadó beleélő olvasása ellehetetlenedik.[53] A narrátor megnyilvánulásai gyakran alkalmaznak eltávolító, távolságot tartó, szenvtelenítő alakzatokat, melyek feszültségben állnak a verbalizált intim jelenetekkel. A műben gyakran fellelhető bizonytalanságot, véletlenszerűséget reprezentáló kifejezések egyfelől a narrált események egyértelműségét, egyediségét és meghatározhatóságát

[52] Hasonló eljárásokat vizsgál Fabó Kinga, aki tanulmányában az érzelmi hatástalanítás módjait elemezve hat változatát tárja fel ennek. Ezek közül az általam vizsgált művekben a 3. és az 5. eljárás figyelhető meg: „3. Érzelmek neveinek »üres használata«: érzelmekről lehet beszélni érzelemmentesen, azaz involváltság, érzelmi érintettség nélkül, tárgyszerűen. […] 5. Szigorú személytelenség, objektív líra vagy próza a szónak minden értelmében: tárgyakról szól tárgyias, hűvös tónusban.” (FABÓ Kinga, „Az érzelmi hatástalanítás módjai művészi szövegekben”, *Általános nyelvészeti tanulmányok* 18, 1. sz. [1995]: 13–22, 16.)

[53] Többek között ezért sorolja a művet Szolláth Dávid a dezintegrációs elbeszélések típusába (SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 459–460.)

mozdítják ki.[54] Az „önkéntelen formájú", „bárhonnan fölszedett és behajított kavics"[55] nem olvasható mimetikusan, vizualizációja, valamint egyáltalán a szövegvilág elemihez kapcsolása nem lehetséges. A bizonytalanság kizárja a klasszikus értelemben vett objektivitás lehetőségét, hiszen csak egy szubjektum – vagy ahhoz hasonlóan működő narratív ágens (elbeszélő) – képes ezt a minőséget létrehozni. A szövegben szereplő kifejezések gyakran a természettudományos szóhasználatot idézik, ennek következtében tekinthetők a tudományos szakzsargon parafrázisaként is. 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".[56] A testek működését is gyakran fizikai-biológiai konnotációval rendelkező 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."[57] Ennek révén lehet arra következtetni, hogy a test és a természet leírásának a közös nyelve a természettudományos regiszterhez kapcsolódik. Nem csak tematikusan tehát, hanem nyelvi szinten is összefüggésbe kerül a test és a táj. Azonban a szaknyelvi terminusok távolságtartó jellege, érzelemmentessége feszültségben áll a női test intim részeinek, valamint az erotikus eseményeknek a leírásával. Mindemellett a lány kevésbé vonzónak ható külső tulajdonságainak kiemelése szintén az érzelmi hatástalanítást szolgálja. Azonban az elbeszélő nem fejez ki esztétikai ítéletet ezen tulajdonságok felett, hanem pusztán a felfedezés, a megfigyelés igényével fordul feléjük. Hasonlóképpen sajátos feszültséget teremt, hogy adott szöveghelyeken gyakran összekapcsolódik a természettudományos precízség és az esetlegesség vagy bizonytalanság: „Van egy elenyészőre méretezett bogár; pontosabban, két illeszkedő szárny, és az *illeszkedés feltételezett tengelye* a test".[58]

A két szöveg eltérő mennyiségű információt szolgáltat a történetvilágról, melyek így más típusú, de egyaránt erőteljes olvasói aktivitást feltételeznek. A művek világra vonatkozó információi és a befogadói aktvitás között folyamatos interakció áll fönn.[59] Az értelmezés során ebből a szempontból annak feltárása bizonyulhat termékenynek, hogy a szöveg milyen

[54] Lásd például: „Szalvétából hajóformát hajtogat, a köldökre teszi, orrával délnek. Az irány bizonytalan és végleges" (MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 76.) vagy „Szemben az öböl, a móló s egy névtelen sziget. Valószínű, hogy éppen a névtelenség az értéke. Innét föntről még fokozottabban önkéntelen formájú; mint egy bárhonnan fölszedett és behajított kavics, csak kinagyítva." (Uo., 78.)
[55] Uo., 78.
[56] Uo., 96.
[57] Uo., 94.
[58] Uo., 88. (Kiemelés tőlem)
[59] A szöveg és a befogadó kapcsolatáról szóló irodalom egyik legjelentősebb műve hasonlóképpen értekezik: ISER, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1980)

stratégiákat működtet, amelyekkel a befogadó interpretációját befolyásolja, hogyan próbálja irányítani a világ olvasói konstruálását.

Mint korábban említettem, *A Trafik*ban hálózatos kohézió alakul ki a motívumok révén, miáltal érdemes kognitív szempontból is vizsgálni a szöveget. A fragmentált szövegrészeket az ismétlődő helyszínek, szereplői attribútumok és a cselekmény körülményei révén képes csak a befogadó megerőltető aktivitással narratívává formálni. Ennek sikerességét gátolja a nézőpontok korlátozottsága, a megbízhatatlan közlések, a mondatok kifejtetlensége, valamint szándékos fragmentáltságuk.[60] A mű az olvasó előfeltevéseit semmisíti meg adott pontokon: az első szövegrészek különböző helyszín eseményeit mutatják be, így az ezt követő egységekkel kapcsolatban is ez lesz a befogadói elvárás. Azonban amikor felfejthetővé válik két egymástól távolabb elhelyezkedő szövegrész közvetlen térbeli és időbeli kapcsolata, megváltozik ez az előfeltevés: ismétlődő helyszínek keresésére irányul a figyelem.[61]

A Trafik a cselekmény, valamint az olvasó kognitív tevékenységének szempontjából is reflektál a detektívregények hagyományára, ami erősíti műfaji bizonytalanságát.[62] A mű, habár kisregény műfajjelöléssel jelent meg először a *Kortárs* folyóiratban, majd később egy novellaskötetként aposztrofálható gyűjtemény részét képezte, egyik említett műfajba sem sorolható teljes biztonsággal. Többek között ebből kifolyólag detektívregényként sem hivatkozható, de a regény fogalmát sem meríti ki.

A *Szenvtelen följegyzések*ben szintén nem egyértelműen meghatározható, hogy mely bekezdések mely cselekményszálra utalnak. Azonban azzal, hogy csupán két szálon fut a történet, kisebb mértékben szóródnak az ábrázolt események és jelenségek. A befogadó teljesítménye főképp abban érhető tetten, hogy a szereplő vagy elbeszélő által már létrehozott test-táj hasonlítást interpretálja, funkcióját, tétjét megállapítsa. Az olvasó tehát ezt a kialakult

[60] A szereplők és az elbeszélő többször csak a következtetnek a lezajló eseményekre, azok indítékára: „Nem lehetett tudni, mikor jött be az a hajlott hátú lány. Összehúzta magát vékonyka kabátjában. Kissé csalódott arc. Mint aki arra számított, hogy itt majd fölmelegszik…" (MÁNDY, *A Trafik*, 76.) Adott történéseket nem képesek pontosan felidézni a megszólalók: „Azt hiszem, ez a trafik soha nem volt a férjéé" (Uo., 67.) Gyakran szerepelnek grammatikailag hiányos és/vagy szemantikailag kifejtetlen mondatok: „Trafikok esti fénye." (Uo., 131.) Többször a kijelentések fragmentumokká töredeznek, a szöveg versszerűvé válik: „Anélkül hogy fölnézne, kiad egy csomag cigarettát, / két doboz gyufát, / kék buszjegyet, / sárga villamosjegyet / és megint egy csomag cigarettát / és megint kék buszjegyet, / sárga villamosjegyet." (Uo., 130–131.)

[61] Egymást követő egységek (2. és 3.) vonultatják fel a csöndes utcában és a körúton lévő trafikot. Ezt követően, a 4. szövegrész nem jelzi expliciten az üzlet lokációját. Ez után kerülnek bemutatásra az iskolával szemben és az üres telek sarkán elhelyezkedő boltban történtek. A 7. szakasz azonban a csöndes utcai trafik eseményére (rablásra) reflektáló szereplői monológot tartalmazza, majd a 8. egység szintén erre utal vissza: a dőlt betűvel szedett szövegrész több mondata megegyezik a 2. részben leírtakkal.

[62] A trafikokhoz többször kapcsolódnak gyanús események: egy nő az üzlet fölötti ablakok egyikéből kiugrott; valakit megfojtottak; Aranka, egy trafikosnő szintén életét vesztette; a szöveg elején egy rablás, később pedig egy pénzzel teli bőrönd megtalálása tematizálódik. Mindezek mellett többször szerepelnek detektívek, rendőrök. Sőt, az egyik jelenet révén intertextuálisan is bekapcsolódik a szöveg ebbe a hagyományba: a kisfiú a felügyelőt Hercule Poirot-ként aposztrofálja.

ismeretanyagot értelmezi (esetleg vizualizálja, elképzeli), és adott esetekben a történtektől eltávolított, azokon túlmutató jelentést társít hozzá. Ezt olyan mondatok teszik lehetővé, amelyek nem kapcsolhatók egyértelműen sem az előző esti, sem a másnap napközbeni idősíkhoz. Egyfelől mindkét „időintervallum" eseményeire egyaránt vonatkoztathatók. Másrészt pedig kiemelkednek a történet síkjából, hiszen olyan állításokat tesznek, amelyek a szöveg befogadási mechanizmusára és szövegszervezési eljárására is vonatkoztathatók.

> „A természetes szembenmaradás és szimmetria intim *megfordítása*, anélkül hogy az illeszkedés és szimmetria döntően megváltozna
>
> Csak annyi változás, amit az egyformán ismerős különbségek egyenértékű *helycseréje* biztosít"[63]

Ezt megelőzően a férfi a fekvő nő testét két különböző irányból méri végig: a fejétől a lábfejéig és fordítva. Így az idézett mondatok vonatkoztathatók a megfigyelési módszer következtében begyűjtött információkra is, azonban lehetőség nyílik – többek között a külön bekezdésbe tördelés következtében – egy olyan, elvont jelentés megképződésére, amely az elemek egymáshoz képesti helyzetének megváltoztatását általánosságban tematizálja. Eszerint a felcserélhetőséget maguk az elemek teszik lehetővé, inherensen bennük rejlik ez a potenciál. Ezzel korreláló jelentést tartalmaznak a mű további, ehhez hasonló funkciót betöltő mondatai. Csak kérdésként vethető fel, hogy ezen kijelentések metaszintű jelentései tulajdoníthatók-e az elbeszélőnek vagy az implicit szerző képezte retorikai stratégiájának,[64] vagy csupán a befogadói tevékenység konstruálja meg azokat.[65]

Az elbeszélésben előfordul néhány olyan fogalom, amely a fentebb említett, elvontabb jelentést is lehetővé tévő mondatokban terminusértékűvé válik. Ilyen fogalomként működik az „átbillenés". A kifejezést tartalmazó mondat két képszerű pillanatot köt össze. Az egyikben a férfi a lány melle megemelésének tapasztalatát rögzíti, valamint a lányban kialakult tünékeny „surranó melegséget",[66] amely a kéz érintésének hatására alakult ki. Ezt követően szerepel a szövegben:

---

[63] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 96. (Kiemelés tőlem)

[64] A terminust Wayne Booth vezeti be a megbízhatatlan elbeszélő működésének leírása érdekében. Jelen esetben az Umberto Eco által használt jelentésében fogom alkalmazni, és mint a szöveg retorikájából kibomló stratégiát, a szöveg célorientált hatásmechanizmusát fogom érteni. (ECO, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András és GY. HORVÁTH László [Budapest: Európa Kiadó, 1994].)

[65] Amennyiben a mondat önálló bekezdést alkot, feltételezhető az elbeszélői vagy implicit szerzői szándék a metajelentés-adásban.

[66] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 95.

> „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”[67]

Az „átbillenés” tehát értelmezhető a szövegkörnyezetben betöltött funkciója felől is: a két kép közötti váltásra hivatkozik metareflexív módon. Emellett kivetíthető a teljes szövegre, tekintve, hogy az egész novellát ehhez hasonló „vágások” szervezik. Nincs – nem lehetséges – a linearitásban tetten érhető következetes kohézió a jelenetek, képek között, így „átmenet” helyett „átbillenéssel” történhet meg a váltás. Ilyen értelemben változásról sem beszél a szöveg, csak váltásról. Az átbillenés alakzata tehát az idődimenziók integrálásának egyik alapvető okaként feltételezhető. Az események kapcsán nincs jelentősége az elő- és utóidejűségnek, nem is értelmezhetők efféle kronológiai relációk mentén. A jelenségek természetszerűleg egymás mellé rendeződve, egymással fedésbe hozva helyezkednek el, az átbillenésük ezen kapcsolatok mentén szükségszerűen, nem befolyásolhatóan megy végbe.

Tekintetek a szövegekben

Mint ahogy a korábbiakban többször említésre került, mindkét szövegben hangsúlyos szerepet töltenek be a nézésaktusok, valamint az ezáltal kibomló látvány leírásai. Mándy szövegében az elbeszélő a trafikokban történő eseményeket nézi, többnyire a hétköznapi élet gyakorlatainak tanújává válik: egy kisfiú, akit leküldtek dohányért, a kirakatban található könyveket és tárgyakat nézegeti; egy másik üzletben a vastag szivarfüstön keresztül szemléli a vásárlókat és az üzlet berendezését. Mészöly elbeszélésében pedig a narrátor azt közvetíti, hogy egy férfi aprólékosan megfigyeli a mellette fekvő lány testét.

Ebben a fejezetben tehát annak feltárása kap helyet, hogy a reprezentált tekintetek és egyéb nézésaktusok hogyan kerülnek megjelenítésre, hogyan hatnak egymásra, hogyan segítik elő a narratíva kibomlását, valamint hogy milyen tétje van mindennek a szövegek értelmezését tekintve. Mindennek elemzéséhez Mieke Bal és Gérard Genette narratológiai terminusait alkalmazom, különös tekintettel az elbeszélő, a fokalizáló és az implicit néző pozíciójára.

[67] Uo., 95. (Kiemelés tőlem)

*A Trafik*ban az ábrázolt tekintetek, valamint a szereplők nézése mint narratív esemény nagyon hangsúlyos. A *nézés* szó és ragozott alakjai összesen 121-szer fordulnak elő a szövegben, míg a *tekintet* 16-szor és az *arc* 44-szer. Az, hogy a tekintet- és az arcábrázolások ennyire hangsúlyosak, kommunikációs megközelítésben reprezentálja a testet. Sokszor artikulálódik a nézés a kapcsolatfelvétel, kapcsolattartás egy módjaként. Ennek következtében a szemkontaktus elutasítása a kontaktus elutasításaként jelenik meg.

> „A hölgy ült odabent. Szürke pulóver, mélyen lelógó gyöngysor. A tokája is olyan elegánsan ereszkedett le. Valahova a levegőbe nézett. Meg se látta azt az alacsony, kopaszos férfit.
> Az apró, finom mozdulatokkal ropogtatta a szivart. Nem gyújtott rá. Letette a szivart. A hölgyet nézte. Talán mondott is valamit. A hölgy még mindig csak a levegőbe bámult. Meg se látta, ahogy a férfi magához húzza a karját. Ahogy a karját ráfekteti a pultra.
> A férfi végigsimított rajta. Akárcsak valamilyen szőrmén. Rápaskolt arra a hosszúkás, fehér kézre.
> A hölgy egy szót se szólt. Oda se nézett. Mintha nem is tartozna hozzá az a kéz. Éppen csak egy kicsit megremegett a tokája."[68]

Ebben a szövegrészben a nézés olyan cselekvésként konceptualizálódik, amely révén a szereplő el tudja utasítani a másik szexuális közeledését. Azzal, hogy a hölgy nem néz rá, nem veti alá magát a férfi szexuális töltetű cselekedetének. Habár a teste reagál minderre – megremeg a tokája –, úgy tűnik a szövegrész alapján, hogy a hölgy mentális viszonyulására nincs hatással, a fizikai kiszolgáltatottsága ellenére is képes ellenállni.

A Mándy-szövegben 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 az arc- és tekintetábrázolások láthatóvá, vizuálisan érzékelhetővé teszik – vagy el is 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.

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 narratíva-fragmentumokba kapcsolása. Azonban nemcsak a testük külső jegyei, hanem az arcuk, a tekintetük is megkülönböztető jegyekké válnak. A karakterek többször metonimikus sűrítéssel kerülnek bemutatásra: egész testük leírása vagy

[68] MÁNDY, *A Trafik,* 14–15.

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."[69] Adott jelenetekben az arcok eloldódnak a testtől, a szövegvilág fizikai törvényeitől elmozdulva jelennek meg.

> „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 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."[70]

A víziószerű leírások általában – jelen esetben is – szivarozás-jelenetekhez kapcsolódnak. A mű címéből és témájából következően nem igazán meglepő, hogy a szivarmotívum kiemelt jelentőségű. Erre már a mottó is felhívja a figyelmet,[71] majd a szöveg felütése a dohányfüst beszívását és az általa kiváltott szédülést, bódító érzést tematizálja A fentebb idézett szövegrész jelenetében a trafikban sűrű dohányfüst kering, a jelenlévők teste a füstön keresztül válik érzékelhetővé, mely megtöri azok reális struktúráit, elmossa körvonalaikat. A szemlélődő tekintet a füstre fókuszál, az azon áttört alakok valószerűtlenségét nem reflektálja, ugyanolyan tárgyilagosan kerül leírásra ez a látvány, mint a többi hétköznapi esemény.

Az elbeszélő szerepe a szöveg nagy részében vagy az események leírására, vagy a szereplők nézőpontjához való fokalizációra korlátozódik. Ennek értelmében a szövegben narrátor-fokalizáló (külső fokalizálás) és karakterazonos fokalizáló (belső fokalizálás) érhető tetten.[72] Előbbi esetében a heterodiegetikus narrátor úgy beszéli el a jelenségeket, hogy nem utal grammatikailag a saját pozíciójára, valamint a fokalizáló nem fokalizál a szereplőkhöz, így azok a fokalizáló tekintetének tárgyaiként tűnnek fel.[73] A karakterazonos (belső) fokalizáló felveszi a szereplők tájékozódási horizontját, adott esetben a gondolataikat is elbeszéli, ennek következtében a karakter lesz a tekintet alanya.[74] *A Trafik*ban bonyolult a fokalizálóhoz kapcsolható vizuális percepció kérdése. Felveti a kameraszerű külső megfigyelő pozícióját: tanúként szemléli az eseményeket, de nem vesz részt a jelenetekben, nem formálja azokat. Ez a befogadói működésmód azonban nem határozza meg a szöveget teljes egészében, tekintve a

[69] Uo., 75.
[70] Uo., 56.
[71] „»*Jövel szivar, te szájam barna hidja!*« / Somlyó Zoltán" (UO., 5.)
[72] A két említett fogalmat Genette és Bal nagyon hasonlóan definiálják, azt a különbséget leszámítva, hogy Bal a fokalizálót mint narratív ágenst is bevezeti, és neki tulajdonítja a fokalizációt, nem pedig az elbeszélőnek, ahogy Genette teszi. Az egységesség érdekében Bal meghatározásaira fogok támaszkodni.
[73] BAL, „The Narrating and Focalizing…", 248–249.
[74] Uo., 248–249.

belső fokalizáció gyakoriságát. Mieke Bal a fokalizáció kapcsán bevezeti az implicit néző terminusát, melyet a fokalizáló címzettjeként definiál.[75] A fokalizáló – 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.[76] Ennek a pozíciónak a figyelembevételével pontosabbá és árnyaltabbá tehető a narratív szereplők nézésaktusainak vizsgálata.

A korábban kifejtett reprezentált nézések és tekintetek, valamit az implicit néző kölcsönhatása számos helyen megfigyelhető a szövegben. Ez sokszor jelentősen befolyásolja az elbeszélés kibontakozását, azt, ahogy az olvasó hozzáfér ahhoz a világhoz, amelyben a történet felépül. Mándynál következetes poétikai eljárásként tűnik fel a reprezentált nézés és a nézés aktusának bonyolult, egymástól nem elválasztható megjelenítése. A szövegben többnyire nincsenek olyan leíró szakaszok, mondatrészek vagy kifejezések, amelyek stabilan pozícionálnák az implicit nézőnek és nézése tárgyának viszonyát, mely sok esetben a fikció szintjébe ágyazott reprezentált nézés.

> „Hercule Poirot a Huszár utcai trafikban! A fiú az üvegajtónál állt. Egyszerűen nem tudott elmozdulni, ahogy nézte.
> Középen kettéválasztott haj, tekintélyes, szinte hivalkodó bajusz. Gondosan megkötött nyakkendő, sötétszürke zakó. Igen, ez Poirot, a mesterdetektív. Jeleket ró egy papírlapra. Feljegyzéseket készít."[77]

Ebben szövegrészben feltételezhető, hogy az elbeszélőtől több ponton is különválik a fokalizáló, mely a fiú pozíciójához kapcsolódik, így az implicit néző pozíciója is ezzel összhangban változik. Az első mondat a fiú pozíciójához fokalizál – belső fokalizációként is lehet értelmezni –, az implicit néző számára Poirot-ként konstruálja meg a detektívet, aki éppen egy trafikban áll és jegyzőkönyvet vesz fel. A második és harmadik mondatban az elbeszélő és a fokalizáló perspektívája eggyé válik, Bal terminusával élve: narrátor-fokalizáló működik. Az implicit néző ennek következtében a fiút kívülről látja, ahogy benéz az ajtón keresztül. A második bekezdés első két mondatában azonban nem válik egyértelművé, hogy a narrátor-fokalizáló vagy a fiúhoz fokalizált pozíció van érvényben, hiszen ez a leírás nem tanúskodik egyik instancia tudásanyagáról sem. Az ezt követő mondatban ismét Poirot neve szerepel,

[75] Uo., 245.
[76] Jahn a *Narratology* című munkájában ezt a jelenséget *mentation*-ként hivatkozza. (JAHN, Manfred. *Narratology 2.3. A Guide tot he Theory of Narrative*, 2021, hozzáférés: 2023. 01. 10, http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm)
[77] MÁNDY, *A Trafik,* 85.

amiből arra lehet következtetni, hogy itt ismét a fiú pozíciójához kapcsolt belső fokalizáció működik. A bekezdés utolsó két mondata kapcsán újra nem dönthető el a fokalizáló pozíciója az erre utaló nyelvi vagy tartalmi jelek hiányában. Ebben a két mondatban is fennáll annak a lehetősége, hogy a fokalizáló és a fiú pozíciója összeolvad, ami által az implicit néző ugyanazt képes látni, amit a szereplő. *A Trafik*ban gyakoriak és következetesek a bekezdéseken belüli, nyelvileg vagy szemantikailag jelölt fokalizációs váltások, melyek érvénytelenítik azt az olvasói konvenciót, mely szerint egy adott bekezdésben nem feltételezhető perspektívaváltás, ha erre egyéb jel nem utal. Ehelyett egy 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.[78]

Gyakoriak az olyan szöveghelyek, melyekben nem lehet 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.[79] Ilyen értelemben sokszor elbizonytalanodik a nézés ágense és elszenvedője, szubjektuma és objektuma közötti határ, a nézés egyértelműen perspektivikus és dominanciaviszonyokat tekintve hierarchikus rögzültsége meglazul. Nem egy határozott, stabil irányú cselekvésként rajzolódik ki, hanem egy változó, szóródó jelenségként tematizálódik.

Ahogy Mándy szövegében, úgy a *Szenvtelen följegyzések*ben is érdemes figyelmet fordítani az narrátor és a fokalizáló viszonyára. A novella során egy heterodiegetikus elbeszélő egy férfi tekintet által megfigyelt női testet ír le. Azonban olyan szubjektív tapasztalatok artikulálódnak a szöveg során, amelyet egy külső perspektíva nem lenne képes érzékelni, ennek következtében azt lehet feltételezni, hogy a fokalizáló és a férfi perspektívája azonos. Ez ugyanakkor nem kizárólagos, gyakran változik a fokalizáló helyzete: hol a férfi perspektívájához, hol pedig egy távolabbi pozícióhoz tapad, amelyhez akár az elbeszélő is tartozhat – ám ezt szövegszerűen nem lehet teljes biztonsággal alátámasztani. Így ahhoz hasonló eljárás alakul ki, mint amely *A Trafik*ban is megfigyelhető volt: hol a férfi által látottak, hol pedig a férfi, mint látvány, a lányt néző entitás kerül a szövegbe. Ezen pozíciók közötti

[78] Egy másik ponton hasonló technikával él a szöveg, mikor egy jelenetben a rabláshoz készülő szereplő az egyik trafiktól pár méterre egy kapualjban áll, onnan figyeli a benn történő eseményeket. A narráció ekkor felváltva jeleníti meg a karakter megfigyelői tevékenységét, és közvetíti azt, amit az lát.

[79] „A trafikos elöregedett 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?" (Uo., 27.) Az általam kiemelt mondatban például fennáll annak a lehetősége, hogy a trafikosra irányuló tekintet a tanárhoz fokalizált, vagy az elbeszélő-fokalizálóhoz kapcsolható zárójeles megjegyzés révén ez is hozzá köthető.

változások sem 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”[80]

Az idézett szövegrész első mondata egy külső perspektívához, míg a második mondat a férfi tekintetéhez fokalizál. A harmadik mondatban azonban nem egyértelmű, hogy a fokalizáló a narrátor vagy a férfi horizontjához kapcsolódik. Az elbeszélésben a lány testének mint látványnak a leírásai többnyire kerülik a megszólaló számának és személyének a jelölését, minek következtében nem detektálható a fokalizáló pozíciója. Habár a narrátor E/3. személyben beszél, a novella felütésében feltételezhető, hogy utalást tesz a szöveg egy E/1. személyben reprezentált entitásra:

> „…a fény a lány combja közé esik, a test félárnyékban. Közelebb hajol, nézi. A piheszőrök fénye a tegnapi homokpad csillogására *emlékeztet*. Igyekszik egy szintben maradni a szűk blendével befogott látvánnyal.”[81]

A kiemelt, műveltető képzős ige az igei személyrag zérómorfémájával szerepel. Ennek megfelelően – tekintve, hogy a mondatban nincs jelölve egyéb tárgy – általános (pl. *sokakat*) és E/1. személyű tárggyal (*engem*) egyaránt kiegészíthető lenne, azonban a kontextus és a jelenet tényezőinek fényében valószínűbbnek tartom az utóbbi tárgy relevanciáját. Mindez a fokalizációs eljárásokat is befolyásolja. Az *engem* névmással történő bővítés esetén a fokalizáló pozíciójának elmozdulása következik be: a narrátor vagy átadja a szót a férfinak, mely által a harmadik mondat átültetett beszédként olvasható; vagy csak tolmácsolja a férfi gondolatait a fokalizáció által, azaz a kijelentés reflektálatlan közvetített beszédként értelmezhető.

A korábbiakban tárgyalt ember és nem-ember oppozícióját nemcsak a testreprezentációk, hanem az ettől elválaszthatatlan tekintetábrázolások is kibillentik. A *Szenvtelen följegyzések*ben sokkal hangsúlyosabban jelenik meg, de *A Trafik*ban is tettenérhető a néző-szubjektum és a nézett-objektum szembeállítás dinamizálása.

A Trafik kapcsán felmerül a kérdés, hogy a tekintet antropomorf attribútum-e. A műben több helyen is előfordul, hogy egy madárnak, vagy állat formájú tárgyaknak (kirakatban álló

[80] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések”, 78.
[81] Uo., 78. (Kiemelés tőlem)

figuráknak) a tekintete kerül leírásra, többnyire az említett entitások érzelmi állapotát jelenítve meg. 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."[82]

A jellemzésére használt kifejezések révén a madár animális pozíciója elbizonytalanodik, hiszen tárgyi és emberi attribútumokat kapcsol hozzá az elbeszélő: a szerzetesfej említése mellett a későbbiekben fény derül arra is, hogy Tábornoknak hívják. A narrátor a „gonosz, horgas"[83] jelzőkkel írja le a tekintetét, mely révén nézése nem kizárólag a szem, hanem az egész arc produktumaként artikulálódik: a csőr alakja a tekintet minőségjelzőjévé válik. Az ezt követő mondatban az elbeszélő a madár mentális folyamatait próbálja rekonstruálni. Perspektívájából a madár semmiként artikulálódik, mely a semmibe néz. Senki sem veszi fel vele a szemkontaktust, a betérő vásárlók kerülik a tekintetét. Ha valaki mégis belenéz a szemébe, elborzad, kirohan a trafikból. A tekintete tehát veszélyforrásként konceptualizálódik. A semmivé lefokozás és a fenyegető potenciál ellentmondása nem oldódik fel. Az elbeszélő emberi szereplőktől eltérően nem képes a madár perspektívájához fokalizálni. Az állat cselekvéseinek és hangadásának jelentését a saját intuíciói, valamint a trafikos verbális és nonverbális reakciói nyomán próbálja meghatározni.

A *Szenvtelen följegyzések* tekintetei és nézésaktusai szintén kibillentik azokat prototipikus viszonyaikból. A szereplők nemét és kettejük pozícióját tekintve felmerül az eltárgyiasítás kérdése. Ez összetett problémaként jelenik meg az elbeszélésben. Több szöveghely is tanúságot tesz arról, hogy minden létezőhöz egyaránt kapcsolhatók prototipikusan szubjektum-szerű és objektum-szerű attribútumok. Ahogy az emberi létezésnek is része a mozdulatlanság és passzivitás, úgy a dologi lét is magába foglal ágenciát.

A férfi fokalizált tekintete több ponton kameraként tűnik fel, amely azt a passzív befogadó pozíciójába taszítaná. Ez a fentebb idézett szövegrészletben, a *blende* említése kapcsán is felmerül. Egy semleges kamera működésével ellentétben a novellában a férfi fokalizált tekintetét önkényes, célzott működésmód jellemzi. „Elképzeli százszoros, ezerszeres

[82] MÁNDY, *A Trafik*, 116.
[83] Uo., 116.

nagyításban; amennyire a képzelete követni hagyja a nagyítást. Pontosan ott és akkor áll meg, amikor éppen megfelelő."[84] Egy ponton a férfi tekintete ki is lép a puszta 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."[85]

Azzal, hogy a férfi tekintetének a női test a tárgya, fennáll utóbbi objektivizációjának lehetősége. A passzív, kiszolgáltatott testet a természettel való hasonlítás révén két szinten (retorikusan és motivikusan is) tárgyiasítja, azonban mindehhez nem kapcsolódik lekicsinylő vagy elnyomó attitűd.

A lány tárgyi pozíciója két ponton törik meg azáltal, hogy ő is a néző szubjektum pozíciójába kerül. Azonban a tekintete egyik alkalommal sem önállóan jelenik meg, hanem más entitásokkal összefüggésben kerül említésre. Először egy – a narrátor által giccsesnek minősített – szoboréhoz hasonlatosként tűnik fel.[86] „Reggel arra ébred, hogy a lány az ablakpárkányon ül, majdnem a szoborhoz hasonló pózban. A szeme mozdulatlan, kicsit tágultmerev, s mintha pontosan oda nézne, ahová a szobor: a szemközti fal ovális tükrébe."[87] A test pozíciója és a szem merevsége az, ami a lányt a szoborhoz hasonlatossá teszi, de mindezen mozdulatlanság ellenére a tekintetüknek köszönhetően sem az ülő lány, sem a szobor nem artikulálódnak tárgyként. Fontos kiemelni, hogy a két szereplő szemkontaktusa nem közvetlenül, hanem közvetetten, a tükör segítségével valósul meg.

A szobor tekintetének emberi vonatkozását ellenpontozza egy másik szöveghely, melyben a szereplők pillantásához a tárgyilagosság karaktere kapcsolódik.

> „Odanéz, majd újra a lány szemébe. A lány is lenéz az ingkivágásba, majd újra az ő szemébe. Egymást váltó *pillantásukban akaratlan tárgyilagosság*. S egy pillanatra a két mell is független látvány: a lányhoz tartoznak, de ugyanakkor kizárólag önmagukhoz is. Ebben az eltávolodásban a *tárgyak harmadik személyű autonómiájával* tudnak hatni"[88]

Érdemes figyelmet fordítani arra, hogy a mellre irányuló pillantást megelőzi egy tekintetváltás. A férfi először lenéz a lány dekoltázsára, majd belenéz a szemébe, ezt követően a lány ugyanezt teszi. Az, hogy egymást váltó pillantásokként hivatkozik a szöveg a jelenetre, nem egy közös,

[84] MÉSZÖLY, „Szenvtelen följegyzések", 75.
[85] Uo., 84.
[86] „A szoba sarkában fölfelé karcsúsodó faállvány, fönt faragott oszlopfővirágokkal. Tányérszerűen kiszélesedő tetején méter magas gipsz gyereklány szobor; egyik keze a mellén, másik a ceruzával sötétre satírozott, fejletlen szeméremdomb felé nyúl" (Uo., 86.)
[87] Uo., 86.
[88] Uo., 91. (Kiemelés tőlem)

kiegyenlített cselekvésként jeleníti meg mindezt. A szereplők nem egymás szemébe néznek, hanem a hívás-válasz dinamikára épülve: az egyik néz a másikéba, és fordítva. Csak ez után keletkezik az „egymást váltó pillantásukban az akaratlan tárgyilagosság". Ebből következik, hogy a női tekintet jóváhagyásával válhat annak teste a tekintet tárgyává (mely jóváhagyás az önmagára, majd a férfi szemébe való tekintés); valamint szintén következménye, hogy a női tekintet is hozzájárul a tárgyilagossághoz. Ezen a ponton érzékelhető a korábban említett dichotómia kibillentése.

A második kiemelt mondatrész információt ad a tárgyak, pontosabban a mell mint tárgy mibenlétéről. Azzal, hogy a szereplők pillantása által a mell függetlenné válik, már nem rész-egész viszonyban áll a lány testével (megszűnik test*rész* funkciót betölteni), önmagában egésszé válik. Azzal, hogy pillantásuk fókuszába kerül, önálló létjogosultságra tesz szert, amelyet a szöveg autonómiaként határoz meg. Ezt nyomatékosítják a kiemelt mondatrészletben egymásnak feszülő „tárgy" és „harmadik személy" kifejezések. Habár ez alapvetően grammatikai megnevezése egy beszélőtől és címzettől független entitásnak, mégis hangsúlyossá teszi a személy kifejezéssel a megnevezett létező nem-tárgyi jellegét is. Az idézett szövegrészlet után a jelenet folytatásában ismét felmerül a „személyesedés" kérdése:

> „Egy idő múlva mégis mozgásba jön: mintha nemcsak a kéz mozdulna meg, hanem a mell is.
> Együtt *emelődnek*, és mégis külön-külön
> Ez a néhány másodperc maga a súlytalanság
>
> Egyszerre keresik egymás pillantását
>
> A lány szája sarkában apró csillám. Nem nyál, nem kóla; kivételes átmenet fény és nedvesség között. Így várják ki, mikor az emelkedés valóban emelésbe megy át. Mikor az *idom süllyá, engedelmeskedő ellenállássá személyesedik*"[89]

Ennek értelmében a súlytalanság pillanatában felbomlik a test tagjai közti aktív-passzív dichotómia, amelyet nem lehet – a második kiemelt mondatrészlet fényében – a hatás-ellenhatás fényében leírni, ebben a pillanatban ez a törvény értelmezhetetlennek tűnik. Ezzel korrelál az „emelődnek" szenvedő alakja is – habár nem derül ki, hogy mi által megy végbe az emelkedés. Ezzel szemben az emelés pillanatában a mell súllyá válik (vagyis a gravitáció hatása érvényesül), ellenállást tanúsít. Minőségében is változás megy végbe: a súlytalanság állapotában tárgyként, „súlyos" állapotában pedig „személyesedő" entitásként artikulálja a

[89] Uo., 93–94. (Kiemelés tőlem)

szöveg. Akkor válik értelmezhetővé a személyesedés aktusa, ha képes ellenállást kifejteni a tenyérre, képes fizikai értelemben *hatni* rá. Mindez úgy valósul meg, hogy a férfi és a lány „keresik egymás pillantását”,[90] majd a férfi tekintete a lány ajkaira fókuszál – vagyis a lány melle kiesik a látóterükből. Mindezt tehát az értelmező szubjektum kizárólag a tapintás által érzékeli, mely a korábbi fejezetben említettekhez kapcsolható vissza: ezen tapasztalat nem korrelál a vizualitás által szerzettekkel, azokkal komplementer viszonyba állítható. A testrész személyesedési folyamata tehát nem vizuális csatornán keresztül követhető nyomon, hanem taktilis percepció révén hagyja jóvá szereplőhöz tapadt fokalizáló.

Összegzés

A dolgozatban azt mutattam be, hogy *A Trafik*ban és a *Szenvtelen följegyzések*ben domináns nézésaktusok felbontják a prototipikusan hozzájuk kapcsolódó konnotációkat. Mindkét műben elbizonytalanodik a nézés szubjektuma és objektuma közötti határ többek között azáltal, hogy az emberi és nem-emberi létezők attribútumait következetesen egymásba játsszák a szövegek. Míg *A Trafik*ban a humán az animálissal, Mészöly írásában a test-táj hasonlítás révén a tárgyi szférával kerül kölcsönhatásba. Utóbbiban az említett azonosítás révén felmerülő eltárgyiasító gesztus relativizálódik a szöveg retorikája és a feltárt tekintetek működése révén. Mindkét műben több helyen még az antropomorf keretből is kilépnek a nézésaktusok: nemcsak személyek képesek létrehozni ezt a cselekvést, hanem tárgyak, *A Trafik* esetében egy állat is.

A nézésaktusok vizsgálata során a reprezentált (szereplői) tekinteteknek és a narratív ágensek nézésaktusainak (vizuális tájékozódásának a szövegvilágban) rendszerszerű kölcsönhatása érhető tetten. A Mándy-szövegben a reprezentált tekintetek és az implicit nézői tekintet következetes egymásba játszása figyelhető meg. Ennek többféle módozata érhető tetten az egyszerű eggyé válás, majd szétválasztás folyamatától e kettő váltogatásáig. Gyakoriak az olyan szöveghelyek, melyekben nem lehet megállapítani, hogy reprezentált nézésről vagy implicit nézői tekintetről van-e szó. Ehhez hasonló eljárásokat működtet a *Szenvtelen följegyzések* is azzal az eltéréssel, hogy abban kizárólag a férfi pozíciójához fokalizál az elbeszélő, és csak az ő tekintetével lép kapcsolatba az implicit néző. Bonyolítja mindennek detektálását, hogy nem tisztázható a férfi szereplő és az elbeszélő viszonya – nincs nyelvileg jelölve, hogy mikor fokalizál az elbeszélő a karakter pozíciójához, és mikor lép ki abból.

[90] Uo., 93.

Az általam alkalmazott megközelítés nyomán árnyalható az értelmezett művek korabeli konvenciókhoz, valamint a prózafordulathoz való viszonya. Habár Mészöly Miklós életműve centrális helyet foglal el az időszak kánonjában, Mándy Iván pozíciója kevésbé egyértelmű. A megjelent szakirodalmi munkák a prózafordulat kevésbé domináns előzményének tekintik Mándy munkásságát, azonban szövegei a nyelvi megformáltságuk, az elbeszéléstechnikájuk, valamint a *nouveau roman*éhoz hasonló tárgy- és helykultuszuk révén sokkal szorosabban kapcsolódnak a prózatörténeti folyamatokhoz, mint ahogyan azt a recepció reflektálja. A két szerző egyik műve sem került előtérbe a prózapoétikai változások tárgyalása kapcsán.[91] A dolgozatban a nézésaktusok jelentősége és tétje áll középpontban, ezzel lehetővé téve egy újabb szempont bevezetését az 1970-es, 1980-as évek prózairodalmának értelmezéséhez, a két alkotás szorosabb hozzákapcsolását ezen irodalmi folyamatokhoz.

[91] Habár Szirák Péter röviden értekezik a *Szenvtelen följegyzések*ről, kiemelve a megszakításos elbeszéléstechnikát és a jelöletlen idézetek teremtette intertextualitást. (SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás* [Budapest: Csokonai Kiadó, 1998], 23–24.)

BIBLIOGRÁFIA

BAL, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by VAN BOHEEMEN, Christine. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BAL, Mieke. „The Narrating and the Focalizing. A Theory of the Agents in Narrative". Translated by LEWIN, Jane E. *Style* 17, 2. sz. (1983): 234–269.

BERKES Erzsébet. „A szemtanú és a látszat". *Élet és Irodalom* 23, 33. sz. (1979): 11.

BOEHM, Gottfried. „Látás. Hermeneutikai reflexiók". Fordította KUKLA Krisztián, *Vulgo* 2 (2000): 218–231.

CIXOUS, Hélène. „The Laugh of the Medusa". Translated by COHEN, Keith and COHEN, Paula. *Signs* 1, 4. sz. (1976): 875–893.

CRARY, Jonathan. *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* Fordította LUKÁCS Ágnes. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

CSETERÁS Andrea. „Egy sporttudósító a világégésben. Beszélgetés Mándy Ivánnal". *Esti Hírlap* 23, 90. sz. (1978)

DÉRCZY Péter. „Mészöly Miklós: Szárnyas lovak". *Kritika* 9 (1980): 31–32.

ECO, Umberto. *Hat séta a fikció erdejében.* Fordította SCHÉRY András és GY. HORVÁTH László. Budapest: Európa Kiadó, 1994.

ERDŐDY Edit. *Mándy Iván*. Budapest: Balassi Kiadó, 1992.

FABÓ Kinga. „Az érzelmi hatástalanítás módjai művészi szövegekben". *Általános nyelvészeti tanulmányok* 18, 1. sz. (1995): 13–22.

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

FOSTER, Hal, szerk. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Translated by LEWIN, Jane E. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.

JAHN, Manfred. *Narratology 2.3. A Guide to the Theory of Narrative*, 2021. Hozzáférés: 2023. 01. 10, http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm

MÁNDY Iván. *A Trafik.* Budapest: Magvető Kiadó, 1979.

MÁNDY Iván. „A trafik". *Kortárs* 22, 7. sz. (1978): 1065–1094.

MÁNDY Iván. *Tájak, az én tájaim*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. „A szem és a szellem”. In *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerkesztette BACSÓ Béla, 53–77. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997.

MÉSZÖLY Miklós. *Film*. Budapest: Magvető Kiadó, 1976.

MÉSZÖLY Miklós. „Nyomozás 1–3”. In MÉSZÖLY Miklós, *Alakulások*, szerkesztette Márvány Judit, 722–766. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.

MÉSZÖLY Miklós. „Szenvtelen följegyzések”. In MÉSZÖLY Miklós, *Szárnyas lovak*, 75–99. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1979.

MITCHELL, W. J. Thomas. *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerkesztette SZŐNYI György Endre és SZAUTER Dóra. Szeged: Jate Press, 2008.

ROSE, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso Books. 1986.

SZÁVAI János. „Mészöly Miklósról”. *Új Írás* 20 [1980]: 70–73.

SZIRÁK Péter. *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. Budapest: Csokonai Kiadó, 1998.

SZIRÁK Péter. „Nincs pont, csak folytatás. Mészöly Miklós prózájáról”. *Alföld* 46, 11. sz. (1995): 60–76.

SZOLLÁTH Dávid. *Mészöly Miklós.* Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020.

THOMKA Beáta. *Mészöly Miklós.* Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1995.

WARHOL, R. Robyn. „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot”. *PMLA* 101, 5. sz. (1986): 811–818.

A dolgozat lezárásának dátuma: 2023. január 11.