

A MÁGIA TÜKREI ÉS TRÜKKJEI

A LATIN-AMERIKAI ÉS A KÖZÉP-EURÓPAI MÁGIKUS REALISTA CSALÁDPRÓZA

RÉVÉSZ TAMÁS BÁLINT

BEVEZETŐ

Kevés olyan problémás kifejezést használunk az irodalmi műfajelméletben, mint a *mágikus realizmus*. A szavakat hallva és a közismert, hozzá kapcsolódó műveket felidézve könnyű egy elméleti koncepciót kialakítani a terminusról, annál nehezebb azonban alkalmazható definíciót alkotni róla. Sőt, már a definiálás előtt problémába ütközünk: vajon műfajról, stílusról, irányzatról, írásmódról, esetleg valamilyen obskurus filozófiai jelenségről beszélünk?

Dolgozatom első célkitűzése körbejárni a mágikus realista irodalom tűnékeny esszenciáját és felállítani egy definíciót, valamint összegyűjteni annak poétikai apparátusát, ami megfigyelendő a későbbi elemzések során is. Ebben a munkámban Bényei Tamás *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről* című monográfiája és Alejo Carpentier *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában* című esszégyűjteménye az iránymutatók. A szakirodalom segítségével arra a kérdésre is választ keresek, hogy két jelentős, a latin-amerikai és a közép-európai kánonok milyen szociokulturális, művészettörténeti és irodalomelméleti különbségeket és hasonlóságokat mutatnak. A ma is sokat tanulmányozott és alkalmazott posztkolonialista és posztmodernista diszkurzusok jelenléte miatt ez a kérdéskör igen aktuális.

Dolgozatom második felében egy összehasonlító műelemzés keretében példázom a megfigyelt mágikus realista jellemzőket. Hogy adekvát módon érzékeltessem a két kánont, az egyik legismertebb latin-amerikai regényt, Gabriel García Márquez *Száz év magány* című művét választottam, közép-európa felől pedig Mészöly Miklós kései novellisztikáját, amit *pannon prózának* hív a recepciótörténet és a szakirodalom. A választást megalapozza, hogy több Mészöly-kutató is márquezi ihletést érzékel az író 80-as és 90-es évekbeli darabjaiban, bizonyítani szeretném, hogy figyelmes összeolvasás után ez a kijelentés támogatható. Az összehasonlításban Szolláth Dávid és Thomka Beáta Mészöly-monográfiáit veszem alapul, amik talán a legrészletesebb összefoglaló munkái az író életművének.

Fő tapasztalatom a meglévő szakirodalommal kapcsolatban, hogy ha nem is mindenhol, de többször is feltűnik a Márquez-Mészöly analógia, azonban ezek inkább általános hasonlóságokat, vagy egyértelmű intertextusokat neveznek meg, nem pedig pontos szöveghelyeket hasonlítanak össze. Dolgozatom második fő célkitűzése, hogy az összeolvasott művek (nyelv)filozófiai, tér- és időbeli, valamint genealógiai hasonlóságait felgöngyölítve, szoros szövegelemzéssel bebizonyítsam, hogy a mészölyi (mágikus) realista és családprózát nagyban ihlette Márquez munkássága.

2. A MÁGIKUS REALIZMUS POÉTIKÁJA

2.1. Definíciós kísérletek

Ahhoz, hogy egy regény mágikus realista jellegéről kvalitatív kijelentéseket tehessünk, tisztáznunk kell, mit takar ez a megnevezés. A probléma első ránézésre egyszerű: egy műfaji megjelölésről lehet szó, aminek megkülönböztető jellemzője a nevében is megjelenő oximoronikusság.

Az egyszerűsége törekvő lexikonok, tankönyvek és kézikönyvek valóban ezt az ellentmondásos jelleget ragadják meg, ennél fogva próbálják meghatározni a mágikus realizmust. Jeremy Hawthorne a narratív realizmus és a váratlan fantasztikum disszonanciájára hívja fel a figyelmet definíciós kísérletében: „magic realism seems to involve the sudden incursion of fantastic elements into an otherwise realistic plot and setting”¹.

¹ [A mágikus realizmus látszólag a fantasztikus elemek, alapvetően realista cselekménybe és világba való váratlan behatolását foglalja magában.] [saját fordítás, RT.] (Jeremy Hawthorne, *Studying the Novel: An Introduction* (Bristol: J W Arrowsmith Ltd., 1997.) 64.

M. H. Abrams megközelítése hasonló, annyiban tér el, hogy inkább szupplementaritást implicál a mágikus és a realista aspektusok között, mint alá-fölérendeltséget: „[t]hese writers interweave, in an ever-shifting pattern, a sharply etched *realism* in representing ordinary events and descriptive details together with fantastic and dreamlike elements”².

Ezeknek a definícióknak annyi érdemük mindenképpen van, hogy, bár végletesen leegyszerűsítve, de bemutatják a mágikus realizmus alpműködését. Nem képesek azonban exkluzív jellemzőket prezentálni, amik a műfaj egyediségét meg tudnák ragadni. Hasonlóan jellemezhető a szórakoztató irodalom szinte minden fantasztikus regénye, sőt, minden ideáltipikus realista regény, amiben a természetfeletti – akár az oly gyakran elemzett spektralitás – alkalmi retorizálásra kerül. Sokan a mágikus realizmus kategóriáját üresnek és túlterheltnak tartják: a kifejezés túl széleskörűen alkalmazható, a mögötte rejlő poétikai tartalom pedig nem evidens. Roberto González Echavarría kritikája szerint „a fogalom elméleti jelentőségéről beszélni értelmetlen, ugyanis [...] a mágikus realizmus elméleti vákuumban létezik; inkább azoknak a kísérleteknek a történetét vizsgálhatjuk fel, amelyek által életképes elméleti alappá válhatna”³, absztrakciók helyett egy műfajgenealógiai definíciót propagálva. A megjelölés „nem vezet sehová: jobb esetben tautológia, rosszabb esetben pleonazmus”⁴, írja Emir González Echavarría, aki a kifejezés teljes mellőzése mellett érvel.

Talán jobban járunk, ha nem deskriptív, hanem deiktikus definíciót várunk el a mágikus realizmustól: ha a műfaj által képzett halmazt nem tulajdonságai, hanem elemei felsorolásával írjuk le. Valóban gyakran történnek ilyen kísérletek is, Hawthorne, Abrams és Bényei is elkerülhetetlenül a felsorolás hatékonyságára apellálnak a műfaji meghatározásaikban. Eszerint az a regény mágikus realista, ami hasonlít Kafka, Bulgakov, Borges, Márquez, Rushdie, Grass, Allende, Kazantzakis, Andric, Istrati, Bodor, Mészöly stb. illető regényeire (teljesen ad hoc jellegű szelekciós eljárással élve). Ez a megközelítés szemmel

² [Ezek az írók egy örökösen változó mintázatban fonják össze a hétköznapi események és leíró részletek ábrázolására kiélezett *realizmust* a fantasztikus és álomszerű elemekkel.] [saját fordítás, RT.] (M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999.) 196.

³ Bényei Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről* (Debrecen: Osiris, 1997.) 20.

⁴ Uo. 20.

láthatóan problematikus, hiszen megigényel egy támpontot, ami alapján az összehasonlítás, a halmazképzés egyáltalán megtörténhet – a kellemetlen rekurzivitásról nem is beszélve⁵.

Tovább is fokozható a definíciók dekonstrukciója: megalapozottan feltehetjük ugyanis a kérdést, hogy a mágikus realizmus kifejezés műfajt, stílust, esetleg írásmódot és poétikai apparátust jelöl? Bényei szerint a mágikus realizmus elsősorban a mágia jelenlétének mikéntjében érhető tetten, abban, hogy az írásmód milyen poétikai alapfeltevéseknek köszönhető, és „ezek az alapfeltevések milyen stilisztikai, retorikai és figuratív szövegformáló eljárásokban fejeződnek ki”⁶. Ezt a szellemiséget megragadva talán az a legtermékenyebb megközelítés, ha a kategóriába sorolható regényeket realistának tekintjük, és megfigyeljük, hogy a fantasztikum milyen poétikai eszközök segítségével sérti meg ezt a műfaji keretet.

2.2. *Oppozicionális jelleg*

A mágikus realizmus – ahogy az elnevezés is mutatja – oppozicionális alkotásmód, jellegét nem egy adott stílussal vagy műfajjal, hanem annak tagadásával írhatjuk le. Természetesen ez az ellentétezés nemcsak a realista írásmód irányában történik meg; a mágikus realizmus jellegzetesen posztmodern jelenség is. Brian McHale Latin-Amerikát „lényegéből fakadóan posztmodern” helynek nevezi, ami „plurális világok anarchikus tájképe”⁷. Carpentier hasonló gondolatot fogalmaz meg: „friss keletű fölfedezések revelációja, a faji keveredésekre való hajlandóság miatt Latin-Amerika még nagyon messze van attól, hogy kiapadjon gazdag mitológiája. Hát mi más is lenne Latin-Amerika története, mint a csodás valóság krónikája”⁸. Ahogy az amerikai kultúra az európai kultúra folytatása és utóélete, úgy a latin-amerikai mágikus realizmus is az öröklött európai és a kolonizáció előtti lokális hagyományok keveredéséből alakul ki: „megértettem, hogy hidat vervén az időn, egyidejűségi viszonyt lehet fölállítani a latin-amerikai valóság különböző

⁵ [Az a regény mágikus realista, ami hasonlít más mágikus realista művekre? Avagy az a regény mágikus realista, amire rámondjuk, hogy mágikus realista?]

⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 20.

⁷ Uo. 46.

⁸ Alejo Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában* (Budapest: Gondolat, 1979.) 120.

szintjei között, össze lehet kapcsolni a tegnapot a jelennel, ezt amazzal. Megértettem, hogy az európai valóság bizonyos vonatkozásai áthozhatók a mi tájainkra”⁹.

Ebből kifolyólag a mágikus realizmus megkerülhetetlenül posztkoloniális jelenség is. „Ami posztmodern a világ többi részén, azt Latin-Amerikában mágikus realizmusnak hívták”¹⁰, írja Guy Lernaut. A megállapítás ugyan problematikus, mert eltérő fogalmakat említ egyenlőként, mégis rávilágít a mágikus realizmus posztkoloniális jellegére: „a kritikai szakértelemként tetszelgő európai képzelet újra »orientalizálja« a posztkoloniális világot, és egy tetszetős címkével nevezi meg a perifériára szorított kultúrák termékeinek másságát”¹¹. A latin-amerikai mágikus realizmus egyik alappillére valóban a marginális kultúrák egzotizálása, a Kanadába, majd teljes kört megtéve az Európába visszatérő változata pedig egy második orientalizálás, egy kulturális exportáció. Carpentier az orientalizáló tekintetet az ellentétek kidomborításaként értelmezi. Szerinte a korai latin-amerikai nativista író úgy prezentálja a marginális kultúrát, hogy „megmutatja a bennük lévő egyetemes vonásokat, a nagyvilággal való kapcsolatukat – noha ez a kapcsolat bizonyos esetekben éppen az ellentétekben és különbségekben állhat”¹². Bár azon irodalmat, mely ezeket a kultúrákat jeleníti meg, elmarasztalja, de elismeri, hogy ezek „befogadása nemhogy nem intellektuális *fejletlenséget* jelent, hanem éppen ellenkezőleg, az *egyetemessé válás* lehetőségét”¹³.

A kolonizáló jelleg a posztmodern felé sodorja a mágikus realizmust, azonban magára a kolonializmusra is irányuló metareflexió révén a kettő kapcsolata bonyolulttá válik. „A kritikai konstrukciókban a »mágikus realizmus« leggyakrabban úgy tűnik fel, mint az a *hely*, ahol a posztkoloniális és a posztmodern összeér, érintkezik”¹⁴, írja Bényei, José David Saldívar pedig egyenesen a „posztmodern realizmus”¹⁵ megnevezést ajánlja.

Ezeknek a tényezőknek a megfontolásával új apparátusra teszünk szert a mágikus realista alkotásmód tettenéréséhez. Azokat a posztmodern szövegformáló eljárásokat, retorikai és pragmatikai technikákat keressük, amelyek segítségével az elkülönülés, az oppozíció megtörténik. Az új kérdések: pontosan miben más a mágikus realizmus, mint

⁹ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 113.

¹⁰ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 45.

¹¹ Uo. 50.

¹² Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 12.

¹³ Uo. 35.

¹⁴ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 45.

¹⁵ Uo. 46.

a realizmus, azaz mi a *mágia*, valamint miben tér el a realista megismeréstől a mágikus episztemológia?

2.3. A mágia, a fantasztikum és a valóság trichotómiája

Bár a fantasztikum viszonylag könnyen tettenérhető, mibenlétét leírni problematikusabb. Számunkra talán az a leghasznosabb megközelítés, ha a fantasztikus eseményt a valódi világ (és nem a regényvilág) standardjai szerint lehetetlen, de legalább valószínűtlen, gyakran természetfeletti vagy metafizikai létezőként fogjuk fel. A mágikus realizmushoz hasonlóan a fantasztikum kategóriájával kapcsolatban is felmerül a kérdés, hogy „vajon irányzatnak, írásmódnak vagy egyszerűen egyes szövegek tematikus sajátosságának tekintsük-e”¹⁶. A mágikus realista regényben a fantasztikum ez utóbbinak tekinthető, hiszen a definícióból eredően alkotóeleme, mindenféle vizsgálódás kiindulási pontja. Érdekes tehát azt megvizsgálni, hogy a befogadó valóságképzete szerinti fantasztikum hogyan tematizálódik a mágikus realizmusban.

„A fantasztikus irodalom kétféle világ (avagy világlátás) konfliktusának terméke”¹⁷, a feszültség két kód konfliktusából fakad: az elvárt valóság és a megtapasztalt valószerűtlenség oppozíciójából. A fő különbség a fantasztikus és a mágikus realista regény között az, hogy a regényvilág viszonylatában mennyire van jelen ez a feszültség. Amíg a fantasztikus regényben a természetfeletti jelenség megbontja a regényvilág szerkezetét és magyarázatra szorul, addig a mágikus realista regényben „a természetfölötti elem nem sérti meg, nem roncsolja szét a fiktív világot: magától értetődő esemény, amelynek racionális magyarázatára igény sincs”¹⁸. A fő különbség tehát az, hogy ugyan „félreérthetetlen jelzések utalnak rá, hogy a »mágikus realizmus« világképe összeegyeztethetetlen az olvasó kódjával”¹⁹, a valószerűség mércéje mégis a regényvilág eltérő standardjához igazodik.

A mágikus realista regény alapvető episztemológiai állítása tehát az, hogy a (regénybeli) valóság nem a regényen kívüli valóság viszonylatában jön létre, hanem spontán: önmagát hozza létre, önmagát írja. Az írásmód ebben a tekintetben a „fantasztikum,

¹⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 54.

¹⁷ Uo. 55.

¹⁸ Uo. 56.

¹⁹ Uo. 57.

a természetfölötti ismeretelméleti problémáját retorikai problémává²⁰ való átalakítása. Ezt a retorizálást Ricci della Grisa és Chiampi egyaránt „megbűvölésnek”²¹ nevezi; ez az a folyamat, amikor az író elfogadtatja a fantasztikumot az olvasóval, meggyőzi annak (regénybeli) valóságosságáról. A megbűvölés eredménye, hogy a befogadó számára a regényben felbukkanó természetfeletti elemek organikus következményeivé válnak a narratívának, vagy ahogy Stephen Hart írja: „a mágikus elemek szervesen nőnek ki az ábrázolt világból”²². A megbűvölés két fő stratégiája a familiarizálás és a defamiliarizálás. Az előbbi a természetfeletti események természetivé tétele, az utóbbi pedig Enrique Anderson Imbert leírásában „a valóságot mutatja be úgy, mintha mágikus lenne”²³.

Carpentiernél a világ (elsősorban Latin-Amerika) ontológiai alapállása a mágikus, és ennek ábrázolása a mágikus realista irodalom, pontosabban a „csodás való”²⁴. „Olyan világot fedezett fel, ahol a növények az idők kezdetéről valók, ahol az uralkodók zöld madártollakkal koronázzák magukat, [...] de nem vette észre, hogy ebben a világban az emberekkel megtörtént dolgok sajátos jelleget szoktak ölteni, saját röppályát választanak”²⁵, írja, elsőik között megfigyelve a mágikus realista ábrázolásmódot.

A természetes és természetfeletti közti határok szubverziója tehát alapvető működése a mágikus realizmusnak. Ehhez azonban automatikusan társul a befogadó ontológiai keretrendszerének megbontása, aminek egyik fő eszköze az inverzió: a rendszer ellenkező elemeinek átfordítása, valamint a mellérendelés, melynek használatával „minden esemény, valóságfokától függetlenül egyforma teret és azonos tónust kap”²⁶. A mellérendelés egyik gyakori stilisztikai megnyilvánulása a zeugma, „a különmemű elemek azonos szintaktikai funkcióban való, ironikus hatást keltő egymás mellé rendelése”²⁷.

Az inverzió számtalan módon manifesztálódhat a mágikus realista regényekben. Az egyik leggyakrabban alkalmazott átfordítás a profán és a szent felcserélése. Az emberszerű istenek és az istenszerű emberek megjelenítése, a csodák, mint profán események gyakorítása mind ide sorolhatók²⁸. Ezen csodák nem szent céllal történnek, nem a

²⁰ Uo. 62.

²¹ Uo. 60.

²² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 58.

²³ Uo. 61.

²⁴ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 118.

²⁵ Uo. 111-112.

²⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 65.

²⁷ Uo. 66.

²⁸ [Vegyük észre, hogy a „csodás való”, mint Carpentier elnevezése, ami inherens módon profanizálja a csodát.]

természetes és természetfeletti összebékítése a feladata, „az eredmény pedig semmi-képpen nem valami ontológiai Alef, minden lehetséges világ vagy világlátás egyetlen to-tális világképben való egyesítése”²⁹. A szent profanizálása egész regényeket tematizál-hat: gondoljunk Bulgakov emblematis regényének, *A Mester és Margarita* Pilátus-szá-lára, vagy Kazantzakis alternatív szenvedéstörténetére, a *Krisztus utolsó megkísértése* című művére. A mágikus realista profanizáció nem feltétlenül veszi el a létező szakrális jellegét (Bulgakov és Kazantzakis sem feltétlenül a kereszt szentségét vitatja), mint ahogy a szentesített hétköznapi sem feltétlenül szűnik meg profán lenni (vö. Szép Reme-dios „mennyebeemelése” a *Száz év magányban*).

A szakrális és profán inverziójához hasonló átfordítás az emberi és állati tulajdon-ságok felcserélése: az állatok antropomorfizálása és az ember dehumanizálása. Ilyen mellérendelés érhető tetten többek között Mészöly *Szárnyas lovak* című novellájában, ahol az emberszerű állat és az állatszerű ember szinte megkülönböztethetetlen egymás-tól. A dehumanizáció szinte minden esetben az eltorzult emberi természet közeledését retorizálja a valódi természethez, gyakran szociokulturális kritikát fogalmaz meg.

Bár a valódi és nem-valódi kapcsolatát plasztikussá tudjuk tenni ezekkel a retorikai megfigyelésekkel, a mágikust és a fantasztikust ennél nehezebb szétválasztani. A má-gia megértéséhez fell kell bontanunk a „mágikus realizmus” oximoronját, Bényei szerint erre egy megoldás, ha „a »realizmust« »mimézis«, »mimetikus képesség/tevékenység« értelemben olvassuk”³⁰. Etekintetben a realizmus egy olyan írásmód, ami ismeretelmé-leti objektivitásra törekedve a valóságot próbálja ábrázolni, utánozni – akár a valóságból kiemelt narratívákkal, akár olyan eszköztárral, ami valószínűvé teszi a fikciót. Hogy a re-alizmus mennyire képes erre, évszázados vita: képes-e egy inherens módon nézőponttal, fókusszal rendelkező narratíva, vagy narrátor objektív, holisztikus és koherens képet adni a valóságról? Még ha képes lenne is, a kapott *kép* valóban egyenlő-e a *valósággal*, avagy csak kísérteties szimulákroma annak?

Ezzel a fenomenológiai tekinthető kérdéssel foglalkozik a mágikus realizmus. „Kíváncsiságunkat csak ritkán jutalmazza a valódi *megértés*”³¹, írja Carpentier, akit szin-tén foglalkoztat a realista megismerhetőség kérdése. A mágikus retorika a realizmus ál-tal megismerhetetlennek az ábrázolási kísérlete. A mágiának a fantasztikummal ellen-

²⁹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 71.

³⁰ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 74.

³¹ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 107.

tétben nem az a feladata, hogy ellensúlyozza vagy megbontsa a valóságról alkotott képünket, hanem hogy *kiegészítse* azt. „A mágikus és racionális világlátás viszonya nem poláris ellentétként jelenítődik meg – de nem is békés, szintetizáló harmóniáról, a két ellentétes kategória dialektikus meghaladásáról van szó: a kettő között az írásmódhoz tartozó szövegek inkább érintkezést, komplementaritást, *szupplementáris* viszonyt feltételeznek”³², írja Bényei. A mágikus és az empirikus megismerés a mágikus realizmusban tehát kiegészítik egymást és kölcsönösen egymásra támaszkodnak; azonban ez a kapcsolat sosem feltételez egységet, a fantasztikum és a realitás sosem válik egy egésszé – az inverzió okozta feszültség fennmarad.

2.4. A mágikus realista retorika és pragmatika

„A mágiát általában mint a transzcendens szférával való kapcsolatteremtés aktusát képzeljük el”³³, a mágikus realizmus pedig az *empirikus* és a *mágikus* segítségével a metafizikai és a fizikai valóság kapcsolatát tárja fel. A mágikus realizmus megkerülhetetlenül egy olyan regényvilágot feltételez, amiben egy természetfeletti világ nemcsak metaforikusan, hanem de facto is létezik, és koherens egésznek alkot a természetes világgal, ezen túl a transzcendens bizonyos fokig megismerhető, de legalább megsejthető. Az eljárás különlegessége, hogy „olyan világértelmezés, amely a transzcendenciához, a szent szférához folyamodik, de mégsem metafizikai”³⁴, hiszen a mágia a fizikai világba emelkedik, avagy süllyed le.

Bényei a két világ közötti kapcsolatot mint ok-okozati viszonyt írja le: „az okozatosság ezekben a regényekben valami mágikus, a dolgok közötti titkos kapcsolatokat kereső tevékenységként jelenik meg, vagyis a kauzalitás alakzattá válik”³⁵. A fizikai világból szervesen nőnek ki a mágikus elemek, amelyeknek a következményei ismét a fizikai világon hagynak *nyomot*. A nyomok, a kauzalitás alakzatai a *katakrézisek*, transzparens jelentés nélküli metaforák. A „mágikus kapcsolatok (akárcsak a trópusok) téves gondolatasszociáció eredményei”³⁶, a mágia megismerhetetlen marad, csak az okozata, a

³² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 76–77.

³³ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 94.

³⁴ Uo. 94.

³⁵ Uo. 85–86.

³⁶ Uo. 88.

nyelvivé retorizált nyom figyelhető meg a regényvilágban: a *Száz év magány* aranyárga virágai és disznófarkai. (Mellesleg a mágia okozata, *lenyomata*, mint metafizikai kapcsolat a regényben expliciten is tetten érhető³⁷, akárcsak közép-európai mágikus realista példát hozva Bodor Ádám *Sinistra körzetében*³⁸). Borges is ír a mágikus kauzalitásról: „a mágia az oksági viszony betetőzése”.³⁹

A katakrézis nemcsak elfedi a mágia mögötti transzcendens világot, hanem nyelvet biztosít neki, „amely által a valóság elemei beilleszthetők egy jelentésteli rendszerbe”⁴⁰. Bár a disznófarkak mechanizmusát nem értjük, hamar beazonosítjuk, mint az incesztus és a genealógiai kauzalitás egybesűrített szemiotikai struktúrája. Bényei a szöveg ezen pontjait, „ahol a szó/kép eseménnyé válásának és az esemény/tárgy képpé, szóvá válásának folyamata összesűrűsödik”⁴¹, *talizmánoknak* nevezi. A mágia érintkezése a valósággal (a kauzális viszony, ami a nyomot létrehozza) mintegy ráolvasás működik: a szóképként bemutatott jelenség eseményként manifesztálódik. A mágia és a talizmán (ahol a mágia megtörténik) tehát tevékenység, méghozzá a mágikus realista regényben „nyelvi cselekvés, s így magának az elbeszélésnek önmetaforájaként is értelmezhető”⁴².

Tulajdonképpen ebben a megfigyelésben rejlik a mágikus realizmus önreflexív mivoltja. A mágikus létrehozás, a ráolvasás gyakorlatilag a fikció létrehozásának folyamatát írja le – a mágia nemcsak retorizálódik a katakrézis révén, a mágia maga a nyelv, ami megteremti a regényvilágot, méghozzá metareflexív szinten is. „A nyelv itt elsősorban nem a valóságról való beszéd, hanem a valóságot befolyásolni kívánó, azt »mágikusan« átalakítani vágyó cselekvés”⁴³, azaz a nyelv a pragmatikai úton való teremtés eszköze. A mágikus realista alkotásmód egy kitűnő metaforája Llosa *A beszélő* című regé-

³⁷ Vö. „[M]intha a föld, amelyet az illető finom lakkcsizmája taposott valahol messze a világban, elvezette volna Rebecához vérenek áramát és hevét egy ásványi ízben, amelytől marón bizsergett a szája, és béke szállt a szívére.” (Gabriel García Márquez, *Száz év magány* (Budapest: Magvető. 1999.) 60.

³⁸ „Éjnek évadján a lenyugvó hold csöndjében érkeztem a tetőre, sítalpaim ezüst szalagja most is ott kanyargott tisztásokon át a Kolinda-erdő bűvópatakjai felé.” (Bodor Ádám, *Sinistra körzet* (Budapest: Magvető, 2022, 175.)

³⁹ Borges Jorge Luis, „Az elbeszélő művészet és a mágia” In *Jorge Luis Borges válogatott művei II.: Az örökkévalóság története*, szerk. Scholz László (Budapest: Európa, 1999.) 60.

⁴⁰ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 97.

⁴¹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 98.

⁴² Uo. 100.

⁴³ Uo. 02.

nyének mitikus történetmondója, aki a kimondott szóval egyszerre fenntartja és létrehozza a törzse kultúráját. Ahogy a *Száz év magány* története véget ér (értsd: a mágia megszűnik fenntartani és létrehozni a regény világát) Melchiades iratait szétfújja a szél, ami a ráolvasással létrehozott világot is elpusztítja, de még az utolsó pillanatban hallani a teremtető nyelv hangját, „ősi gerániumok suttogását”⁴⁴.

„A mágikus realista szövegek az abszurditásig fokozzák ezt a felforgató mimikrit: a fiktív világ teremtésének aktusával már eleve elkövetik az áthágás bűnét, s ezt még azzal tetézik, hogy *belülről*, önmagukból, saját retorikai és figuratív energiáikkal [...] hozzák létre az abszolút autoritás és legitimáció utánzatát”⁴⁵, írja Bényei. Márquez gesztusa, hogy a regényébe beleírja magát, mint Macondo imaginárius városának fizikai építője⁴⁶, ezt a mágikus teremtést teszi transzparenssé. A szóval való létrehozás szakrális tevékenységét a mágikus realista író (és deiktikus önreflexióval bebizonyítja, hogy minden író) profánba fordítja át; olyan *apokrif* textus az eredmény, amit transzcendens erő hozott létre, tehát a „szent szövegek formai eljárásaival él”, azonban „nem rendelkezik azok (külső) autoritásával”⁴⁷. Akár a szent könyvek, a mágikus realista regények is teremtenek, méghozzá az írott, mágikus (tehát egyszerre szent és profán) nyelv erejével. Ezen metaleptikus vonásával, a narratív szintek transzgressziójával a mágikus realizmus maga a *fikció* és az *alkotás* metaforájává emelkedik – abban az értelemben, ahogy Genette a fikciót a metalepszis kiterjesztésének tartja.⁴⁸

3. A MÁGIKUS REALIZMUS TÖRTÉNETE, A VIZSGÁLT KÁNONOK

3.1. Európa, a megnevezés eredete

A mágikus realizmus, mint fogalom létrejöttét egészen a huszadik század elejéig kutat-hatjuk vissza. Ma retroaktívan az 1920-as évek több legendás íróját is mint az irodalmi mágikus realizmus megteremtőit, első figuráit emlegetjük, Kafkával és Bulgakovval az élen – bár ez utóbbi idetartozó művei évtizedekkel később jelenhettek csak meg. Ugyan jelképesen ehhez az időszakhoz, sőt, gyakran kifejezetten *A per* első megjelenéséhez,

⁴⁴ Márquez, *Száz év magány*, 372.

⁴⁵ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 142.

⁴⁶ “[M]iközben legjobb barátaival, Magnífico Visballal és Gerinaldo Márquezzel, akik ugyanazt a nevet viselték, mint Macondót alapító apáik [...]” [kiemelés tőlem, RT] (Márquez, *Száz év magány*, 61.)

⁴⁷ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 142.

⁴⁸ Genette Gérard, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig* (Pozsony: Kalligram.) 2006.

1925-höz kötik a mágikus realizmus kezdetét, a kifejezés először nem irodalmi, hanem képzőművészeti kontextusban született meg, véletlenül pont ugyanebben az évben, Franz Roh *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* című kötetében. Ő az expresszionizmust követő új, objektivitásra törekvő irányzatot nevezte így, szerinte fő jellegzetessége „a létezés varázslatára való nyugodt rácsodálkozás, [...] a létezés csodáját kínálja a maga megrendíthetetlen állandóságában: az örökösen vibráló és mozgásban lévő molekulák csodáját”⁴⁹.

A mágikus realizmus (továbbra is mint képzőművészeti és művészettörténeti fogalom) mögött meghúzódó filozófiai tartalomra Dupuis és Mingelgrün *Pour une poétique du réalisme magique* című tanulmánya világít rá részletesen: „a »mágikus realista« irodalom tárgya ugyanakkor a platonizáló módon leírt mélyebb Valóságnak a világban való immanenciája: »mindig az érzékelhető valóságban benn rejlő lényeg, amely mégis ez által a valóság által fejeződik ki«⁵⁰”, idézi Bényei. Láthatjuk, hogy ugyanazt a mágia és valóság között fennálló kauzális viszonyt, ugyanazt a *nyomot* érzékelik, ami a mágikus realista irodalomnak is sajátossága. Akár a platóni barlang-hasonlatban, a mágia által kialakított árnyak a barlang falára, a valóság vásznára vetülnek – a mágikus realista festő ezt a kivetülést ábrázolja. Hubert Lampo egy jungiánus létszemléletet is felfedez: „[a] mágikus realizmus nem műfaj, hanem életünk és a kozmosz lényegének tisztán egzisztenciális alapú élménye”⁵¹ Az irodalmi mágikus realizmusban bizonyos archetípusok megjelenése és genealógiai öröklődése, valamint az egyéni és kulturális emlékezetben (amit, bár valamelyest más értelemben, Jung még kollektív tudattalannak hív) fellelhető, internális tudattartalmak extarnalizációja, a külvilágban való manifesztációja is a jungi pszichoanalízishez közelít.

Ennek a fenomenológiai, platonista-hegeli, jungiánus-archetipizáló művészetnek a befogadásához „szükséges a rácsodálkozó tekintet átspiritualizáló tevékenysége”⁵². Az alkotásmód sajátossága, hogy a szélsőségesen objektív realizmus paradox módon a befogadói tekintet révén előhozza a mágia lenyomatát. Ez történik az irodalmi mágikus realizmusban is: nem véletlen, hogy az imént említett *A pert*, vagy más Kafka-műveket vizuálisan ábrázolni próbálók akarva-akaratlanul is a Roh által leírt stílus keretében alkotnak – elég csak Cuevas munkáit megfigyelnünk. Az irodalomra azonban még sokáig

⁴⁹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 22.

⁵⁰ Uo. 23.

⁵¹ Uo. 25.

⁵² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 24.

nem alkalmazza senki a kifejezést, ehhez először el kell utaznia Latin-Amerikába, ahol intenzív átalakuláson esik keresztül. Fontos azonban leszögezni, hogy bár a kifejezés vándorol, maga a művészet és annak alkotásai, amiket megjelöl, egymástól relatíve autonóm entitások: a különböző mágikus realista kánonok viszonylag függetlenül fejlődtek egymástól a modernista Európában, valamint a posztmodern Dél- és Észak-Amerikában, később az ezredfordulóhoz közeledő, újrealista Közép- és Kelet-Európában. „A Roh-féle mágikus realizmus-konceptió latin-amerikai meghonosításán fáradozó, illetve felfogását a latin-amerikai irodalomra alkalmazni próbáló törekvések ellenére nyilvánvaló, hogy az európai fejlemények gyakorlatilag nem, vagy csak véletlenszerűen érintkeznek azzal, ami a latin-amerikai irodalomkritikában »mágikus realizmus« néven vált ismertté”⁵³, írja Bényei specifikusan a két legkorábbinak nevezhető kánon kapcsolatáról.

3.2. Latin-Amerika, a terminus kodifikációja

„A »mágikus realizmus« első nagy metamorfózisa a kifejezés Latin-Amerikába történő exportálása volt”⁵⁴, írja Bényei. Az írásmód egyik legfontosabb, és leglegendásabb állomása a dél-amerikai elterjedése, mely nemcsak a mágikus realizmus, de az egész világ-irodalom jópár nagy remekét hozta világra, köztük a későbbiekben vizsgált *Száz év magányt*.

Mint korábban említettük, Amerika mint inherensen mágikus kontinens jelenik meg számos diszkurzusban. Alejandro Carpentier, aki még az írásmód korai megjelenésének idején próbálta kodifikálni azt, *csodás valónak* nevezte a mágikus realizmust. A modern latin-amerikai regény poétikáját és szociokulturális hátterét kutatva annak művészetét *barokknak* nevezi, „a csodálatos prekolumbiánus szobrászattól és a kódexektől kezdve, a földrész koloniális stílusú templomain és kolostorain át a legjobb latin-amerikai regényekig”⁵⁵. Leírása szerint a barokk fundamentuma a „megnevezés kényszere”⁵⁶, az a nominalitás, ami a mágikus realizmus pragmatikai-metaleptikus működéséhez közelít minket, a megnevezéssel való teremtéshez. Carpentier a megismerés poetikájával kapcsolatban azt is felfedezi, hogy „[k]íváncsiságunkat csak ritkán jutalmazza valódi

⁵³ Uo. 26.

⁵⁴ Uo. 26.

⁵⁵ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 44–45.

⁵⁶ Uo. 45.

*megértés*⁵⁷, felvázolva azt az episztemológiai kiindulópontot, ami a mágikus realizmus metafizikai megismerésre való törekvéséből fakad. Luis Leal is a megismerés metodikájaként jellemzi a latin-amerikai mágikus realizmust: az író „szembenéz a valósággal, és megkísérli kibogozni azt, felfedezni a tárgyakban, az életben, az emberi cselekvésben rejlő titokzatosat”, törekszik „megmutatni a dolgokban lüktető rejtélyt”⁵⁸.

Fontos kérdés, hogy mennyi kontinuitást feltételezhetünk a korábban bemutatott, Roh által leírt nyugat-európai képzőművészeti, valamint a latin-amerikai irodalmi mágikus realizmusok között. Luis Leal maga azon az állásponton volt, hogy ez a folytonosság plauzibilis⁵⁹, valamint Carpentier is hasonló sugall. Ő a mágikus realizmus öröklésének, átvételének gesztusát José Luis Cuevas mexikói festőművész munkájában fedezi fel, „aki elsőként tudta igazán átültetni a képzőművészet területére Franz Kafka világát”⁶⁰ méghozzá úgy, hogy „nem illusztrálni óhajtja, amit Kafka egyébként meglehetősen világosan fejezett ki, hanem azt próbálja feltárni, ami Kafka írásaiban – a sorok között, felett és alatt – megfejtésre, értelmezésre, fölismerésre vár”⁶¹. Cuevas tehát azt a dolgok mögötti, metafizikai értelemadó mechanizmust próbálja megörökíteni, amit ma mágikus realizmusnak neveznénk. Ezekben a Kafka-ábrázolásokban egy olyan stílust fedezhetünk fel, ami valahol a pontos realizmus és a mélyén rejlő, immanens szürrealizmus keverékéből jön létre; ez az oximoronikus kompozíció közelít Roh mágikus realizmus-definíciójához, és maga az átemelés gesztusa is a kontinuitást támasztja alá.

Másrészt a latin-amerikai mágikus realizmus tagadhatatlan autonómiával is rendelkezik – bizonyos gyökerei megelőzik Kafkát és Roht is. A dél-amerikai kultúra (legalább) két hatalmas, több évszázados, sőt, évezredes őskultúra, a prekolonizációs nativizmus és a kontinentális spanyol-portugál civilizáció hagyatékának mixtúrájából áll. Bár ez utóbbi sokkal erősebben dominál, az első is erősen jelen van: „szubsztrátumként mindenképpen figyelembe kell venni, hiszen bármilyen radikálisan folyt is le a benszülöttek leigázása, teljes akkulturáció nem következett, nem is következhetett be, hanem [...] kölcsönhatásokon alapuló transzkulturáció alakult ki”⁶². Az évszázadok múlásával a nativizmus hatása egyre kevésbé figyelhető meg a spanyol-amerikai irodalmon, azonban a

⁵⁷ Uo. 107.

⁵⁸ Béneyei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 27–28.

⁵⁹ Uo. 27.

⁶⁰ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 92.

⁶¹ Uo. 93.

⁶² Scholz László, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története* (Budapest: Gondolat, 2005.) 17.

huszadik század szerzői egyre lelkesebben nyúlnak vissza hozzá. Carpentier is érzékeli ennek a tendenciának a korai jeleit, és negatív konnotációval tünteti fel: „arról a nativizmusról van szó, amely mivel az irodalomban még alig föltárt környezetet és tájat ábrázolt, az eredetiség pillanatnyi látszatát keltette”⁶³. Másfelől viszont képes értékelni a kulturális differenciálódásból paradox módon előtörő univerzalitást: „[f]ennmaradtak animizmusok, nagyon régi és néha rendkívül becses kulturális eredetű szertartások, hiedelmek, melyeknek létezése a mindenkori egyetemeshoz fűz bennünket, és lehetővé teszi, hogy a jelenkori valóságot távoli kulturális értékekkel kapcsoljuk össze”⁶⁴. A *Száz év magányban* már olyan tudatosan történik meg ez a kulturális összeszővődés, hogy szinte felismerhetetlenül oldódik fel a kontinentális spanyol kulturában a bennszülött amerikai. Ursula és Pilar Ternera, a két ősanya bölcsességében felbukkan a náhuatl eredetű, „parainézisszerű *huehuetlatolli*: ez a »vének beszéde« vagy az »idősek intelmei« jelentésű szó olyan irodalmi formát jelöl, amely a közösség erkölcsi normáinak átadását segítette”⁶⁵, az ősatyát sirató arany virágszirmok (és a hozzá kapcsolódó szemantikai mátrix az aranyhalakkal, a sárga pillangókkal stb.) pedig egy azték virágéneket idéznek meg⁶⁶. Carpentier a nagyobb hangsúlyt a keverék másik eredetére helyezi, ő a latin-amerikai próza sikerességét azzal magyarázza, „hogy a mai értelemben vett regény – egy meghatározó regényirodalomban létező jelenkori regény – spanyol találmány”⁶⁷, ami ugyan számos műfajttörténeti vitához vezethetne, de a kijelentés mégsem teljesen megalapozatlan.

Az autonómiát a közelebbi múlt kulturális örökségei is bizonyítják. „A »mágikus realizmus« Flores szerint 1935-ben, Borges első prózakötetének megjelenésével kezdődött”⁶⁸, és mások is hozzá, illetve Asturiashoz kötik az írásmód eredetét⁶⁹. Flores kifejezetten hangsúlyosnak tartja ezt az örökséget, hiszen szerinte a térség ennek hatására érte el az irodalmi függetlenségét: „Latin-Amerika ebben az irodalomban találta meg végre »autentikus önkifejezését« [...], ez az irodalom végre olyan színvonalas, hogy az

⁶³ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 10.

⁶⁴ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 24.

⁶⁵ Scholz, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, 19.

⁶⁶ „Sárga virágok, / jószagú virágok, / drága virágok, / holló-virágok / összefonódnak: / a te virágaid, / aki isten vagy! [...]” (Scholz, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, 23.)

⁶⁷ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 7.

⁶⁸ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 30.

⁶⁹ „Írók és kritikusok egyhangúan vállalják, hogy Jorge Luis Borges nevéhez fűződik a nagy paradigma-váltás, és joggal, mert az argentin szerző alapvető változást hozott a latin-amerikai irodalomfelfogásban.” (Scholz, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, 209.)

európai normáknak is megfeleltethető, végül ugyanezt az irodalmat valami sajátos, autochton latin-amerikai jelenséggént határozza meg”⁷⁰. Mint látjuk, ez a megállapítás legjobb esetben is kettős mércével él, a legrosszabb esetben pedig paradoxon, a legadekvátabb megoldás tehát talán tényleg Bényeié: bár a két kánon között határozottan megfigyelhetők kölcsönhatások, amik valamelyest formálták egymást, de egymástól mégis viszonylagos függetlenségben fejlődtek.

Carpentier fontosnak tartja a kontinuitás hangsúlyozását, az általa leírt *csodás való* azonban unikálisan lokális jelenség: „[a] latin-amerikaiak három évezred örökségét hurcolják magukkal”⁷¹. Ez a kettősség, ami a közös jellegnél fogva valamiért mégis összekapcsolódást feltételez, egybevág Weisberger gondolatával is, aki „kénytelen a »mágikus realizmuson« belül kétféle irányzatot megkülönböztetni: egy európai, amely egy hipotetikus világ megvilágítása vagy művészi rekonstruálása, és egy latin-amerikai, amely egy megélt kontextus részletes ábrázolása”⁷². Ez alapján úgy lehetne értelmezni a két nagy kánont, az európai és a latin-amerikai, mint egy poétikailag egységes, azonos írásmód termékei. A fő különbség az, hogy míg Európában a mágikus realizmus egy olyan eljárás, ami az oppozicionális jellegével mutat rá máskülönben leírhatatlan, megsejthetetlen tartalmakra, addig Latin-Amerikában a csodás való maga a létélmény, a ráruházott kulturális hagyományok organikus folytatása, továbbélése – ezáltal elengedhetetlen eleme a kulturális emlékezet kontinuitásának.

Egy másik érdekes kérdés, amivel a dolgozat hátralévő fejezetei foglalkoznak, hogy ez a két kánon együttesen milyen hatással volt a mágikus realizmus további alakulására. A latin-amerikai „boom” globális sikere nemcsak olyan szerzőket hozott be a világirodalom köztudatába, mint a kolumbiai Márquez, a mexikói Fuentes, az argentin Cortázar vagy a perui Llosa (sőt, a század eleji írók is utólagosan népszerűvé váltak, mint Borges vagy Onetti), hanem az immáron kodifikálódott (amennyire egy ilyen megfoghatatlan műfaj/írásmód kodifikációja egyáltalán lehetséges) mágikus realizmust is. Az ihletmerítés, esetleg a tudatos másolás elkerülhetetlen; mennyire tudják a későbbi kánonok megtartani autonómiájukat és művészeti integritásukat, valamint milyen poétikát honosít meg a mimikri aktusa?

⁷⁰ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 31.

⁷¹ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 112.

⁷² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 37.

4. AZ ÖSSZEHASONLÍTHATÓSÁG PROBLEMATIKÁJA

Dolgozatom következő négy fejezetében az eddigiekben felvázoltak segítségével egy összehasonlító műelemzésre vállalkozom, melynek két célkitűzése van. Egyrészt tetten kívánom érni a proverbiális „legnagyobb” mágikus realista regényben, Gabriel García Márquez *Száz év magányában* – a mágikus realizmust. Azt kutatom, hogy ez a nehezen megfogható entitás, amit a második fejezetben nem műfajként, hanem egy minimálisan kodifikált eszköztárral rendelkező írásmódként jelöltem meg, hogyan érzékelhető, írható le, és ebből a tapasztalatból milyen szerzői prózapoétikai apparátus következtethető vissza. Másrészt azt, a magyar nyelvű Márquez- és Mészöly-diszkurzusban gyakran hangoztatott állítást vizsgálom, miszerint Mészöly Miklós a kései prózájában támaszkodik Márquez munkásságára, különös hangsúllyal annak főregényére, a *Száz év magányra*.

Ez a narratíva viszonylag elterjedt: „amíg a hatvanas-hetvenes években Camus, Beckett és a *nouveau roman* volt a Mészöly-kritikában a legtöbbet emlegetett kortárs párhuzam, ezekben a hetvenes évektől a kilencvenes évek közepéig írt szövegekben García Márquez lett a – ha nem is olyan gyakran, de rendszeresen – említett világirodalmi interpretánsa a Mészöly-prózának”⁷³, írja Szolláth Dávid. Grendel Lajos Krúdy és Jókai mellett szintén Márquezt jelöli meg mint legnagyobb hatást ebben az időszakban, bár ő csak a megihletést, valamint a közvetlen intertextualitásban is megjelenő átvételeket laudálja: „Márquez egyik hosszabb elbeszélése iszonyatosan megfogott, de nem témájával, nem is szerkezetével, hanem rejtélyes módon”⁷⁴, idéz Mészölytől. A megvalósítábeli hasonlóságokkal kevésbé foglalkozik, sőt, „elmarasztalja a mágikus realista elemeket tartalmazó *Megbocsátást*”⁷⁵, ami talán az a Mészöly-novella, ami a leginkább emlékeztet a *Száz év magány* prózapoétikai eljárásaira.

A legfontosabb kapcsolódási pont, amit Grendel is laudál⁷⁶, az átvétel szociokulturális, és (poszt)kolonializáló dimenziója: „azok a Mészöly-esszék és nyilatkozatok, amelyek analógiát keresnek a latin-amerikai és a közép-európai irodalmak geokulturális

⁷³ Szolláth Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor, 2020.) 457.

⁷⁴ Grendel Lajos, *A tények mágija: Mészöly Miklós időskori prózája* (Pozsony: Kalligram, 2002.) 25.

⁷⁵ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 610.

⁷⁶ „[H]ogy lehet-e ebből az elsüllyedt Pannónia-Atlantisből úgy felépíteni egy mitológiát, ahogy azt egy számunkra egzotikus, távoli földrész történelméből, tarka és archaikus népi kultúrájából Márqueznak sikerült?” (Grendel, *A tények mágija: Mészöly Miklós időskori prózája*, 26.)

helyzete között”⁷⁷. Bár az író sosem explicitálja, hogy egyfajta honosítási kísérletet hajtana végre, avagy egy magyar mágikus realista kánont törekedne létrehozni, a történelmi Pannóniáról, amit maga is megformál a megfigyelt prózakánonjában, így ír: „[m]eggyőződése, hogy ennek a többnyire tragikus, dinamikusan heroikus szövevénynek legalább annyira valóságos és általános érvényű mitológiája van és lehet, mint mondjuk a most bontakozó szellemi-művészi Dél-Amerikának”⁷⁸. Vegyük észre, hogy (többek között) két fontos gondolat sűrűsödik ebbe az idézetbe a két kánon kapcsolatáról. Egyrészt megjelenik a „jószándékú, de végső soron a kolonialista oppozíciót megerősítő logika, amely a nyugati irodalmat önmagába fordulónak, túlságosan absztraktnak, vérszegénynek tekinti, s ezzel helyezi szembe a periféria, a volt gyarmat történeteinek – mondjuk úgy kalibáni – erejét, autentikusságát, archaikumát”⁷⁹. Ezt a fajta *kolonializáló* tekintet (vagy annak kritikáját) vagy éppen megfordítva a *kolonializáltság*ból fakadó kisebbségi érzést megtaláljuk két, már idézett író szövegeiben is. „Milyen nehéz volt megértenem Pekingben egy tibeti láma érvelését, aki a tantra tanait próbálta összeegyeztetni a marxizmussal, vagy azt a rendkívül értelmes afrikait, aki nemrég Párizsban a történelmi materializmus terminusaival beszélt nekem a mágikus törzsi rítusokról”⁸⁰, írja Carpentier, majd: „[a]mikor az ember visszaér Latin-Amerikába, jó néhány dolgot kezd megérteni”⁸¹, ott az ember találkozik azzal a csodás valóval, ami Latin-Amerikának immamens kvalitása, máshol viszont megfoghatatlan. Bényei írja a *Száz év magány*ról, hogy ha a regényben ábrázolt allegorikus világot vesszük a szöveg középpontjának, akkor „a történelem fikcionalizáltságáról, a latin-amerikai valóság európaiak által való kitáltságáról szól”⁸². Mészöly *Magyar novella* című szövegében megjelenik ez a kettős kolonializáló tekintet, ami érezhetően a latin-amerikai boom hatása: „[É]n az orosz fronton töltöttem telet-nyarat, a nővérem pedig Brazíliában kapcsolódott be egy új sámánmozgalomba”⁸³. Vegyük észre az Európa és Latin-Amerika közti ellentétet, ami egybecseng Carpentier gondolataival: Európa a rideg, hideg kulturális szféra, ahol a *front* szó a stag-

⁷⁷ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 604.

⁷⁸ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 609.

⁷⁹ Uo. 608.

⁸⁰ Carpentier, *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, 107.

⁸¹ Uo. 111.

⁸² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 171.

⁸³ Mészöly Miklós, „Magyar novella,” In *Pannon Töredék* (Budapest: TriKolor, 2002.) 92.

náló háború képét ébreszti, míg Latin-Amerika a misztikus, mágikus lét tere, ahol a konfliktus is a *mozgalom* szóval kerül jelölésre, egyértelmű oppozíciót generálva – látens módon Európa az emberi lény kulturális, Latin-Amerika a természeti dimenziója.

A másik érezhető gondolati tartalom ezzel ellentétes, mégis ezzel együtt, egyszerre érvényes: „ez a felismerés önkolonizáló, mivel újra megerősíti a centrum-periféria hatalmi szerkezetet, azzal, hogy burkoltan a nyugat-európai elismerést áhítja”⁸⁴. Látszólag paradox módon, valójában bravúros sűrítéssel szintén a *Magyar novellában* kerül jelölésre ez a szellemiség is. A fent idézett mondat folytatása: „és rajongó leveleiben sorstársainkként jellemezte az indiánokat”⁸⁵, másik szöveghelyen: „[d]e én már tanulom az *indiánságot*”⁸⁶. Ezzel összeolvasható a *Sutting ezredes tündöklése*, melyben a Mészöly-által mitizált Közép-Európa állandó alárendeltség, kolonizáltság elszenvéddője: „a múlt ismétli önmagát, mindig birodalmak árnyékában van, ahol mindig rebellió készülődik, amelyet mindig vérbe fojtanak”⁸⁷.

Ezen szempontok alapján adekvát állításnak mondható, hogy a latin-amerikai és a közép-európai mágikus realista kánonok, specifikusan Márquez és Mészöly között van kapcsolat, műveikben van közös értelmezési felület. A következő három fejezetben leszűkítve, pontos szöveghelyekre hivatkozva vázlok számos érintkezési pontot, a korlátozott terjedelemre, és a feladat hatalmaságára való tekintettel a teljesség bárminemű igénye nélkül. Mészöly Miklós oldaláról a *pannon prózának* nevezett kései novellakánonját választom összehasonlításom alapjául, amit Szolláth monográfiája, valamint a Trikolor kiadó gyűjtése alatt 2002-ben megjelent *Pannon töredék* című novelláskötet szervezőereje alapján szelektáltam (ez utóbbinak oka, hogy a kötetet maga a szerző szerkesztette, így a szelekciós eljárásban felismerhető önkanonizációs gesztus nagyobb betekintést enged a szerzői intencióba). Az ötödik fejezetben a mágikus realizmus nyelvi, filozófiai és nyelvfilozófiai működését vizsgálom, felvázolva annak neoplatonikus, jungiánus, fenomenológiai, derridai-rousseau-i, keleti filozófiai, retorikai, pragmatikai és szemiotikai dimenzióit. A hatodik fejezetben a tér- és időszerkezetek különböző változatait vizsgálom, amik az egyik legkutatottabb területei a Márquez- és a Mészöly-diszkurzusnak egyaránt. Végezetül a hetedik fejezetben a mágikus genealógia működését tárom fel a

⁸⁴ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 609.

⁸⁵ Mészöly Miklós, „Magyar novella” 92.

⁸⁶ Uo. 103.

⁸⁷ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 549.

megfigyelt szövegekben, a *Száz év magány* mellett elsősorban a *Magyar novella* és a *Megbocsátás* című darabokban.

5. NYELV ÉS FILOZÓFIA

5.1. A mágia mint ontológiai probléma

Korábban, a mágikus realizmus filozófiai alapvetéseit tanulmányozva felismertük, hogy az írásmód neoplatonikus, fenomenológiai gyökerekkel rendelkezik. A mágia azt szupplementálja, amire a realista megismerési törekvés nem képes: a kauzalitás visszafejtésének lehetőségét a természetesen világon hagyott nyomok segítségével. Bár Mészöly erre az aspektusra sokkal nagyobb fókusz helyez, de a *Száz év magány* ontológiai keretrendszerén is nyomot hagy a megismerhetőség problematikája, az áthatolás, és a transzcendentális részesülés kérdésköre.

Ami közös a megfigyelt művekben, így megfelelő kiindulópontul szolgálhat, az a *fény* komplex, archetipikus metaforája, ami a megvilágosodás, az áthágás és a megismerés szemantikai dimenziójához vezet minket. „Foucault térfilozófiájában az »áthágás« éjszakai villámfényhez hasonló jelenség”⁸⁸, ami egy pillanatnyi megsejtésre ad módot az amúgy megismerhetetlen valóságban. Ez az áthágás enged pillanatnyi betekintést a metafizikai világba, ahonnan a mágia eredeztethető. A *Száz év magány*ban Aureliano Buendía ezredes merényleti „[h]irtelen támadtak, a természetfeletti éleslátás fénycsóvájával, mint valami abszolút és *felvillanó*, de megfoghatatlan bizonyosság” [kiemelés tőlem, RT]⁸⁹ – ez a leírás kíméletlen sűrítéssel ábrázolja az áthágás, megismerés, avagy a mágia neoplatonikus működési elvét. Az érzékelt világ, és a megvilágítás révén felvillanó valódi világ közti átjárás a szövegre, és az olvasásélményre való metareflexió, a derridai *elkülönböztetés* mechanizmusa: „[ú]gy látszik, Isten próbára akarta tenni Macondo lakosainak álmélkodóképességét, s addig penderítgette őket ujjongás és csüggedés, kétség és *megvilágosodás* között, hogy végül már senki sem tudhatta biztosan, *hol kezdődik és hol ér véget a valóság*” [kiemelés tőlem, RT]⁹⁰.

⁸⁸ Kovács Krisztina, „Térkép repedésekkel: Táj és térképzetek Mészöly Miklós novellájában,” *Forrás*, 3 (2010): 93.

⁸⁹ Márquez, *Száz év magány*, 116.

⁹⁰ Márquez, *Száz év magány*, 204.

Mészöly fény-metaforái többváltozatúak, de ugyanazt tematizálják, mint Márquez. „A megismerés probléma, az áthatolás nehézségének élménye tartósan izgatja”⁹¹, írja Thomka Beáta, megvilágítva a mézőlyi pesszimizmust: az áthágás, és általa a valódi megismerés lehetetlen. A neoplatonizmus és a fenomenológia mellett a mézőlyi ontológia Camus-höz és az egzisztencializmushoz köthető. „[E] jelekkel s csillagokkal telehintett ég előtt először tárulkoztam ki a világ gyengéd közönyének”⁹², mondja a *Közöny* főhőse kivégzése előtt. Az esti égbolt fényei, mint az áthágás médiumai egy megismerhetetlen, sötét világban Mészölynél nagyon gyakori metaforák: a vizsgált novellák közül talán egy olyan sincs, amiben nem használja a *holdfény* képét legalább egyszer. A hold fénye két okból tetszhetett Mészölynek nagyon. Egyrészt inherensen szórt fény: az igazi fényforrás, a Nap sugarait veti a Földre, tehát afféle tükörként funkcionál, ami nem az igazi megvilágosodás lehetőségével kecsegtet. Másfelől a fénye gyenge: „[a]z árnyékomat nem vehetem számításba; egyrészt a holdfény nagyon elmosódó, másrészt... Nem tudom. Hirtelen cserbenhagy a bizalom a szavakban”⁹³, a megsejtés még bizonytalanabbá, szinte teljesen lehetetlenné válik (vegyük észre, hogy a megismerés hiányában a nyelv használata is megnehezül, a megismerhetőség és a megírhatóság egy problémástruktúrává válik).

A platóni barlang hasonlatot felhasználva Mészöly szereplői olyan archetipikus barlanglakók, akik tudják, hogy csak árnyékokat látnak, és minden vágyuk részesülni az igazi napfényből, de a közeg, amiben élnek (Közép-Európa, még távolabbról nézve az emberi lét) ezt nem engedi meg – afféle kierkegaard-i rezignált lovagok, vagy az örökös kudarc nyugalmát megelőző camus-i Szisüphuszok. A *Térkép repedésekkel* camus-ista víziójában a térbe (és ezáltal a *létbe*) vetett bajtársak „ugyanígy »fénybe-vetettek«, a fényben lét a szabadságuk és a börtönük”⁹⁴, írja Kovács Krisztina. A látens „homoerotikus bajtársiasság”⁹⁵ a látomásban az elkerülhetetlen egymásrataltság motívuma – a tehetetlen létbe vetettség sziszüphoszi, vagy Madách-féle ádami tragédiájából fakadóan.

⁹¹ Thomka Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram, 1995.) 23.

⁹² Albert Camus, *Közöny* (Budapest: Szépirodalmi, 1987.) 119.

⁹³ Mészöly Miklós, „Térkép repedésekkel” In *Pannon Töredék* (Budapest: Trikolor, 2002.) 48.

⁹⁴ Kovács, „Térkép repedésekkel: Táj és térképzetek Mészöly Miklós novellájában,” 93.

⁹⁵ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 520.

Egy olyan világot, melyet nem lehetséges kielégítő módon megismerni, nem lehet holisztikusan, és konzekvensen megélni. Mészöly „[s]aját történetét és a helyét, térségét sem tudja másképpen átélni, mint egyedi szituációk hol áttekinthető, hol áttekinthetetlen egymásra rakódását, rapszodikus váltakozását, egybeeső rímelését. Semmiképpen sem egymást követő, tapasztalat számára eleve szabályos rendben felkínálkozó sorok formájában”⁹⁶. Mészöly eszköze ennek érzékeltetésére a dezintegrációs eljárás: „a többnyire első személyű elbeszélő kétségbe vonja saját emlékezetének helytállóságát, narrációjának reprezentációs képességét. Racionális, logikus cselekménykapcsolatok megkérdőjelezése, absztrakció, időrétegek, elbeszélésszintek különállása jellemzi”⁹⁷. Ez az eljárás valamennyire a *Száz év magány*t is jellemzi, ott elsősorban az időszerkezet megbontásában nyilvánul meg (bővebben az ötödik fejezetben): „a *Száz év magány*t magányos történetek alkotják, amelyek között a kapcsolat jobbára nem kauzális, hanem, legalábbis a primér olvasói élmény számára, egyszerű, gyakran véletlenszerűnek tűnő egymásutániség, illetve ismétlődés”⁹⁸, írja Bényei. Egy olyan időfelfogásban, ahol az egymásutániség megkérdőjelezhető, vagy egyenesen illuzórikus, kronológiai kauzalitásról nem beszélhetünk⁹⁹, az okozatiság absztraktabb. A *Nyomozásban* a kauzalitást a tudatfolyam asszociativitása biztosítja, a *Térkép Aliscáról*-ban az anekdoták lokatív összefüggései. A dezintegratív novellákban az anekdotákat úgy szervezi a kauzalitás egy szöveggé, „mint ahogy a parkőr böki fel botjára a leveleket”¹⁰⁰ – itt a bot az asszociativitást és a közös teret retorizáló nyelv metaforája. Mind a *Száz év magány*ban, mind a dezintegratív Mészöly-szövegekben a stílus bravúrja az, hogy a szöveg nem hullik szét, hanem homogén marad: „[m]indez a töredékességnek ahhoz a paradox teljességéhez tartozik, amely Mészöly láttatásmódjának egyik legfontosabb jellemzője”¹⁰¹, írja Kelemen Zoltán a szerző írástechnikájáról.

A *Száz év magány* időérzékelése mögött egy keleti szellemiségben és európai mitológiában gyökerező szellemi hátvidék is meghúzódik: „létszemléletének alapja eszerint a keleti filozófiából és Hérakleitosztól kölcsönzött forgó kerék képe, egy afféle Alef-

⁹⁶ Thomka, Mészöly Miklós. 24.

⁹⁷ Uo. 509–510.

⁹⁸ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 167.

⁹⁹ [Természetesen, ha rekonstruálható a cselekmény, kikövetkeztethető lehet egy bizonyos ok-okozati háló is, de a dezintegratív Mészöly-szövegek retorikája pont erről a lehetőségről tereli el a figyelmet.]

¹⁰⁰ Szolláth, Mészöly Miklós, 509.

¹⁰¹ Kelemen Zoltán, „Az istenek technikája”: Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prójában,” *ItK*, 5 (2006): 540.

metafora: a lét forgó kerekén, írja Palencia-Roth, a felfelé és lefelé ugyanazt jelenti”¹⁰². A cselekmény ciklikussága, az egyes történetelemek önismétlése (például a szereplők replikálódása a genealógia révén) egy misztikus időn kívüliséget kölcsönöz a regénynek. Ez az attribútum explicitálva is van: „[e]gyetlen Buendía szívének a titka sem maradhattott rejtve előtte, hiszen egy évszázad kártyái és tapasztalatai megtanították rá, hogy a család története csupán az elkerülhetetlen ismétlődések láncolata, olyan kerék, mely akár az idők végezetéig is forogna, ha lassan és óhatatlanul el nem kopna a tengelye”¹⁰³, írja Márquez Pilar Terneráról. A mágikusan rekurzív természet Mészölynél is felbukkan, például a *Sutting ezredes tündöklése* című novellában, ahol „az elbeszélés kettős – lineáris és ciklikus – időszerkezete is hozzájárul ahhoz, amit a recepció »lelassult« időként regisztrált”¹⁰⁴, vagy a *Bolond utazásban*, ahol az utazás és várakozás váltakozása adja a cselekmény ritmusát, és „a két várakozás eseményei az elbeszélés előre- és visszautalásai következtében összemósódnak”¹⁰⁵.

5.2. Nominális teremtés és szemiotizálódás

Korábban részletesen megfigyeltük, hogyan képes a mágikus pragmatika a verbális (pontosabban a *nominális*) teremtésre. A nyelvvel, a megnevezéssel való teremtés aktusa a fikció létrehozásának metaforája. A *Száz év magányban* szinte minden új szereplő, tárgy, helyszín deiktikus bemutatása a nyelvben való megfogalmazottsággal olvad össze: „a puszta megnevezés aktusával megjelölik, lefoglalják az új szereplőt”¹⁰⁶, belevetik a térbe és a létbe. José Arcadio Buendía úgy látja gyermekeit, mintha Ursula a megnevezésükkel, a ráolvasás mágiájával hozta volna őket létre: „[k]inézett az ablakon, meglátta a két gyereket mezítláb a napsütötte veteményeskertben, és az az érzése támadt, mintha Ursula varázsigéitől fogantak volna, s csupán attól a pillanattól fogva léteznének” [kiemelés tőlem, RT]¹⁰⁷. Itt Ursula *igéje* egy második teremtés, a José Arcadio Buendía tudata szá-

¹⁰² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 152.

¹⁰³ Márquez, *Száz év magány*, 354.

¹⁰⁴ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 547.

¹⁰⁵ Uo. 566.

¹⁰⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 176.

¹⁰⁷ Márquez, *Száz év magány*, 16.

mára való megteremtés – ezt a relativizáltságot mutatja be, hogy a férfi az ablakon kinézve, azaz a saját nézőpontjának keretén keresztül figyelte meg a gyermekei megfogadását, így nem mondható, hogy ez a második teremtés kevésbé valódi, mint az első. A keretezés szintén neoplatonikus, valamint nyelvfilozófiai kérdés. Lehet-e fókusz és keret nélkül narrálni bármit? Hasonló megoldásokat találunk a *Térkép repedésekkel* című novellában is: „kinézek az ablakon, de úgy, hogy az anyát és csecsemőjét is lássam. Erős a holdfény. Szűkített blendéjú pillantással figyelem”¹⁰⁸ (itt a fókusz és a keret nincsenek teljes fedésben), „a főtisztviselő ablaka tehát ide néz. Ami korántsem jelenti, hogy maga a főtisztviselő is”¹⁰⁹ (itt a fókusz egyáltalán nem a kereten keresztül vetül a képre).

Másik, hasonló aktus Macondo, a regény terének megteremtése: „José Arcadio Buendía álmot látott azon az éjszakán: egy lármás város emelkedett körülötte, tükörfalú házakkal. Megkérdezte, hogy hívják a várost, amire egy olyan szót mondtak, amelyet még sohasem hallott, amely nem jelentett semmit, de álmában természetfölötti hangzása volt: Macondo”¹¹⁰. A cselekményben a város ötlete akkor fogan meg (értsd: akkor jön létre), amikor Buendía először meghallja a „természetfeletti hangzású” (értsd: mágikus eredetű) Macondo nevet. Ez egyben metareflexió is: az olvasó fejében is ekkor fogan meg a város képze, tehát a primér olvasásélmény másodjára is létrehozza, *újraírja* Macondo-t. Az eddigi nem-lét eufemizmusa a „nem jelentett semmit”, hiszen a jelentéssel való felruházódás, a nominalizálódás a teremtés metaforája. Így „a világteremtés megnevezés, alapítás gesztusa maga is dramatizálódik”¹¹¹, írja Bényei.

Mészölynél az explicit nominális teremtésre viszonylag kevés példát találunk. Érdemes azonban a fenti példákkal összeolvasni a következő szöveghelyet a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* című novellából: „[a] generál (legyen Rabutin) izületeivel bajlódik a megszállt város falai mögött (legyen Szeben), és múlatja az időt az európai méretű bizonytalanban”¹¹². A *legyen* szócska itt érezhetően deiktikus-pragmatikai szerepű, és egyértelműen a Geneziszbeli teremtést idézi meg. Vegyük észre, hogy a *legyen* szócska mellé nem az entitás típusa, hanem annak neve kerül, ezért a teremtés nemcsak pragmatikai, hanem nominális is.

¹⁰⁸ Mészöly Miklós, „Térkép repedésekkel”, 41.

¹⁰⁹ Uo. 45.

¹¹⁰ Márquez, *Száz év magány*, 24.

¹¹¹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 172.

¹¹² Mészöly Miklós, „Fakó foszlányok nagy esők évadján”, 131.

Ennek az eljárásnak az implicittebb verzióját nagyon gyakran alkalmazza Mészöly, amikor a *teret* a benne lévő objektumok felsorolásával hozza létre. Ugyanebben a novellában később találkozunk ezzel a megoldással: „[i]deje, hogy e helyen rövid terepleírást is megkíséreljünk. hol [sic!] Paloz tava, Meg tó, Biri tó, Halasica tó, Sulyom tó, Füstös tó, Salista tava, Nagy Kelőtze tava, Köldök tó, Pálé tava, Törgyén tó, Tarta tó [...]”¹¹³. Fontos addíció, hogy a narrátor a bujdosó szereplőt „kémlelőnek” hívja, ami találó elnevezés, hiszen nemcsak a világ aktív és motivált megfigyelését implikálja, hanem annak értelmezését is. A *Térkép repedésekkel* gyakran alkalmazza ezt az eljárást, a címmel is sugallt kompozíció a feltérképezésen alapul – a tér leképzésén a benne lévő tárgyak segítségével: „itt minden átmenetibb és pusztulóbb: az ágyások, a görbe szilvafák, a rönkasztal és rönkpad, a kiakasztott száradó fehérneműk”¹¹⁴. „A főnevek gazdag hálójából egy olyan szövegháló teresül, amelyben a főnevek a címben említett tereptárgyak, térelválasztó elemek”¹¹⁵, írja a jelenségről Kovács Krisztina.

Attól kezdve, hogy valami létrejött, azaz elkülönült *minden mástól*, és ismerjük a nevét, jellé válik: *szemiotizálódik*. Egy objektum ismerete az objektumra, mint jelre való emlékezést jelenti, sőt, fenomenológiai megközelítésben a szubjektum sem az objektumot tapasztalja meg, hanem annak jelét. „[A] világban való legmeghittebb ottlétünk, legteljesebbnek vélt jelenlétünk pillanata már mindig eleve megkettőződik, mert elkerülhetetlenül, *jóvátehetetlenül* jelekre, ismétlődő, ismétlődésként létező, s így a pillanat egységét szétfeszítő jelekre (jelek emlékére) támaszkodik”¹¹⁶, írja Bényei. „Melchiadest a temetőnek kijelölt terület közepén fektették sírjába, a sírkőre pedig rávésték az egyetlen adatot, amit tudtak róla: *Melchiades*”¹¹⁷ – a vándorló cigány neve a síron egyértelműen jel, de maga Melchiades is egy jel, hiszen az emléke továbbterjed a Buendía-családban, azok számára is, akik személyesen nem ismerték: „Második Aureliano nyomban ráismert, mivel Melchiades öröklődő emléke nemzedékről nemzedékre szállt, és nagyapjától őhozza is eljutott”¹¹⁸. „Melchiades emléke, amely születése pillanatában is minden jelenlévő Buendía számára *különböző jelentésű* jelként, képként működik, a

¹¹³ Uo. 140.

¹¹⁴ Mészöly Miklós, „Térkép repedésekkel” 44.

¹¹⁵ Kovács, „Térkép repedésekkel: Táj és térképzetek Mészöly Miklós novellájában.” 95.

¹¹⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 186.

¹¹⁷ Márquez, *Száz év magány*, 69.

¹¹⁸ Uo. 170.

jelenlét emléke”¹¹⁹, írja Bényei. Innen már látható, hogy a jelre való emlékezés az olvasásra való metareflexió, a derridai elkülömböződés újabb megjelenése, hiszen a jelre való emlékezés a jelek közti különbségre való emlékezés. A jel ugyanúgy a jelenlétre utal, ahogy a nyom a mágiára, aminek a kauzalitása hozta azt létre, tehát a jel (értsd: az olvasás, az elkülömböződés) révén a jelenlét ugyan nem érhető el, de transzgresszíven pillanatnyilag megsejthető.

A *Száz év magány*ban Ursula „az egyetlen szereplő, aki a leértékelődött időben is képes összekapcsolni a jelenlétet az emlékezéssel; vaksága, úgy tűnik, megfosztja a jelenlét lehetőségétől (igaz, az olvasásától is) – ő azonban az emlékezetből csinál pótlékot”¹²⁰, írja Bényei, bemutatva, hogy a jelenlétre való emlékezés az áthágás segítségével bizonyos fokig helyettesítheti a valódi jelenlétet. Fordított Ursulaként működik Irgalmas Szent Zsófia, aki „csak akkor van, amikor jelen van, amikor valakinek szükséges a jelenléte”¹²¹, mint jel, független életet él, és pusztán a rá való emlékezéssel képes a család többi tagja megidézni a jelenlétét, jelen-nem léte pedig a halál, azaz a felejtés emléke: „[e]lnézte a tűzfénytől aranyló, rettenthetetlen asszonyt, aki mintha sem ebben a pillanatban, sem életének bármely más pillanatában nem létezett volna teljesen, hirtelen eszébe jutott egy másik október tizenegyedike, a háború idején, amikor arra a brutális bizonyosságra riadt föl, hogy a mellette fekvő nő halott”¹²². Irgalmas Szent Zsófia spektrális lény, hiszen jelenlétében sincs sosem teljesen jelen, akár a korabeli cselédek. A spektralitás, a kísértetek azonban magukban is jelstruktúrák, „szemantikailag telített csomópontok, szfinxszerű, önmaguk megfejtésére felhívó feladványok, amelyek az ijesztgetés mellett arra is felszólítják az élőket, hogy fejtsék meg a bennük összesűrűsödő rejtélyességet”¹²³, így Irgalmas Szent Zsófia a jelen-nem-létében válik jellé.

A *Száz év magány* tele van jelekkel, amiket a mágikus kauzalitás lát el jelentéssel: a fekete kötés Amaranta kezén egy sűrítéssel egyszerre a bűnösség, a látens özvegység és a szűziesség jele, az aransárga lepkék „Mauricio Babilonia előhírnökei”¹²⁴, és a sárga virágszirmok – sárga aranyhalak – sárga vonat – sárga lepkék bonyolult szemantikai dimenziójába tartozik, és jelek Pilar Ternera kártyái, amik a Buendíák sorsát jelzik: „Ursula

¹¹⁹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 190.

¹²⁰ Uo. 203.

¹²¹ Uo. 172.

¹²² Márquez, *Száz év magány*, 238.

¹²³ Bényei Tamás, „A kísértet a spektrális sokszorosítás korában” In *Közelítések a szatírához: Narratív párbeszéd*, szerk. Ferenczi Attila, Hajdú Péter (Budapest: L'Harmattan, 2013.) 210.

¹²⁴ Márquez, *Száz év magány*, 258.

talán éppen az alkatoknak, neveknek és jellemeknek ebből a kereszteződéséből gyanította, hogy a kártya már kiskoruk óta össze van keverve”¹²⁵.

Mészölynél a jelek legprevalensebben természetesen a *Nyomozásban* vannak jelen. A novella premisszája a megbízhatatlan memóriájú narrátor nyomozása a saját emlékeiben, amit Mészöly egy (pontosabban négy) asszociációs láncsal ábrázol: „[n]yomjeltől nyomjelig haladok előre”¹²⁶, írja – finom morfoszemantikai fogás, hogy nem egyszerűen *nyomnak*, hanem *nyomnak* és *jelnek* hívja őket. Ez a mondat izgalmas figuratív sűrítés: „lokálisan Anita testének feltérképezésére használt metafora, a Muslincák vadászatainak felidézése, végül metatextuális utalás a »nyomozó« elbeszélő emlékezeti munkájára”¹²⁷. Mellesleg a novellafüzér első kettő szövegében könnyen fellelhető az a két *nyomjel*, amik mentén a nyomozás megtörténik, amik segítségével a szöveg szerveződik, a bot, amire a parkőr felböki a leveleit. Az elsőben ez a *brácsa*, a másodikban a *fácán*. Ezek azok a szimbólumok, amik vezérlik a szabad asszociáció áramlását, amik új és új anekdotákat idéznek meg a „nyomozó” emlékezetében. Ez a két motívum eljárásban nagyon hasonlít a Bényei által *talizmánnak* hívott szó-kép-tárgy sűrítéshez, ami a mágikus realista írásmód egyik sajátossága.

5.3. KATASZTRÓFA ÉS APOKALIPSZIS-VERZIÓK

Mi történik akkor, ha egy létező tárgy elveszíti a nevét, tehát mint objektum megmarad, de megszűnik jel lenni, nem lehet rá emlékezni? Ez a paradox esemény bekövetkezik a *Száz év magányban*, méghozzá az álomkór képében. José Arcadio Buendía megoldása, hogy újra elnevezi őket: egy cetlire ráírja a tárgy nevét, majd ráragasztja arra. A leírás aktusában örökre fenntartja az objektum nominalitását, felfüggeszti az időben, nem kell rá emlékeznie, egészen addig, amíg a név meg tudja őrizni szemantikai integritását: “[i]gy éltek hát az illó valóságban, amely egyelőre ugyan megakadt a szavak horgán, de menthetetlenül tova kellett siklania, mielőtt elfelejtik az írott szó jelentését”¹²⁸.

¹²⁵ Márquez, *Száz év magány*, 168.

¹²⁶ Mészöly Miklós, „Nyomozás” 140.

¹²⁷ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 516.

¹²⁸ Márquez, *Száz év magány*, 45.

Pontosan ennek eredménye „a derridai-rousseau-i katasztrófa: az írás megjelenése, mint az emlékezet és a jelenlét roncsolódása”¹²⁹. Azzal, hogy Buendía megjelöli a tárgyakat, az írást kodifikálja, „amely Platónról kezdve az emlékezet kiegészítését, *pótszerét* jelenti”¹³⁰. A nyelv, mint a teremtés, sőt, maga az élet médiuma a kezdetektől elsődleges fontosságú a családnak: „[a]zt se bánom, ha malacaink születnek, csak beszélni tudjanak”¹³¹, mondja José Arcadio Buendía, viszont attól a pillanattól kezdve, hogy e beszédet felváltja az írás, a teremtés statikussá válik, felfüggesztődik az időben. Macondo katasztrófája az elfeledés (azaz a halálé), amit Melchíades okoz: „nem véletlen, hogy Ursula afféle ördögi figurát gyanít benne, hiszen ha úgy tetszik, ő hozza a tudást az ártatlan Macondóba”¹³². Személyében Lucifer és Prometheus archetípusa jelenik meg, aki elhozza az írást és annak értelmezését, a hermeneutikát, az „*utolsó tudományt*”¹³³, amiért büntetése a halál: „el kellett pusztulnia a föld színéről, mert túlmerészkedett az emberi tudás határain”¹³⁴. Macondonak is ugyanez a sorsa, hiszen teljes egészében meg van írva Melchíades által. „[A] kézirat írásával jön létre maga a talizmán, vagyis a jelek titkos rendszere, amelyek mágikus küldetésüket az olvasás aktusával hajtják végre”¹³⁵, írja Kiss Bernadett; a regény, és áttételesen a kézirat olvasásával az olvasó is részesül a mágikus teremtés aktusában. A fikció addig létezik, amíg olvassák, így amikor a száz év elteltével a kézirat (és ezáltal a város is) *elolvashatóvá* válik (értsd: befejezetté, véggel rendelkezővé), bekövetkezik a katasztrófa; a város, a Buendía-család és a regény egyaránt véget ér. Ez a teljes felejtés katasztrófája: „az apokaliptikus szélvihar már csak egy olyan Macondót söpör el, »amit még a madarak is elfelejtettek«”¹³⁶.

¹²⁹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 182.

¹³⁰ Uo. 187.

¹³¹ Márquez, *Száz év magány*, 21.

¹³² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 191.

¹³³ Uo. 191.

¹³⁴ Márquez, *Száz év magány*, 37.

¹³⁵ Kiss Bernadett, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: Száz év magány,” *Literatura* 3 (2010): 224–257.

234.

¹³⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 195.

Érdemes magára az irodalomra (a megírottság kulturális intézményére) tett reflexióit megfigyelni Márqueznek: „az irodalom a legjobb játék, amit az emberek kicsúfolására valaha is feltaláltak”¹³⁷, és „le is foshatná magát a világ, ha az emberek első osztályon utaznának, az irodalom meg a poggyászkocsiban”¹³⁸. Ezeket az ironikus, de mégis transzparensen pozitív gondolatokat figyelembe véve mondható, hogy a regényben az írás mint mesterséges emlékezet győzelmet arat a természetes emlékezet fölött¹³⁹, és az írásbeliség apokalipszise inkább megváltás, mint katasztrófa.

Mészölynél az apokalipszis több képben is megjelenik. Egyrészt maga a mitikus Közép-Európa, amit megalkot, az elsüllyedt Atlantisz, egy apokaliptikus tér. Szinte minden novellában végbemennek olyan események, amik a végítélet atmoszféráját kölcsönzik a megszerkesztett régióknak: ide tartozik például a *Nyomozás* „rendellenes vadvonulása”¹⁴⁰ vagy az *Anyasírató* perszonális katasztrófája, ami az elégizáló retorikával az egész novellára kiterjed. Másrészt bizonyos szövegekben bekövetkeznek grandiózus katasztrófák, amik általában előidézik a cselekmény részét, vagy egészét. Két ilyen, egymással ellentétes típusú megoldás található a *Térkép repedésekkel* és a *Szárnyas lovak* című novellákban.

A *Térkép repedésekkel* „öngyulladás” egy elképesztően komplex jelentéssűrítés. Egyrészt a második világháború allegóriája és egyben szinekochikus leképződése: a hatalmi figurák gyújtották meg, de az állatok önként rohantak bele, a lángok pedig teljesen felégették a földet. A hidegháborúra is kerül egy allegorikus, ironizáló utalás: „a világhírű budapesti törpeszínház előadására a tűzvész után került sor; de a beígért nagy szám – a világ legkisebb két törpéjének a tánca – csalás”¹⁴¹. Ezen felül az öngyulladás, mint camusi motívum is értelmezhető: „[a] vonatról leugró narrátor a fényt követi, az utolsó fényforrás pedig a táj »öngyulladása«, amelyet Erdélyi Ildikó novellaelemzésében az önazonosság és érzékelőképeség elvesztéseként értékel”¹⁴², de értelmezhető úgy is, mint az abszolút fényesség felé nyújtózkodó platóni szubjektum csalétké. Ezen felül, mivel a novella egy epizódja megidézi Che Guevarát és vele együtt a mindenkori hatalommal való

¹³⁷ Márquez, *Száz év magány*, 347.

¹³⁸ Uo. 358.

¹³⁹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 192.

¹⁴⁰ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 516.

¹⁴¹ Mészöly Miklós, „Térkép repedésekkel”, 51.

¹⁴² Kovács, „Térkép repedésekkel: Táj és térképzetek Mészöly Miklós novellájában.” 94.

szembenállást, valamint állandóan jelen van a közép-európai elnyomó hatalmi berendezkedés képe, így megjelenhet az olvasó előtt Ryszard Siwiec öngyulladásának a képe is.

Ezzel az apokalipszissal fizikailag és tipológiailag is ellentétes a *Szárnyas lovak*ban megjelenő hatalmas vihar, és az azt követő özönvíz. Míg az tűzvész a világháború, és a bibliai Jelenések világégését, valamint a poklot idézi meg, a vihar a mitikus vízözönt. A mészölyi ironia része, hogy a Bibliában mindkettő a teremtő akarata, ami kétségbeejtően elkerülhetetlen az ember szemszögéből. A *Szárnyas lovak*ban az apokalipszis viszont nem történelmi, hanem szociokulturális származék, amivel (és az egész novellával) azt hangsúlyozza Mészöly, hogy „[a] pusztulás általános, a háború csak jobban láthatóvá teszi, de nem privilégiuma”¹⁴³. A novella mögött egy „egyszerű képletű pszichoanalitikus civilizációelmélet húzódik”, miszerint „az elfojtott archaikusban, a népiben, a tudatalattiban, olykor a természetben, a tájban szunnyadó erők időnként felsértik a civilizációt, a modernséget, az erkölcsöt, a vallást, a jogot kulisszaszerűen törekénynek bizonyuló felszínét”¹⁴⁴. A novellában az emberek dehumanizálódnak, a civilizált intellektus helyett „valami elfelejtett, ősi szerkezet”¹⁴⁵, ösztönműködés hajtja az emberi viselkedést. Az apokalipszis ennek a szociokulturális összeroppanásnak a megelőlegezése, miszerint a fiktív Közép-Európa megérett egy újabb özönvízre, hogy Atlantisz módjára elsüllyedjen, és megfélemtessenek róla, mint Macondoról.

6. TÉR- ÉS IDŐSZERKEZETEK

6.1. Mitikus terek: tükrök és trükkök

A *Száz év magány* és a pannon próza (általában a Mészöly-életmű jelentős része) egyaránt félig referenciális, félig mitikus tereket hoz létre. A Márquez-regény legendás színhelye Macondo, egy észak-kolumbiai fiktív falu. Az első fontos kérdés, hogy mennyire referenciális ez a tér? Mennyire rekonstruálható „egy olyan, az elbeszélés által objektívnek tételezett világ, amely egyszerűen *ott van*, s amelynek története a regény”¹⁴⁶? A regénybeli települést Gabriel García Márquez szülőfaluja, Aracataca ihlette. A műben

¹⁴³ Szolláth, Mészöly Miklós, 514.

¹⁴⁴ Uo. 526.

¹⁴⁵ Mészöly Miklós, „Szárnys lovak”, 123.

¹⁴⁶ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 171.

egész Kolumbia, sőt, kiterjesztve egész Latin-Amerika története, háborúi megelevenednek: de vajon „színhelye, tere-e bármelyik is a *Száz év magány*nak”¹⁴⁷?

A falu földrajzi elhelyezkedésről homályos információkat kapunk, ezek inkább retorizált adalékok, mint empirikus ténymegállapítások. Tudjuk, hogy „kelet felé áthatolhatatlan sierra van, s annak túlsó oldalán Riohacha ősi városa”¹⁴⁸, és mégis, „Macondót mindenütt víz veszi körül”¹⁴⁹. Ez az izoláltság, elszigeteltség érzését hivatott kelteni, azt, hogy Macondo a külvilágtól független, önmaga alkot egy autonóm mikrokozmoszt, és egyszerre lehetetlen, köztes térré emeli azt, aminek földrajzi tulajdonságai inkonzisztensek.

Nagyobb sikert aratunk, ha Macondot, mint mitikus teret kezdjük el megfigyelni. Már a regény első mondata megidézi azt a jég-tükör asszonáncot, ami a regénytér metaforikus tematikai központjává válik: „[h]osszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek eszébe jutott az a régi délután, mikor az apja elvitte jég-nézőbe”¹⁵⁰. A jég-nézés aktusa rímeli az utolsó mondat tükör-metaforáját: „mert úgy volt elrendelve, hogy a tükrök (vatgy trükkök) városa szétszóródik a szélben”¹⁵¹. Az összehasonlítás kulcsát az adja, hogy a regényben is összekeveredik a jég és az üveg, sőt, José Arcadio Buendía még a gyémánt képét is behozza a képletbe. A tükör-metafora érdekes sűrítés: az első asszociáció természetesen a valóság realista tükrözésének élménye. A mágikus realizmushoz azonban közelebb áll az az értelmezés, hogy a tükör lehet „homorú vagy domború is (hogy csak a legalapvetőbbeket említsük), amelyben eltorzítva, máshogy engedi feltárulkozni a valóságot, teret adva az igazság ezerféle megvilágításának/torzításának”¹⁵². Ez a torz tükör „pontatlan” képet mutat a valóságról: a reflexió *trükk*. A tükrökkel való trükközés a mágikus realista alkotás retorizálása: a valóság eltorzításával (a mágia szupplementumával) paradox módon még pontosabb képet tudunk adni arról.

A trükkös tükör képének kiterjesztése révén egy olyan Macondo-méretű görbe tükröt kapunk, ami az egész referenciális világot egy pontba fókuszálja – a regényvilágba. A kérdés az, hogy ez a tükör homorú, vagy domború? Ha homorú, az azt jelentené, hogy

¹⁴⁷ Uo. 171.

¹⁴⁸ Márquez, *Száz év magány*, 12.

¹⁴⁹ Uo. 15.

¹⁵⁰ Márquez, *Száz év magány*, 5.

¹⁵¹ Uo. 373.

¹⁵² Kiss, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: *Száz év magány*”, 230.

Macondo az egész világ szinekdochikus leképzése. Ebben az esetben a trükk mestere Melchiades, aki az egész világból összehordott prometheusi tudása révén megírta Macondo történetét, ezzel együtt Macondo-t is. Ez a megoldás azért is jobbnak tűnik, mert valóban Melchiades és a cigányok voltak azok, akik behozták a jeget, azaz a tükör *jelét* a faluba. Ha domború, az azt jelenteni, hogy a külső világ azonosul Macondoval, Macondo képződik le a külvilágban. Erre is találunk a regényben igazoló szöveghelyeket, például Aureliano Buendía ezredes fiai képében, akik apja replikációiként szétszóródtak egész Latin-Amerikában: „tizenhét férfi állt az ajtó előtt, mind más és más arc, más színű haj, más alkat, de mindegyikből úgy sugárzott a magányosság, hogy a föld bármely pontján nyomban rájuk lehetett volna ismerni”¹⁵³, maga az ezredes pedig „[ú]gy érezte, szétosztódott, megsokszorozódott, s mégis olyan egyedül van, mint még soha”¹⁵⁴. Aureliano Buendía magánya fiai képében megsokszorozódott, harmonikaszzerűen kinyílt, de ezzel együtt exponenciálisan meg is nőtt: a magány, mint Buendiaság vagy macondoiság elterjedt a külvilágban. Az, hogy a falu és a család (a tér és a belevetett szereplők) sorsa összefonódik, Mészöly *Magyar novellá*jában is tematizálódik: „a feje fölött lógott az a fekete-barnára evődött kép, melyet Bácskából menekített magával a család: a képen alig lehetett kivenni valamit, s még az is bizonytalan volt, hogy *tájkép-e vagy arckép – vagy esetleg mind a kettő*” [kiemelés tőlem, RT]¹⁵⁵.

Macondohoz hasonlóan Mészöly is egy félig referenciális, félig mitikus teret, egy félimaginárius Pannóniát alkot. Ez a tér szűkebben a dunántúli Szekszárd környéke, ami viszont „mégsem választható el a tágabb értelemben vett Kárpát-medence egységtől”¹⁵⁶. Ez a mesterséges Közép-Európa szinte minden érintett novellában mitizálódik, alakul, nemcsak térben, de kronológiailag is egy sokkal részletesebben megírt egység. „A térség többnyire megbízhatóbb adottság a pannon prózában, mint az idő”¹⁵⁷, írja Szolláth. Mészöly anekdotáit gyakran nem az időbeli, hanem a térbeli kauzalitás szervezi, mint ahogy azt a *Térkép Aliscáról* című novellájában tapasztalhatjuk is: „[i]tt igazában nincs sok látnivaló, de könnyű elképzelni Balinkót a maga készítette szövőszékkel a két diófa között, a kék nemez süveget, a háromlábú kutyáját, amelyik pontos szimattal ki

¹⁵³ Márquez, *Száz év magány*, 196.

¹⁵⁴ Uo. 154.

¹⁵⁵ Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 95.

¹⁵⁶ Kelemen, „Az istenek technikája”: *Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prójájában.*” 535.

¹⁵⁷ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 531.

tudja választani az összekuszálódott szálak közül a megfelelőt”¹⁵⁸. Az idézett részben a félig idegenvezető, félig szinoptikus látással bíró transzcendens, omniszciens elbeszélő szemlélteti, hogy akkor tanulságos az adott tér megfigyelése, ha képesek vagyunk együtt látni az időben eltérő pontokon szituált változatait. A megfelelő szálát kiszimatoló (ám háromlábú) kutya természetesen a történetyszálakat rendezgető olvasó metaforája, aki hátrányból indul, hiszen a novella megszerkesztettsége miatt a szálak szinte elkülöníthetetlenek egymástól. Közép-Európa tehát nem egy novellában, nem is egy ciklusban, hanem egy életművön keresztül épülő mitikus-referenciális tér: „Mészöly motívumai átívelnek a novellákon, s ebből az összefonódásból teremtik meg az elbeszélt tájat”¹⁵⁹.

A tükör-metaforák Mészölynél is gyakoriak, hiszen ugyanabból a kulturális örökségből táplálkoznak: „[a] tükrök García Márqueztől Pavićig a modernség utáni irodalom fontos szimbólumai”¹⁶⁰. Az egyik legizgalmasabb, ide kapcsolódó szöveghely szintén a *Térkép Aliscáról* című novellában lelhető fel: „[e]zt az ajtót nemcsak egy példányban lehet látni, hanem legalább tíz változatban, aszerint, hogy éppen hol ül az ember, s milyen szögből pillant fel a bolthajtásos mennyezetre, amelyet zöldeskék tükörsor borít. Vagyis egyszerre tíz ajtón tíz habos torta tíz ezüstitálcán közeledik”¹⁶¹. Ez a fenomenologizáló, neoplatonikus allegória egyrészt a szubjektum-objektum viszonya révén megtöbbszöröződő, egymástól eltérő tapasztalatokat retorizálja, másrészt realizmus-kritika, ami az objektív megismerhetőség és a nyelvi megírhatóság problematikáját ábrázolja. Harmadrészt hasonló a *Száz év magány* megoldásához: a plafonon lévő tükör a tekinteteket egy közös gyűjtőpontba (a habos torta irányába) fókuszálja, akár Macondo görbe tükre – ráadásul ez a tükör is inherensen torz képet mutat, hiszen elszíneződött, „zöldeskék” a felülete¹⁶².

6.2. Heterotopikus és metareflexív térváltozatok

¹⁵⁸ Mészöly Miklós, „Térkép Aliscáról”, 57.

¹⁵⁹ Kelemen, *Az istenek technikája*: Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prójájában., 544.

¹⁶⁰ Uo. 541.

¹⁶¹ Mészöly Miklós, „Térkép Aliscáról” 55.

¹⁶² [A tükör zöldeskék színe a többszörös tükröződésre is utalhat: anyaga kevésbé szórja ezeket a színárnyalatokat, így két szembefordított tükörbe belenézve a „távolodó” képmások egyre zöldesebb árnyalatot vesznek fel.]

Foucault térfilozófiájában a heterotópiák „ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként reprezentálják, kétségek elé állítják, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket; azok a helyek, amelyek külsők minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók”¹⁶³. Heterotópia a könyvtár és a temető, ami a könyvek és a holtak révén metafizikai úton kapcsolatban áll a kultúra számára elérhető összes hellyel, de heterotópia az elmeegógyintézet is, ami színekdochikus leképződése lehet a kinti világ hatalmi berendezkedésének. Ezek olyan köztes terek, ahol egyszerre valósul meg az ottlét és az ott-nem-lét.

A *Száz év magány*ban Melchiades műhelye ideáltipikus heterotópia: „az ő szobája válik a ház (spirituális) középpontjává, de úgy, hogy voltaképpen mintha épp a külvilágnak vájna ki egy helyet a Buendía-házon belül”¹⁶⁴. Ez a műhely tulajdonképpen Melchiades tulajdonságait örökli meg, aki „mindig mindenütt otthon van, és közben sehol sincs otthon”¹⁶⁵. A szoba a Buendía-család több férfitagjának is menedéket nyújt a ház mélyén, de a szobában való tartózkodásuk mindig a távollét élményében valósul meg: José Arcadio Buendía „[m]iután megtanulta a műszerek kezelését, úgy el tudott igazodni a térben, hogy ismeretlen tengereket hajózott be, lakatlan földrészeket fedezett fel, és csodálatos lényekkel érintkezett, bár ki sem mozdult a laboratóriumából”¹⁶⁶. Vegyük észre, hogy ez a heterotopikus jelleg összhangban van a trükkös tükör metaforájával. Melchiades szobája a szakrális és profán inverziójának fizikai tere is: „afféle szent térnek is tűnhetne – ha nem ez lenne egyben a ház legprofánabb helyisége is”¹⁶⁷, a regényben a szent iratok és az éjjeliedények is ott vannak eltárolva.

A műhely tere Mészölynél is megjelenik a szövegbe (és persze közismerten az író életművébe) integrálva, például a *Fakó foszlányok nagy esők évadján* című novellában: „a bűvölő természetközeli, mit elmélkedései színteréül kijelölt, olykor még a kies haza gondja fölé is emelni képes őt: belátni abba a még nagyobb *Műhelybe*, hol már mindegyik gondja egy kenyérre kenetik” [kiemelés tőlem, RT]^{168 169}. Itt az írás, mint létrehozó

¹⁶³ Foucault Michel, *Eltérő terek.* In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 2000.) 149.

¹⁶⁴ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 189.

¹⁶⁵ Uo. 188.

¹⁶⁶ Márquez, *Száz év magány*, 7.

¹⁶⁷ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 179.

¹⁶⁸ Mészöly Miklós, „Fakó foszlányok nagy esők évadján”, 141.

¹⁶⁹ [Érdemes ideolvasni még a *Magyar novella* egyik mondatát: „[a] papírkosárban itt púposan álltak a fogalmazványok, idejétmúlt felszólítások, beszáradt ragasztós üvegek; s néhány fokkal mindig hűvösebb volt, mint a ház többi szobájában”.] (Mészöly Miklós, „Magyar novella” 94.)

cselekedet és a teremtés, mint isteni gesztus sűrűsödik egy szóba. Megjelenik azonban egy absztrakt műhely is, a pannon próza művei ugyanis „folyamatos olvasói reflexiót igényeltek, az olvasó minduntalan tisztában volt vele, hogy ő az alkotói műhely vendége, az elbeszélő szinte a konzultációjára számít”¹⁷⁰. A műhely tehát egyszerre heterotopikus és metareflexív: az olvasás *helyén* van, úgy hogy valójában nincs ott. A műhelyben való tartózkodás az olvasás folyamata, az íróval való közös munka, az újraírás megvalósulása. Ahogy a *Száz év magány* metasövege, Melchiades kézirata, ugyanúgy a pannon próza is a Műhelyben íródik, az olvasó teremtő ereje révén, amit az újraírás kölcsönöz neki.

Hasonló tér a művekben a vonat, ami szintén klasszikus heterotópia, és a modernitás óta gyakran megjelenő európai szociokulturális hagyaték a prózapoétikában. A *Száz év magány* sárga vonata, „amely aztán annyi kétséget és bizonyosságot, annyi örömet, és balszerencsét, annyi változást, nyomorúságot és keservet hozott Macondóba” [kiemelés tőlem, RT]¹⁷¹ a regényvilágba való belépés médiuma, a homorú tükörhöz hasonló entitás, ami az izolációt áthágva a zárt térbe hozza a külvilágot, végzetesen megnyitva azt. A vonat Mészölynél is megjelenik, a *Bolond utazásban* és a *Térkép repedésekkel*ben. A különlegesség az, hogy ezek a vonatok nem mozognak, hanem mindkét esetben állnak. Thomka leírásában a *Térkép repedésekkel* egész világa „egy különös átmeneti sávban szituált”¹⁷², nemcsak a vonatút, viszont ennek metareflexív vonásai különös figyelmet vívnak ki. A „vonatút”, pontosabban az álló vonatban való tengődés mozaik-szerű montázstechnikájában több egymás mellett futó epizód jelenik meg, melyek más térben és időben játszódnak, potenciálisan teljesen imagináriusak. Az epizódok, vagy történetszálak közti átlépés a textusban szinte láthatatlan: „a széttagoló vágások [...] egyneműsített, bekezdések nélküli szöveget fegmentálnak. Azaz az olvasó (főleg eleinte) apró fáziskésésekkel érti meg a narrációváltást”¹⁷³. Azonban a heterotopikus térben való mozgás metareflexív módon a szövegrészek közötti mozgás is: „[á]tjárást a bolíviai jelenetbe a vagonok között haladás képével erősíti”¹⁷⁴. Az egy helyben álló vonat tehát csatornaként, médiumként funkcionál a repedezett tér- és időstruktúrák között, az ott-nem-létben biztosít ottlétet.

¹⁷⁰ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 453.

¹⁷¹ Márquez, *Száz év magány*, 202.

¹⁷² Thomka, *Mészöly Miklós*, 52.

¹⁷³ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 521.

¹⁷⁴ Kovács, „*Térkép repedésekkel: Táj és térképzetek Mészöly Miklós novellájában*”, 94.

6.3. Homokronikus és szinoptikus időérzékelés

A *Száz év magány* különleges időszerkezete többszöri vizsgálat tárgya a róla szóló szakirodalomban. A fabula és a szűzsé olyan nagymértékben eltérnek egymástól, hogy a magányos, anekdotikus történetek leválnak az időbeliségről, attól függetlenül kezdenek létezni. A regényben egyfajta egyidejűség tételeződik¹⁷⁵, amit az utolsó fejezetben a narrátor is explicitál: „Melchiades az eseményeket nem az emberek megszokott időrendjében helyezte el, hanem úgy sűrítette össze az egy évszázad mindennapos epizódjait, hogy ugyanabban a pillanatban együtt legyen érvényes valamennyi”¹⁷⁶. Melchiades irata a regény metaszövege, a kettő olvasása gyakorlatilag párhuzamosan létező folyamat, tehát a Márquez-regény olvasása közben megtapasztalt időbeli szinoptikus látásmód Melchiades írással megteremtett világára is igaz.

„Az idő állandóságának felismeréséhez tehát épp az idő múlásának, váltakozásának tapasztalása szükséges”¹⁷⁷, hiszen az időtlenség csak a megszokott időbeliség viszonyában értelmezhető. Ez a felismerés megtörténik a regény elején: „ – Milyen nap van ma? – Aureliano azt mondta, hogy kedd. – Én is azt hittem – válaszolta José Arcadio Buendía. – De aztán rájöttem, hogy ma is hétfő van, mint tegnap. Nézd csak az eget, nézd a falakat, a begóniákat. Ma is hétfő van”^{178 179}. Hogy lehetséges az, hogy a regény mégis epizódszerű történetseletekből tevődik össze, amiknek valamennyire nyomon követhető egymásutániséga van? „Hogyan lehet igaz egyszerre az egyidejűség és a történetyszerűség”¹⁸⁰?

Hogy erre a kérdésre választ találjunk, érdemes másodjára is megvizsgálni a regény első mondatát: „[h]osszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek *eszébe jutott* az a régi délután, mikor az apja elvitte jégnezőbe” [kiemelés

¹⁷⁵ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 150.

¹⁷⁶ Márquez, *Száz év magány*, 371.

¹⁷⁷ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 153.

¹⁷⁸ Márquez, *Száz év magány*, 73.

¹⁷⁹ [Érdemes megfigyelni, hogy az idő meghatározása az archetipikusan felfelé (a metafizikai világ metaforikus tere felé) irányuló tekintet által történik meg. Bényei is észleli ezt az értelmezési lehetőséget: „[a] regény jó néhány jelenete felveti a kérdést, hogy vajon e világ középpontja nem a világ *főltt* található-e”.] (Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 173.)

¹⁸⁰ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 155.

tőlem, RT]¹⁸¹. Első olvasásra kellemetlen ez a mondat, figyelmes újraolvasás után észrevesszük, hogy a narrációnak nincsen egyértelmű ideje: sem a „kivégzés”, sem a „jégnézés” ideje nem elsődleges, csak viszonyítási alap, a „hosszú évekkal később” pedig teljesen behatárolhatatlan. Ráadásul az „eszébe jutott” pontosabb magyar fordítása a spanyol igeidőrendszert figyelembe véve az „emlékezendő volt”¹⁸² lenne. Ez egy fontos különbség, az elbeszélő ugyanis itt az emlékezés aktusát egyszerre jövő és múlt időbe teszi, viszont a „hosszú évekkal később” azt mutatja, hogy az emlékezés a narrált ponthoz képest a jövőben történik meg, a narrációs ponthoz képest viszont a múltban. „A mondat időbelisége ekképpen két olyan most közé feszül ki, amelyek részben éppen egymásba hatolásuk miatt nem lehetnek teljesen jelen”¹⁸³. A jégnézés és a kivégzés egyaránt kiindulóponttá és végponttá válik: ebbe az egy mondatba sűrített minden időpont szinkrón létezik – mintha az első mondat az egész regényt tartalmazná.

Tulajdonképpen ez igaz minden történetszeletre, anekdotára: minden történet egyszerre létezik, és összefüggésben áll minden másik történettel. „Ebben a világban nincsenek jelentéktelen események, mert minden az egészet befolyásolja, nincsenek ok, következmény és tét nélküli tettek”¹⁸⁴, ami egy látszólag végtelen, regresszív kauzalitáshoz vezet, ahol minden mindennel kapcsolatban áll. Ez a regresszió a regény cselekménye előttre is visszakövethető, a regényvilágba jóval a falu létrejötte előttről is beszivárog az okozatiság. Gondoljunk itt a 15. századi rozsdás páncélra, amit José Arcadio Buendíának „sikerül kibányászni az újdonsült világ földjéből”¹⁸⁵, vagy a fokozatosan enyésző hajóra az őserdő közepén¹⁸⁶. Ezek a kívülről beszivárgó események is alakító szereppel bírnak: „Francis Drake csak azért támadta meg Riohachát, hogy ők ketten a vér legtekervényesebb labirintusain át egymásra találjanak, és világra hozzák azt a mitológiai állatot, amely majd véget vet a nemzetségnek”¹⁸⁷. Ez a mondat arra is rávilágít, hogy mivel minden esemény egyszerre létezik, így a katasztrófa, az apokalipszis is egyszerre

¹⁸¹ Márquez, *Száz év magány*, 5.

¹⁸² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 157.

¹⁸³ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 157.

¹⁸⁴ Kiss, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: *Száz év magány*”, 232.

¹⁸⁵ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 163.

¹⁸⁶ [Ez a hajó vendég szerepel Mészölynél, a *Magyar novellában*: „egy tatjára állított nádvágó bárka magasodott. A fenéklemezek közepén roncsolt lyuk tátongott, akár egy elhagyatott kajütblak”], (Mészöly Miklós, „Magyar novella” 104.)

¹⁸⁷ Márquez, *Száz év magány*, 372.

minden pillanatban jelen van: a vég örökké sejtetett esemény a *Száz év magány* homokrón világában; az apokalipszis már a legelső mondatba, a teremtés első miliszekundumába determinista módon bele van kódolva. Akár az első mondatban, a katasztrófa esetében is „*elszalasztott vagy elhalasztott jelen idővel van dolgunk*”¹⁸⁸, ami elkerülhetetlen, és mágikus jelek, nyomok utalnak rá: Pilar Ternera kártyái, vagy a disznófarok. Az egyidejűség grammatikai megvalósulásai nemcsak az első mondatban, de az egész regényben rendszeresen előfordulnak. „A »hosszú évekkel később« formula valóságos refrénként működik [...], mint egy hegymászó útján a kapaszkodókapcsok, amelyeket valaki előredob, s így a hátralevő út mintegy ezekhez képest osztódik fel és méretik ki”¹⁸⁹. Hasonló szerkezetek még az „egyszer csak” és az „ez idő tájt”¹⁹⁰.

Szinte az összes megfigyelt Mészöly-novellára jellemző valamilyen, a *Száz év magány* homokrón időészlelésére emlékeztető megoldás. Thomka leírásában „Mészöly intenciója egy olyan időkategórián alapuló epikai hitelesség megteremtése, amely a történetyszerű elemek, megtörténtségek és események elrendezésében nem a megtörténtekben uralkodó kauzalitást és kronológiát követi, hanem a felidézésükre sokkal inkább jellemző szinkronitás/aszinkronitás-ritmust és az asszociativitást”¹⁹¹. Mint korábban feltártuk, ez a *Nyomozás* és a *Lesiklás* című novellák fő szervezőereje. Érdeemes azonban külön megvizsgálni a *Térkép Aliscáról*, az *Anno* és a *Ló-regény* című novellák időkezelését. Szolláth ezeket történelmi szinopszisoknak nevezi, ugyanis a darabokra „egyaránt jellemző a különböző »együtt látásának« törekvése és a tömörítés igénye. Különálló időrétegek konstellációját igyekeznek zárt, rövid formába sűríteni”¹⁹².

A *Térkép Aliscáról* duális elbeszélője a térbeli egységekhez időben eltérő történeteket társít, egyszerre láttatva őket. Ennek a csúcspontja a novella utolsó mondata, amiben az idősíkok összekavarodnak, az idő teljesen homokrónná válik: „[i]dők van, semmi se sürget – mondja –, s bőven elég, ha hét végére megyünk vissza Aliscába, csak akkor kezdődnek a nagy farkasáldozatok, érkeznek Rómából is a vendégek, Pestről a fil-

¹⁸⁸ Kiss, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: Száz év magány”, 238.

¹⁸⁹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 159.

¹⁹⁰ Uo. 167–168.

¹⁹¹ Thomka, *Mészöly Miklós*, 18.

¹⁹² Szolláth, *Mészöly Miklós*, 530.

léres gyorssal, mert éppen holdtölte várható, s lehet, hogy a jelzőtüzeket is újra meggyújtják”¹⁹³. Ezek a novellák a mészőlyi Közép-Európa mitológiáját építik, Thomka az *Annot* emeli ki ebben a törekvésben: „[a]lkalmasabbnak vélem egy sajátos történelemvízió fogalomkörébe utalni, nem csupán a réteg okán, hanem mert az időben/időkben szabadon, a felszínen rapszodikusan pásztázó elbeszélésmód hitelesebb, közvetlenebb formája annak a történeti tudatnak, melynek magyar prózai koncepcióját Mészöly alakította ki”¹⁹⁴.

Mészölynél is megjelennek az egyidejű cselekményt szegmentáló grammatikai elemek. A *Magyar novella* megoldásai kísértetiesen emlékeztetnek a *Száz év magány*-ban tapasztaltakra. Az „akkori becslésem szerint hatvanéves lehetett, a mostani szerint inkább negyven”¹⁹⁵ a Márquez-regény első mondatára emlékeztet, ugyanúgy az „akkor” és „most” behatárolhatatlan időpontjai közé feszül ki, és a két pontból figyelő narrátornak relativizált időélménye van, de a paradox megfigyelés képes egy mondaton belül szinkrón működni.

7. GENEALÓGIA

A genealógia, azaz származástan azért applikálható könnyen a mágikus realista fikcióban, mert transzparens, mégis stilizált módon mutatja annak kauzális viszonyrendszerét. A leszármazott „okozata” a szülőnek, az „oknak”; a rokonság, vagyis az ugyanarra az eredetre visszavezethető közös leszármazás a felfejthető kauzalitás lehetőségét hordozza magában, ahogy Kiss írja: „az időben egymás után következő, egymáshoz láncszerűen kapcsolódó utódok leszármazási története”¹⁹⁶. A *Száz év magány* családprózáját is ez tematizálja; a korábban már idézett részben, José Arcadio Buendíában az ablakon kinézve tudatosul a rokonság és a közös leszármazás súlya: „[m]i az, amire fiait szemlélve rádöbben? Talán nem más, mint az apaság ténye, a közös név felelőssége, a genealógia jelentősége”¹⁹⁷. Ez a jelenet megtörténik a *Magyar novellában* is, ahol a leszármazás fi-

¹⁹³ Mészöly Miklós, „Térkép Aliscáról” 58.

¹⁹⁴ Thomka, *Mészöly Miklós*, 6.

¹⁹⁵ Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 88.

¹⁹⁶ Kiss, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: *Száz év magány*,” 238.

¹⁹⁷ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 204.

ziológiája kap hangsúlyt, amikor a narrátor apja „beleszorított a karomba, mintha a cson-
tomig akarna még egyszer fiának tudni”¹⁹⁸, vagy az anyai oldalon: „[e]zen a télen talál-
koztam egy terhes asszonnyal, akit elhagyott az a férfi, kitől a gyermeket a testében hor-
dozta”¹⁹⁹.

A *Száz év magány*ban a genealógia kauzalitását a nevek teszik plasztikussá. „A
név, az mágia”²⁰⁰, írja Mészöly is, a névadás aktusa ráolvasás, ugyanis a Márquez-regény-
ben az „ismétlődések miatt motiválttá váló keresztnévek”²⁰¹ azok, amik tartalommal töl-
tik fel a szubjektumot és nem fordítva. Mintha Ursula lenne a regény egyetlen karaktere,
aki tisztában van ezzel a mágikus működéssel, több névadásnál is megkísérli megtörni a
ciklikusságot: „[n]em lesz Ursula, mert ezzel a névvel sokat kell szenvedni”²⁰², mondja.
A nevek, akár a tárgyak, szemiotizálódnak, a jelként funkcionáló nevek viselése olyan,
„mintha előre megbillogoztak volna”²⁰³, írja Mészöly a *Magyar novellában*. Ez az aspek-
tus a *Megbocsátás*ban háttérbe szorul, a novellának „igen visszafogott a névhasználata:
főszereplőinek nincs családneve, az írnokoknak keresztnéve sincs, sőt, névtelen a város
is, ahol történetünk játszódik”²⁰⁴. A szöveg végén Mészöly explicitálja, hogy a darab tel-
jességéhez nem is szükséges a névvel való ellátottság: „[m]aradj Névtelen, legyen tanúja
a nyomorúság szépségének”²⁰⁵. Ez az eljárás arra reflektál, hogy „[a] családi név meg-
semmisít, bekebelez, a keresztnév individualizál”²⁰⁶, keresztnév nélkül nincs individuum,
és az autonómiát a családnév inherens módon leszűkíti.

Fontos aspektusa a genealógiának, hogy a rokonság általában metonimikusan ki-
terjeszthető. A biológiai és társadalmi evolúció révén az egy földrajzi térségben élő em-
berek, embercsoportok nem is annyira távoli rokoni kapcsolatban élnek egymással, így
a rokonság története metonimikusan jelentheti a térség/nemzet/emberiség történetét
is, ahogy Szolláth írja: „[a] kiterjesztett család történelemértelmezés”²⁰⁷. Mohai V. Lajos

¹⁹⁸ Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 99.

¹⁹⁹ Uo. 101.

²⁰⁰ Uo. 107.

²⁰¹ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 176.

²⁰² Márquez, *Száz év magány*, 121.

²⁰³ Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 107.

²⁰⁴ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 576.

²⁰⁵ Mészöly Miklós, „Megbocsátás”, 202.

²⁰⁶ Kiss, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: Száz év magány” 239.

²⁰⁷ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 581.

fokozatosan szűkítve a meghatározást a *Magyar novellát* először Közép-Európa történetének nevezi²⁰⁸, majd azt írja, hogy a darabban „a táj, a családtörténet, a hagyomány rendeződik történelemmé, személyessé, közösségivé és magyarrá”²⁰⁹. A novellában ez explicitálódik is, amikor egy mondatban egybeolvadnak a tág család és a nép fogalmai: „[m]agányosan rontottunk be a mi drága földünkre, és azt hittük, hogy megszokják a szagunkat – de milyen nehéz is lehet elviselni másnak a mi fertőző, magyar szomorúságunkat”²¹⁰. Vegyük észre, hogy a mondatba belesűrűsödik a *magány* és a (*vér*)*fertőzés* is, amik a Márquez-regényhez hasonlóan tematizálják a novellákat. A rokonság, mint közép-európaiság és/vagy magyarság metonímiába tartozik a *Megbocsátás* testvérgyilkossága is, melyhez hasonló történetek „a mitológiai morfémákban (Oidipusz, Káin és Ábel, Romulus és Remus stb.) visszatérő bestiális múlt fenyegetéséről tudósítanak”²¹¹. Ezzel összeolvasható Amaranta és Rebeca majdnem gyilkosságba fúló rivalizálása a *Száz év magányban*.

A „rokonságunk labirintusába”²¹² belebonyolódva az incestus lesz a végső katasztrófa okozója a *Száz év magányban*. „A genealógiai emlékezet feladata lenne ilyen tiltott keveredés kiküszöbölése, hogy megakadályozza a családtörténet önmagába záródását”²¹³ – a regényben Ursula tölti be ezt a szerepet, ő az egyetlen, aki nemcsak érzékeli a nevek mágikus szemiotizációját, de számon is tudja tartani. Nemcsak az incestustól, de a törzs kihalásától is óvja a leszármazottait: „[n]ála senki sem lehetett volna alkalmasabb, hogy felnevelje azt az erényes férfit, aki majd helyreállítja a család tekintélyét, olyan férfi lesz, aki még hallomásból sem ismeri a háborút, a harci kakasokat, a rossz nőket és az eszelős hóbortokat, e négy sorcsapást, amely Ursula szerint nemzetsége hanyatlását előidézte”²¹⁴. Érdekes módon Mészöly családprózájában nem találunk hasonlóan erélyes, markáns anyafigurát, talán az *Anyasíratóban* tapasztalható elégikus életrajzi emlékezet miatt.

Vannak azonban szereplők a Márquez-prózában, akik egyértelmű átvételként, szinte vendégként jelennek meg Mészölynél. Szolláth ír arról, hogy a „*Családáradás*

²⁰⁸ Mohai V. Lajos, „Mészöly Miklós szenvedélye: A Magyar novella és vidéke.” *Irodalmi Jelen* 208 (2019/február): 126.

²⁰⁹ Uo. 128.

²¹⁰ Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 102.

²¹¹ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 587.

²¹² Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 99.

²¹³ Kiss, „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: *Száz év magány*,” 235.

²¹⁴ Márquez, *Száz év magány*, 174.

ősoREG, nagyon kövér matrónájához”²¹⁵ az ihletést Márquez *Hihetetlen és szomorú történet az ártatlan Eréndiráról és lelketlen nagyanyjáról* című elbeszéléséből merítette. A *Száz év magány*ból kerülhetett be a *Magyar novellá*ba Vilma karaktere, akit érezhetően Pilar Ternera ihletett: „Vilmát három fivér közösen használta, s ha ráálltak is, csak rokon léphetett be ebbe a közösségbe”²¹⁶. Hasonló módon oltotta bele magát többszörösen a Márquez-regény jósnője is a Buendía családba: „még gyereklányként került a fivérekhez; és hogy ez a *tárogatóhangú* szolgáló és családtag, ha vér szerint nem is, de elszakíthatatlanul bele volt bonyolódva a rokonságunk labirintusába” [kiemelés tőlem, RT]²¹⁷. Vegyük észre, hogy Pilar Ternera-hoz hasonlóan Vilmának is egzotikus hangja az állandó jelzője. Egy harmadik átvétel a *Megbocsátás*ban figyelhető meg: Szolláth részletesen kifejti Remedios és Mária kapcsolatát. Mindkettejükénél egyszerre Szűz Mária- és Arthemisz-allúzió alkalmazódik, mindketten rendkívül szépek, ami gyakran a belőlük áramló illattal fejeződik ki²¹⁸ (ismét egy érzékelésre alapuló allúzió), azonban hamar rájönnek, hogy „Remedios Buendíából nem a szerelem, hanem a halál fuvallata árad”²¹⁹, és ugyanígy Máriánál. Ez a halálerotika fellelhető még Mészölynél a *Szárnyas lovak* című novellában: „[a] merevedés, mint a kivégzettekénél, még valamennyire megvolt Töttös Estvánál”²²⁰. Akárcsak a nevek szemiotizálódása vagy az incesztus, a „[s]zerelem és halál összekapcsolódása – mely szimbólumainak közösségére is vonatkozik – sejteti a hajdan volt jelentős kultúrák pusztulásának ciklikusságát”²²¹, írja Kelemen.

Márquez regényében a katasztrófát a száz éven át elhalasztott incesztus okozza, a „Buendía-dinasztia *végzetének* (a történet egyik mozgatójának: az incesztus vágyának és a vérfertőzés magakadályozásának) eredete az ősbűn, a vérfertőző házasság, büntetése pedig a disznófarkú utód”²²². Az incesztus ciklikusságot idéz elő, hiszen a vérvonal önmagába fordulását eredményezi; a *Megbocsátás*ban a vérfertőzés és a családi bűnök ciklikussága egybeolvadnak az írónak és Anita apjának bűnei képében²²³. Az incesztus azért is önismétlő, mert a magány kelti életre (az, hogy a Márquez-regény hősei nem

²¹⁵ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 604.

²¹⁶ Mészöly Miklós, „Magyar novella”, 88.

²¹⁷ Uo. 99.

²¹⁸ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 595–597.

²¹⁹ Márquez, *Száz év magány*, 212.

²²⁰ Mészöly Miklós, „Szárnys lovak”, 116.

²²¹ Kelemen, „Az istenek technikája”: *Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prózájában*, 541.

²²² Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 166.

²²³ Szolláth, *Mészöly Miklós*, 587–588.

képesek a családon kívül szeretetre, társra találni, egészséges kapcsolatot létesíteni), és magány az eredménye is: a „*Magyar novella* esetében például az incesztus elmagányosodással jár, mint García Márquez *Száz év magány* című regényében”²²⁴. Ez a ciklikusság metareflexív is: „[a]z incesztus, a család önmagába zártsága ekként a szövegnek mint önmagáról szóló írásnak vérfertőző, nárcisztikus magába zártságával, körkörösével alkot afféle zárt láncot”²²⁵, írja Bényei. Ezzel újra elővehető, és újraértelmezhető a *Száz év magány* zárata: „még mielőtt elért volna az utolsó verssorhoz, már tudta, hogy soha többé nem lép ki ebből a szobából, mert úgy volt elrendelve, hogy a tükrök (vagy trükkök) városa szétszóródik a szélben, és kihull az emberek emlékezetéből, mihelyt Aureliano Babilonia végez a pergamenek megfejtésével, és hogy mindaz, ami írva vagy benűk, öröktől fogva és mindörökre megismételhetetlen, mert az olyan nemzetségek, amely száz év magányra van ítélve, nem adatik meg még egy esély ezen a világon”²²⁶. A homokróton megtapasztalt, elhalasztott száz év minden pillanatában jelen volt kezdet és a vég képzete, amit az incesztus, a ciklikusság metaforája hívott elő, és egyben pusztított is el.

8. ÖSSZEFOGLALÁS

„Az okság megjelenítésére két formát különböztettem meg: az egyik a természetes eljárás, amely mindig végtelen és befolyásolhatatlan hatások szakadatlan eredménye; a másik a mágikus forma, amely a szellemes és véges részletek megjövendölésére épül”²²⁷, írja Borges *Az elbeszélő művészet és a mágia* című esszéjében. Nem hangsúlyozható elégszer, hogy a mágia a kauzalitás írásmódja, méghozzá a fenomenológiai okozatiságé, ahol a mágia lenyomata az árnyék a platóni barlang falán, a mágia pedig maga a világ megismerhetetlen és megírhatatlan immanens, csodás valója. Sajnos a sokat emlegetett, de ritkán megértett mágikus realizmus még ma is a távoli egzotikumot kolonializáló tekintet termékeként, vagy a szórakoztatóipar fantasztikus regényeivel rokon műfajként értelmeződik. Dolgozatomban igyekeztem bebizonyítani, hogy a mágikus realizmus a

²²⁴ Kelemen, „Az istenek technikája”: *Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prózájában.*” 546.

²²⁵ Bényei, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, 207–208.

²²⁶ Márquez, *Száz év magány*, 373.

²²⁷ Borges, „Az elbeszélő művészet és a mágia,” 63.

mögötte megrejlő filozófiai és szociokulturális tartalom révén sokkal komplexebb ennél. Igyekeztem felállítani egy olyan definíciót, ami applikálható lehet a mágikus realista regényekre: egy olyan írásmódként jellemeztem, ami egy neoplatonikus-jungiánus ontológiára építve a realista szemléletet a mágikus kauzalitással szupplementálja. A meglévő szakirodalomra reflektálva próbáltam kibővíteni a nominális teremtről és a mágikus pragmatikáról szóló diszkurzust, ami lévén az írásra való metareflexív eljárás, a derridai nyelvfilozófia egy érdekes új dimenziója.

Az összehasonlító elemzésemben feltártam a Mészöly-kutatásban eddig viszonylagosan háttérbe szoruló márquezi hang néhány dimenzióját. Számos idézett szöveghely összeolvasztásával szemléltettem, hogy szerzői intenciótól függetlenül a pannon próza sokat merít a *Száz év magányból*, és ezen felül is vannak közös pontjaik, amiket érdemes kiemelni és nagyító alá venni. Ezek a kései novellák felfoghatatlanul gazdag szövegek, és szinte szóról szóra lehetne őket elemezni: néhány ponton ezt meg is tettem, hogy éreztesssem, milyen hatalmas munka az egész életművet teljességében felfejteni. Bár a Mészölyről szóló szakirodalom hatalmas, közel sincs akkora, mint a globális kutatóközösséggel bíró *Száz év magányé*, így számos hiányossága van még. Például a kései Mészölydarabok intertextualitását kutató elemzés friss megközelítés, a mai napig kevesen foglalkoznak ezzel az irányzattal. Bár én csak a Márquez-allúziókat és parafrázisokat kutattam, de Jókai, Krúdy és sok más szerző is vendégszerepel Mészölynél. A mágikus realizmus mára kevésbé van jelen a magyar irodalomban, mégis érdekes kutatási lehetőségnek tartom, hogyan hat Mészöly Miklós a kortárs nemzedék irodalmára, valamint hogy az *újrealizmus*ként emlegetett, pár évtizede divatos irodalmi ágazat örökölt-e valamit a 80-as, 90-es évek magyar mágikus realizmusából.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- M. H., Abrams. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999.
- Bényei, Tamás. *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*. Debrecen: Osiris, 1997.
- Bényei, Tamás. „A kísértet a spektrális sokszorosítás korában.” In *Közelítések a szatírához: Narratív párbeszéd*, szerkesztette Ferenczi Attila, Hajdú Péter. Budapest: L'Harmattan, 2013. 209-235.
- Bodor, Ádám. *Sinistra körzet*. Budapest: Magvető, 2022.
- Borges, Jorge Luis. „Az elbeszélő művészet és a mágia.” In *Jorge Luis Borges válogatott művei II.: Az örökkévalóság története*, szerkesztette Scholz László. Budapest: Európa, 1999. 53–63.
- Carpentier, Alejo. *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*. Budapest: Gondolat, 1979.
- Camus, Albert. *Közöny*. Budapest: Szépirodalmi, 1987.
- Foucault, Michel. „Eltérő terek.” In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerkesztette Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 2000. 147–155.
- Genette, Gérard. *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony: Kalligram, 2006.
- Grendel, Lajos. *A tények mágija: Mészöly Miklós időskori prózája*. Pozsony: Kalligram, 2002.
- Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel: An Introduction*. Bristol: J W Arrowsmith Ltd., 1997.
- Kelemen, Zoltán. „Az istenek technikája”: Az elbeszélés rituáléja Mészöly Miklós Közép-Európa-prózájában.” *ItK* 5 (2006): 539–557.
- Kiss, Bernadett. „Az elfeledés, avagy a felfedés könyve: Gabriel García Márquez: Száz év magány.” *Literatura* 3 (2010): 224–257.
- Kovács, Krisztina. „Térkép repedésekkel: Táj és térképzetek Mészöly Miklós novellájában.” *Forrás* 3 (2010): 89–99.
- Márquez, Gabriel. *Száz év magány*. Fordította Székács Vera. Budapest: Magvető, 1999.
- Mészöly, Miklós. *Pannon Töredék*. Budapest: Triolor, 2002.

Mohai V., Lajos. „Mészöly Miklós szenvedélye: A Magyar novella és vidéke.” *Irodalmi Jelen* 208 (2019/február): 125-134.

Scholz, László. *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat, 2005.

Szolláth, Dávid, *Mészöly Miklós*. Budapest: Jelenkor, 2020.

Thomka, Beáta. *Mészöly Miklós*. Pozsony: Kalligram, 1995.