

tanulmány

BALAJTHY ÁGNES

Az utazási irodalom romjain

MÉSZÖLY MIKLÓS: PONTOS TÖRTÉNETEK ÚTKÖZBEN

A *Pontos történetek útközben* a Mészöly-életmű különös, viszonylag kevés figyelemben részesülő darabja, melynek keletkezéstörténete is sajátos. Ahogy azt az ajánlás – „Hálával A.-nak, hogy megőrizte ezeket a történeteket” – is sejteti, a könyv megszületését Polcz Alaine magnóra mondott beszámolója inspirálták utazásai során szerzett tapasztalatairól.¹ Thomka Beáta szerint ezért is lehetséges, hogy a könyvben a beszélő „alkati mássága”² figyelhető meg a többi Mészöly-szöveg narrátorához képest. Szirák Péter inkább a Mészöly-féle prózapoétika hetvenes években történő átrendeződéséhez köti a narrátor „másságát”: eszerint a *Pontos történetek*... a „tapasztalati-tárgyas elbeszélőmód”³ -dal való kísérletezés gyümölcse, mely a *Saulus* után erősödik fel az életműben. A „pontos” jelző így a tárgyias-sággal mint a prózai nyelvhasználat hatáseffektusával hozható összefüggésbe: a protagonista-elbeszélő nézőpontjához ugyanis egy olyan beszédmód társul, mely elsősorban az érzéki, azon belül is a vizuális észleletek rögzítésére koncentrált, többnyire azok értékelő kommentálása, magyarázattal való ellátása nélkül. Ugyanakkor a rögzítés pusztán aktusára redukált, jelenetező-leíró nyelvhasználattal kapcsolatba hozható „pontosság” fogalmának újabb értelemárnyalatot kölcsönöz a másik pretextus, a Dürer-motó: „... olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabály szerint, csak ponttól pontig.” A vonal és a ponttól pontig való mozgás képzete egyaránt összefüggésbe hozható az *utazás* regényben bemutatott gyakorlatával és annak elbeszélésével. A továbbiakban éppen ezért annak feltárására vállalkozom, hogy milyen távlatokat nyithat a Mészöly-mű (újra)olvasása számára, ha az utazási irodalom kontextusában helyezzük el.

A *Pontos történetek*... főhősnője, Libus a hatvanas évek Magyarországon és Romániájában igyekszik egy-egy vidéki városból, kistelepülésről eljutni a másikba. Útvonalai – a ponttól pontig tartó mozgás dinamikájának megfelelően – teljességükben nem tervezhetőek meg: a vasúti közlekedés hiányosságai miatt a csatlakozásokra való várakozás során csak félinformációkra, saját találékonyságára és türelmére támaszkodhat. Az, hogy mi jön a két pont között éppen megtett távolság után, soha nem látható be számára teljesen. Látogatásairól pedig egy olyan megszakításos-kihagyásos módon építkező narráció tudósít, mely nem nyújt útmutatást arra nézve, hogy milyen szelekciós műveletek alapozzák meg az elbeszélte idő egy-egy pontján zajló eseményeknek a történetmondásba való beemelését vagy figyelmen kívül hagyását. Libust sosem „láthatjuk” budapesti otthonában, csak valahonnan valamerre tartva, útra viszont sokkal inkább a rokoni kapcsolatok ápolása vé-

gett, mintsem a szórakozás vagy a kikapcsolódás vágya által vezérelve kel. A regény első mondatából máris kiviláglik, milyen kettősség jellemzi a család által belakott helyekhez fűződő viszonyát: „Kolozsvárra utazom haza látogatóba, halottak napjára.” (9.) A „haza látogatóba” kifejezésbe foglalt paradoxon mindvégig meghatározza pozícióját: az asszony kifejezetten statikus életformák, emberi élethelyzetek között mozog úgy, hogy habár mindegyik bír számára valami fajta ismerősséggel (mint ahogy rá is minduntalan ismerősként tekintenek), egyikhez sem tartozik teljesen – ott-tartózkodása mindig csak ideiglenes lehet.

Az eszményített utazás dekonstrukciója

„Egyedül ülök a fapados kupében. Az ajtó fölött félig pirosra festett, tizenötös körte világít.” (9.); „Az asszony izgatott lesz. Most a kalauzt faggatja az átszállás felől. A kalauz nagyothall, kimegy.” (15.); „Egy órája veszteglünk.” (16.). A mű a Budapesttől Kolozsvárig tartó vonatút elbeszélésével nyit: ahogy az idézetekből is kiviláglik, a két kommunista ország közötti vonatozást olyan sajátos lélektani szituációként jeleníti meg a szöveg, mely a tanácstalanság, a passzív várakozás és a szorongás állapotaival írható le – mindehhez persze a fizikai kényelem hiánya is hozzájárul. A kalauztól, tolvajoktól és vámosoktól egyformán rettegő útitárs szolamát átható repetitív formulák, a közte és Libus között folyó kommunikáció meg-megakadása, az „újra” időhatározóval ellátott cselekvések kényszeres ismétlődése („A papírgalacsint újra felveszi az ülés alól, szétbontja, megint összegyűri.” [13.], „Újra kiszámítjuk, mennyit kell várnia Kolozsváron.” [14.]) végtelen lassúságként közvetítik az idő múlásának tapasztalatát. A lassúság kitüntetettsége különösen erős distanciát teremt Mészöly 1970-es műve és a két világháború közötti időszak útirajzai között, melyeknek visszatérő motívuma a közlekedési eszközök által megélhető gyorsaság, a mozgásban-lét felfokozott intenzitása. Míg a mozgó járműben első-sorban a kinti környezet gyorsan változó látványa az, ami magát a mozgást észlelhetővé teszi számunkra, a spektakularitás nem játszik ilyen szerepet a regényben – a „lefüggönyözött” vonatablakok nyitogatásának funkciója többnyire nem a kitekintés, hanem a hőmérséklet szabályozása lesz (akárcsak bármilyen zárt helyiség esetében). Libus útitársa a határon álló vonatból kinézve számol be arról, hogy mi történik odakint az állomáson, amikor pedig egy másik „bumlizáskor” Libus tekint ki az ablakon, akkor az nem a kinti világra rálátást engedő transzparens felületként, hanem a belső teret megkettőző tükörként viselkedik, melyben – a tükörszerkezet további folyományaként – a látvány részévé válik a háta mögött ülő fiatalember őt pásztázó tekintete is: „Az üveg erősen tükröz, látom a kupét a hátam mögött, a tyúkoscsoarat. A fiatalember kitartóan mustrál, a lábamtól fölfelé.” (166.) Azaz a mozgásban levés és a sebesség helyett a kényszerű összezártság és az egyén által irányíthatatlan folyamatoknak való kitettség tapasztalata az, ami a *Pontos történetek*... vonatútjainak ábrázolását meghatározza. Ha a szöveg által felkínált olvasási alakzatok nem is rögzíthetőek egy politikai allegóriában, a kommunista rendszer által korlátozott mozgástér szűkössége – legtávlatbbi, még belátható határait Krakó és Szófia jelöli ki a szereplők számára –, a benne való mozgás nehézsége, akadályozottsága fontos jelentésképző funkcióval bír. A hatvanas évek Magyaror-

szága és Erdélye olyan világgé tárul fel a műben, melyben a távolságok azért viszonylagosak, mert megtételük idejének hossza soha nem a földrajzi distancián, hanem a teljesen esetlegesnek mutakozó infrastrukturális feltételeken múlik, centrum és periféria viszonya pedig egy különös, nem teljesen kiszámítható logika szerint alakul. Libus bármiféle komfortot nélkülöző, fáradságos vonat- és buszútjai tehát nem, vagy nehezen értelmezhetőek azon értékfogalmak segítségével, melyekkel a romantikának a turizmus lélektanát is megalapozó diskurzusa ruházza fel az utazást – a szabadság, az erős érzelmi intenzitás, a személyiség kiteljesedésének képzeit nem rendeli hozzájuk a szöveg. Az utazás fogalma a szereplők horizontjából sokszor egyenesen a hiány, a kényszer és a szükség képzeivel kapcsolódik össze. A sérült gyermeket nevelő fiatalasszony „utazásként” nevezi meg azt a rövidke vonatozást is, melyet azért tesz meg Brassóból egy közeli faluba, hogy nyakkendőt vegyen férjének az ottani szövetkezetben, ahol nem fogynak el olyan gyorsan a ruházati cikkek, mint a városban. („Már azt hittem, el is marad ez az utazás. De mégis ideértem üzletnyitásra.” [40.]) Ő is, akárcsak a legtöbb regénykarakter, olyan pragmatikus okokból száll vonatra, mint amilyen a hiánycikkek beszerzése, a munkahelyi kiküldetés vagy az ingázás. A kulturális idegenséggel való találkozás esetleges produktivitására, kizökkentő erejére is alig találhatunk példát a regényben, inkább a „másság” különböző fokozatai említhetők a Libus által korábban már többször bejárt helyekkel, s azok magyar, román, avagy meghatározhatatlan nemzetiségű lakóival kapcsolatban. Az is szembetűnő lehet, hogy mennyire hiányoznak a műből Erdély ábrázolásának megszokott toposzai: ez szorosan összefügg azzal, hogy a főszereplő nem a térség felfedezésének két világháború között kialakult útvonalát (Nagyvárad–Kolozsvár–Marosvásárhely–Székelyföld) követi. Mészöly regényében Kolozsvár, Vízakna és Nagyszeben úticélként való egymás mellé kerülése esetleges, Libus mozgásának irányát nem a kulturális-turisztikai kódok, hanem családi kötődései határozzák meg.⁴ Az általa bejárt térség specifikus jellegére, az „erdélyiség” mibenlétére egyáltalán nem történik utalás a műben. Habár több szöveghely is azt sugalmazza, hogy az itt élőket megfosztották múltjuk szimbolikus, vagy épp kézzel fogható értékeitől, a veszteséget explicit módon sosem kötik össze a történelmi változásokkal. A politikai vonatkozásokról, Erdély különleges helyzetéről való hallgatás részben természetesen azzal magyarázható, hogy a regény 1970-es megjelenésekor a romániai magyar kisebbség helyzete gyakorlatilag tabutémának számított a magyarországi nyilvánosságban. Másrészt azzal, hogy a *Pontos történetek...* szakít Erdély ábrázolási hagyományának számos elemével, eltávolodik attól a klasszikus modernség szemléletmódjában (is) gyökerező, a két világháború közötti útirajzokban gyakran alkalmazott retorikától, mely az érintetlen és tiszta ősiség képzetét vetíti ki a Kárpátokon túli falvak rurális környezetére. A Mészöly által alkalmazott elbeszélésmód nem kérdőjelezi meg vagy függeszti fel az Erdéllyel kapcsolatos, előre adott gondolkodási sémák érvényét, hanem eleve – szinte teljességgel – figyelmen kívül hagyja őket. Ahogy Szolláth Dávid fogalmaz: „Mészöly regénye épp azzal gyakorol kritikát az általa regisztrált Erdély-diskurzusról, hogy érintetlen marad tőle.”⁵ Amennyiben a politikai vonatkozásokra koncentrálnunk, a jelen horizontjából talán éppen az teszi a leginkább felforgatóvá a könyv Erdély-képét – és így utólagosan is beigazolódnak a könyv kiadá-

sát övező cenzurális aggodalmak –, hogy nem különül el élesen az *Utazások Pannóniában* című fejezetben felépülő világtól, azaz a romániai és a magyarországi színterek között alig fedezhető fel eltérés a regényben. Szilas, a nehezen megközelíthető dunántúli falucska éppen annyira elmaradottnak tűnhet a befogadó számára, mint a korai Ceaușescu-rendszer Vízaknája.

A közép- és kelet-európai peremterületekre elkalauzoló *Pontos történetek*... így tulajdonképpen olyan utazási regényként olvasható, mely az eszményített utazás lehetetlenségéről szól, lebontva azokat az elvárásokat, melyeket az útirajz műfaji hagyományát megidéző alcímek (*Utazások Erdélyben*, *Utazások Pannóniában*) felépítenek. Erre az interpretációs lépésre azért is nyílhat lehetőség, mert a szövegben vágyfantáziák, nyelvi-gondolkodási klisék formájában megjelennek az utazás élményszerűségéről s az idegenség csábító voltáról vallott elképzelések, melyeket az őket keretező történetek minduntalan ellenpontoznak. Libus unokatestvére, Éva arról panaszkodva, hogy a többi rokonlányból „úriasszony” lett, a magasabb szociális státusz egyik fokmérőjeként például az utazást emeli ki: „Ti mégis tanul-tatok... Gígi utazott is. Én még Bukarestben sem voltam.” (143.) Arra az ellenvetésre reagálva, hogy nem ez számít, Éva kitart az álláspontja mellett, úgy érvelve, hogy otthonához képest minden hely „más”. Az utazás tapasztalatának látókört szélesítő hatásáról vallott meggyőződés itt lefokozott, leegyszerűsített formában artikulálódik, egyszerre közvetítve az új impulzusok iránti vágy kiirthatatlanságát és banalitását. („A kirakatok, az utcák... Még Szebenben is. Itt Vízaknán rendes fényképet se tudnak csinálni.” [144.]

Az „ankéton” megismert óvónő, Erzsí szolamában az a nézet bukkan fel, mely szerint „idegenben” lenni azért jó, mert az egy másféle identitás felvételére nyújt alkalmat, ideiglenesen megszabadítva a szubjektumot hétköznapi korlátaitól: „Ott-hon unom [...] de idegenben más. Van idő passziózni. Legalább azt hiszik egyszer, hogy úrinő vagyok.” (176.) Erzsí ezután viszont azt is elmeséli, hogy miként „muri-ztak” részegen a többiekkel éjszaka az utcán – ezzel nem éppen az „úrinő” kifejezés által konnotált magatartásmódnak megfelelően. Karakterét különösen ironikus megvilágításba helyezi az epizódot tömören lezáró narrátori mondat: „Erősen megcsókol. Keletnémet Kalodontot használ.” (177.) A „[k]eletnémet Kalodont” a szocialista blokkban hozzáférhető szépségápolási luxus maximumát testesíti meg, a külföldi piperecikkeket használó „úrinő” szerepének parodisztikus kifordítása-ként. A fogkrém cseppét sem vágykeltő neve, a keménység érzetét közvetítő 'k' hangok összecsengése olyan, a hangzóság szintjén jelentkező hatáseffektus, mely szintén az óvónő által áhított, társadalmi elkülönülésen és feminin kifinomultságon alapuló énkép ellenében hatnak.

Az *Utazások Pannóniában* legelején Libus az ankétra tartva egy nagybácsija naplóját hozza magával, hogy „úti olvasmányként” lapozgassa a vonaton. Mellérendelő logikával élő elbeszélésében a környezet (a vasúti kocsi) leírását közvetlenül követi a naplóban megörökített kör- és kéjutazás ismertetése: „Az ablakra ragasztva piros bélyeg, a közlekedési sorozatból. Piros Parlament tér, városnéző busz. Ernő bácsi 1911-ben egy nagyobb körutazást tett, és Kairóban egy bordélyházat is meglátogatott. »A lányok nagyon csinosak« írja, »de a szerelem céljára kőből faragott heverőket használnak.«” (163.) Miközben a „közlekedés” képze-

le kapcsolóelemként funkcionálhat az idézett szövegrészben említett jelenségek között, a „bumlizás” valóságos gyakorlata, a rendszer által felkínált turisztikai élmények maximumának vizuális ábrázolása, illetve a megidézett egyiptomi kaland egzotikuma között feszültségteljes kontraszt áll fenn. A kupéba aztán az asszony mellé beszáll egy divatosan öltözött fiatalember, aki mintha Ernő bácsi jelenkori alakmásának lenne tekinthető: kétértelmű megjegyzéseket tesz, a lányok között aratott sikereire és számos kalandjára célozgat. Megnyilatkozásait és viselkedésmódját azonban olyan széttartás jellemzi, mely kikezdi az általa prezentálni vágyott önképet, akárcsak csokornyakkendője eleganciáját erős lábszága: világlátottsága például csak a munkaügyben megtett vidéki látogatásokon alapszik. „[É]n mindig jó helyekre megyek” (167.), invitálja magával a megérkezés után Libust, a tapasztalt utazó (és csábító) szerepében tetszelegve. A „jó helyek” ígéretét azonban aláássa korábbi panasza, mely épp a hasonló utak imaginárius tartalommal való feltöltésének nehézségére, a felkeresett települések vidékiességére irányult: „Nehéz a fantáziát betáplálni.” (164.); „Hát, az biztos, hogy ez nem Párizs.” (166.) Libust ezután egy itteni asszony vezeti el a szállodához, aki elmeséli, hogy két napja várja az állomáson a hét közben Pesten dolgozó férjét. Kettejük beszélgetésében többször előkerül a „távolság” fogalma – az, hogy ezt eltérő módon értelmezik, pontosan a kettejük közti távolságot, a kommunikáció kudarcát tükrözi: amit az asszony ugyanis félórás sétaként nevez meg először, abból aztán csak néhány percnyi lesz. Libus efelett való csodálkozására adott reakciója szintén a provincializmus kontextusát hívja elő: „Pedig van itt is távolság [...] Nekünk ez is elég nagy.” (170.) Az asszony alakját a vonaton megismert fiatalemberrel a Párizs-motívum visszatérése kapcsolja össze: „[n]ylomott mintás sálján Szajna-part, Eiffel torony.” (168.) Párizs ebben az epizódban elveszti konkrét földrajzi referenciáját, különböző áthelyeződéseiben, nyelvi kliséként, ruházati díszítőelemként (erre akár a „franciás elegancia” fogalmának sajátos konkretizációjaként is tekinthetünk) azt a kontrasztot emeli ki, mely a hozzátapadó kulturális asszociációk és bemutatott nyomorúságos élethelyzetek között létesül.

Romszerűség és emlékezés

Az előbb ismertetett jelenethez hasonló feszültség képződik a regényben akkor, amikor a szereplők magatartása úgy idézi meg a turizmus praxisának egy-egy szokáselemét, hogy azok kontextusidegensége, az adott közeggel való össze nem illése válik szembetűnővé. Libus a regény első részében egyedül, a harmadik egységben édesanyjával megy végig a Monarchia idején virágzó vízaknai fürdőtelep sétányán, azaz a helyet rendeltetésszerűen, a „sétány” elnevezés által is előírt szabaddós tevékenység gyakorlóiként használják. A közönségtől elzárt fürdőhely leromlott állapotú díszletei között – a padokra nem lehet leülni, az egykori pálmafák helyén „két egymásba olvadt bitumenes hordó áll” (311.) – azonban anakronizmusként hat a sétakultúra ilyesféle továbbélése. Matildéknál a társaság a baráti látogatás egyik programpontjaként a roskadozó malom környékét járja be, mely még mindig magán viseli a front nyomait, s melynek egyetlen halastavában sincsen víz:

„Pedig ide is sokat kijártunk...”

»Régen! De most nézze ezeket a roncs ólakat, fészereket« – mondja Józsi.

Ahogy a romokat szokás, mindegyiket külön is megnézzük.” (251.)

Az „[a]hogy a romokat szokás” kifejezés úgy alludál az építészeti maradványokat esztétikai tárgyá és/vagy turisztikai látnivalóvá avató diskurzusokra, hogy a fészerek egyenkénti megtekintésének aktusa *idézésként*, a turista-szerepkörre való iro-
nikus utalásként jelenik meg a regényalakok viselkedésében. Georg Simmel 1907-es, a romantika romkultuszához több szálon kapcsolódó, híres esszéjében arról ír, hogy a rom „az emberi teremthő munka és a természeti hatás szembenállásának”⁶ gyümölcse, mely „mély nyugalommal” tölti el a szemlélődőt. A Mészöly-regényben viszont egyfajta baljós, nyugtalanító hangulat, „Stimmung” hatja át az elhagyatott, omladékokkal borított hely ábrázolását, melyet a fészerekben leselkedő tolvaj alakja, a Matildon erőt vevő esti borzongás mozzanata és a hatalmas galambraj képe is nyomtatékosít. A feszültségkeltés nyelvi eszközei által szövegeffektusként is megképződő veszélyérzet artikulálódik abban a kérdésben, melyet Libus már másodjára tesz fel – ezúttal egyenes idézet formájában olvashatóan – Matildnak: „És igazán nem félsz?” (257.) A simmeli gondolatmenetből kiindulva a „mély nyugalom” helyett érzékelt szorongás azzal válik magyarázhatóvá, hogy a széthulló, megsemmisülésre váró környezet ábrázolásakor a pusztítás ágenseként nem a természet, hanem rendre az ember tűnik fel a világháborús emlékekre gyakorta visszautaló elbeszélésben: „A lövegállás gödrében felriasztunk két békát [...] Nyomasztó ez a gödör; s hogy még annyi év után se temetődött be.” (252.)

A vízaknai és a szilasi táj romszerűségét, az egykori életformájukat csak tárgyi rekvizitumok formájában megőrző szereplők sorsát bizonytalan visszaemlékezési kísérleteikkel is metaforikus viszonyba lépteti a szöveg. Az elbeszélő-protagonista tulajdonképpen a múltból megőrzött emlékképek visszakeresését, azoknak a jelenlennel való összevetését tűzi ki az erdélyi utazás egyik céljaként, ugyanakkor eme vállalkozás kétségességre ő is rálátással bír. Ahogy azt ritka önértelmező reflexióinak egyikében kifejti, „[t]elítve vagyok egyezésekkel; ugyanakkor semmi sem egyezik elég jól.” (144) Az immár felnőtt unokatestvérek számára természetesen az együtt átélt gyermekkori élmények teremtenek közös horizontot: ezek felidézése, újramondása tagadhatatlan identifikációs erővel bír a családtagok számára. A regény Libus kedvenc rokonával, Miklós bácsival folytatott kommunikációját úgy viszi színre, hogy az tulajdonképpen ki is merül ezeknek a közös kódoknak az újbóli előhívásában: a régi, nagy dinnyéket felemlegetve nem a közlés konstatív, hanem a szeretetteljes köteléket megerősítő funkciója fontos számukra. Ugyanakkor a dinnyékről szóló, majdnem szó szerint megismételt, afféle családi rituáléként ható dialógus mindkét esetben egy tagadó mondattal zárul: „Meg a palacsinta!» »Arra nem emlékszem.»” (45) A tagadás Miklós bácsi szájából hangzik el, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ő az, aki – idézve az elbeszélő korábbi szavait – „nem elég jól” emlékszik: hiszen a Libus részéről jelentkező tudástöbblet akár az emlékező tudat újraalkotó, konstrukciós működésének jeleként is értelmezhető. Ez az interpretációs lehetőség azért sem zárható ki teljesen, mert a protagonista-narrátor számos alkalommal kitér saját memóriájának megbízhatatlanságára: már nem talál

rá a kiskorában tanult vízaknai népdal dallamára, sőt, a temetőben rájön, hogy még nagyapja keresztnévét is elfelejtette. A saját múltat illető bizonytalanság, az ebből fakadó zavar a többi szereplő diskurzusát is áthatja, és azt is láthatjuk, hogy a régvolt események közös rekollektója – például az édesanya és a nagynéni vitáiban – sem mindig az összetartozás-tudatot affirmálja, inkább a különféle történetváltozatok összesímíthatatlanságára vet fényt. A gyermekkor színhelyeit újrajáró utazások szövegegységeiben tehát az emlékek pontatlansága, töredezettsége, s így a rájuk alapozott identitás törekenységének tapasztalata kerül előtérbe. Anya és lánya egyik beszélgetése mindezen túl mégis azt a belátást közvetíti, hogy a felejtés üres helyeit kitöltheti az imagináció, ezzel segítve a másik világához kapcsolódó önmegértést:

„Kis mosoly suhan át az arcán.

„Ott szólt a tárogató esténként... emlékszel?»

Nem emlékszem, de igyekszem erősen elképzelni.” (311.)

A múlt elbeszélő, illetve szereplői távlatokhoz kötött értelmezései akkor válnak igazán izgalmassá a *Pontos történetek*...-ben, amikor az emlékezés kollektív és kommunikatív, nyilvános és privát formáinak szétartása kerül előtérbe. Erre akkor kerül sor a könyvben, amikor egy-egy epizód helyszínéül egy *múzeuminak* tekinthető tér tárul fel: ilyen Benis István helyi festő emlékháza Szilason, illetve a sok százéves vízaknai református templom és annak kicsinyke helytörténeti gyűjteménye. Libus személyes kötődései miatt nem turistaként szeretne jelen lenni a templomban, a lelkes idegenvezetőként, sőt, mutatóvanyosként („Mintha egy mutatóvanyért lenne felelős.” [138.]) viselkedő pap azonban interakciójuk során minduntalan ezt a – sajátját szükségszerűen ellenpontoszó – idegenséget, oda nem tartozást feltételező szerepmintát vetíti ki rá. A két regényalak attitűdjében mintha egy, az „Erinnerung” és a „Gedächtnis” fogalmaival megragadható különbség rajzolódna ki: „Jól kifárasztottam, ugye? De szerettem volna egy igazi élményt adni, ha már időt szakítottam rá. Most még megnézhetjük a tanácstermet a múzeummal.” [...] Eredetileg a padot szerettem volna megkeresni, ahol gyerekkoromban ültem. Lelassítok. A pap ott vár a nyitott ajtóban. Érzem, hogy így nem megy, így nem tudok visszaemlékezni.” (139.) Míg a főszereplő a múlt egy bensővé tett emlékképének empirikus megfelelőjét szeretné visszakeresni a templom robusztus falai között, addig a lelkész gondolatmenete az eleve csak külsődleges hordozók, „maradványok, romok, feljegyzések” révén hozzáférhető történelem köré szerveződik, melynek megőrzése a múzeum feladata: „Látom, tetszik magának ez a pad. Az emberek nem mindig értik meg, mit jelent a történelem. A maradványok, romok, feljegyzések. Minden történelem. Negyvennyolcban például bedobálták a halott honvédek a feneketlen tóba, nem volt idő temetni. [...] Ha érdekli, megmutathatom a képeket a honvédekről, teljesen élethű rajzok, az akkori tanító készítette. A tanácsteremben rendeztünk be egy kis múzeumot, ott mindent megőrzünk.” (134.)

A folytatásból derül ki, hogy az igencsak banális s az antikvárius történetírás szemléletmódját felidéző „minden történelem” kijelentés igazolására felhozott esetpéldáértéke nem is a drámaiságában rejlik (e szerint a történelem fogalma a rend-

kívüli, sorsdöntő, a dolgok szokásos menetét megszakító eseményeket fedné le), hanem abban, hogy mikor a honvédeknek szentelt emlékmű később, az 1870-es években leomlott, a tó felszínére feljött a sós víz által konzervált halott katonák teste. A „történelem” eszerint mindannak a gyűjtőfogalmaként szolgál, ami tartósításra, megőrzésre került: „A ruha, a csizma, minden megmaradt rajtuk» mondja a pap. »Tudományos érték, ha a természet ilyet produkál.»” (140.) A történetben szereplő tetemek voltaképpen természet és történelem metszéspontján helyezkednek el, egyszerre tekinthetők naturalinak és artificialinak. Nem véletlen, hogy a pap is a honvédek öltözkékének épségét hangsúlyozza. Az eset szenzációs volta abban rejlik, hogy a tetemenen kísérteties módon megőrződött az az öltözkék is, amiről több, illetve más olvasható le, mint a mumifikálódott testről: a ruha egyfajta külsődlegességből az elhunytak történelmileg és kulturálisan meghatározott identitásának egyetlen észlelhető nyomává válik. A katonákról készült ceruzarajzok – ahogy azt Libus leírásából megtudjuk – a maguk eszközeivel viszont azt a sokkot ábrázolják, amit az emberi test rejtett belsejének a feltárlása okoz: „Katona atillában, vitézkötéssel, de elől egészen nyitott, látszanak a belei, a mellcsontjai. Valaki áll mellette, nézi.” (140.) A tetemek meghökkentő, spektakulumszerű jellegét a természetes és a mesterséges, a külső és a belső kiasztikus felcserélődésének jelzésével közvetíti a szöveg. A leírás szerint ez az ábrázolási stratégia fedhető fel a képen is, mely egy *néző* szerepeltetésével mintegy arra is utal, hogy az egykori látványosság pótlékeként funkcionál, annak borzongató hatását hivatott érzékeltetni a jövőbeli szemlélődő számára.

A kis gyűjtemény leírásánál azonban arra is felfigyelhetünk, hogy az itt őrzött kiállítási tárgyak jó része tulajdonképpen másolat: a falon ugyanis az előzetes várokozásokkal szemben egy „cirkalmas betűkkel lemásolt Petőfi-vers”, és nem egy eredeti kézirat díszleg. A honvédekről készült rajzok naivan realiztikus ábrázolásmódja pedig maga is a múltat kísérteties élethűséggel archiváló természet teljesítményét kopírozza: „Annyira naivak, részletezők, hogy majdnem jók már.” (140.) A gyűjtemény ezáltal nem is annyira a „történelemnek” mint olyannak, hanem a történelem megőrzendő-másolandó archívumként való elgondolásának állít emléket. Az elbeszélésben viszont egy más jellegű múltfelfogás körvonalazódik, melynek horizontjából a katonák bizzar sorsa és az ősi templomépület története párhuzamba léptethető: „Itt vezetett a lépcső a kriptába, de száz éve beomlott. A régi írássokban benne van, hogy pilaccsal indultak el, három vizes folyosót találtak, aztán hirtelen elaludt a pilacsuk. Később hallottak valami hangot, és erre futottak vissza.” (135.) A vízbe vetett, de felszínre jövő, ruhába öltöztetett, ám felnyíló testek, a beomlott, titkokat rejtő kriptá, a renováláskor felbukkanó, majd ismét lemeszelt, „meztelenséget” ábrázoló freskómaradványok egy olyan motívumsorba rendeződnek, mely elfedés és feltárlkozás kiszámíthatatlan dinamikájaként jeleníti meg a történelmet.

A szilasi múzeum a hivatalos, állami emlékezetpolitika által kialakított, kettős funkcióval bíró emlékezhelyként szolgál: amellet, hogy ez a festő szülőháza, falán márványtábla jelöli az öt kommunista mártír kivégzésének színhelyét. Az itteniek az épület szimbolikus térré avatását kísérő felújításra viszont a felejtés romboló munkáját felgyorsító folyamatként utalnak:

„Látja, itt is végig hordók voltak» – mutatja. »Az egész ház köröskörül... Aztán az utász cuccok. Most persze nehéz elhinni, ahogy így szépen ki van pucolva.« (221.)

Elmondásukból az is kiderül, hogy a tábla csak a szimmetria kedvéért került a fal közepére: a kivégzés valódi helyszínét azonban egyikük sem tudja pontosan beazonosítani. A nyilvános múltreprezentáció által elfedett, a kommunikatív emlékezetbe visszaszorult történetek előhívása végül a felelősség kérdéskörét érintő – és ezen a ponton azonnal meg is akadó – vitába torkollik: „Most mért nem emlékszel? Neked kellene emlékezni... Hiszen volt neked is puskád!” (220.) Mivel a kulcsokért felelős személy beutazott Fehérvárra, Libus be sem jut a kúriába, csak belesekkedik a férfiak által készségesen felfeszegetett ablakon: tekintete azoknak a közös eszmecserében játékba hozott stratégiáknak a metaforájává válhat, melyek megkerülik a történelemtől szóló intézményesített diskurzus mintázatait. A szétartás viszont, mely a megtörtént események és kiábrázolásuk között létesül, a politika kontextusán kívül is érvényesülni látszik, hiszen a falusiak a szilasi aratási ünnepet megörökítő festmény színpompás népviseletét szintén konstrukcióként leplezik le: „Nem is tudtam, hogy ilyen szép a népviselet itt...” A zubbonyos közbelegyint. »Dehogy! Csak kitalálta az öreg.« (221.) A múzeumot tehát több szempontból is a múltat átíró, átrendező, újraalkotó, és nem változatlanul megőrző szimuláció tereként jeleníti meg a regény, a dialógus folytatásában Libus viszont nem igazság és hazugság ekképp felkínált morális kategóriáival értékeli a festményt, hanem kitart az esztétikai megközelítés mellett: „Az is lehet szép... Nem?» Zavartan néznek össze.” (222.) Libus félmondata (hasonlóképp a tárogató hangjának „elképzelését” szóba hozó szövegrészhez) azt sugallja, hogy a múltábrázolások hatóereje nem feltétlenül az – egyébként semmilyen módon sem szavatolható – valósághűségben rejlik.

Többnyelvűség, dialógus, félelem

Ahogy az eddigi idézetekből is kitűnt, a transzcendens tapasztalatokra vágyó romantikus utazó vagy a vizuális benyomásokra vadászó turista attitűdjével szemben Libusban a figyelmes *meghallgatás* képessége fejeződik barangolásai során. A nő mindvégig a mások felé való odafordulásban pozicionálja magát: számára az erdélyi és a dunántúli vidékek bejárásakor – ahogy arra Szirák Péter hívja fel a figyelmet – elsősorban a részvét gyakorlására nyílik mód, vagy, ahogy Bazsányi Sándor fogalmaz: „a figyelmes jelenlét”⁷-re. A nő ideiglenesen részt vesz a felkeresett családtagok, útítársak, új ismerősök életében, azáltal, hogy meghallgatja őket, elbeszélése pedig jórészt a velük folytatott beszélgetésekről tudósít. Ennek köszönhetően a diegéziszhez képest felerősödik a mimészis szerepe a szövegben. A szereplői megnyilatkozások mindig idézőjelbe kerülnek, ezáltal tipográfiailag erősen elkülönülnek az elbeszéléstől, és a narrátori én funkcióját mások szavainak idézésében, rögzítésében jelölik ki. A regénybeli dialógusokban, ahogy azt Danyi Magdolna kiváló narratopoétikai elemzésében feltárta, többnyire frázisokból, közheleplekből, állandósult fordulatokból építkezik a szereplők szólama. Legtöbbjük nem

képes reflektálni saját életének történéseire – ehelyett „nyelvében jellemzi, »szakba foglalja« azt az életteret, amiben él és ahogyan él.”⁸ Elsősorban a párbeszéd központi jelentősége miatt állapítható meg az is, hogy „[a] nyelvet lényegesen több közvetlen beszédszál, -szólam, dialógus szövi, mint Mészöly más prózáiban.”⁹ A többszólamúság a legradikálisabb módon azokon a dialógusokon belül jelentkezik, ahol az idegen nyelvi (román, egy helyütt szász dialektusból származó) elemek használata, illetve azok magyar nyelvű kifejezésekkel való kontaminációja figyelhető meg. A felkeresett települések, családi közösségek bilingvitásának jelzészerű felmutatásán túllépve bizonyos szöveghelyek annak a tapasztalatnak a színreviteleként is értelmezhetők, melyet az elbeszélő egy ponton így fogalmaz meg: „Mikor továbbmegyek, képtelen vagyok visszaemlékezni, hogy milyen nyelven beszélgettem velük.” (51.) Vízaknára megérkezve például egy kissé kapatos falubeli szólítja meg Libust: beszélgetésük során az asszony megismétli a férfitől hallott tagadószt, („Nu.”), sőt, aztán a neki magyarul feltett kérdésre is ugyanezzel válaszol. („Vagy a tiszteletes urat? »Nu.«” 84.) A dialógus ezen pontján tehát mintegy felcserélődnek a vélhetőleg román, illetve magyar anyanyelvi beszélőtől várható nyelvi formák, az idegen kifejezések elkülönülését vizuálisan is felerősítő dőlt betűs szedés egyúttal Libus szólamát emeli ki. A szereplői távlatok különbsége többnyire tehát olyan módon jelenik meg a regényben, amit Bernhard Waldenfels a „másik másságaként” nevez meg: egy szimmetrián, felcserélhetőségen alapuló relációként, mely a regényalakok részéről a nyelvek közötti váltogatás automatizmusában is kifejeződik.¹⁰ A mássá válás képessége Libus alakjához egy olyan dinamikus és diffúz, a köztességen alapuló identitásalakzatot rendel, mely az épp itt, Vízaknán bemutatott családi háttér ismeretében nem tűnik előzmény nélkülinek: unokaöccsének, Sanyinak román felesége van, Miklós bácsi pedig sportot űz abból, hogy a különböző felekezetek között ingázik, hol erre, hol arra a hitre áttérve.

A román– magyar együttélésre mint – a waldenfelsi terminológiát követve – aszimmetrikus, megfordíthatatlan idegenségtapasztalatok (sőt, konfliktusok) forrására csak az utolsó, Arankánál tett látogatást elbeszélő epizódban történik két utalás. Hogy miért csak ekkor, abban valószínűleg külső, a korabeli nyilvánosságpolitikát érintő körülmények – azaz a határon túli magyarok sorsát érintő tabuk – is szerepet játszhattak, ahogy azt a szöveg maga is sejteti. Aranka, Libus unokatestvére etnikailag és nyelvileg is heterogén környezetben él. Az asszony nemrég elhunyt román férjét, Mitukát gyászolja, és nevelőanyaként gondoskodik halott fivérének lányáról, aki a báty román feleségétől született. Amikor Libus a kamaszlány, Vali biológiai anyja felől érdeklődik, furcsa válaszokat kap tőle:

„És az anyja»” kérdezem, hogy kicsit eltereljem a gondolatait. »Rita milyen?»
 »Pocsék. Kurva« mondja egyszerűen. [...]
 »Tudod, *dragă*, Rita román. Ritát ismerni kell, másképp őt nem lehet megérteni...«
 Meghökkenek.
 »De hiszen Mituka is az volt, nem?»
 »Hát persze! De még milyen! Mondta is sokszor, hogy ti magyarok

elbújhattok Rita mellett, ha az ki akar tenni magáért... És ő értett hozzá, nem a levegőbe beszélt.” (321–322.)

Aranka szerint Rita viselkedése az idegensége felől válik megmagyarázhatóvá. Libus ugyanebben a magyarázatban a feloldhatatlan ellentmondást érzékeli: unokatestvére állításait egy különös, immár számára idegen logika hatja át, melyben a románság egyszerre válik az értékhiány és értéktöbblet jelölőjévé, megsejtetve valamit az itteni interkulturális viszonyok bonyolultságából. A főszereplő később tanulmányos beszélgetést folytat Angelicával, a román, de magyarul szintén jól beszélő jósnővel is, akiről – amellet, hogy Aranka jó barátnője – néhány elejtett megjegyzésből kiderül, hogy talán az elhunyt férj szeretője is volt.

„[...] Csak esszük egymást, mint a vadak...” S csak most fordítja románra a szót. »Ahelyett, hogy simogatnánk egymást.«
A fordulat megzavar.
»Már hogy... Kicsodák?«
Kutató élesség rándul át a szemén.
»Mire gondol?«
»Tulajdonképpen semmire...«
»Hazudik« mondja majdnem durván; majd ismét mosolyog: »Én Olténiából települtem ide, de Aranka meg a többiek nélkül meghalnék itt...» (348.)

Angelica talányos hasonlata – „Csak esszük egymást, mint a vadak.” – egyaránt felfejthető az egykori szerelmi háromszöget, az általában vett emberi kapcsolatokat, de a két, egymás mellett élő etnikum viszonyát illető megállapításként is. A személyes és a kollektív szétszalazhatatlanul egymásba ér a folytatásban is: „Maguk, *do-ammă*, keveset nevetnek, magyarok. De sírni senkivel se tudok olyan jól, mint Arankával.” (349.) Ez a két mondat jól ismert nemzetkarakterológiai toposzokat mozgósít: a románok által képviselt latin derűt állítja szembe a magyarokkal asszociált mélabúval és gyászolni tudással. A fentebb idézett párbeszédben viszont a kihagyások, az egymás után sorakozó névmások („kicsodák”, „mire”, „semmire”) vonatkoztathatóságának folytonos elhalasztása, lebegtetése miatt érzékeljük a nyílt megszólalás kockázatosságát. Angelica, aki végül explicit módon taglalja a román–magyar különbségeket, megszegi a kölcsönös (el)hallgatás szabályát, bár nyíltsága provokatív válasz is lehet arra, amit Libus nem mondott ki, de – a másik számára is nyilvánvaló módon – automatikusan *odaértett*. A folytonos gyanú, az óvatosság és a megnyílni akarás feszültsége úgy hatja át a két nő dialógusát, hogy ez a szövegrész egyfajta példázatként is olvasható azokról a diszkurzív korlátokról, melyek a mű keletkezésekor a romániai magyarokról (és románokról!) való beszéd lehetőségeit határolták be.

A *Pontos történetek útközben* olvasása során nem az válik számunkra nyomon követhetővé, hogy a későmodern elbeszélőpróza hogyan alakította tovább a huszadik század első évtizedeinek útirajzhagyományát, hiszen a mű sokkal inkább eme hagyományfolytonosság megszakadásával szembesít. Mészöly regénye ezáltal

a kelet-közép-európai történelem azon időszakának állít emléket, melyben az utazás spontaneitása, élményszerűsége és a turizmus kényelme is elérhetetlenné vált az átlagember számára. Amennyiben az 1970-es keletkezésű *Pontos történetek...*-et a (nyugat-)európai utazási irodalom szinkron tendenciáival vetjük össze, azt láthatjuk, hogy a travel writing hetvenes években induló reneszánszának kvázi-önéletrajzi művei is olyan én-elbeszélői figurákat szerepeltetnek, akik – az autenticitás jegyében – a turista szerepmintájától való elkülönülésre törekednek. Mészöly regényének esetében azonban az az összefüggés éleződik ki, hogy utazónak lenni nem tudatos döntés eredménye, hiszen Libusnak nincs más választási lehetősége: útközben mindenképpen ki van téve a fizikai megterhelésnek és a testi-lelki épségét fenyegető veszélynek. Éppen ezért bontja le a mű az utazás romantikus eredetű eszményét is, a kalandvágy és a szabadságérzet helyett olyan lélektani fenoméneket rendelve a barangolás tapasztalatához, mint a szorongás és a kiszolgáltatottság. A műben ugyanakkor felértékelődik az utazó számára megnyíló párbeszéd-lehetőségek jelentősége: a Mészöly-szöveg olyan folyamatként mutatja fel az úton-létet, melynek során mód nyílik a másik meghallgatására, szóra bírására, de bármiféle megértéskísérlet korlátozottságának belátására is.

JEGYZETEK

1. A mű keletkezéstörténetéről, Polcz Alaine magnóra mondott úti emlékeinek és a Mészöly-szöveg kapcsolatáról lásd: Szolláth Dávid, *Mészöly és társa* (A Pontos történetek útközben és a Mészöly-Polcz munkakapcsolat), Jelenkor, 2018/1, 66–76, 70–72.
2. Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 117.
3. Szirák Péter, *A prózafordulat előtörténete: a parabolától a „szövegszerűségig”* (A Mészöly-hagyomány) = Uő, *Folytonosság és változás*, Csokonai, Debrecen, 1998, 19.
4. A családtagjait felkereső Libus alakjában a könyv 1970-es megjelenését közvetlenül megelőző időszak jellegzetes Erdély-járója testesül meg. A hatvanas években főként csak az erdélyi-partiumi gyökerekkel rendelkező magyar állampolgárok jutottak el Románia magyarlakta részeire, rokonlátogatás céljából. (A kifejezetten Erdélybe irányuló turizmus a maga kezdetleges formájában csak a hetvenes években indul újra.) Az ott élők helyzetéről csak ezek során a rokonlátogatások során, vagy más kilátogatók elbeszélése alapján tudtak tájékozódni az anyaországiak, a hivatalos nyilvánosságban ugyanis tabu övezte a Romániában élő magyarok kisebbség létezését. Jól példázza ezt az 1973-as *Románia* című útikönyv, mely – a szocializmus bédekkeri irodalmában először – már szót ejt Erdélyről, illetve a Székelyföldről, anélkül viszont, hogy definiálná ezeket a megnevezéseket, és megemlítené azt, hogy az itteniek magyarul beszélnek. Ahogy arra azonban Sebestyén Adrienne rámutat, Bánffyhunyaddal kapcsolatban mégiscsak azt olvashatjuk a könyvben, hogy útbaigazításért érdemes bekopogtatni a református lelkészhez. Azaz, a mű „feltételezi mintaolvasójáról, hogy tudja, azért kérhet felvilágosítást a lelkésztől, mert az magyarul fogja útba igazítani” – erre viszont explicit módon sehol sem reflektál. Sebestyén Adrienne, *„Erdélybe utazni más”: A magyar turisztikai irodalom Erdély-képe = Erdély-(de)konstrukciók*, szerk. Feischmidt Margit, Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Bp.–Pécs, 2005, 51–68, 59.
5. Szolláth, *i. m.*, 70.
6. Georg Simmel, *A rom*, ford. Teller Katalin, Árgus, 2009/1–2, 154–161, 156.
7. Bazsányi Sándor, *A szöveg és az olvasó együtt-mozgása: kísérlet Mészöly Miklós regényművészetének színtézisére = Az újraértett hagyomány: tanulmányok, esszék* (Az Alföld Stúdió antológiája), szerk. Keresztury Tibor, Mészáros Sándor, Szirák Péter, Debrecen, 1996, 127–143, 132.
8. Danyi Magdolna, *Beszéd és idézet: Az én-elbeszélés és az idegen tudatok interakciói a Pontos történetek útközben kompozíciójában*, Híd, 1981/11, 1374–1382, 1381.
9. Thomka, *i. m.*, 117.
10. Lásd: Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 55.