

Szalma Judit

„Takarosra csiszolt életsizánkok”

Rakovszky Zsuzsa: *Célia*. Magvető, Budapest, 2017

„[N]em furcsa, hogy a nevem egy halott emberéből meg egy kitalált személyéből van összerakva? Nem olyan ez egy kicsit, mintha igazából nem is léteznék?” (123) – teszi fel a kérdést Rakovszky Zsuzsa legújabb, a 88. Ünnepi Könyvhétre megjelent *Célia* című művének főszereplője. A szerző a *Szilánkok* után legújabb kötetében ismét egy nagyepikai műfaj keretében, tizenhárom fejezetben rombolja szét a hagyományos családregény-modellt, kifeszítve egy kötelet az elődök képviselte normák, közösségi viselkedési minták és a fiatalabb nemzedékek tagjainak egyre visszafordíthatatlanabb elmagányosodása közé, mely kötél végül, Célia távozásával, elszakadni látszik. Vagy paradox módon épp ő csomózza össze a távolodó valóságokat? Noha a mű történései ténylegesen egy több évtizedet átfogó időszakban szóródnak szét a 21. századi Budapest kulisszái közt annak minden mobiltelefonos, szelfis, Be yourself-klisés kellékével, erőteljes szarkazmussal és ironiával felépített korleírása temporális értelemben mintha a Global Village egy intenzíven lüktető, végtelenített jelenbéli pontjába sűríténé az eseményeket. Ebben az aktualizált társadalmi panorámában több családmodellt vonultat fel a szerző, kezdve a konzervatív, tekintélyelveken alapulótól a szabadelvűn, az egyszerűs, majd később a mostohaszülőkkel bővülőkön át a megállapodásra képtelen, megrogzott agglégényekig, „az elegáns és kisportolt, Rolex karórás, Armani öltönyös korunk hőség” (60), többszörös megvilágításba helyezve ezáltal a múltban megszokott mikroközösségi formáció mai létjogosultságának kérdését. A regényben Zsani szülei által képviselt, korábbi apaközpontú modell leépülésével párhuzamosan az imént említettek nem újabb, működőképes variációkként foghatók fel, csupán az elbeszélői hanghoz csatolható virtuális pillantás előtt felbukkanó társadalmi jelenségek, tudomásulvétel morális megítélés nélkül. Több, műfaji szempontból a hagy-

mányos családregeényi modellbe illeszkedő alkotás mutatja be úgy az egymást követő generációkat, hogy az elődök által gondosan felépített hírnév az utódok által elkövetett hibákban egyre inkább feloldódik, ám jelen kötet esetében összetettebb az átmenet: Célia apai nagyapja nőfaló, míg Zsani, vagyis az édesanyja szüleinek hagyományos értékekre épülő „mintaházasságában” „a normalitás leginkább az adott környezet által magasra értékelt lelki torzulásokat jelentette” (45). A szülők és nagyszülők sem képesek követhető mintákkal szolgálni, csupán ezeket a „lelki torzulásokat” adják tovább: a családregeény önmaga ellentettjévé alakul, egy olyan negatív párhuzamos valósággá, melyben a múlt, a hagyományos mikroközösségi szerepek dekonstruálódnak.

Noha az egyes szám első személyű elbeszélői hang Ádámhoz, Célia apjához kapcsolódik, a mű központi karaktere, mint ahogy ezzel kapcsolatban már a cím is útba igazít, a lány lesz. A regény többi szereplője, vagy ahogyan a szerző találóan nevezi, „ivarérett csecsemője” (70) a valóságshow-ban szereplő Nikitől kezdve Henin át, aki csak akkor enged a szeretője iránt érzett fékezhetetlen vágyainak, ha „a személyre szabott kelta horoszkópja szerint ma az érzéseinek kell elsőbbséget adnia a józan megfontolásokkal szemben” (137), egészen Zsaniig, „a magaskultúra puritán papnőjéig” (223), mind a 21. század karikatúrizált alakjai, a jelenkori fogyasztói társadalom két lábon járó sztereotípiái. A szereplőgárda két kivétele apa és lánya, azaz Ádám és Célia, hisz általuk rajzolódik ki a személyiségek káoszában két végletesebb álláspont: Ádám összetett karaktere sokszor paradoxnak tűnő rétegeket épít egymásba, hisz az „ivarérett csecsemők” legnagyobbikaként érzelmi infantilizmusával, beteges megállapodásra képtelenségével, a kor kliséiben rezignált élvezettel lubickolásával szemben állnak az élelátásnak azon ritka, önironikus pillanatai, amikor nem sikerül elfelejteni, „hogy a hétköznapok Patyomkin-világa mögött ott áll lesben ez a másik, amelyikben minden megtörténhet, még az olyan képtelenségek is, mint a halál” (215). Ő egy intelligens lúzer, lecsúszott értelmiségi, aki e tudás birtokában változtathatna saját helyzetén, „rosszabbik esetben” felvehetne egy korát megtagadó álláspontot, ehelyett azonban sokkal könnyebben azonosul a magának választott „lumpen szereppel”. A szerzőnek szüksége van az ő élelátására, hogy a jelen humorosan parodizált, eltúlzott, ám valóságreferenciákat cseppet sem nélkülöző jellegére hívja fel a figyelmet. Mielőtt a továbbiakban néhány szót ejtenék a címszereplőről is, kitérnék az elbeszélői hang szerepére, mely, mint ahogy több kritikus is kiemeli, a Rakovszky Zsuzsa egyéb műveiben megszokottakkal ellentétben itt most kizárólag egy férfihoz társul. Ezzel kapcsolatban

ő maga nyilatkozza egy interjújában, miszerint „egy darabig úgy terveztem, hogy a Céliában is váltakozni fog a férfi és a női hang, aztán a címszereplő valamiért nem akart megszólalni”.¹ A regény hosszabb időtávot fog át, a narrátori hang azonban mindvégig homogén marad, s ez a legkevésbé sem meglepő, ha nem feledkezünk meg a karakterek felnövésre való képtelenségéről, hisz többségükre igaz, hogy „nemigen változott hároméves kora óta, legfeljebb annyiban, hogy azóta kitanulta az erőszak kifinomultabb formáinak alkalmazását” (60). Bizonyos pontokon azonban ehhez a homogenitáshoz mintha hozzájárulna egy semleges, elszemélytelenedett narrátori hang, mely az előbbivel legtöbbször elválaszthatatlanul összefonódik, míg néhol átveszi annak helyét. Ádám személye annyiban „szűkíti be” az elbeszélői pozíciót, hogy értelemszerűen az általa észlelt, átélt események említődnek meg, ám ő ezeket ritkán illeti kritikai reflexiókkal, inkább megteremt egy „homodiegetikus narrációs keretet”, amiben egy semleges hang az aktuális történetegység szereplőjének közvetett szócsövévé válhat. Ennek példaként hozható fel az egyik jelenet, amikor Zsani Ádám társaságában múltjának hosszas ecsetelésébe kezd, és a hallottak kezdeti részletes leírása után már csupán szinte felsorolásszerűen követik egymást a közölt események egy elszemélytelenített narrátori hangon, mígnem az egység egy önreflexív, az elbeszélői tevékenységre utaló mondatral zárul: „Az alábbiakban Zsani szagatott, ismétlésekkel, sírásrohakkal, valamint önmagának tett heves szemrehányásokkal meg-megszakított beszámolójának részleteit igyekeztem időrendbe rakni, kiegészítve itt-ott saját élnék és együttérző fantáziám termékeivel” (155–156). Mind ezt tovább bonyolítják a narrált egységekbe néhol beékelt zárójeles hozzáfűzések, melyek több ízben mintha az Ádámotól származó ironikus megjegyzések betoldását tennék lehetővé ebben a néhányszor eleve többszörösen ható narrátori hangban.

E kitérő után visszatérnék arra, hogy mihez képest is képvisel Célia végletes álláspontot: ő testesíti meg a mű társadalmi világának erőteljes ellenképét, melyben a felkínált azonosulási modellek sokasága ellehetetleníti a hosszú távon megvalósítható ragaszkodást bármelyikhez is: „nincs a személyiségemnek szilárd magja, az érzéseim gyöngék és megbízhatatlanok, úgy jönnek-mennek, mint valami forgalmas metróállomáson” (26). Szembefordulva az anyánál tapasztalt szabadelvűséggel, egy letűnt, szigorú normák köré épülő kispolgári közeghez fűzi a mű kontextusában nevetséges

¹ <https://mno.hu/konyveshaz/a-csalad-hianyrol-irt-csaladregenyt-rakovszky-zsuzsa-2409425>

nosztalgia, hisz „ott folyik az a valódi élet, amelybe én soha nem nyertem bebocsáttatást” (211–212), mint egy nem kívánatos anakronisztikus szöveget a kortárs testben. Mégsem tudja hitelesen képviselni a megelőző évtizedekbe visszavetített normativitás utáni vágyódást, hiszen az első adandó alkalommal hagyja el családját egy gyülekezetnek titulált szektáért, tudomást sem véve más identifikációs lehetőségekről.

A regénybeli jelen önmaga két másik potenciális megvalósulása közé szorulva veszíti el a múlt és jövő közti átmenet biztosításának szerepét, hisz a korábban megtörténetekhez kapcsolódó, olykor valamiféle romantikus, nosztalgikus visszavágyódást mímelő életérzést a kisebb városok, falvak hangulata hívja elő, ám ez temporális értelemben nem jelent távolodást a mindenkori mosttól, hanem éppen abba épül be, és amikor ténylegesen a családi örökségről van szó, olyan tárgyak felbukkanásáról, melyek nem annyira ezeknek a kötelekeknek az emlékét, sokkal inkább a hiányát szimbolizálják, mindegyik a szemétkben landol. Az egyén lerombolja múltját, hisz az önmeghatározásához szükséges „felsőbb kategória”, a család már nem szolgál semmiféle azonosulási lehetőséggel. A múlt dekonstruálása pedig magával vonja a jövő eltörlését, és ebben a vákuumos helyzetben csak egy végtelenített jelen idő létezik, melynek másik torz tükörképe a média, a filmek által közvetített kommersz variánsa, melynek virtualitásába a valaha megvolt „morális kozmosz” (293) értékei átkerülnek, és itt élnek tovább elkorcsosult formában. Ez a „kápráztató, infantilis csillogás” (37) sokszor paradox módon igazabbnak hat a tényleges realitásnál, hisz elemei „stiláris szinten tagadják a veszély, a fájdalom és a halál, egyszóval bármiféle valóság létezését” (37). Ebben a világban nemcsak „bölcösségre és bátorságra teszek majd szert (áruk darabonként három aranytallér)” (191), de „mindig minden újrakezdhető, annyi életem van, ahányat vásárolok magamnak” (58), és aki Isten útmutatását keresi, elég csak várnia, míg megjelenik a „komor felszólítás, mint valami tizenegyedik parancsolat: Subscribe!” (192). Mindig minden újrakezdhető, még önmagunk folytonos újrafelépítése is, hisz ebben a valóságban a személyes élet rétegei lehámlanak, mindig új képmás társítható a változatlan érzelmi infantilizmushoz. A múltjuktól megszabaduló karakterek már szabadon lépkedhetnek végig az önmegvalósításról szóló kézikönyvek tíz lépcsőjén egy „instant lelki békével kereskedő személy” (56) segítségével, hogy ők maguk is „a nézők szemé számára takarosra csiszolt életszilánk[ok]” (57) lehessenek. Ez az önkeresés kísértetiesen hasonlít arra, amikor egy képet kinagyítva vizsgálunk, hogy annak részletei jobban láthatókká váljanak, ám azok csak egyre elmosódottabbak lesznek, a pixelekben a felismerhetetlenségig fragmen-

tumaira hullik a kompozíció. Ebben a családragényben tehát nem annyira egy család, hanem a közösségből az egyénibe való átmenet történetét olvashatjuk, mely egyidejűleg jelent elmagányosodást is. Ebből a szempontból kiemelkedő jelentőségű, hogyan zárja bizonyos értelemben keretbe a nyitó- és a zárójelenet a művet, hisz míg az előbbi esetében Ádám örömmel nyugtázza, hogy „szerencsére anyám létezésének leginkább szembe-
szökő nyomait már korábban eltüntettem” (9), addig az utolsó jelenetben karácsonykor egyedül üldögél újonnan vásárolt lakásában, melybe betoppan a korábbi tulajdonos, egy szenilis idős hölgy, aki fiát véli felismerni az ismeretlen férfiban. S Ádám részt vesz ebben a játékban, magára ölti a gyermek szerepét, ám éppen ezen hirtelen kreált, mímelt anya-fiú viszony kontrasztjában rajzolódik ki a szülőkhöz való tényleges kötődések hiánya. Így karácsonykor már olyan kérdések maradnak megválaszolatlanul, miszerint mit is vásároljunk, „[e]setleg új díszeket, és aggassam fel őket a fára egymagamban, mint önmagam apja-anyja, annak a kisgyerekeknek a kedvéért, aki valaha voltam?” (276).