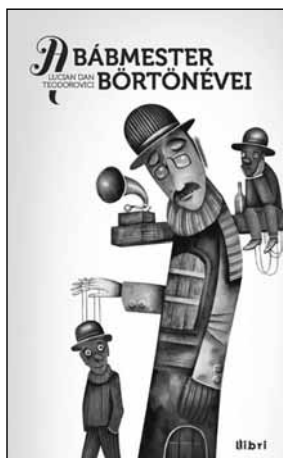


Fényképezőgép és csipke alátét



Lucian Dan Teodorovici,
A bábmester börtönévei,
ford. Karácsonyi Zsolt,
Libri, Budapest, 2014

Lucian Dan Teodorovici regénye, *A bábmester börtönévei* nehezen körvonalazható tematikájú írás. A magyar kiadói előszó talán elhamarkodottan és gyanús bizonyossággal állapítja meg, hogy Teodorovici műve „a kommunista büntetőtáborokról szól”, amelyek egy erőszakrendszer reprezentálnak, egy rendőrállamot, „amely uralkodik az egyén felett és életének minden percét ellenőrzi”. Ha *A bábmester börtönévei*t a történeti, dokumentációs regiszterbe utaljuk, olvasóként megfeledkezhetünk az egyénről, s egy olyan perspektívát használunk, melynek eredetileg kritikájaként értelmeztük Bruno Matei történetét.

A regény 25 fejezetében múlt és jelen látszólag gond nélkül halad két, egymást folyamatosan változó cselekményszálon keresztül. 1959-ben Gheorghiu Dej Romániájában egy Barna nevű középkorú férfi a múltját kutatja. Egy csúnya fejsérülést követően 20 évet vesztett el, s utolsó emlékei nagyjából 16 éves korából valók. Barnát, valódi nevén Bruno Matei-t, egy koncepció per során, politikai bűnözőként

elítélik, és egy modern pokoljárás keretében 20 évet tölt el különböző fegyházakban, válogatott testi-lelki kínzások között. Egy keményebb ütlegelést követően amnéziásként „születik újjá”, tökéletes kísérleti alanyként szolgálva a Makarenko-módszerhez. Dumitru Bojin, a Szekuritáé titkosrendőre ennek a módszernek szellemében ad neki új identitást, melyhez új név is jár, a furcsán-olaszosan hangzó Bruno helyett a románosabban csengő Barna (Brunul). A felügyelő dolga, hogy végigkísérje Barnát a szocialista Románia dicső hétköznapjain, s elméje relatíve tiszta lapjára egy igazi, párthű elvtárs adatait vezesse fel. Teodorovici regényének főhőse két idősíkon jelenik meg az olvasó előtt, de kérdés, hogy vajon a test viszonylagos állandósága ténylegesen egy embert jelöl-e.

A szerkezetnek ez a dialektikája az, amely által szinte kényszerítve érz magát az olvasó, hogy az utolsó, páratlan fejezetet valamiféle szintézisként értelmezze, melyben két én, Barna és Bruno Matei eggyé válik. Ez azonban ismétlen egy nem empatikus olvasói perspektíva, amely a szinoptikus látásmód pozíciójában elfelejti, hogy Barna számára valójában nem létezik Bruno, vagyis Barna keresése egy alakatlan vágykép felé irányul. Barna az emlékek keresésének folyamatában alakul ki és válik az olvasó számára ismerőssé, személyé, egyénné. Az olvasó pedig, levetkőzve a szerkezet által gerjesztett kezdeti bizonytalanságát, egyre magabiztosabban, fokozódó felelőtlenséggel azonosítja egymással Barnát és Brunót. Ezzel azonban ismét egy olyan pozícióba kény-

szerül, mely valódi szándékától feltehetően távol áll. Bruno ugyanis azokban a Szekuritáé által felhalmozott dokumentumokban létezik csupán, melyekhez a regény alakjai közül egyedül Dumitru Bojinnak van hozzáférése. „Kiléptünk abból a korszakból [...], amelyben az ember ember általi kizsákmányolását gyakorolták, és átléptünk egy másikba, amelyben a cél az ember ember általi alakítása, modern eszközökkel” (445.). Bojin szavait megfontolva komolyan el kell gondolkoznunk azon, hogy maga az olvasás is könnyedén válik az átalakítás modern eszközévé. Úgy tűnik, az író játékra invitálja az olvasóit, melynek aktív résztvevőivé kizárólag egy, legalább közelítőleg saját pozíció felvételével válhatnak, hátrahagyva a szerkezet jól ütemezett csapdáját.

Az identitás kérdése remélhetőleg olyan stratégiai pontnak bizonyul, melyen keresztül az eddigiek fonákjukra fordíthatók. Tengelyi László az *Élettörténet és sorseseemény* bevezető tanulmányában a „személyes azonosság” locke-i filozófémáját felidézve, Ricoeurhoz kapcsolódva megállapítja, hogy önazonosságunk nem mérhető össze a dolog szubsztanciális azonosságával. Kénytelenek vagyunk beérni a folyamatosság által megképződő, részint az időbeliségből, részint az elbeszélésből, az elbeszélhetőségből táplálkozó azonossággal. „Hiszen egy élettörténet egysége nyilvánvalóan megtűri a másságot: semmiképp sem zárja ki a mássá válást, és egyenesen feltételezi a másokhoz fűződő kapcsolatok egész sokaságát.”¹ Az ekképp értett kapcsolatok minimumaként azonosíthatjuk Barna és Vasilache, a marionettfigura barátságát. Barna mindig magával hordozza a bábut, beszél hozzá, összekapcsolódik vele, hiszen Petrovici doktor beszámolója által a múltját véli benne megtestesülni, egy múltat, melyet éppúgy nem tart irányítása alatt, ahogy a bábut sem, amelynek zsinórajai szinte mindig csak lógnak, vagy rá vannak tekeredve. Bojin már idézett eszmefuttatását újragondolva arra a következtetésre juthatunk, hogy a bábuzás a regény alapmotívuma. Ez kiválóan összeköthető a regényt diktatúra-kritikának olvasó megközelítéssel is, amely szerint a szabadságától megfosztott egyén foglalná el a bábu hálátlan szerepkörét. A rezsim az intézmények zsinórajai segítségével rángatja az egyént, értve ezen az állandó ellenőrzést, a szórakoztatás jegyében csöpögtetett propagandát, vagy akár a Makarenko-módszert. Egy ilyen megállapítás kényelme azonban beszorítja az olvasót egy könnyen szerzett igazság burkába, holott a teremtő kedvű titkosrendőrnek, Dumitru Bojinnak is volt belőle legalább kettő.

A marionett példáját a regény explicit módon köti egy viszonylag jól ismert íráshoz, Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című szövegéhez. Kleist nyomán, a banalitáson túllépve állapíthatjuk meg, hogy az irányítás bábu és színész viszonyában korántsem egyértelmű, és közelítőleg sem egyirányú. A marionett, melyet mozgatnak, mozgásra készíti a vezérlőjét is. „A gépész ujjainak mozgása a hozzájuk erősített bábu mozgásához nagyon is mívesen viszonylik, olyasformán, mint a logaritmushoz a szám vagy a hiperbolához az aszimptota.”² Vagyis az interakció során nincs bizonyosan megállapítható fix külső és belső pozíció, és egyik sem marad független a másiktól. Barna és

¹ Tengelyi László, *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998, 18.

² Heinrich von Kleist, *A marionettszínházról*, in: Heinrich von Kleist, *Próza* (kiad. gond. Földényi F. László), Pozsony, Kalligram, 2013, 322.

Bojin kapcsolatában evidensnek tűnik, hogy Barna a bábu és Bojin a gépész. A 24. fejezet – amelyből az ember ember általi irányításáról szóló rész is származik – szintén ezt látszik megerősíteni, egészen addig, amíg nem figyelünk fel arra az eltolódásra, mely egyébként elég nyilvánvalóan mutatkozik meg: Bojin a Barnával való kapcsolata legelején olyannyira megretten embere szökésének leghalványabb árnyképétől is, hogy röviddel távozását követően képes visszamenni és rátörni Barnára az ajtót, míg a regény végén a legnyilvánvalóbb szökésre utaló jeleket is figyelmen kívül hagyja, s elengedi általa elkeresztelt teremtményét. Bojin nem maradt független, a Barnával való kapcsolata bizonyos mértékben átrendezte a személyiségét. Lényegében minden összekapcsolódás, minden egyes kapcsolat az átrendeződés mechanizmusán keresztül ragadható meg. Ebben az értelemben a fókuszpont közel sem a kommunizmus rém-, vagy bármilyen egyéb képében van. A Makarenko-módszer, az új ember megteremtésének ideológiája ezt kiválóan példázza. Az emberrel való kísérletezésnek ez az aljas és visszataszító módja megerősíthet minket abban, hogy Teodorovici valóban egy diktatórikus politikai rendszer borzalmaival szembesít minket, s ennek leírása a mű missziója.

Azonban érdemes megfontolni, hogy ez az ideológia miként üzemel a gyakorlatban. Közel sem tökéletesen. A Barnának kiutalt házat ugyan a tökéletesség égisze alatt rendezik be, azonban kifelejtik a poharakat. Ugyanez a tökéletesség vezérli a láthatatlan felsőbb vezetőket, hogy a kipróbált és sokszor bizonyított Bojin elvtársat helyezték a felügyelő pozíciójába, aki azonban a kezdetektől saját szakállára felülírja a programot: személyes ajándékot ad új kedvencének nagy becsben tartott gyűjteményéből, beszervez egy potenciális szeretőt, Elizát, akivel Barna végül el is szökik, stb. Bojin maga sem steril, ahogy azt a Szekuritáte hideg, precíz gépezetének egy fogaskerekétől elváránk egy jó rezsimkritikában. Bojin és felesége furcsa vegyületét reprezentálják a nippes helyi értékében álló modern elektronikai eszközök, melyeket Bojin oly nagy szenvedéllyel gyűjt. Hogyan értelmezhetjük ezt a helyzetet? A fényképezőgép van a csipke alátétén (elfoglalva a nipp helyét), vagy a csipkealátét van a fényképezőgép alatt (domesztikálva azt a polcok közegébe)? A kérdés a regény alapján megválaszolhatatlan, de egyébként is hiteltelen lenne egy konkrét válasszal próbálkozni, hiszen maga a példa egy folyamat – két személy egymásban való jelenlétének – pillanatképe, amely állandó mozgásként csupán hipotetikus kezdőponttal rendelkezik. Egy lehetséges következtetésként azt mondhatjuk, hogy ha a Makarenko-módszert az állami apparátus részének tekintjük, akkor annak átrendezésével – ez Bojin penetráló személyiségének következménye – maga az állam is átrendeződik (még ha észrevehetetlenül kis mértékben is).

Amennyiben helyesen feltételezzük, hogy a regény középpontjában nem egy politikai rendszer, hanem egy ettől sem (ahogy számtalan más dologtól sem) független egyén áll, esetleg maga az egyén, az individuum mint olyan, akkor néhány szót Barna személyéről is ejtenünk kell még. A regény egyik legmegrázóbb, s egyben legplasztikusabb, legemberibb jelenete az utolsó előtti fejezet már említett része, amikor Bojin első éjszakáján magára hagyja új lakásában a 36 éves kamasz fiút, majd megrémülve a szökés felmerülő képzetétől, visszaroohan, s nem kapván választ a hívásra, beront a lakásba. „Csak

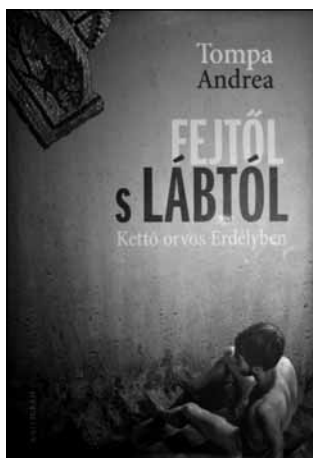
amikor az ágyban fekvő Barna rémült arcára pillantott, aki épphogy megébredt, és maga elé emelte a marionettet, amit a börtönből hozott magával, mintha az meg tudná védeni, Dumitru Bojin, csak akkor tehetne szívére a tenyerét, így próbálva meg lecsillapítani annak dobogását” (456–457.). Itt a két ember nem különbözik egymástól, egy nagyjából körvonalazható, körülbelül azonos érzésben találkoznak össze. A *bábmester börtönévei* kulcsfogalma talán a reláció, mely nélkül nincs személyiség, amiképp a Másik nélkül sincs Én. Barnáról alig kapunk valamilyen leírást: ez a „szélesvásznú” történet – ahogy a magyar kiadói előszó meghatározza – igényelne egy derék forgatókönyvet, ha meg akarnák filmesíteni. Alig van információnk Barna külsejéről, s belső állapotához sem meditatív narrációkon keresztül jutunk el. Barnát idővel a környezete rajzolja ki, ahogy a mágneses teret a mágnes köré szórt fémforgács. Ha nincs Bojin elvtárs, Eliza, vagy Vasilache, a bábu, akkor Barna sincs. A Makarenko-módszer sem egy objektív, független valami, hiszen abban a pillanatban, ahogy az életvalóságba ágyazódik, máris a folyamatos átrendeződés „törvénye” alá esik, s csupán egy lesz a rendezőelvek sokasága között. Ha az olvasó valóban Barnára koncentrál, akkor rádöbben, hogy a kommunizmus milyensége nem releváns kérdés, ugyanis Barna számára nincs kommunizmus mint olyan. Ez csak az utókor történelmi perspektívája számára létezik, a benne élő egyénből nem nyerhető ki vegytisztán az egyén megsemmisülése nélkül.

Biró Dániel

Kettő orvos

Tompa Andrea első könyve, *A hóhér háza* 2010-ben jelent meg. A Ceaușescu-kori kommunizmust egy fiatal lány szemszögéből bemutató Kolozsvár-regény egyből elismert szerzővé tette az írónőt. Második regényére három évet kellett várni. Hogy érdemes volt-e, azt visszhangja mutatja: sokan az elmúlt évek legsikeresebb írásának tartják.

A regényről eddig megjelent kritikák gyakran állítják párhuzamba *A hóhér házával*, főként mivel ismét Kolozsvárt



Tompa Andrea, *Fejtől s lábtól*, Kalligram, Pozsony, 2013

választotta regényének helyszínéül (lásd például Bencsik Erika *Kolozsvár, az örök második*, Schmal Róza *Lakható hontalanság* című kritikáját). A hasonlóságok azonban nem merülnek ki ennyiben. Az író ismét egy igen meghatározó történelmi korszakban helyezte el szereplőit, ezúttal azonban sokkal korábbra tekint vissza, 1910 körül indít, és két orvostanhallgató szemszögéből mutatja be az első világháború előtti, közbeni és utáni időszakot; ugyanakkor nem szorít-

kozik csak Kolozsvárra, Budapest és Bécs utcái is felsejlenek a regényben. Mindezek mellett egyik szócsövél ismét egy nőt választ, aki a férfi narrátorral együtt egy olyan bensőséges hangot üt meg, ami már *A hóhér házára* is jellemző.

Tompa Andrea előző regényéhez hasonlóan a *Fejtől s lábtól*-hoz is társított alcímet (*Kettő orvos Erdélyben*). Noha az alcím talán egyik mű esetében sem tűnik nélkülözhetetlennek, a címhez való hozzárendelésük sem elvetendő. Míg *A hóhér háza* esetében a „Történetek az Aranykorból” némi iróniával konkretizálja, datálja a főcímet, addig a *Fejtől s lábtól* alcíme egyrészt téma megjelölő szerepet kap, másrészt visszaad valamit abból a nyelvezetből, amely mindkét szereplő sajátja. Tompa Andrea egy olyan archaikus, köznyelvi, erdélyi, de fiktív nyelvet konstruál ugyanis, amelyet eltérő származásuk ellenére mindkét karakter nagyon hasonlóan beszél, hozzájárulva ezzel a regény eleji szólások megkülönböztethetlenségéhez.

A párhuzamosan folyó szólásokat – főként még a jellemek körvonalazódása előtt – nehéz differenciálni, nem segítenek a fejezetek sem, hiszen a két névtelen narrátor nem azonos időközönként szólal meg, noha az általuk elbeszéltek részletek a tudatos megszerkesztettségnek köszönhetően fele-fele arányban oszlanak meg. A két hang szétválasztása lényegtelennek is tűnik, anonimitásuk is ezt indukálja. A mű folyamán ez a probléma azonban elhalványul, mivel jellembeli különbségük, szóhasználatuk miatt egyébként is elkülönülnek, de közben továbbra is összekapcsolja őket a tény, hogy lényegében ugyanazokon a helyzeteken mennek keresztül.

A főcím még az alcímnél is komplexebb, a *Fejtől s lábtól* az egész történetet átfogó metaforává, allegóriává minősül át.

Tágabb értelemben a kettősség a Trianon időszakára, Erdély Magyarországtól, „a fejnek a lábtól” történő szétszakítására, ám azok egy testként való örök összetartozására utal.

Elsődleges értelmében azonban a két kimerült orvos császármetszés utáni alvási pozícióját jelenti: „Fejtől s lábtól vagyunk egymás végiben” (301.) – amelynek pontos körülményeit csak a regény végén ismerjük meg –, másrészt viszont behozza azt a kettősséget (de az elkülönülésben fellelhető összetartozást is), amely a regény egészén végigvonul.

Ez a kettősség már a császármetszés jeleneténél is felbukkan, hiszen a két orvos által világra segített újszülött ikrek („az egyik leány, a másik nem” [300.]) az anyaméhben is fejtől s lábtól helyezkedtek el, ugyanúgy, ahogy a zsidó fiú-lány ikerpár is, akik jellembeli különbözőségeik, de vérségi kötelékük révén ugyanazt a „fejtől s lábtól”-ságot képviselik, amelyet a két egymással élesen kontrasztban álló férfi-női narrátor is.

A főszereplők ugyanis nemcsak viselkedésükben, gondolkodásukban, mentalitásukban különböznek egymástól, de mintha nemi szerepeiket is felcserélték volna. Az enyedi zsidó lány szakítva „nőiességével”, vallásával és a kor hagyományos női szerepeivel a tudomány útjára lép, mindeközben pedig szinte férfivá válik. Önmagát is így határozza meg: „Én úgy látom magamat, hogy félig férfi vagyok” (137.).

Párja, a brassói székely fiatalember viszont gyakran a férfiaságát nélkülözi, határozatlansága, piperkőcsége és

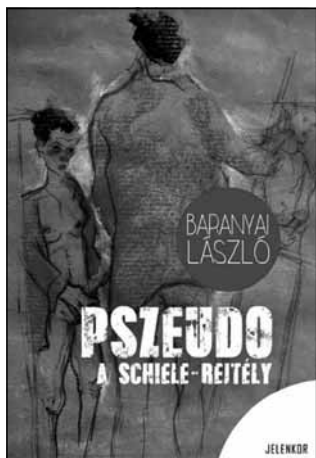
a sebészeti pályára alkalmassá tevő finom, szinte nőies mozdulatai is erre utalnak.

A regény végén a felnőtté ért, jellemfejlődésen keresztülment szereplők élete végleg összekapcsolódik, a két, egymással párbeszédet folytató

hang egygé válik, és míg a mű elején nem vagy csak nehezen lehetett, addig a végén már nem is akarjuk, sőt nem is tudjuk szétválasztani az egybeforrt szövegeket.

Szilágyi Szilvia

„Az idő kereke majd megoldja...”



Baranyai László, *Pseudo – A Schiele-rejtély*, Jelenkor, Pécs, 2014

Baranyai László legújabb, *Pseudo – A Schiele-rejtély* című könyvében van szex, gyilkosság, drogok, mesterséges megtermékenyítés, triatlon, műkereskedelem – minden, ami egy izgalmas kortárs regénybe kell.

A regény három részre oszlik, három szereplő – Zoli, Vera és Patrik – magánszövegére. Az első kettő stílusában, nyelvhasználatában homogén, és a harmadik, Patriké sem jelent alapvető változást a két korábbi szöveghez képest, noha a szöveg felépítése itt egy kissé megváltozik (elmarad a központosítás). A részek kronológia szerint követik egymást, az egyes szakaszokon belül azonban több időszak is váltakozik, többnyire éles vágásokkal. A cselekmény középpontjában egy apa, annak szerelme és fia állnak, a történet során egymáshoz való viszonyuk kerül különböző fénytörésbe. Életük elsősorban a versenysport, a triatlon körül forog: Zoli menedzserként, Vera és Patrik versenyzőként

vesz részt benne (Zoli még műkereskedéssel és csempészetrel foglalkozik, Vera később jogász lesz, Patrik pedig filmrendező). Mind a hárman elképesztően tehetségesek, és szinte bármibe fognak, abban sikereket érnek el. Ez megkötésekkel igaz a mellékszereplőkre is, például Ingridre, akiről ugyan a regény későbbi részeiből kiderül, hogy súlyos drogfüggő, de emellett csodálatos grafikus, igazi őstehetség. Még a csak epizódokra feltűnő figurákról is rendkívüli tulajdonságok derülnek ki, a három főszereplő világában egytől egyig mindenki tehetséges, legfeljebb elpazarolja azt, nem él a lehetőségeivel, vagy egyenesen saját sorsának legnagyobb ellensége – de szürke, egyszerű, hétköznapi emberekről nem olvashatunk.

Ahogy a három szereplő sem él egyszerű életet. Néhol egészen hajmeresztő, regényes fordulatokkal tarkított cselekmény perreg, ami gyanússá teszi mindazt, amit olvasunk. A regény egyik kulcsmondata alighanem a következő:

„A valóságnak sincs valóságalapja; nem kell hogy legyen neki, a valóság nem más, mint ami van, mindenféle alap nélkül.” Egy másik jelenetben Zoli és Ingrid beszélget a képzőművészetről, amikor Zoli megjegyzi, hogy némely festő számára az alkotás öngizolásul szolgálhatott, bizonyosságul, hogy képes megfesteni a valóságot. Ingrid gyorsan replikáz: „Valóság nincsen. Annyi valóság, ahányan nézik” (20.). A regény nem kérdőjelezi meg a modernség individuumszfingáját, és látszólag a valósághoz való viszonyt sem érzi problematikusnak. A kérdést azonban némileg bonyolítja a regényen végigívelő „pszeudóról” szóló filozófia, melyet Patrik ki is fejt Verának egy párbeszéd során. Eszerint pszeudo a maszturbálás, de a szeretkezés is, amennyiben nem az utódok nemzésére irányul. Patrik pszeudo-gyerekeknek tartja a lombikgyerekeket (konkrétan Vera leendő gyermekét is). A sor tovább folytatható: visszautal egy művészeti irányzatra, amely a szocreál művészetet kívánta neveltségessé tenni. A pszeudóról szóló gondolatmenet része a Schiele-képek körüli rejtély is, amiről Rainer, Zoli barátja beszél: ezeknek a képeknek eleinte a létezése is kérdéses, később pedig az, hogy hamisítványok-e.

A két fiktív (pszeudo-) Schiele-kép meghatározza az egész könyvet, központi metaforaként működnek, melynek motívumai a regény számos pontján feltűnnek. Az egyik képen Schiele halott és terhes felesége látható, aki talán ikrekkel volt várandós. A másik Schiele önarcképe, melyen azt festette meg, ahogy egy tükörben nézi magát, miközben maszturbál. Ezek a motívumok, a kifacsart végtagok (Patrik lábai az autóbalesetnél), a halottól származó gyermek (Lea), a szexualitás, a vágy kendőzetlen előtörése (Vera) és még sok más részlet felvillan a regény fejezeteiben. Schiele, a művészete tehát központi elem a *Pszudóban*. Fontos a történet szintjén is, hiszen az ő képeiért követnek el gyilkosságot, az ő pszeudo-festményeinek köszönhetően gazdagodnak meg szereplőink. A képek eladásából megtudhatjuk, hogyan működik a műkereskedelem, részletekbe menően olvashatunk a különböző gazdasági folyamatokról. Hogy mit is jelenet manapság két megtalált Schiele-kép? Eurómilliókat, presztízst, hírvérelést, hatalmat, de legkevésbé esztétikumot. Ahogy az egyik eredetiségvizsgálatkor levágnak egy darabot a vászonból, jelzi, hogy itt már oda a műalkotások kultikus tisztelete. Végül az derül ki, hogy a tekintet éppen elég. Valódiak vagy sem – a lényeg, hogy miként érzelmezi az emberi tekintet.

A *Pszudóban* a karakterek hihetetlen intenzív életet élnek, rengeteget mozognak (vagy megörökítik a mozgást filmen), utazgatnak, élvezik az életet, mégis szinte minden részletére árnyékot vet a halál, a végesség tudata. Minden műalkotás valamiképpen az időről szól, ily módon a halálról. Baranyai regényében sokféleképpen hálnak meg a szereplők, van, aki természetes úton (ez többnyire rákot jelent), van, akit meggyilkolnak. Feloldást csak a regény vége hoz: talán csak akkor kerülünk ki az időből, ha abbahagyjuk a leltározást, a rögzítést, ha véget ér a vallomás. Akkor már talán csak annyi a dolgunk, hogy véghezvigyük a labdarúgás megreformálását.

Dömötör Szabolcs

A nő (?!)

Kiss Judit Ágnes legújabb kötetének címe első közelítésre nem ad sok fogódzkodót az olvasónak; a mű végigolvasása után azonban több szinten is összekapcsolhatjuk a szöveggel: a *Négyszög* egyszerre utal a mű négy ciklusára, a kötetben felvonultatott női szereplehetőségekre/identitásokra, és a szorító megidézésével ráirányítja a figyelmet a kötet egyik uralkodó metaforájára, a bokszra.

A négy ciklus sorban a *Szíved alatt*, a *Boksz-paralell*, a *Capriccio a meghalásról*, valamint a *Bábocska*. Mind a négy értelmezhető külön-külön is, viszont a befogadó a részeket össze is olvashatja, így egy érdekes történetet láthat kibontakozni. Az első ciklus elidegenített, név nélküli szereplői a másodikban nevet kapnak, és egy szappanopera jellegű esemény sor következtében közelebbi bepillantást kaphatunk a „női” életbe. A szappanoperát a harmadik ciklusban a halál követi, míg a negyedikben a gyász és a születés. Lényegében négy női generáció felsorakoztatását látjuk. Az első ciklusban egy anyával és állapotos lányával találkozunk, aki a ciklus végén megszüli ugyancsak lánygyermekét, aki az utolsó ciklusban szintén egy lánygyermeknek ad életet. Tehát a nő mint anya jelenik meg mindannyiszor. Hogy mégis miért beszélhetünk különböző női szereplehetőségekről, az az „ábránd” szintjén ragadható meg. Az első ciklusban a főszereplő nő



Kiss Judit Ágnes, *Négyszög*,
Európa, Budapest, 2014

anyja a tökéletes anyakép, az állapotos nő a lázadó, a kitörni vágyó, aki végül belenyugszik sorsába; a második ciklus női ugyancsak nevezhetőek lázadóknak; a harmadik ciklus fő nőmotívuma az önfeláldozó magatartás; míg az utolsóban – bár itt kevesebb információt találunk az anyáról – egy tökéletes anyaképpel állunk szemben, aki nem szól bele a születés menetébe, de nem is elutasító gyerekével

szemben: „Valaki ringat, ölelem magam, / Földanya mellét simogatom.” (134.).

Ha mégis a külön olvasás mellett döntünk, akkor a fent említett női identitások sorát láthatjuk kibontakozni. Az első ciklusban a lázadó nő találjuk (érdekes: mégis ezen a helyen van a legtöbb közhely az anyaságra vonatkozóan): „Nem nő, aki nem adott még életet!” (9.), „Istentől rendelt dolga ez az asszonymnak.” (10.), „Fogy a nemzet, szaporítani kell.” (11.), „Rá bízott feladata ez minden nőnek.” (11.), „Most éled át a teremtés csodáját.” (18.) stb. A második ciklus a bokszmérkőzés, amelyben az egymásra találás, a boldogság és a megcsalás állomásai vannak körüljárva négy szereplő segítségével. A ciklusban a nő egyszerre jelenik meg megcsalóként és megcsaltként. Egyik szerep sem felszabadító, sőt, a komor, kiábrándult versbeszéd következtében még valódi szerepként sem tűnik fel. A *Capriccio a meghalásról* ciklusban

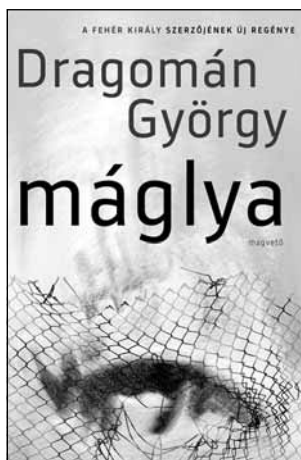
a nő mint az önfeláldozás motívuma van jelen. Pontosabban az önfeláldozásra való hajlamot magában foglaló egyénként, hiszen a körülötte lévő férfitársadalom megakadályozza ezt, és rá is jövődöbéli anyaként tekint: „LÁNY / Szeretnék egy fél májat adni az anyámnak. [...] ORVOS / Nem lehet, magának gyereket kell szülni. / Várunk egész májra egy jó holt tetemből.” (89.), „LÁNY / Én döntöm el, mi lesz az összes szervemmel! / ORVOS / Én döntöm el, mikor és kit operálok!” (90.). Végül a negyedik ciklusban lényegében a gyászmunkáról van szó, mégis, ami megnyugvást ad az olvasónak, az a *Bábocska* megszületése: „Első lélegzet. Lehet, hogy élek. / Isten látja, hogy fekszem a napon. / Valaki ringat, ölelem magam, / Földanya mellét simogatom.” (134.).

Lényegében a fenti felsorolásból láthatjuk, hogy míg a kötet felszínes

olvasása közben az az érzésünk, hogy Kiss Judit Ágnes itt több szereplehetőséget is bemutat az olvasónak, mélyebben megnézve rájövünk, hogy valójában egyetlen szereplehetőség az, amit körbejár a költő: az anyaság kérdését és „mindenkefelettségét”. A kötet elején az anyaságot még mint a társadalom által kiszabott szerepet értelmezhetjük, de az összeolvasás során erről a kiszabott szerepről kiderül, hogy ez az egyedüli felszabadító, kiteljesítő erő a nő számára. Érdekes ez az olvasat, hiszen korunkban sok személy küzd, politizál, cikkezik, tüntet azért, hogy kiközzöntse ebből a nézőpontból a társadalmat, és akkor itt van egy kortárs költő(nő), aki ezzel szembeszegülve, felvillant számunkra több lehetőséget is, mégis az anyaság az, amit piederasztálra emel.

Brok Bernadett

Egy lezáratlan múlt regénye



Dragomán György, *Máglya*, Magvető, Budapest, 2014

„[E]gyszerre mind kiabálni kezdünk, hogy nincs többé, vége, vége van, és letépjük a falról a zászlókat és a piros betűs feliratokat, és látom, hogy megjelenik a tévén a tábornok elvtárs arca, viaszsárgán és véresen fekszik a sötét latyokban” (19.). A diktátor halott, az iskolában a tábla felett fehér folt, látszólag minden adott egy új élet kezdetéhez. Dragomán György 2014 októberében megjelent regényét – bár a történetben a konkrét helyszín nem kerül szóba – könnyen olvashatjuk úgy, mint amely közvetlenül a rendszerváltás utáni Romániában játszódik (igaz, még az ország sem adott, csupán az elmúlt véres események szolgálnak referenciaként). Bár az elbeszélő csak egy egyoldalas mondatban emlékezik ’89 decemberének eseményeire, a történet utórezgése fellelhető az egész regényben. Dragomán előző regénye, *A fehér király* a rendszerváltás előtt

játszódik, a főszereplőn, Dzsátán keresztül azt próbálja szemléltetni, hogyan muszáj az elnyomó rendszerrel együtt élni. A *Máglya* ezzel szemben arra keresi a választ, hogyan lehet túllépni a múlton, a diktatúrán, feldolgozni azt.

A *fehér király*hoz hasonlóan a *Máglya* elbeszélője is egy gyerek, azonban a 2005-ben megjelent regénnyel ellentétben egy lány, a tizenhárom éves Emma, aki egy autóbalesetben elvesztette szüleit. A rendszerváltást már egy árvaházban éli át, onnan veszi ki a Nagymama, akivel akkor találkozik életében először. További hasonlóság a két regény között, hogy a fejezetek nem kapcsolódnak szorosán egymáshoz: a *Máglya* fejezetei életképszerű eseményeket foglalnak magukban, amelyek sokszor a legérdekesebb pillanatban szakadnak meg, a történetek nincsenek lekerekítve.

A regény negyvenkét mozaikszerű fejezetből áll össze, melyekből nemcsak Emma, de a Nagymama, az egész család története kirajzolódik. Ezeket a fejezeteket pedig szó szerint hangyák illesztik össze, amelyek a regény tizenkettedik fejezetében bukkannak fel először. Emma figyelemmel kíséri menetelésüket, felfedi, hogy honnan jönnek: egy elpusztult mátyásmadár tetemétől. Mintha valamiféle párhuzam állna fenn a jelenet és a regény idejének történelmi háttere között: az elpusztult mátyásmadár és a hangyák, amelyek még mindig visszatérnek a már élettelen madártetemhez, mintha valamiféle leképezése lenne a regény szereplői és azok múlthoz, a tábornokhoz való viszonyulásának. Ahogy a hangyák, úgy az emberek is cipelik a múlt terhét. Emma a madarat eltemetve eltereli őket a tetemtől – a lány ezzel szimbolikusan is szakít a régi korszakkal. Ő az, aki megmenti őket a Nagymamától is, hálából a hangyák – mintha csak a mesei „jó tett helyében jót várj” tanítás érvényesülne – később összerakják Nagyapa széttépett levelét, amelyből kiderülne az igazság. Emma azonban nem olvassa el a levelet: „elfordítom a fejem, nem nekem írta, nem tartozik rám” (359.). Emma nem érzi magát hivatottnak arra, hogy elolvassa a levelet, ezzel egyben szabadulni akar attól a múlttól, amely mindenkire rátelepszik. A Nagymamára is, aki lánykorában elrejtette zsidó barátnőjét és annak családját a deportálás elől, és ezért szülei életével kellett fizetnie. Nagymama visszaemlékezései tipográfiaileg elkülönülnek Emma elbeszélésétől, egyes szám második személyben mesél, ezáltal története beépül Emma múltjába. Ugyanúgy, mint Emma, a Nagymama is emlékei elmesélésével próbálja feldolgozni traumáit. A lány hiába menekül, léte történetek láncolata közé van szorítva. A család nőtagjainak története egyetlen nagy történetté szövődik: a Nagymama ugyanott találkozott első szerelmével, ahol Emma találkozik Péterrel; Emma ugyanazt a csengős hajgumit viseli, amit édesanyja; a könyvtárosnő ugyanúgy barátnője akar lenni, mint édesanyjának; a lány édesanyjához hasonlítja magát, ugyanúgy tájfutó lesz; stb. Az első fejezetben pedig a következőket olvashatjuk: „A mintában egyszer csak meglátom az arcom [...] a csésze falán az arcom változni kezd, a vonalak megfolynak, megvastagszanak, mintha nőnék és öregednék. Anya arcát látom, felismerem, ő az, néz és mosolyog, kedvesen, de mégis szomorúan, aztán ő is tovább öregszik, az arca ráncosabb lesz, az álla meghegyesedik, már a néni arcát látom, már ő néz rám a zaccból, néz és mosolyog” (10.). A regény utolsó soraiban pedig ez áll: „a [Nagymama] ráncai mögött meglátom anya arcát, a saját arcomat” (444.). Ez keretbe foglalja a regényt, egyben ki is vezet a regény világából, anélkül hogy egy abszolút megoldás

születne. A problémákra nem létezik megoldás, csupán feloldás. Ilyen feloldó szereppel bír a mágia és a máglya. A Nagymama és Emma egyaránt a gondolat, a szó, az akarat mágiáját hívja segítségül a kritikus helyzetekben. Az „úgy lesz, mert úgy akarom” többször a megoldás kulcsává válik. Ugyanakkor máglyán égetik el a tábornok képeit, a zászlókat, a könyveket, Nagymama máglyát rak a virággruppra – oda, ahol hidegvérrel megölték a szüleit –, és mágiát használva „elégeti” mindazokat a kellemetlenségeket, amitől meg akar szabadulni. Máglya és mágia ugyanazt a célt szolgálják: fizikailag és nyelviileg is megszabadulni a visszahúzó tárgyi és nyelvi elemektől, utóbbiak az elbeszél – avagy kibeszélt – történeteket képezik. Voltaképpen itt a nyelv által is egyfajta cselekvés valósul meg: a megsemmisítés és a feldolgozás is egyben.

A regényben a legnagyobb akadály az emberek mentalitásában rejlik: bár az elnyomó rendszernek vége, az emberek nem tudnak mit kezdeni a hirtelen rájuk szakadt szabadsággal. Még mindig a bűnbakokat keresik, a múltban ragadtak, ahelyett hogy a jelenben élnének. Emma makacsságával – amelyet a regény nyelvezete is tükröz a rövid tagmondatok, a szaggatottság által – ezen a helyzeten szeretne túllépni. A regény olyan problémákat vet fel, amelyek a mai olvasóknak is nehezen emészthetőek. Az olvasás, az értelmezés nem szűnik meg a könyv letételével, a regénynek nincs is lezárt befejezése, ebben megőrzi a fejezetek egységes stílusát. A befejezést a befogadó írja, illetve olvassa ki – ha van bátorsága megfordítani a hangyák által összeillesztett történetdarabkákat.

János Piroska



TASI JÓZSEF CIPÉSZMESTER

III. BÉCSI ÚT 54., 1984. 11. 25. (LÁBASS ENDRE FOTÓJA)