

LUCHMANN ZSUZSANNA

## „Ez a hely mindent megmutat, ami benned lakozik”

PLÁZAFOGLYOK



**Betűtészta Kiadó**  
**Budapest, 2018**  
**216 oldal, 2890 Ft**

Nem előzmény nélküli kortárs irodalmunkban az a sajátos kísérlet, amelynek eredményeként megszületett a *Pláza-foglyok*, ez a sok tekintetben újszerű, izgalmas 16+-os ifjúsági regény. 2009 márciusában öt drámaszerzőt kért fel a Litera arra, hogy írjon közös darabot *Magyar Staféta* címmel előre meghatározott karakterekkel, az előző szerző jeleneteihez illeszkedő vagy azt ellenpontoszó, árnyaló, de a majdani egészére összeállítás esélyét biztosító folytatással. A kísérlet az irodalmi portálon más műformában is folytatódott. 2014 tavaszán tizenhárom neves költőnk írt szonettet József Attila *Légy ostoba* című versének kezdő sorára, szintén stafétában, egy-egy sorral bővítve a közben alakuló szöveget.

Néhány évvel a rendhagyó költészetnap tisztelegés után a Betűtészta Kiadó hívott „társas játékba” hét kiváló gyermek- és ifjúsági író hasonló játékszabályokkal, melynek tétje a saját karakterek mozgatásával és néhány (pontosan öt) narrációs kör lefutásával felépíteni egy sajátosan működő enigmatikus regényvilágot. Olyan kihívás ez, amely egyszerre kíván a résztvevőktől autonóm gondolkodást, bátor és invenciózus alapállást, ugyanakkor következetes egymásra figyelést, mindenkire kiterjedő együttműködést is. Csurgó Csaba, Kalapos Éva, Mészöly Ágnes, Miklya Luzsányi Mónika, Molnár Krisztina Rita, Sohonyai Edit és Turbuly Lilla közös alkotómunkájában mindez működött, az eredmény pedig egy többféle módon olvasható, nem csupán a célközönség igényeit kielégíteni képes, filmszerűen pergő mitikus fantasy.

A regényben megjelenített párhuzamos világok egymásba fordíthatóságának referenciális vonatkozásait akár az újabb quincumi feltárások eredményei is adhatták (2007 óta több ókori átoktáblát találtak a helyen). A történet alapkonfliktusának középpontjában ugyanis egy építkezésen ta-

lált feliratos kőtábla áll, amelyet az egyik szereplő édesapja csiszolt le korábban gyanútlanul. A dolog következményeként beinduló események színhelye, a fővárosi pláza pedig egy ősi szakrális hely, egy ókori szentély területére épült. Szent és profán találkozik tehát egy közös térben, így tud átfordulni napjaink fogyasztói társadalmának profán szentélye – kizárólag a cselekményben érintett szereplőkkel – egy másik dimenzióba, ahol egy haragos istennő követel magának engesztelő áldozatot szent helyének megsértése miatt. Az átoktáblák gyakori mágikus kezdőigéje, a „megkötlek” most sajátos jelentést kap: a történet hősei ténylegesen foglyok lesznek, a pláza foglyai, ugyanazon a helyen, de egy másik tér-időben, Astartének (más kultúrákban Istár, Ízisz, Aphrodité), ennek az ősi kánaáni termékenység- és háborús istennőnek a valóságában. Innen kell meg-, illetve kiszabadulniuk, visszajutni a saját világukba, amely végig párhuzamosan létezik ezzel a katasztrófaszerűen kialakuló újjal, s amelynek normális működését a történészek néhány nyugodtabb pontján valamennyiük érzékeli is az átlátszó felületeken keresztül. Körülöttük folyik a pláza megszokott élete.

A szabadulásnak viszont alapvető feltételei vannak. 1. Meg kell értenünk, mi történik velünk, és azt is, hogy miért. 2. Együtt kell működniük, hogy felvehessék a harcot egy olyan hatalommal szemben, amelynek az ereje nem emberi léptékű. 3. Dönteniük kell kiélezett helyzetekben magukért és a többiekért – akár az élet olyan végső kérdéseit illetően is, mint amilyen a halál. 4. S mindeközben folyamatosan szembesülni önmagukkal, személyiségük, tudatuk és tudatalattijuk legféltebb titkaival. Mert vagy felismerik, vagy nem, de ez utóbbi egyikük számára sem megkerülhető: „Hát ez lehet a megvilágosodás: bekattan a helyére az utolsó kis fogaskerék, és egyszerre kinyílik az ördöglakat. Hogyan mondjam el nekik, mi a megoldás? A pillanat törtrésze alatt elem villanó milliónyi képet hogyan lehetne néhány szóval átadni? A latin szöveg, Astarte, a libák, a bárányok, a megvadult próbababák, az öregasszony; ez mind-mind mi vagyunk! Mintha heten fújnánk egy szappanbuborékot! Ez a hely mindent megmutat, ami benned lakozik. Itt nincs takarás! Nincs hazugság! Színről színre láthatod csak azt, ami van – az indulatokat. [...] De hol vagyok én a képletben? Én mit tettem hozzá, hogy így alakult?” (175)

Mert mind a hét karakternek fontos szerep jut ebben a hétfókuszú lencsén át kirajzolódó képletben, az olvasó előtt pedig egy különös parallax világ képződik meg analóg szintekkel és metszetekkel, egymással egyenértékű nézőpontokból artikulálódó (rá)közelítésekkel. Így lesz a történet az ellenféllel együtt egy nyolcfős szereplős regény, amelyet hét nyelv, hét attitűd, hét tudat, hét értelmezési kísérlet alakít (talán nem véletlen, mert a bűvös-mitikus-szakrális hetesnek meghatározó a szerepe abban a hagyományban, amelyet a regény játékba hív a meséktől kezdve a Biblián át az ókori kultúrákig).

S hogy kik ők heten? Ez attól függ, melyik dimenzióból nézve keressük rá a választ. Az olvasó tapasztalati világában induló narráció szerint hét középiskolás és egyetemista fiatalról van szó, akik ugyanarra a filmre ülnek be a pláza mozijába, de különböző indítatásokból. Hárman együtt jönnek: egy testvérpár, Tara és Kris, akik közül a lány kizárólag az öccse kedvéért áldoz drága idejéből a dologra, és a fiú Japánban élő barátja, Yano. Jó néhány sorral feljebb két művészeti középiskolás lány, akiknek azon kívül, hogy osztálytársak, eddig semmi közük sem volt egymáshoz. Külsőre eltérőbbek nem is lehetnének, de már az első percekben kiderül, hogy a „semmilyen lány”, Mimi alig megfogalmazható különleges rajongással tekint a szépséges plázacicára, Nikire, aki viszont azért vállalja a számára vérciki együttműködést a lánnyal, hogy ezzel elkerüljön egy még cikibbet az anyjával. A két sor között (a Mimit és

Tarát összekötő egyenes aranymetszési pontjában!) ül Áron, aki az egyetemi előadásokról ismeri Tarát, és egyedül azért van itt, hogy a lány közelében lehessen. Hetedik társuk, a nagyon fiatal Bori vidékről szökött fel a fővárosba, hogy találkozhasson a plázában biztonsági őrként dolgozó, hat éve nem látott apjával, s csak arra vár, hogy a férfi munkaideje leteljen.

Astarte dimenziójából nézve ugyanakkor úgy tűnik, ők heten szükségszerűen kerültek egy időben egy helyre. Ebben a játéktérben, ahol az istennő „van hazai pályán” (Yano), ő is diktálja a játékszabályokat. Szüksége van tehát egy médiumra, aki közvetít majd saját világa és a fiatalok valósága(i) között. Ki lehetne a szerepre alkalmasabb, mint az érzelmi túlműködésével küszködő Mimi, akiről a hétköznapiok realitásában legfeljebb az sejthető, hogy viselkedése autisztikus tüneteket mutat. Máságának maga is tudatában van, s ezt ki is mondja: „Szeretem az éleket. Nekem is vannak, nem csak a tárgyakra. Éles vagyok és érdes. De ezt senki sem tudja, mert lenyeltem a szavakat.” Am éppen túllátása teszi alkalmasá arra, hogy az érzékelhetően túli valóságot is érzékelje, sőt helyet adjon tudatában annak a természetfölötti erőnek, ami rajta keresztül nyilvánítja ki önmagát. (Nem véletlen, hogy az ő zsebében lapul ott a kezdet kezdetétől fogva az egész szövevényes dráma megoldása – a saját rajza formájában.)

Szükség van olyanokra is, akik intellektuálisan tudják értelmezni a megfejtésre váró jelek özönét, amelyek hol szimbolikus képekben (szökökút, libák, bárányok, kijelzőkön villogó feliratok), hol a transzállapotában latinul beszélő Mimi látszólag összefüggéstelen mondataiból érkeznek. Ők a szerelmesek, Áron és Tara, akik a saját valóságukban szabadbölcsületet hallgatnak: a lány az előző éjszaka még az átoktáblák fordításából írt beadandóján dolgozott (de most látja csak, mekkora felelősséggel jár egy mondat helyes lefordítása), a filozofikus alkatú fiú pedig assziriológiát és hebraisztikát is tanul az egyetemen. Kapcsolatuk elmélyülése a tér-idő szakadék túloldalán párhuzamosan fut intellektuális erőfeszítéseik drámai sorozatával és azzal a morális küzdelemmel, amely nem hagy érintetlenül egyetlen szereplőt sem.

Kell egy harcos kezdeményező is, aki a szívével cselekszik, és aki megmozdulásaival igazi amazonként lendíti előre folyamatosan az eseményeket. Ő Bori, a legfiatalabb, aki még a pláza eredeti valóságában is idegen ebben a fővárosi világban. Mintha csak a klasszikus varázsmesékből került volna a történetbe (az eltávozása otthonról, a tilalom megszegése a proppi mesemorfológia egyik alapfunkciója), hogy visszaszerezzen valamit, találkozhasson az édesapjával, aki elhagyta őt és a családot. Ő a „kereső hős” típusát reprezentálja a „bajba jutott hős”-ök között. Önreflektív gondolatai jól tükrözik, hol a maga helye a többdimenziós képletben: „Mintha egy mesében lennék, csak modern fajtában, ahol nem várhatom, hogy a királyfi majd jön és megment, hanem nekem is vagdosnom kell a sárkányfejeket, amik most próbababák képében támadnak, és akkor a végén majd elnyerem... pontosabban visszanyerem az öreg királyt. Mer’ ez nem egy királyfi mese, hanem egy öreg királyos és kész” (82).

De a valóság átfordulását okozó alapkonfliktus feloldásához szükség van áldozatra is; megtalálása pedig – a különböző jelentésrétegek szintjén – az egyik legfontosabb kérdése a regénynek. A szűz mint engesztelő áldozat sok kultúrkörben alapmotívuma a meséknek és a mítoszoknak. Nem véletlen a szerepe itt sem a karakterek építésében, kapcsolataik alakításában, óriási csavarokat eredményezve a végkifejlet felé rohanó akciósorozatban. Ráadásul a lehetséges áldozatok közül sem töltheti be mindenki ezt a szerepet. Hiába Áron tudása arról, hogy az áldozatnak nemcsak szűznek, hanem hibátlannak, szépnek is kell lennie, hiába a mesterien logikus megfejtése a platóni trichotómia ismeretében: „Az ember hármas felosztá-

sa! Test, lélek, szellem! [...] Mi hárman együtt vagyunk a tökéletes áldozat” (183). Az áldozat, Astarte logikája alapján, csak a kiválasztott lehet.

Az előzőekben említett ősképek a kezdetek óta alapvető elemei a cselekményformálásnak, mint ahogy ősképek az alapjai a regény karaktereinek is a megkerülhetetlen drámai funkciók betöltésére. Hasonló módon, ahogyan a rokon műfajú filmekben. Nyolc szereplő – nyolc karakter-archetípus. Ezek természetesen – az egy ellenfél-istennőn kívül, aki a problémát reprezentálja – nem feleltethetőek meg egymásnak, nincs egyetlen főhős, egyetlen tiszta kételkedő, segítőtárs, akadályozó stb.; az egyes szereplők szintjén komplex karakterekkel dolgoznak az írók. De a nyolc archetípus által képviselt jegyek nagy többsége megjelenik a történetben; az említettekén kívül funkciót kapnak az érzelem, az értelem és a mester karakterjegyei is. A karaktereket határozott vonások építik, tetteik motívumai másként szolgálgják a cél felé haladást, sajátos szemszöggel rendelkeznek, és abban a nem földi léptékű időben, amelyet kizökkent világu helyrebillentésére kapnak, valamennyien változáson is keresztül mennek. Ez utóbbi nemcsak azért törvényszerű, mert a történet mindig hat a karakterre, hanem mert magának a küldetésnek a tétje is különleges. A *Pláza foglyok* szereplőinek útja ugyanis – Arnold van Gennep kifejezésével élve – egy „rites de passage”, a serdülőből a felnőtt korba történő átmenet senkinek sem megkerülhető rítusa, ami a mesék és mítoszok évezredek hagyományait (indulás, beavatás: a próbatételek sorozata, visszatérés egy más minőségben) írja újra a XXI. századi ember világában.

Mint ahogyan a mélylélektani kutatások számára felbecsülhetetlen fontosságú anyagot jelentett a mítoszvilág, úgy kap szerepet a karakterek pszichéjének alakításában, tudatállapotaik rögzítésében is. Szerencsésen támogatja ezt a választott narrációs technika, amely legalább annyira hozzájárul a könyv látványos-akciós filmként való olvashatóságához, mint a benne megképződő tudatfolyamatok ábrázolhatóságához. A Dorrit Cohn által autonóm monológként nevezett önnarrációs forma egy szinkron beszédmód, beszéd és történés egyidejűségére utaló megoldás, amelynek sajátos jellemzője az egyszeri cselekvést (vagy történet) kifejező jelen idő. Ebben az alapformában kap helyet, amennyiben indokolt, az emlékmonológ a spontánul, asszociatív módon emlékező tudat rövid időre felvillanó megnyilvánulásai. Az első személyű beszélők pozíciója azonban változhat is a történetalakításban. Nem egyszer „szemtanú-én”-ként jelennek meg a többiekre összpontosítva figyelmüket, így lehetség az, hogy egyidejű párbeszédet idézzenek be a saját monológjaikba.

Ez az elbeszéléstechnika nemcsak a folyamatos önreflexiót és a történések értelmező kommentálását teszi lehetővé a szereplők számára, hanem azt is, hogy az emlékezés által szembenézzenek félelmeikkel, szorongásaikkal, tudatuk mélyére rejtett titkaikkal (széthulló család, kibebrendülési komplexus, drog, problémás szülő-gyerek kapcsolatok). Minden egyes személyes lelki gondnak helye van az összképben, és jelentést nyer a természetfeletti felől nézve is. A családját elhagyó szülőn kívül megjelenik az uralkodó típusú, a családját bántalmazó apa problémája, hogy aztán megtörténjen vele a leszámolás a hős Kronosz-víziójában (brutális módon, ahogy a mítoszban), a felnőni képtelen, „veszélyvakságban” szenvedő anya és a gyors felnövése kényszerülő lánya konfliktusa, ami ebben a világban az óvó-védő (anyai) gesztusok túlkompenzálásához vezet. De felbukkan egy uszodai halálközeli élmény emléke is a múltból, ami a természetessel szemben a transzcendens felé irányuló nyitottságot magyarázhatja, vagy a túlzott szülői elvárásnak való megfelelés kényszere, ami egy nagyon merész szabad választásban oldódik fel. Az egyik legbonyolultabb karakter ebből a

szempontból Kris, a vagány, önzőnek és durvának tűnő kamasz, akiről kiderül, hogy csak utál gyengének mutatkozni, mert egész eddigi életét meghatározta a gyerekkorát végigkísérő elemi félelem a sötétől. Elismeri, hogy a szülei modern gondolkodású jó fejek, mégis meggyőződése, hogy apja gyengének és lúzernek tartja őt (egyedül Tara hisz benne, akit egyébként önmagánál is jobban szeret). A tudata mélyén maga is tisztában van tehetetlenségével (szexuális értelemben is), amit a jelentéssíkok finom egymásba játszásával plasztikusan érzékeltet a világokat elválasztó dimenzióhártya átvágására tett többszöri sikertelen kísérlete. Az ő változása (avatási szertartásának sikere) a testvérkapcsolatában válik leginkább értelmezhetővé: „Jó lesz nekünk így, Tara. Minden oké lesz. Eddig te voltál az erősebb, most majd én leszek az, és mindenkitől megvédelek. Mert apának nincs igaza, meg a többieknek sem: igenis képes vagyok rá. Képes vagyok az lenni, akire számíthatsz” (197).

A regény egyik legnagyobb erénye éppen a többretegűsége, az, hogy a legmélyebb jelentéseket is – amelyeknek csak a töredékére történt feljebb utalás – érthető-élvezhető nyelven közvetíti. A szereplők a kortárs tizen-huszonevesek nyelvét beszélik, természetesen ki-ki a saját szociokulturális háttérének frazeológiai jellemzőivel. Jól megférnek itt egymás mellett a nagy számban előforduló intermedialis utalások (elsősorban klasszikus és tömegfilmek, mellettük irodalmi klasszikusok, képzőművészeti alkotások, televíziós fantasyk, japán mangasorozatok), az anglicizmusok, a japán kifejezések és a már-már öntudatlanul használt legmegterheltebb (nem csak a fiatalok által használt) szavak a szlengből. De ami még ennél is fontosabb, az az egész regényt átszövő, sehol sem túlhajtott és mindenütt szerethető, ráadásul változatos formában megnyilvánuló humor. Szemléleti jelenléte olyan természetességgel képes oldani a gyakran naturalisztikus részletezéssel ábrázolt félelmetes képeket vagy brutálisnak ható jeleneteket, hogy az lélektanilag is segíti a továbbolvasás lendületét.

Fontos szempont a hét szerző számára a célközönsége elvárásainak való megfelelés. Az akciógazdagság és a humor mellett ilyen alapvető kíváncsi a látványelemek erőteljes jelenléte is egy könyvben, hiszen a digitális nemzedéknek percenként van igénye új, mindenekelőtt vizuális jellegű ingerekre figyelmének fenntartásához. Ezt az igényt elégíti ki a szövegformálásban megjelenő intermedialitás, a film formanyelvének következetes használata, amelyet a választott narrációs eljárás is támogat. Pergő képsorok, intenzív képzuhatagok, hangeffektek, gyors vágások és az emlékezést vizualizáló rövid flashback-szekvenciák jellemzik a szövegeket. Fontos szerepet kap a világítás eszközeinek használata a fény-árnyék viszonyok ezerféle megjelenítésében. A beszélők pozícióinak változása a filmes fogások változatosságát is jelenti, a szereplők hol a kamera egyik, hol a másik oldalán állnak. Az ilyen és hasonló megoldások úgy szippantják be az olvasót, mint a film a nézőt: „Mikor végre mindkét dundi lábat kicsavarom Niki kezéből, konstatom, hogy az arckifejezése mit sem változott: csak néz maga elé, valahová a semmibe olyan rémülten, hogy komolyan megsajnálom. 'Oké, akkor mögé kerülök, és tolom' – fut át a fejemen. Mögé ugrom, és ahogy már én is abba az irányba nézek, amerre ő, megáll bennem az ütő: egy hatalmas oszloplábakon álló öregaszony néz velünk szemközt” (95). A kamera hol nagytotálra nyit, hol egy félelmetes foghíjra vagy nyelvfelületre közelít, és vizuálisan is képes megjeleníteni a mindig mélyebb jelentésekkel bíró fent-lent és kint-bent pozíciók alakulását. Ez utóbbi főleg akkor érdekes, amikor a test és a tudat kettéválásának ábrázolásáról vagy a különböző valóságok közötti ki-be járkálásról van szó. Mert a valóságok megsokszorozódnak ebben a dimenzióban, s az egymástól karnyújtásnyira elhelyezkedő figurák egyáltalán nem biztos, hogy ugyanazt látják, mint

ahogy az sem, hogy egyáltalán érzékelik egymást („Vagy ez most a fejében történik, és én éppen pont nem vagyok részese a látomásának?” – 94).

Bátor, innovatív írói teljesítmény a *Plázafoglyok*, bravúros megvalósítása egy kreatív ötletnek. Szerzői azzal, hogy sajtószzerű közönségigények esztétikailag magas szintű kielégítésére társultak, legalább annyira izgalmas küldetést teljesítettek, mint a hősek ebben a sokolvasatú, „embert próbáló” szabadulástörténetben.



TANDORI DEZSŐ, 1950-ES ÉVEK VÉGE  
(Az író hagyatékából)