

JÉGA-SZABÓ KRISZTINA



Sokszor nem halunk meg,

AVAGY A TÚLÉLŐ NŐI KULTÚRA

Tompa Andrea regényírói munkásságára folyamatosan nagy fény vetül, műveit széleskörű és szinte egyöntetűen pozitív kritikai visszhang és olvasói érdeklődés kíséri. S bár az idén tavasszal megjelent új regény, a *Sokszor nem halunk meg* közvetlen környezeteként olyan, ugyancsak az erdélyiség lokális pozíciójából megszólaló, a XX. század történelmét kibeszélő művek kínálkoznak, mint Vida Gábor *Erdélyi lektúrje* vagy a közelmúlt egyik nagy könyvsikere, Visky András *Kitelepítés* című műve, én mégsem erről a kontextusról írnék.

Tompa Andrea új kötete számomra sokkal inkább nőirodalmi aspektusokat kínál fel többszörös értelemben. Az írónő eddig is nagy érzékenységgel és írói kreativitással szólaltatott meg női hangokat, ugyanakkor véleményem szerint a *Sokszor nem halunk meg* esetében az egy női sors felmutatása, a hosszabb nagytörténeti időszak reprezentációja az írói bravúr és a „túlbeszélés” „megzabolázásának” irányába hatott, elmélyítette a világértelmezést, és a női történetmondás – női történelemreprezentáció tekintetében is figyelemre méltó regényalakzatot produkált.¹ A regény megrendítő olvasmány, amelyben a női identitáskeresés, történelem alattiság, erdélyiség és zsidó sors többszörösen kisebbségi pozíciójából, annak artikulációjaként beszéli el Székely Matild Erzsébet, egy kolozsvári zsidó orvosnő lányának a történetét. Polcz Alaine *Az asszony a fronton*-ban így idézi fel a Tompa-regényben is hangsúlyos szerepet játszó Novák Anna, született Harsányi Zimra holokauszt-túlélő, erdélyi magyar származású írónő szavait: „Romániában születtem, nőnek és magyar zsidónak. Ennél nagyobb szerencsétlenség már nem érhet.”²

A regényt lebilincselő olvasmánnyá teszi a trauma-feloldás és gyász-munka pszichés folyamatait is megjelenítő, az elnyomott, elfelejtett női hangok artikulálásához megtalált játékosan önreflektív prózapoétika, ami a jelenidejűség és a szóbeliség szinte színházszerű kibomlásának élményét, a performativitás izgalmát kínálva fel dinamizálja az olvasást, mint egyszerre személyes sorsot, kultúrát és történelmet értelmező befogadói aktust.

¹ Erről a témáról Tompa Andrea is nyilatkozik: „Nagyon vágytam arra, hogy egy nagy női történetet írjak. Nagy Matild Erzsébet történetét jó ötven éven át követem. A születéstől az én életkoromig. Én ezt csak nőben tudtam elképzelni. Egyébként kevésbé látszanak az irodalomban a női hősök...a saját nemünkről mindig többet tudunk.”

² Polcz Alaine. *Asszony a fronton*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1991, 77.

„Drága néném! Magának írok, mert maga megért engem egyedül...”

Írásom mottója is lehetne ez az alcím, amelyet az egyik kulcsszereplő, az adoptáló anya regénybéli leveléből idézek, a címzettje pedig akár az az irigaray-i nővérség értelmében is érthető olvasó lehetne, aki számára a személyes hangokon előadott, írásos és beszélt szövegtípusok sokféleségével speciális női tapasztalatokat közvetítő történet megszólal. A női kultúra, művészet és történelemszemlélet számos összetevőjét mediálja számunkra a regény, valóságos emlékezeti térként funkcionálva – ebben az írásban ezekből a rétegekből szeretnék néhányat számba venni.

Ilyen a nőirodalom hagyományozódásának kérdése. Tompa Andrea megidézi olyan, mára elfelejtett írónők alakját és műveit, mint a két világháború közt népszerű, Kolozsváron élt Berde Máriaét vagy olyan női emlékezeti írásokat, mint Harsányi Zimra lágernaplója, *A téboly hétköznapijai*, Földes Mária *Hölgy a barakkban*, *A séta* című művei. Rajtuk keresztül Tompa reflektál a női holokauszt-történetek felejtési folyamataira is.³

Kiemelt szerepet kapnak az elbeszélésben az anyák és lányaik közötti kapcsolódások, a hétköznapi nők kultúrája, az elemien közös női testtapasztalatok leírása. Az otthoni intim világ horizontjába nemcsak olyan fontos, a közbeszéd tabuhatárán mozgó, a női testet és szexualitást érintő témák tartoznak bele, mint a kiskamaszkori maszturbáció, a szoptatás vagy a rák és a mellműtét, hanem a gyereknevelés és tanulás kulturális közvetítő folyamatai, az öltözködés, a táplálkozási szokások identitásképző szerepén keresztül is tematizálódnak a női önkifejezés mindennapi gyakorlatai.

Az elbeszélés alapvetően két nő, az adoptáló, csíki-székelly nevelőanya, Erzsi és az örökbefogadott, zsidó polgári rétegből származó lánygyermek, Matyi (Matild), később Tilda karakterét helyezi a középpontba, az ő fókuszukból látszik vagy nem látszik a világ és a nagytörténelem.

A két nézőponthoz két különböző, de egymásra reflektáló, egymást is értelmező kulturális regiszter és szociokulturális közeg tartozik. Erzsi alakja olvasó nőként és azáltal is hangsúlyt nyer, hogy a női írás születésének archetipikus elbeszélése kötődik hozzá, amennyiben a babanaplóíráson és a hétköznapi más személyes iratain keresztül artikulálódik önkifejezési vágya.

Tilda a *Menekülés* című második részben kamaszlányként szembesül adoptálásával és zsidó származásával. Innentől a történet további része alapvetően az ő identitáskeresését, önértelmezését mutatja be, a Ceaușescu-éra kezdeti, nyitottabb, 1968-ig tartó szakaszában, majd a diktatúra utolsó éveit

³ Ennek a témának összefoglalását lásd: Jablonczay Tímea: *A hivatalos emlékezet és az amnézia kényszer*, in *Múltunk* 2009/2, 77–110; Jablonczay Tímea: *Traumatisztikus és szomatikus emlékezet egy korai holokauszt-regényben*, in *Holokauszt, csend, beszéd, emlékezet, üzenet*, szerkesztette: Kelemen Zoltán, Universitas Kiadó, Szeged, 2009, 41–68.

ben, végül a posztkommunista időszak politikai környezetében, egyfajta értelmiségi beszédmód nyelvi mediációjában. Klasszikus színdarabok közismert szerepeinek és történeteinek egész sorát értelmezi újra a mű, illetve a színháztörténetben már létező olvasatukat illeszti Matild történetéhez egyfajta jelölési játékként mutatva fel a személyes sors és történelemértelmezés le nem zárható folyamatosságát, állandó, sorsszerűen zakatoló kényszerét. Tilda karaktere önmagát értelmezi ezeken az olvasatokon keresztül, önkérésének központi motívuma zsidóságának integrálása, poszttraumatikus némaságának feloldása. A „holokauszt gyermekeinek”, vagyis a traumát közvetlenül elszenvedők és az áldozatok után következő második generációnak, utóemlékezeti munkájára reflektál ily módon a történet.⁴

Tompa regénye tehát szorosan kapcsolódik egy, az utóbbi időszakban a magyar kultúrában felerősödő jelenséghez, amely a holokauszt kollektív traumájának kibeszélésére, a társadalmi felelősségvállalás sokáig nem reflektált kérdéskörét is mélyen bevonva, izgalmas művek egész sorában nyilvánul meg. Gondolok itt a *Saul fia* című filmre (irodalmi alapanyagát, Gideon Grief regényét Clara Royer írta át) vagy a Szántó T. Gábor *Hazatérés* című novellájából készült Török Ferenc-alkotásra az 1945-re, Gárdos Péter *Hajnali láz* című művére, a F. Várkonyi Ágnes *Férfiúdk lányregényét* adaptáló Tóth Barnabás *Akik maradtak* című filmjére, illetve Turi Tímea, Csobánka Zsuzsa, Zoltán Gábor vonatkozó műveire. Tompa regénye ehhez a talán a kollektív emlékezet átalakításához, de a múltból való társadalmi kommunikáció új hullámát mindenképpen előidéző trendhez éppen az adoptáció, az alternatív anyaság motívumán keresztül, a társadalmi összetartozás, a szükségszerű közös sorsot felmutató történettel, valamint a női holokauszt tapasztalatnak az irodalomba való további beemelésével járul hozzá.

A regény érdeme, hogy több szinten tematizálja a női holokauszt feldolgozásának társadalmi és művészi folyamatait, kitér az esztétikai megjeleníthetőség, a személyes és társadalmi emlékezet kérdéseire is. Külön kiemelném a traumának és a művészi feldolgozáson keresztül történő újratraumatizálódás szükséges folyamatainak reflektív ábrázolásmódját, a nyelvi leleményességet – gondolok itt a keretként is működtetett, a két női főszereplő fókuszát közvetítő jelenetekre az első és az utolsó részből: a deportálandó lányokon és asszonyokon erőszakos hüvelyvizsgálatokat végző szülésznők perének elbeszélése és a pécsi holokauszt monodrámá intim „színházi közvetítésére”.

Sokszorososan női regényfüzeteket olvashatunk tehát, anyák és lányaik generációinak összetett identitásmintázatait a XX. század második felének po-

⁴ Az „utóemlékezet” fogalma a „postmemory” szokásos magyar fordítása, amelyet Marianne Hirsch nyomán használ a magyar szakirodalom. Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory, Poetics Today* 29/1 (Spring 2008) Erről a témáról legutóbbi magyar nyelvű összefoglalás: Mekis D. János: *A holokauszt témája az irodalomban* (Előszó), in *A holokauszt témája az irodalomban*, szerkesztette: Kisantal Tamás, Mekis D. János, Kronosz, Pécs, 2018, 7–21.

litikai-társadalmi terében megrajzolva, fontos kimondani: női történelemrepresentációt, igenis könnyfakasztó női irodalmat.

Babanapló – avagy a hétköznapiak személyes női iratai

A mű *Megérkezés* című első részében a zsidó orvosnő alig egy éves csecsemőjének „megőrzése”, majd adoptálása kerül elbeszélésre, az 1944 márciusa és az 1945 nyara közötti történeti időszak személyes olvasatában. A cselekmény középpontjában egyúttal egy család kialakulása is áll, mivel az egyszerű szülők sajátjukként óvják és nevelik a babát, nemcsak becsületességük és emberiségük okán (á la *Kaukázusi krétakör*), hanem mivel nekik maguknak nem lehetett gyerekük. Ebben a részben a leghangsúlyosabb karakter az anya, Nagy Erzs, az emancipálódó, modern csíki asszony. Az ő fókusza érvényesül leginkább az alapvetően egyes szám harmadik személyű narrációba ágyazottan. Hasonló karaktert beszéltet az író az *Omertában*, lassan erről a típusról elmondható lesz, hogy „a Tompa-univerzum meghatározó színét alkotja”.

Tompa Andrea szövegeinek talán legjellegzetesebb poétikai eljárása a korlátozott nézőpont érvényesítése, amely tematikusan és nyelvi stilizáció tekintetében egyaránt részletgazdagon kidolgozott, a kor kultúráját, a közbeszédet és egy jellegzetes világnézetet egyaránt reprezentáló szövegeket hoz létre, és teremt közöttük egy egymást relativizáló, értelmező-kiegészítő játékot.⁶ Ilyen szövegmintaként szerepelt Kali, a székely menyecske az *Omerta* első énelbeszélője, akinek nyelvi kifejezésmódját a népmesével identifikálta az elbeszélés. Erzs és Kali alakját összeköti a sokáig meddő, ezáltal marginalizálódott női pozíció, majd a gyerek-csoda kései, a társadalom által nem problémamentesen hitelesített átélése. Erzs azonban nemcsak az érett, dolgozó, a nehéz körülményekkel nagy kitartással megküzdő, túlélő típusú népi-népmesei szereplő újabb változata, hanem saját maga is elbeszélővé emancipálódó, kezdettől az olvasói szereppel azonosított karakter, a női kultúra többféle összetevőjének fontos közvetítője. A történet szerint verseket ír, néhányukat Kidi Erzsébet néven meg is jelenteti, levelei és írott üzenetei folyamatosan a szövegtestbe épülnek, de leginkább az adoptált gyerekekről vezetett feljegyzései, „füzete”, a „babanapló” emeli karakterét párhuzamos elbeszélővé az első részben.

A babanapló mai fogyasztói kultúránkban is ismert jelenség, sokféle külsővel, előre „édesített” kivitelben kapható, annak ellenére is, hogy a kisgyerekkor viccességének és „cukiságának” állandó digitális reprezentálása mellett az emberiség elenyészően kis része írogat már kézzel ilyesmit. Az ember (illetve az ember lánya) azért vezette ezt anno, hogy ne felejtse el a gyerek

⁶ A Tompa-regények narrációs eljárásairól lásd: Radics Viktória: *Paroles, paroles*, in *Mozgó Világ* 2017/11, 98–105. Keresztesi József: *Az Omerta margójára*, in *Műút* 2017/4, 63–68, Takáts József: *Magyarázatok az Omertához*, in *Jelenkor* 2018/2, 164–169.

fejlődésének fontos fázisait, hogy a gyerekek mikor jött ki a foga, és mikor mondta ki ezt vagy azt a szót. Nem találkoztam még ezzel a szövegtípussal szépirodalmi műben, és nagy írói leleménynek tartom, az olvasó anyákban különösen meghitt regisztereket szólaltat meg Erzszi története. Arról nem is beszélve, hogy a zsidó kislány fejlődéséről írt babanapló egyszerre megidézi és ellenpontoszza a holokauszt és a háború történeti kontextusában megnehezült hétköznapiakhoz kapcsolódó és a túlélés drámájával terhelt szövegeket. A második világháború alatt keletkezett sokféle magánirat, napló, túlélőkönyv, személyes dokumentum közül hadd utaljak most elsősorban a getókban írt szakácskönyvekre.⁷

A főzés és ételkészítés Tompa irodalmi naplójában is folyamatosan és részletesen tematizálódik mint a családi élet és a gyerekevelés elemi realitásának, a hétköznapi kultúrájának részlete, különösen aktuális például a gluténérzékenység kezelésének témája. A háborús idők alatt megváltozó ételkészítési és táplálkozási gyakorlatok leírásával, illetve még inkább a régi gyakorlatok megőrzésének mindenféle eljárásával mint a nők háborús-történeti tapasztalatának kiemelt témájával kell számolnunk.

Erzszi babanaplója tehát nem elsősorban a túlélésről szól, ugyanakkor mégis egy politikailag tiltott és veszélyes tett tanúságtételeként is szolgálhatna, mint ahogyan a deportáltak lágerdokumentumai. A házaspár ezáltal még mélyebben involválódik a zsidók meghurcolásának történetébe, érintettségük okán az idők és az események érzékenyebb, hitelesebb tanúi lesznek. Karakterükkel az író egy olyan idealizált emberpárt is megalkot, akik „jósomszédok” az embertársaikkal elkövetett szörnyűségek idején. Nem hősök, és végül nem kérnek az elhurcolt zsidók vagyonából sem, nem fordulnak el, nem lesznek cinkosok, az egyszerű, hétköznapi élet horizontján magától értetődően cselekvő figurák, akik jutalmul a megmentett zsidó gyermeknek köszönhető „családi „idillt” nyerik el.

A babanapló-füzet kezdetben mint a fikciós, profi író szövegének naiv, hétköznapi változata szerepel, majd a külső narrátor felhasználja ezt a szöveget, s ezzel önreflektív írói játék bontakozik ki, a naplószöveg szinte beleolvad a regénytestbe. Ezután a naplóírás története önálló témaként jelenetездődik az elbeszélésben, a babanaplóíráson emancipálódó másodlagos narrátor vágyakozni kezd egy „szebb” szöveg megalkotására, amelynek mintájául számára Berde regénye, egy új intertextuális játéktér szolgál. Erzszi néhol korigálja a babanaplót, ambiciózus író vágyainak jeleként értelmezhető már az az egyetlen mondat is, amelyet később csirizzel töröl ki: „Erzszi sokáig fenn van. Levelet ír Ilusnak, utána egy másikat haza. Magdónak külön, Borisnak egy lapot, hogy nem tud menni, ki kell javítsák a házat. Aztán megírja Matyi naplóját. „Szomorú vasárnapra virradtunk, kezdi, bombázták a szép városun

⁷ Ezekről az iratokról ld. részletesebben: Louise O. Vasvári: *Nem és emlékezet a táplálkozási élet-történetírásokban a Holokauszt idején és utána*, in *Múlt és Jövő* 2016/4.

kat. A pincébe menekültünk, Feri odavolt. Mindenki jól van. Nem akartunk ma enni, sírtunk, kiköptük, fellöktük a tápot, pedig már igen fogytán vagyunk belőle. Sepertük a sok cserepet, vakolatot, eltörött a falióra. Aludtunk, mint akik nem akarnak felébredni erre a világra.”⁸

A második részben, az identitáskeresését szélsőséges indulatok közt megelőző Tilda megtalálja ezeket a füzeteket, sorstörténetének értelmezési útján elindulva válik a regényszöveg első olvasójává. A kitörölt mondat ugyanis sokkal inkább illik a saját babanaplóját olvasó Tildához, akár poszttraumatikus állapotként is érthető kiegészítésének, kamaszkori depressziójának jelölőjeként, közös nevezőt teremtve anya és lánya között.

A szent szégyen

A *Megérkezés* című első rész „vendégszövege” Berde Mária a két világháború között népszerű kolozsvári író először 1925-ben megjelenő regénye, *A szent szégyen*, amely mintegy keretezi az anyaság gyötrelmeit magától értetődő egyértelműséggel, „jóssággal” magára vállaló cseléd lány felemelő történetét.⁹ Többszörösen önreflektív játékkal, egy íróvá válás és egy női regény elolvasásának metanarratíváján keresztül mutatja be a mű Erzsi anyává válásának történetét.

A Berde-mű világa, mint ahogyan az Erdős-regények néhol operettes kulisszái is, széles olvasóközönség számára jelentettek a két világháború között szocializációs igazodást, a „finom”, kulturált, úri világ szokásrendjét képviselték, egy „magasabbrendű életet” reprezentálva. Erzsi kultúrája, a női írók olvasása pedig a mi mai olvasói horizontunkon folytatódik tovább a Tompa-regény elsajátításával. Így válik az olvasás-megértés-értelmezés alakzata új és új értelmet nyerve narratívát, szöveget generáló működéssé.

A szülőket bemutató első kép az asztalnál, a lámpa fénykörében ülő házaspárt, egy olcsó, a magyar történelmi múltat idéző emléktárggyal bíbelődő lakatos és a Berde-regényt olvasó székely asszony idilljeként jeleníti meg a *Családi körre* emlékeztető szituációban. A kezdő képben még gyermektelen „szent családon” belül az írástudó-(olvasó) szerepkörébe Erzsi kerül. Részletes szó esik *A szent szégyen* konkrét szöveghelyeiről, például a mű első sorairól, ahol szintén tavasz van, és egy fiatal lány megy az utcán, mint ahogy Erzsi is nemsokára el kell fusson a csecsemőért, mert jönnek és kopogtatnak, elhívják. Erzsi olvasás-élményének megjelenítése egyúttal egy történet befogadói értelmezését is modellezi, ezáltal reflektálva a Tompa-regény éppen most generálódó olvasataira, az olvasás identitásképző aktusaira.

Erzsi tehát a mű világában mint valamiféle ideális olvasó szerepel, mivel a „szép dolgok” olvasásélménye transzcendens tapasztalatként erősíti meg,

⁸ Tompa Andrea: *Sokszor nem halunk meg*, Jelenkor, Budapest, 51.

⁹ Berde Mária. *A szent szégyen*, Révész, Marosvásárhely, 1925.

saját történetét, önelbeszélését is az olvasáson keresztül lesz képes megalakítani. Az anya így egyúttal nemcsak a női szerzők, hanem a női olvasáspaszta-
pasztalat továbbhagyományozója is, gondoljunk csak arra a részre, amikor Erzsi, a kamaszodó Matild érdeklődését követve átkutatja a pincét, és egy
halom régi, penészes könyvet talál, nem hagyja kidobni az Erdős Renée-kö-
tetet: „ezt úgy szerettem!” – mondja lányának.

Az olvasás-téma egyúttal ölnovasást, Matild esetében öngyógyítást, konkrét biblioterápiás gyakorlatot is jelentve kerül az egész mű tengelyébe. Matild összetett identitáspozíciójából is adódó önértelmezési vágya színész-
női hivatásában ölt testet, professzionális olvasóvá válik, illetve olvasatok professzionális közvetítőjévé. Történetünkben Erzsi cselédlánnyból, paraszti
sorból olvasó-író, színházrajongó városi varrónővé küzdi fel magát, lánya, pedig a szatmári színház megbecsült művésznője lesz. Matild a harmadik
résztől növi ki magát értelmiségi olvasóvá, franciául olvas, klasszikus verse-
ket, kortárs műveket, például Salamon Ernő holokausztnaplóját, és értelmezi
általuk saját történetét. A kétféle kulturális regiszter szorosan összeépül a mű világában (*fejtől lábtól*).

Poétikai szempontból is érdekes áthallások, párhuzamok és ellentétek kínálóznak Tompa és Berde szövegei között. A *Sokszor nem halunk meg* nar-
rációjának jellegzetessége a szóbeliség jelenidejűségét felidéző szövegépítke-
zés, a párbeszéd és az egyes szereplői szövegek monológjainak, a szereplői
fókuszoknak jeltelen besimulása, besűrítése, a külső narrációval történő ösz-
szeolvasása. Berdenél is fontos törekvés az egyes karakterek nézőpontjának,
gondolat és érzelmvilágának megjelenítése, így hangsúlyosak a belső mo-
nológok, a karakterek részletes motivációjának megteremtése.

Berde regényében fontos szerepet játszik a leírás, a vágy, az erotika, a ter-
hesség, a születés metaforái redundánsan burjánognak általa a szövegben,
ezen keresztül is sugallva a legfontosabb eszmét, a női szexualitás emancipá-
lását. Ez a nyelv stílári értelemben is fontos eleme Erzsi olvasói élményének,
a naiv olvasó számára stíluseszmenyként hat Berde szövege. A *Megérkezés*
szövegrészének zárlatában az Erzsi karakteréből emancipálódó elbeszélő a
gyermek és az anyaság himnikus hangján szólal meg, akár csak *A szent szé-
gyen* elbeszélője: itt főzés közben, ott etetés, szoptatás után vagyunk. Pozitív
és nyitott, feloldó hatású vége-feliratként olvashatjuk Tompa gyönyörű szö-
vegét: „Mindent megtanulsz, okos vagy, mint a fény. Vagyis úgy van a mon-
dás, okos vagy, mint a nap. Ragyogsz. Csak mindig a fényesebbik oldalad
kell mutassad. Azt szeretik az emberek. Az emberek, a növények, a fák. A
fényt. Na, várjál, hozom az irkámát, eszembe jutott valami. Kavarjad, amíg
egy csomó se marad benne. Egy se. A simát szeretik az emberek, nem a cso-
mót. Erzsi megtörli a kezét alaposan a kötényébe, aztán kiveszi az éjjeliszek-
rényéből az irkáját és a tollat, kiteríti az ágyra és ír, ráhajol. Matyi figyel a
konyhából, aztán folytatja a kavarást. Sima, mondja, tiszta sima. Fénylik már?

– kérdi Erzsi, s nem fordul hátra. Mitől fénylik? Magától. Ha fénylik, akkor készen van.”¹⁰

Berde regénye is a jövő és a transzcendens dimenzió felé kinyitó befejezést kapott, anya és lánya hazaviszik és felvállalják a gyermeket. Ezt a gesztust „az isteni törvény által az emberi törvény felett ült diadalomnak” értékeli az elbeszélő, anya és lánya, akik közösen szállnak szembe a rosszul működő emberi világgal, pedig a „diadalom előfutárai”, akik körül „aranycsillagot csapkodott” az éjszaka. A regény utolsó szava a csecsemőre vonatkozó, kétszer ismételt „gyémántkoszorú” kifejezés is a metafizikai megerősítést hangsúlyozza.

A nőirodalom kutatói szerint azért is gyakori a pozitív jövőre nyitó befejezés, mivel a női identitásképzés gyakran a több generációs kiteljesedéssel operál, a szociális tér mozdulatlansága, az önkiteljesedés útjainak megvalósulási nehézségei, illetve a beletörődés attitűdjének társadalmi elvárása és annak leküzdési problémája is megjelenik ezekben a végkifejletekben. Ilyen nyitott befejezéssel él a Tompa-mű is, Titi és Tilda végre beteljesedő párkapcsolata egy készülő közös színházi előadás és egy finom ebéd ígéretével.

Leányanyák-béryanák: az anyaság szégyenei

A *szent szégyen* története az anyává válás normatív társadalmi szabályozásának boldogtalanná tévő hatalmáról, az anyaság alternatív útjának vállalásáról, az anyaság tanult, kulturális mintázatának átalakíthatóságáról szól. Mindkét műben központi szerepet játszanak a többgenerációs anya-lánya kapcsolatok és a két regény női karakterei sok tekintetben összeérnek, párbeszédet folytatnak egymással, Tompa regénye a Berde-mű témáinak egy másféle mintázatát nyújtja.

A Tompa-regény egy bebugyolált, éppen megérkező csecsemőről szóló jelenettel indít, a „városon átlebegő kis test” nézőpontja jelenik meg. A Berdesztori ugyancsak az éppen „hazavitt” kis babacsomag képével zár, így az ágyra letett gyermek története kvázi folytatódhatna is a Tompa-regényben, anyák és lányok története követik egymást, tovább hagyományozódnak a női elbeszélők és újraolvasók révén végtelenített változatában.

Anya és lánya a világ ellen összekapaszkodó, egymást támogató kapcsolatának Berdénél kifejtett témája, a jó anyaság fontosságának az üzenete Tompánál kiszélesedik és differenciálódik. Egyrészt az adoptációs szituációval, másrészt női sorsközösségek és női együttélések a „női testvériség” elemi erejének és szépségének lírai-drámai megmutatásával.

A *szent szégyen* főszereplője, Hanna, a kis varrólány, aki engedve a szerelem csábításának „a tilosba téved”, jobb társadalmi helyzetű fiújával, Zsolttal, de szerelmük gyümölcsét már egyedül kell vállalnia, mivel a fiút a szülei el-

¹⁰ Tompa Andrea: *Sokszor nem halunk meg*, 204.

távolítják a közeléből, külföldi utazásra küldik. Berde történetében Hanna édesanyja lelkiismeret-furdalást érez megesett lánya sorsa miatt, hiszen csak a lány eltitkolt és minden „nevelés” ellenére is bátran megélt szenvedélye döbbsen rá arra, hogy mennyire nem hagyta őt „boldogulni”. Hanna fiútestvére ugyanis tanulhatott, és így jobb kilátásai nyíltak, míg a lányt a család korai munkára kárhoztatta. Berde regénye didaktikus mű, fontos törekvése a társadalmilag legitimált kettős erkölcs bemutatása. A történet során anya és lánya „öntudatra ébrednek”, a narráció a női test, a női vágy és az anyaság társadalmi szabályozása elleni lázadást érvényesít. A női szexualitás „természetességének”, sőt panteisztikus színezetű „áldottságának” himnuszaként olvasható Berde sajátos, Bolemant Lilla által szecessziósnak nevezett, erősen stilizált nyelvű műve.¹¹

Tompánál Erzsi anyai karaktere igen pozitívról hangolt, életerős és áldozatkész, éppen nem korlátozó: a *Menekülés* című második részben a saját identitásával birkózó kegyetlen kamaszlány esetében ugyanolyan kemény küzdelem az anyaság, mint a háborús időkben volt a gyermek elrejtése vagy táplálása. Erzsi anyagilag is minden áldozatot meghoz fogadott lánya neveléséért, még az „úri” nevelés műveltségi elemeit is kiizzadják Ferivel, majd ő neveli unokáját, Klárit is. Matild is lányanya, mint Berdénél Hanna, ám ez a modern korban már közel sem számít akkora „szégyennek”. Matild szabadban megéli szexualitását, de lánya nem a szerelem gyümölcse, csak egy óvatlan éjszakáé, párhuzamos motívum, hogy az apa itt is külföldre távozik. De több párhuzam található Hanna és Erzsi karaktere között is, mint például a szegénység, a naplóírás és a hímzés-varrás terén való szorgalom és ügyesség. A Tompa-regényben Erzsit is dolgoztatta keményszavú csiki édesanyja, és szigorúan szorította a saját elvárásai mentén, neki épp a gyerektelenséget róta fel, ez volt az ő „szégyene”.

A két mű közös témái közül hadd emeljem ki végül a női kézimunkázás motívumát. Egy nő történetének fontos jelentéseket hordozó szimbólumai lehetnek kedves és utált ruhadarabjai, amelyek nemcsak a korszak divattörténelmébe ágyazódva, de az önkifejezés, az önalkotás terepeként is jelentéssé, hangsúlyossá válhatnak. Nem utolsósorban a női kézimunkázás témájára a feminista elemzők gyakran a női írás emblémájaként tekintenek, párhuzamot látnak a narráció alakulása és az évszázadokig a női hétköznapiakba mélyen beépülő praxis között.

Tompa regényében hasonlóan a varrás-átalakítás téma érthető metaforikus réteggént. A ruhák, anyagok „átalakítása” a napi szükségleteknek megfelelően a háborús, illetve a szűkölködős történelmi idők folyamatos női

¹¹ Bolemant Lilla: *A szent szégyen*, in *Irodalmi Szemle* 2013/3.

gyakorlatának fontos eleme, akár az ételkészítés technikája.¹² A történet során Erzsí a háztartásvezetés, a főzés mellett folyamatosan varr és átalakít, a pelenkától a babaingeken át egészen a bérnáló ruháig, megannyi fényképleírást is olvashatunk a könyv lapjain. A műben, különösen a második részben, a *Menekülésben* az önmagát kereső kamaszlány hol fodros selyemblúzban, színházba menős kötényruhában tűnik fel, hol csíki népviseletben, hol pedig lepedőbe burkoltan, tógában próbálja az iskolai előadásra szánt szöveget, így jelezve identitásváltozatait. A ruhaváltások mélyebb értelmet nyerne azáltal, hogy metonimikusan jelölik a szerepeket és a személyiség összetettségét, utalnak az identitások kibékítésének és vállalásának problematikusságára. A színészet és a vele járó alakváltások külső kellékei, maga a maszkolás is emblematikus réteget képeznek a történetben; így Matild is színésznőként, átváltozások során jut el személyes sorsának megértéséhez.

„Most már nekünk ezt kell tudni. Ez most már a mi dolgunk.”

1945 augusztusától, az ún. nürnbergi egyezménytől kezdődően a háborús bűnök és új jogi kategóriaként bevezetett ún. emberiesség ellen elkövetett bűnök megtorlására a győztes hatalmak felügyelete alatt számos per indult Kelet-Közép-Európa államaiban, így Romániában is.¹³ Tompa Andrea egy erdélyi eljárást, a vizsgálóasszonyok perét tematizálja az első rész, a *Megérkezés* utolsó egységének közepén alig 20 oldalban, de annál elemibb hatással. Tompánál a tárgyalótermi szituáció komplexen viszi színre a női traumatapasztalatokat a tanúvallomás, a vád és a bírói kérdések kereteinek segítségével, orvosi kifejezések tárgyiasító-eltávolító nyelvének beépítésével hidalva át a tabuhatárt. Ezt az elbeszélést fontos irodalmi tettként kell értenünk, amennyiben hangsúlyozza a nőkkel történtek megismerésének relevanciáját a csíki bábanők erőszakos tetteinek megidézésével, női tanúságtétel reprezentálásával, beleírja az áldozatokkal való együttérzés hangjait a szövegbe, ezzel maga is hozzájárul az emlékezet és a társadalmi kommunikáció működéséhez.

Az Erzsí fókuszából megszólaló mondatot idéztem címként: „ez most már a mi dolgunk”, mondja a székely nő a párjának, a „jószo széd” ideális emberpárjának együttérző szolidaritásán túl jelezve Erzsí személyes érdeklődését, a női perspektíva relevanciáját, a „Mit lehet az asszonyokkal csinálni?”-kérdéskörét.

A Tompa-regény nyelvi leleménye egy kevésbé kitaposott irodalmi úton járva a per-elbeszélés narrációs keretének újrahasznosításával emeli be a szö-

¹² A túlélés és a varrás egy más aspektusát dolgozza fel a holokauszt női tapasztalatait tematizáló nemzetközi irodalom egyik tavalyi bestsellere, az auschwitzi varroda történetéről szóló mű: Lucy Adlington: *Divatszalon Auschwitzban*, Libri, Budapest, 2022.

¹³ Ld. Holokauszt Enciklopédia, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/hu/article/war-crimes-trials>

vegbe a női tanúságtételt és a holokausztapasztalat elemeit, ezáltal segít át-
törni a testi szenvedés elbeszélhetetlenségének nyelvi nehézségeit, egyszerre
artikulálni és validálni a tanúságtevő igazságát. „Az irodalom hagyományos
elbeszélési technikája alkalmatlan volt saját fájdalmuk, testi sebesülésük, nő-
iségüket roncsoló, anyaságukat kifosztó történeteik megszövegezésére. Ezek
az emlékek ugyanis a szexuális abúzus, erőszak, abortusz, gyermekek meg-
gyilkolása, a női szövetségek heroikus, de kibírhatatlanul fájdalmas történe-
teit hordozzák” – írja Jablonczay Tímea.¹⁴

A holokausztéma bírósági tárgyalásként való színre vitele sokféle módon
megtörtént már filmes és irodalmi eszközökkel egyaránt, általa trópusként
sűrítetten lehet megjeleníteni, értelmezni a bűnösség-bűnrészesség társa-
dalmi felelősség kérdéskörét; ezt az aspektust is befogja az elbeszélés.¹⁵

Maximálisan érvényesül az ebben a regényben kimunkált jelenidejűsített
narrációs technika azáltal, hogy egy redukált külső elbeszélői hang a szerep-
lői szölamokat közvetlenül halmozza, így több nézőpontot és a közbeszédet
is integrálva a filmszerűség képzetét kelti. Atavisztikus romboló erőt, bruta-
litást mutat be az elbeszélés, a harag, a szégyen, a gyász fájdalmas indulatait
közvetíti, és egyúttal szembesít minket az igazság egyenes vonalú narratívá-
jának problematikusságával is.

„Mikor Erzsí beül a terem szélére, látja az asszonyokat. Melyik, melyik
nem tudja megkülönböztetni. Egy sorban ülnek az idősebbek, kendősen, néz-
nek mind lefelé... Hát hogy egy asszony ilyet megcsináljon, egyik nő a másik
nővel, az ember álmában sem gondolta volna. Egy férfi mondja, aki Erzsí
előtt ül, s hátradől, rágyújt egy cigarettára. A nők sokszor kegyetlenebbek,
mint a férfiak, nem igaz?”

Ebben a részletben a korabeli közvélemény egyik általános ítéletének be-
szüremkedését láthatjuk, így érvényesül az író szokatlan ellenpontosító
technikája is. Ugyanakkor alapvetően Erzsí fókuszát és reakcióit emeli ki a
szöveg, amelyek közül egy jellegzetes, közismert árnyalat válik meghatáro-
zóvá, amikor a főbűnösben Erzsí felismeri földijét, Feketénét. Itt a hétköznapi,
az ismerős idegenné válásának, a gonosz hétköznapi arcával való szembesü-
lés élménye, afféle kis Eichmann-per felismerésként kerül megjelenítésre.

„Erzsí azt mondja, ennyi elég volt, többet nem bírja hallgatni. Második
nap, az utolsó szünet után eljönnek, fogják egymás kezét, úgy mennek az ut-
cán, pedig inkább karolva szoktak. A teremben semmit nem szóltak, csak
egyszer kiáltott fel Erzsí, de úgy, hogy csak Feri hallotta. Teremtő Isten! Ami-
kor fel lett állítva a vádlott.”

Erzsí karaktere hordozza olvasói-befogadói reagálásaink egész skáláját a
holokauszt-dráma kapcsán: az érdeklődés, az együttérzés és bevonódás, az

¹⁴ Jablonczay Tímea: *A hivatalos emlékezet és az amnézia kényszere*, 91.

¹⁵ Ld. pl. Bernhard Schlink: *The Reader*, Vintage International, 1997.

izgalom és a rettenet borzongása, a sokk, a csömör és az elzárkózás-érzelmi önvédő mechanizmusait mutatja meg az elbeszélés. A nézői-befogadói attitűd, a különféle olvasói mintázatok regénybeli megformálásának következő variánsa Titi Constantinescuhoz, Tilda szerelméhez kapcsolódik az utolsó részből, aki az elbeszélés szerint a pécsi színházi találkozó *Jónás könyve* előadásán mondja a következőt: „Nem érdekel az ilyen színház, amikor a néző fejéhez vágjuk a dolgokat. Azért, mert ülök a sötétben a nézőtéren, még nem én vagyok a felelős a világ összes nyomorúságáért.”¹⁶

„Nem tudom kinyitni azt a kurva fiókot”

A mondat a bírósági dráma párjelenetének, Tilda monodráma-bemutatójának elbeszélésében hangzik el, a *Katasztrófa* címet viselő utolsó részben, ahol Tilda régi szerelmének, Titinek, az Ausztriába emigrált, erdélyi magyar zsidóként, Katz Bernard néven Désen született rendezőnek beszéli el színészi oldalról, belső élményként az előadást. Az utolsó részben ugyanis egy időugrással átrepülve Matild színésznői életének virágzó korszakán, egy kései szakmai felcsillanásának leszünk tanúi: az idősödő, már több éve színpadra nem lépő Matild nő holokausztírást keres, és végül egy monodráma meg születésének folyamatát és a pécsi színházi találkozón való bemutatását követhetjük nyomon.

A regény második részétől (*Menekülés*), a kamaszkor történetétől válik hangsúlyossá Matild karakterének fókusza. Már ebben a részben is elbeszélésre kerülnek Matild iskolai „fellépései” és az otthoni próbafolyamatok, amelyek egyúttal mint önismereti „tréningek” és önkísérletek funkcionálnak, az én határainak keresését jelenítik meg. A *Fösvényt* játszva a kislány például nagy beleéléssel próbálgatja a színpadi elesést (testi fájdalmat, önsebzést) és a halál „semmi”-állapotát.

Tildát Erzsivel ellentétben nem az olvasó és író attitűd jellemzi, egy színésznek „nincsenek saját szavai” – nyilatkozza később pályája zenitjén, saját sorsát értelmezve. Amikor Anna Frankhoz hasonlóan naplót akar írni, az alapvetően nem sikerül, illetve néhány költői sűrűségű mondat kerül csak bele. Kamaszkorában Anna Frank színpadon látott történetének segítségével kerül közelebb először zsidóságához, a meghatározó színházi élmény után megpróbálja a magánéletben is ezt a szerepet játszani. Zsidó identitásának megközelítésében a színpad központi szerepet kap, egész színésznői története kapcsolódik valamilyen módon a holokausztirodalom, illetve a holokauszt utáni állapot újraértelmezési szituációjához, ennek a folyamatnak lesz a csúcspontja a mellműtéten átesett színésznő színpadra való visszatérése a holokausztról szóló monodrámában.

¹⁶ Tompa Andrea: *Sokszor nem halunk meg*, 529.

A regény harmadik és negyedik részében, Matild színésznői életének elbeszélésében alapvetően értelmiségi kódok érvényesülnek, a tárgyi világ és a szűk otthoni közeg túlélési gyakorlata helyett a szellemi túlélés lehetőségei, a művek, a világ és önmagunk értelmezésének mindennapi verbális gyakorlataiban értelmiségi beszédmódok szólalnak meg. Először a még útját kereső fiatal színésznő és a '60-as évek második felének Romániája, a korai Ceaușescu-éra pezsgő, viszonylagosan szabad színházi és irodalmi életének világa jelenik meg.¹⁷ Elsősorban Titi vagy E. Kovács, a főiskolai rendező-osztályfőnök, Zimra vagy Ágnes, a dramaturg barátnő karakterei kerülnek beszélői, értelmezői pozícióba, mivel itt még nem szólal meg Tilda saját hangja. Az elbeszélés fokozatosan építi meg a karakter-színésznő, a karakteres színésznő identitását a saját hang óvatos artikulálásától („a szája elé tartja a kezét. Aztán mintha bentről húzná elő egyenként a szavakat.”) egészen a fiatal rajongó újságírónak életinterjúban megnyilatkozó díváig.

Tilda szemével ismerjük meg a legendás közeget, az erdélyi magyar kultúra nagy korszakának szereplőit és levegőjét. A lokális közösség számára fontos identitáspolitikai és emlékezetformáló szereppel bír a regénynek ez a rétege, mint ahogyan a korábbi regények is Kolozsvár XX. századi történelmének korszakaiból nyújtottak karakteres, egyszerre megrázó és szívmengető interpretációkat.

Tilda fiatal színésznőként rácsodálkozik: „Mindenki zsidó?” Ágnes, a dramaturg-szellemi anya, így válaszol: „...pont fordítva... Itt mindenki magyar. Itt minden zsidó magyar. Mindig is így volt. Előtte is. A tiszta zsidók már egyáltalán nincsenek meg. Elvitték őket vagy kimentek Izraelbe, aki akart... És sok köztük a színházi rendező, ki tudja miért. A férfiak rendeznek. Rappaport, Hargag, Taub, Anatl, Titi... A nők meg írnak. Ez van. A nők írják a darabokat meg a lágerkönyveket. Szegény Zimra, Földes Marica, meg Magda.”¹⁸

Gazdagon tematizálódnak a zsidó–magyar–román erdélyiség identitáskérdései, a nők alkotói lehetőségei és végül a monodráma születési folyamatának elbeszélésében a holokauszttapasztalat művészi közvetíthetőségének problémája, ennek speciális színpadi vetülete is. Ez utóbbi külön figyelmet érdemel, akár az elmúlt évek budapesti bemutatóinak – pl. a Vígszínház Majgull Axelsson – Péterfy Gergely: *Nem vagyok Miriam*, illetve a Fővárosi Báb-színház Háy János *Apa lánya* című előadásai – kontextusában.

Az emancipációs helyzeteket multiplikáló regényvilágban Matild önkifejezésének és önkeresésének végső terepévé a bábszínházi forma válik. Így végre kimondásra kerül és feloldódik a gyerekkor óta cipelt trauma, megtörik a csend, megtörténik a szembenézés az anya halálával. Tilda alakja a transzgenerációs közvetítés feladatkörét teljesíti be ezen a módon, a kollektív

¹⁷ Erről a korszakról ld.: Tamás Gáspár Miklós: *Magyarnak lenni Romániában, 1977-ben*, in *Mozgó Világ* 2017/11, 53–59.

¹⁸ Tompa Andrea: *Sokszor nem halunk meg*, 449.

trauma, az anya holokauszt tapasztalatának megjelenítése révén válik megélhetővé számára identitásának az az alapvető rétege, amelyet eddig a színházi mimikrával elleplezett.

Tilda a színpadon kívül is megszólal, első saját színházi elbeszélésének kulcsmondata egy színpadi gikszerről szól, egy hibáról, a díszletként használt szekrény fiókjának beragadásáról. Ez a metafora egyszerre érthető saját „elakadásának”, traumatizáltságának képeként, a fiók kitépése pedig a feloldás gesztusaként. A színpadi szekrény „animálása”, a fiókokba elrejtés, majd azok kihúzása, végül a hiba miatt beragadt fiók kirántása után az abból kiszóródó nevek jelenete maga is „többfunkciós” komplex kép, akár a társadalmi emlékezet működését is eszünkbe juttatja, ahol az éppen olvasott-látott mű katarziséját is plasztikusan modellezi. Hasonló, a hétköznapi életben, a konkrétan gyökerező képpel él a szöveg, amikor kozmásodott aljú edény felvarrásaként utal az öngyógyítás, a gyász munka, illetve a traumafeloldás párhuzamos folyamataira.

Tompa regényére jellemző törekvés, amellet, hogy a női világ széleskörű, történeti és esztétikai vonatkozásokban is kidolgozott reprezentálásaként is olvasható, hogy férfikarakterek szempontjaival ellenpontosozzon, mint ahogyan a *Fejtől lábtól* narrációs struktúrája bravúrosan emelte középpontba ezt a szemléletet. A *Sokszor nem halunk* meg világában Erzsivel szorosan összetartozik Feri, Tildával pedig még ritmikailag is egybehangzóan szerepel Titi, az ő kettősük megszületéséről és elszakadásáról is szól a harmadik, illetve az újratálalkozásokról és az együtt maradásról a negyedik rész. Titi mint Tilda előadásának ideális befogadója szerepel, az ő szólama teljesen különböző fókuszról idézi meg ugyanazt a színpadi „eseményt”, a fiók kihúzását, az elbeszélés bravúrja pedig azáltal valósul meg, hogy a beszéd módok egymást ellenpontoszó párbeszédéből, kettejük összekötött sorstörténetének kontextusában sikerül közös színházi traumafeloldást közvetíteni. A katartikus kibeszéléseket pozitív végkifejletű love storyval ellenpontoszza a Tompa-dramaturgia.

A regény nagyelbeszélését Titi ámokfutásának története zárja, ahol Tilda válik Titi újratraumatizálódás élményének részesévé. A dési múltidéző utazás során az új közös színházat tervezik, a regény nyitott és pozitív befejezése az Oidipusz király elemzésének metanarratíváján keresztül valósul meg. „Furcsa ez a darab, valahogy nem lehet kitenni a pontot. De az, hogy majd vakon bolyong – az mi? Bolyong, de legalább tudja, hogy kicsoda.”

A regényvilág aprólékos, bölcséleti, esztétikai, kidolgozottsága (ld. kézi munka) ellenére mégis a mély és egyszerű bölcsesség, a megértés és a bizalom hangján szól, többféle olvasói horizonton is érthető és átélhető. Naiv és körmönfont, intellektuális és pragmatikus egyszerre. Enyedi Ildikó filmes nyelvét juttatja az eszembe. Lehetne mondani, hogy női világkép, női történelemreprezentáció és női narratíva? Szívesen gondolom, hogy az.