Szövegem végére mintha kissé átfordult volna, talán annyit foglalkoztam a művekkel, hogy végül nem tudom kivonni magam a kultuszból (és abból sem, hogy arról az íróról van szó, akinek néhány korábbi regénye életem legnagyobb olvasmányélményei közé tartozik). Talán teodiceát írtam én is. Mert bármennyire is azt gondolom, hogy e két utolsó regény nem tartozik a legnagyobb McCarthy-művek közé, sőt alapvetően nem jó szövegek, mégis van súlyuk. Monumentális kudarc, jelentettem ki róluk korábban. De csak nagy írók képesek nagyszabású kudarcokra. (*Jelenkor*)

KISANTAL TAMÁS

Találd ki önmagad

TOMPA ANDREA: *SOKSZOR NEM HALUNK MEG*

Tompa Andrea legutolsó könyvével az írói életműben egy új tendencia látszik kirajzolódni. Az első három regénye, *A hóhér háza*, a *Fejtől s lábtól* és az *Omerta*, annak ellenére, hogy jelentősen különböznek egymástól, alapjaikban mégis hasonló prózapoétikai koncepciót bontakoztatnak ki (nem véletlen, hogy a kritika a Kolozsvár-tematika miatt „trilógiaként" könyvelte el azokat). A *Haza* című regénnyel ettől a koncepciótól – melyről maga a szerző is beszámolt: Tompa Andrea, *Így írtam az Omertát*, Jelenkor 2017/7–8., 816. – az író ugyanakkor már megpróbált eltávolodni: a *Haza* nemcsak a Kolozsvár-tematikától szakad el, hanem a korábbi Tompa-művek beszédmódjától is jelentősen eltávolodik. A *Sokszor nem halunk meg* első ránézésre mintha mégis visszatérne a „trilógiához", hiszen ahogyan a szerző esszéje szerint az *Omertá*ban a „hiányzó" ötvenes éveket írta meg, úgy most azt gondolhatnánk, hogy a negyvenes évek is „hiányozni" kezdtek, a mű mégsem válik szoros értelemben vett holokauszt-regénnyé. A helyszín ellenére azonban a regényeket más témák is összekötik: például a színház. Gondolhatunk itt akár *A hóhér háza* Egérfogó című fejezetére, melyben a *Hamlet*en keresztül mutatja be a szerző a kolozsvári színház sorsát, a *Fejtől s lábtól*ban a bolondok házára, ahol az akkori (színházi) értelmiséget bújtatták, de az *Omertá*ban is megjelenik ez a vonulat, hiszen Décsi Vilmos Lali nevű barátjával színházba jár, és megtekinti az akkori „vonalas" darabokat. Az új regény a színházat egyenesen központi témává emeli. Ráadásul a könyvek mintha valami furcsa „átjárást" is megengednének egymás között: Janovics Jenő a *Haza* kivételével mindegyikben megjelenik, *A hóhér házá*ban megfeleltethető a nagymama és nagypapa karaktere a *Fejtől s lábtól* két névtelen elbeszélőjével (erre Lengyel Imre Zsolt mutatott rá: *A részek lázadása*, Műút 2013/3., 67.), a *Fejtől...* női narrátora ugyanazon a szexuális beavatáson megy keresztül, mint a *Sokszor nem halunk meg* főszereplője („A bugyi dörzsölni kezdi, ő pedig ringatja a térdét fejen állva" [222.]), és megjelennek azok a karakterek, immáron teljes valójukban, akik az *Omertá*ban csak említés szintjén voltak jelen (például Novák Anna/Harsányi Zimra).

A *Sokszor nem halunk meg* tehát nem egy szűk korszakot dolgoz fel, hiszen időben a negyvenes évektől a kilencvenesekig jutunk el. A regény Nagy Matild (Erzsébet)

életútját követi végig, azonban megérkezésétől (hiszen árva gyerek) nem a haláláig jutunk, hanem belső beteljesüléséig, amiről még a továbbiakban szót fogok ejteni. Az első, „Megérkezés" című fejezetben a fókusz még nem is Tildán, hanem nevelőjén, Erzsin van. Erre egy tudatos írói módszer épül: a narrátor Erzsire először „asszony"-ként hivatkozik, majd mikor elhangzik a férjezett neve, arra vált (Nagy Ferencné), és csak miután férje Erzsinek szólítja, akkor nevezi a narrátor is nevén (hasonló játszódik le Tildánál, aki esetében miután kiköti, hogy ne hívják Matyinak, akkor vált át a narrátor is Matyiról Tildára). Ez az eljárás arra hasonlít (és valószínűleg nem véletlenül), mint mikor a színen nem tudjuk a szereplők nevét, csak úgy és miután a másik megnevezte. A háború színtere, egyedül az első részben, sokáig egyetlen szoba-konyha. Itt különösen jól működnek azok a rövid, távolságtartó, szenvtelen mondatok, amelyek a regény egészét jellemzik (talán csak az utolsó fejezet kivétel, ahol bár technikailag ez a módszer megmarad, de a fókusz, valamint a gyakori és hosszú párbeszédek miatt eltérő lesz a modalitás), valamint a narrációval jelöletlenül egybecsúszó párbeszédek, hiszen a cselekvések ismétlődésével (például a gyermek csitítgatásával) klausztrofób atmoszféra jön létre, mely különösen jól illeszkedik ahhoz, amiként a regény azt ábrázolja, hogyan szivárog be a politikai hatalom a mindennapi életbe, a szereplők között is konfliktusokat szülve. Szintén erre erősítenek a részleges, fragmentált információk, melyekből a szereplők kizárólagosan tájékozódnak arról, hogy mi történik a táborokban. Erzsi és Feri folyamatos rettegésben bújtatják és nevelik leendő gyermeküket, miközben nekik nem lehet sajátjuk, így abszurd helyzet áll elő: bár a gyermeket a szülők számára rejtegetik, legalább annyira vágynak arra, hogy azok ne térjenek haza a táborból, és Matyit ne kelljen visszaadni. Erzsi hosszú karanténja alatt (ugyanis a nácikat bacilusként [103.], a fasizmust pedig purifikálandó betegségként írja le a regény [134.]) Berde Mária *A szent szégyen* című könyvét olvassa, mellyel a regény több szinten is kapcsolatot létesít. Egyrészt invenciózusan konfigurálja újra a „törvénytelen gyermek" fogalmát, mely kifejezés általánosan a házasságon kívül születettekre utal, azonban Tilda a náci törvények következtében válik azzá. Másrészt ahogyan Berde regényében a társadalom tagadja ki a főszereplőt „szent szégyene" miatt, úgy kell folyamatos rettegés alatt csendben tartani Tildát, akire szintén veszélyt jelenthet még a szomszéd is. Amiként a szereplőknek a valóság is részlegesen hozzáférhető, úgy a saját valóságukat is meghamisítva hozzák létre. Erre példa a szülőknek írt levél, melyben Tildával kapcsolatban a „csillagunk ragyog" kifejezést használja Erzsi (utalva ezzel akár a zsidókat megbélyegző sárga csillagra is), továbbá a szülőkről kitalált bombázási történet, a levelek, a napló meghamisítása/átírása, illetve az, ahogyan a deportálásról szóló *Gyávák és hősök* című darab próbáján vitatkoznak arról, hogy csendőr vagy katona volt az, aki a zsidókért ment: „Mert az volt odaírva a papírra, hogy jő a csendőr, s viszi őket. Erre azt mondja az egyik, mikor tanulják be a darabot, hogy ne legyen csendőr, legyen inkább katona. Akkor kezdtek vitatkozni s aztán mind kiabáltak is, hogy az bizony a csendőr volt, s nem volt ott semmiféle katona, a jó magyar csendőr ment be a házakba, mert ő emlékszik rá. De hogy most nem kell a csendőr, mert akkor felszítják a mi a fenét, hogy a magyarok ellen uszít a darab. A csendőr ki lett mind húzva. S akkor lett a katona" (115.). De maguk Erzsiék is csak ebből a darabból értesülnek arról, hogy mi is történt valójában a táborokban, tehát a valóságról csak a művészet által nyerhetnek elképzelést, mely paradoxonra

a holokauszt kapcsán Kertész Imre is felhívja a figyelmet (*Hosszú, sötét árnyék* = Uő., *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 61–62.).

A regény további három fejezetében az elbeszélői fókusz és a regény témája is megváltozik. Erzsiről Tildára szegeződik a narrátori tekintet, és innentől kezdve Nagy Tilda identitása, annak keresése válik a fő témává. Természetesen Tilda önazonosságának kérdései már az első fejezetben megjelennek: zsidó szülőktől származik, és Erzsiék Tilda identitását meg-, illetve újrakonstruálják, amikor megkeresztelik, vagy amikor csíki, azaz székely származást diktálnak be az anyakönyvvezetőnél (ez egyébként ironikusan párhuzamba vonható azzal is, hogy Tilda eredeti vezetékneve „Székely"). Ezek az identifikációs problémák a regényben például a valóság narrativitásának korábban említett kérdésével is összhangban vannak, hiszen Tilda személyisége ezekből a meghamisított levelekből, az Erzsi által vezetett születési naplóból áll össze. A lány első találkozása önmagával, pontosabban önmaga hiányával – parafrazeálva Nietzsche híres aforizmáját – egy osztálykiránduláson történik meg: „Matyi elsőben lemarad, elengedi a padtársa kezét, megáll, nézi a lyukat, a lyuk nézi őt, és szívja magába" (216.). De ez a hiány később is megjelenik, mikor Tilda a katonai sírok között jár és mindegyik fejfára „Ismeretlen" van írva, majd a sírok között egy „TINE" feliratú papírt talál, melynek jelentése „Tőled. Neked. Rólad.", így utalva arra, hogy amiképpen a katonákat is a háború fosztotta meg nevüktől, azonosságuktól, ő is hasonlónak az elszenvedője (239–240.). Innentől kezdve Tilda – aki a lyukba nézésekor még Matyi – hiányként, semmiként definiálja magát, és ezt a hiányt az utánzással tölti ki, melyre a regényben maszkként hivatkoznak. A maszk jelentését a regényben később Titi oldja fel: egyetlen belső lényeget jelent, „melyet az arc csak részletekben tud" megmutatni (338.). Tilda a regény folyamán ennek a hiánynak feloldására, önmaga megtalálására törekszik, melynek több stratégiája is megjelenik, például az Anne Frankéhoz hasonló napló írása (273.), vagy a smink használata (251.), melyek a belső lényeget mindig valamilyen szilárd, külsőleg felvett lényegként akarják pótolni. Mindennek kifutása a lány hivatása lesz: a színjátszás. Így ez, a kamaszkori identitászavar puszta pszichológiai bemutatásán túl, több módon is jelentésessé válik a regényben, hiszen végig kapcsolódik ahhoz, hogy biológiai szülei elvesztése révén Tilda identitása egy hiány, melynek tényével így vagy úgy, de próbál a regény folyamán megküzdeni. Ezzel áll összefüggésben az például, hogy Tilda minden szerepet el tud játszani, de nem tud megírni egy fogalmazást, mert önmagát nem tudja kifejezni. Az identitás kérdését, pontosabban éppen annak dekonstrukcióját a többi szereplő révén is tematizálja a regény. Mint már említettem, Tilda „székely" önazonosságát nevelői igyekeznek megkonstruálni. Erzsi a zongoratanárról, Veráról azonban megállapítja, hogy zsidó, pusztán a külsőségek alapján, miszerint „az ilyet lehet tudni" (280.). Azonban Tildáról ez mégsem derül ki a székely közösségen belül: mikor odautazik, egy táncest után hangzik el róla, hogy az ő vérükből való, hiszen „meglátszik a táncon, azt nem tudja olyan csinálni, aki tanulja. Az a vérbe van" (294.). Magát a „székelységet" is felforgatja a regény: mikor Tilda Salamon Ernő egyik versét tanulja, Erzsi nem érti az „ínnapol" szót (mely tájszó ünnepet jelent), és azt a költő szóalkotásának tudja be (231.). De ugyanúgy a lágerből hazatért szereplők is az identitás bemutatásának terepévé válnak. Harsányi Zimra, aki Novák Anna/Ana Novac néven publikál drámákat, ezen alteregók, valamint lágerélményei bemutatása révén is e problémakörhöz sorolható.

(Harsányiról egyébként a szerzőnek tanulmánya is megjelent korábban: *A mosoly országai. Harsányi Zimra sok élete*, Korunk 2022/4., 50–58.) Tilda szerelme, Titi is ide tartozik, akinek eredeti neve Katz Bernát, és a lágerből hazajőve veszi fel a Titi Constantinescu nevet, s az ő oláh–magyar–zsidó identitását is probléma tárgyává teszi a regény: „Az az oláh. Hogy is bízhattál benne, kérdi Erzsi a piszkos edényt mosogatva, Tildának háttal. [...] Egyébként, Erzsi, ő nem oláh. Nem vagyok Erzsi neked! Ne mondjad többet, hogy oláh. Még neked áll feljebb! Oláh, s készen van. Nem oláh, ismétli Tilda halkan. Zsidó. Erzsi némán nézi. Nem hiszem, mondja fojtott hangon. Hogyhogy zsidó? Valószínűleg úgy, hogy annak született. Hogy lehessen az?" (390–391.) Majd később éppen Titire mondja Erzsi, hogy meg sem látszik, hogy nem ő Tilda lányának apja (402.).

A regény, mindezzel szoros összefüggésben, azt sugallja, hogy az identitás narratív konstrukció. Egy megemlékezésre készülve hangzik el – a holokauszthoz kapcsolódó módon – egy Salamon Ernő-vers elemzése során, hogy valaki „[a]ttól zsidó, hogy ütik" (408.). Az eddig idézett részletek alapján tehát az identitás alapvetően a másik által elgondolt (jelen esetben megbélyegzett) narratívában születik meg. Később a társulati ülésen megvalósuló ideológiai képzés szintén ezt viszi színre: lehet, hogy a származás eltér, de a nemzet egységes – itt azonban Tompa az *origini* (eredet/eredeti) latin gyökerű román szóval érdekesen játszik rá a problémára. Mindehhez kapcsolódik továbbá az is, hogy Tilda egy interjúban a nevelőit először tünteti fel jó színben, és szüleiként hivatkozik rájuk (447–448.), illetve a Palival közös öltözői jelenet is: „Hát. Én nézem ezt a tükröt, kedves Pali. / És mit lát benne, művésznő? Egy fiatal tehetséget, egy ígéretet, egy nagyszerű művészt és édesanyát, nem igaz?" (435.)

A színház is Tilda identitásának fontos terepévé válik, az általa játszott darabokkal rendre párhuzamot létesít a szöveg, például Antigoné és testvéreinek sorsa, illetve az övé között, Erzsi és Tilda kapcsolata pedig a *Rómeó és Júlia* próbáin és bemutatóján vetül egymásra. Az utolsó fejezet részletes leírása *Az utolsó vonat* című monodrámának, mely előadással Tilda deportált szüleihez kísérel meg kapcsolódni (kudarcosan), továbbá végső, *Oidipusz király*-előadása is nyíltan utal önazonosságának megtalálására: próba közben folyamatosan hullanak le Oidipusz maszkjáról a darabok, míg végül teljes egészében lekerül, így egyesülve a szereppel, illetve a szerep által színre vitt sorssal (mikor Titi közli, hogy szeretné, ha Tilda játszaná Oidipuszt, Tilda lába is bedagad, mely szintén jelentéses [561.]).

A regényben a fény és a sötétség viszonyának motívuma szoros összefüggésben van az identitás kérdésével. Többször, több helyzetben is előfordul, azonban most csak a legfontosabbra térek ki. Minden fejezet végén előtérbe kerül a fény és a sötétség: az első fejezetben Erzsi tésztafőzés közben közli azt a kulcsmondatot, mely az értelmezésben végig szerepet kap: „Kavarjad, amíg egy csomó se marad benne. Egy se. A simát szeretik az emberek, nem a csomót [...]. Sima, mondja, tiszta sima. Fénylik már?, kérdi Erzsi, s nem fordul hátra. Mitől fénylik? Magától. Ha fénylik, akkor készen van." (204.) A tészta simasága és fényessége, tehát kész állapota, illetve maga a „fényes" helyzetbe való eljutás lesz a regényben az önazonosság motívuma. Antigoné karakteréről hangzik el, hogy ő is a sötétségből a fény felé halad, a gyászból a ragyogó mártírium felé (413.). A sötétség Tilda karakterében a második és harmadik fejezet végén a színjátszáshoz kötődik: a másodikban egy otthoni próba után fekszik, és a „világ kihuny" körülötte

(sokatmondó, hogy míg a világ kihuny, addig minden kisimul: ez utalhat a színjátszás óvó közegére, amit maga Tilda fogalmaz meg a regény végén). A harmadik fejezet zárlatában Tilda és lánya, Klári (szintén beszédes név) arca összeér, és tenyerükkel eltakarják a fényt, miután kapcsolat létesül a műben a bújócska és a színház között. Az utolsó fejezet végén pedig miként Antigoné, Tilda is eljut a sötétségből a fénybe, az *Oidipiusz*-előadás után a lány csukott szemmel megy az étteremhez, és végül (a regény záró mondatában) kinyitja a szemét, és beengedi a vakító napfényt (589.).

Az identitáson túl – ám azzal szoros összefüggésben – a regény másik fő témája a holokauszt. Erénye a műnek, hogy ehhez a kérdéshez nagyon finoman nyúl, és sikerül olyan dilemmákat feldolgozni, azokat irodalmilag bemutatni, melyek a holokauszt-diskurzusnak is fontos részét képezik. Ilyen az, mikor Erzsi és Feri személyesen végignézik a zsidó rabokat ellenőrző és megalázó bábanők pereit (149–160.), melyekben keveredne és összezavarodnak a jogi-morális viszonyulások, illetve kifejeződik a tanúságtétel lehetetlensége is (van olyan tanú, aki hallgat és csak mutogat, de olyan is, aki nem bír a tárgynál maradni felindultságában). De a már említett színházi jelenetek is lényeges szerepet játszanak a holokauszt tematizálásában: Antigoné és Tilda élete, sorsa között is kapcsolatot létesít a regény, ami a holokauszton keresztül válik nyilvánvalóvá (Tilda is elvesztette testvéreit, akiket nem tud eltemetni [330.]). Maga a test hiánya is – amit a mű expressis verbis köt a háborúhoz – egy ilyen kötés élet és dráma között, hiszen az antik darabban legalább a színpadon megvan a test, míg a háború után csak a puszta hiány válik érzékelhetővé, hiszen Auschwitz – Agambennel szólva – a halált is elvette. („Auschwitzban nem halnak meg, hanem holttesteket gyártanak. Halál nélküli holttesteket, nem-embereket, akiknek elhunyta a szériagyártást növeli." Giorgio Agamben, *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú*, ford. Darida Veronika, Kijárat, Budapest, 2019, 62.) Az *Antigoné*n keresztül a holokauszt megnevezésének kérdése is szóba kerül: „Antigoné megcselekszi az áldozatot, utána őt áldozzák fel. Ez a mártírhalál – valamiért feláldozza magát a hős. Egy magasztos célért. Antigoné tudja, hogy miért áldozzák fel, ezért is magabiztos" (339–340.). Ebben az ellentétben az „áldozat" és a „mártír" fogalmának használhatatlansága, értelmetlensége világlik ki a holokauszt perspektívájából. Hiszen míg Antigoné sorsa és cselekedetei felől nézve mindkét fogalomnak van értelme, addig a szereplők számára minden ilyen fogalom használata az értelemadásnak pusztán kudarcos kísérlete lesz. Ez a kiüresedettség látszódik később a mártírokra emlékezés jelenetében is, mikor egy-egy verset szavalnak el a szereplők, és a végén felveszik az ezért járó „gázsit" (411.); illetve *Az utolsó vonat* előadásához kért engedélyben is, amelyben ugyanolyan semmitmondó, üresen kongó szavak hangzanak el a korszak által elvárt antifasiszta érvmenetben (474–475.).

Ezen a témán keresztül a regény még egy olyan, önmagába záródó életművet is megidéz, mint Kertész Imréé. Erzsi által a lágerek pokolhoz való hasonlításakor joggal juthat eszünkbe Köves és az újságíró párbeszéde a *Sorstalanság*ból, amelyben az újságíró a pokolhoz hasonlítaná a borzalmakat (még ugyanaz a kétely is megjelenik, mint ami Köves replikájában is megtalálható: „Hogy a pokol se fogható ahhoz, ami történt. A németbacillus mindent megölt. Mert a pokolban. Hát ki járt a pokolban, hogy tudja?" [103.]). A *Sorstalanság* fő problematikája is felbukkan (mely a tanúságtételeknek is alapkérdése): hogyan ver éket a nyelv mint eszköz és a megértés közé a

tábor: „Hát, kérem szépen, nemcsak új törvényt kell alkotni, hanem kérem új szavakat is, mert olyasmikre kell találni szavakat, amik eddig nem történtek meg az emberi történelemben." (138.) (Minderről lásd: Szirák Péter, *Kertész Imre*, Kalligram, Budapest, 2003, 12–13. Újabban Balogh Gergő foglalkozott a kérdéssel: *A túlélés gazdaságtana*, megjelenés előtt.) De ide tartozik az is, mikor Zimra Tildának saját naplója befogadhatatlanságára hívja fel a figyelmét: „Nem kell megértsed ezt a naplót, nem a te világod. Ez a miénk. Ez mindenkinek idegen, aki nem volt ott. Ez volt a mi életünk." (353.) Erzsi Tildával a regény elején a *Piroska és a farkas*-előadást, majd Ferivel a *Gyávák és hősök* című darabot tekinti meg, mely utóbbi a lágereket hivatott bemutatni. A két mellérendelő szintagma egymás mellé állítása már önmagában jelentéses, hiszen a gyáva és a hős jelző nem jelöli, kire érti az üldöző és üldözött (Piroska és a farkas) alapvető ellentétét. A hóhér és áldozat szerepeinek felcserélődésére azonban Erzsi is felhívja a figyelmet: „Te, kérdi aztán Erzsi, itt mit akart mondani ez a darab, hogy kik a gyávák? Akik hagyták az ilyesmit? Kire értette?" (117.) E ponton szintén eszünkbe juthat akár a *Sorstalanság* utolsó jelenetei közül Köves beszélgetése az öregekkel, de Kertész több más írásában is megjelenik a dilemma. („Merev szétválasztások helyett kísérteties és rettenetes azonosulások szemtanúi lehetünk Kertész regényeiben. A fogoly az őrrel azonosul, az áldozat a hóhérral." Földényi F. László, *A művészet hentesbárdja. Kertész Imréről*, Alföld 2003/11., 80.) Kertészen túl még több más szerző művét, tanúságtételét idézi meg Tompa: Harsányi Zimra, Földes Mária (kinek drámája, a *Hősök és ellenállók* a korábbi szembenállásra ironikusan reflektál, hiszen ez már a korszak ideologikus hangnemében íródik) és Rózsa Ágnes szintén szerepel a regényben, nem beszélve a tömérdek drámaszövegről, melyeket szintén magába épít.

A fentebb kifejtettek, a témák és a poétikai eszköztár bemutatása a regény erősségeit hivatottak kidomborítani. Azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni azokat a pontokat sem, ahol a mű gyengeségei megmutatkoznak. Mivel sok erős, fentebb hivatkozott párhuzamot akár a holokauszt, akár az identitás vonatkozásában a regény maga tesz explicitté, az elbeszélés több helyen is zavaróan didaktikussá válik. Ez leginkább a regény második felét jellemzi. Szembeötlő példa erre a záró beszélgetés Titi és Tilda között arról, kinek miért fontos a színház (itt a lány maga oldja fel, mit jelentettek számára a maszkok, a karakterek [548–550.]). A színházi próbákat bemutató jelenetek is sokszor ebben fulladnak ki, hiszen ahogyan ilyen helyzetekben elvárható, egy interpretáció is elhangzik a darabról. Ezek azonban túltelítik a szöveget, sokszor nagyon is egyértelművé téve a kapcsolódásokat (gondolhatunk itt akár a *Rómeó és Júlia* dada alakjának, valamint Erzsinek a viszonyára, mely azonosságot olyannyira nyilvánvalóvá teszi a mű, hogy az azonosulás és boldogság megtalálásának pillanata hollywoodi szuperprodukciókat idéz). Maguk a párbeszédek is sokszor futnak bele ebbe: ilyen Ágnesnek az identitásról kifejtett három megküzdési stratégiája (440–445.), vagy Gyula Istenről szóló eszmefuttatása, melyek végül nem szervesülnek a regény gondolatmenetében, inkább esszébetétként funkcionálnak. Hiába kerülnek elő a holokauszt kapcsán izgalmas és fontos meglátások, a párhuzamokat jószerével mind maguk a szereplők vonják meg, sokszor nagyon is egyértelműen, nehogy az olvasó egy percre is eltévessze, mire kell gondolni: „A görög színpadon nem mutatunk be se ölést, se gyilkosságot. Az *Antigoné*ban három is van, vág közbe Tilda. De nem az ölés a fontos, hanem a következménye. Csakis a következménye a fontos.

Mi történik azután, amikor valaki ölt. Önmagában az ölés nem volna érdekes, csak ha következménye van. *Van olyan, hogy nincs következménye?*" (415. [Kiemelés – P. Z.]) Azonban ezek a holokauszthoz kötődő témák a főszereplő-választásból adódóan nem tudnak beépülni igazán a regénybe, hiszen ez végső soron Tilda regénye, az ő önazonosságának kereséséről szól, s a holokauszthoz ő is csak közvetetten tud kapcsolódni, hiszen nem túlélő. Illetve mintha Tilda identitásának kérdését is valamelyest önellentmondás járná át, hiszen – mint említettem – a regény végén az önazonosság állapotába jut ugyan a főszereplő, ám mégsem tudjuk meg, hogy ez voltaképpen mit is jelentene annak, aki önmagát végig „semmiként" definiálta (hacsak *Az utolsó vonat* kudarcos előadását nem tekintjük úgy, hogy voltaképpen az identifikáció képtelensége is egyfajta előrelépés az identitás kialakulásában).

„[H]ibátlan művet csak a középszerűek tudnak írni" – írja egy esszéjében Spiró György (*Negyven év múltán*, Tekintet 2003/4., 6.), akinek a neve a regényben is előkerül. Tompa Andrea új könyve egy tendencia része, azonban nem a vége. A *Sokszor nem halunk meg* kétségtelenül próbálja a korábban bejáratott beszédmódot megújítani – gondoljunk csak a gazdag kultúrtörténeti ismeretanyag bemutatására a korábbi regényekben, aminek a *Sokszor...* világépítése inkább ellentéte –, azonban nem mentes bosszantó hibáktól sem. Hiszen minden olyan törekvés egy prózaíróná, amely a megszokottól kísérel meg eltávolodni, és igyekszik saját nyelvét felfrissíteni, megújítani, rejt magában buktatókat. (*Jelenkor*)

PAPP ZOLTÁN

Mozi a válságban

KALMÁR GYÖRGY: *A VÁLSÁG MOZIJA. A 21. SZÁZADI EURÓPAI RENDEZŐI FILM*

A krízis szó etimológiája szerint egy betegség lefolyásának arra a szakaszára utal, amikor eldől, a beteg életben marad, vagy meghal. Azt mondjuk, hogy a beteg válságos állapotban van, vagy hogy állapota kritikus, s hamarosan eldől, kórtörténete milyen irányt vesz. A válság megtapasztalása – legalábbis külső nézőpontból – maga is leírható várakozásként, a jövő bizonytalansága felett érzett aggodalomként, egyáltalán: olyan időintervallumként, amikor nehéz komolyan vehető, biztos kijelentéseket tenni. Míg a válságos állapot felismerése viszonylag egyszerű, hiszen beköszöntét egyre egyértelműbben megmutatkozó tünetek jelzik, addig e tüneteket értelmezni, a krízis kimenetelét és lefolyását megjósolni alapos ismereteket és megfelelő gyakorlatot igényel, legyen szó orvostudományról vagy – ha a krízis metaforáját történelmi, politikai és kulturális gyakorlatokra is kiterjesztjük – humán- és társadalomtudományokról. Kalmár György *A válság mozija. a 21. századi európai rendezői film* című értekezése éppen ilyen feladatra vállalkozna: a kilencvenes évek végével beálló általános válságtünetek és -hangulat leírására, annak az európai művészmozira gyakorolt hatásának a feltérképezésére. A szerző már csak a krízis természetéből adódóan sincs egyszerű helyzetben, hogy könyvének recenzensét már ne is említsük.