

Borsodi L. László

A SENKITŐL  
A VALAKI FELÉTOMPA ANDREA: SOKSZOR NEM HALUNK MEG.  
JELENKOR KIADÓ, BUDAPEST, 2023.

Ha a Tompa Andrea-regény cselekménye indulásának idejét nézzük – a második világháború idején, 1944-ben a kolozsvári gettósítással kezdődik –, a korszakról született szépirodalmi és/vagy a fikciót a dokumentumpróza sajátosságaival ötvöző alkotások (pl. Anne Frank: *Anne Frank naplója*; Jorge Semprún: *A nagy utazás*; Radnóti Miklós és Pilinszky János versei; Kertész Imre életműve; Méhes György: *Bizalmas jelentés egy fiatalemberről*; Sütő András: *Álomkommandó*), illetve a tényleges dokumentumirodalomnak tekinthető művek (pl. Korniss Ottó: *Füst*; Nyiszli Miklós: *Dr. Mengele boncolóorvosa voltam az Auschwitz-i krematóriumban*; Elie Wiesel: *Az éjszaka*) ismeretében világosan látszik, hogy témában nem hozhat újat a mű. Akkor miben? A miről a *hogyanra* helyeződik a fókusz. A kérdés tehát az, létrejöh-e még olyan új irodalmi megszólalásmód, amely érvényeset tud mondani a tömeges mézárólásról, a haláltáborok világáról. A *Sokszor nem halunk meg* című regény narratívájának egyedisége és érvényessége az elbeszélői magatartásban, a szövegben érvényesülő nézőpontokban és magához a nyelvhez való viszonyban ragadható meg, amelynek értelmezése talán közelebb visz annak megértéséhez, hogy milyen lét- és történelemszemlélet érvényesül a műben.

A *Fejtől s lábtól* és az *Omerta*<sup>1</sup> című regényekhez képest megváltozik a forma. A szubjektív nézőpont, az ebből következő korlátozott tudás és a többszólamúság nem az énelbeszélés által teremődik meg, a szereplők nem válnak kizárólagos elbeszélőivé a saját történetüknek. Van ugyanis egy, szereplők fölött, de inkább között (?) álló narrátor, akinek a *mindentudása* nem abban a klasszikus értelemben vett sajátosságban merül ki, hogy önmagát mintegy az elbeszél világ fölé helyezve, *uralná* azt, vagyis ismerné és ki-bebeszelné a figurák múltját, jelenét, jövőjét, titkaikat, elképzeléseiket, érzé-

seiket. Úgy mindentudó (s nem tudom, itt nem kellene-e idézőjelbe tenni a szót), hogy hallgat arról, amit a történelemből vagy a regény előzményirodalmából mindenki ismer. A gyilkos gettók embertelensége közvetlenül nem jelenik meg, a nagy történelmi események drámája a háttérben marad, de fontos, hogy nem válik díszletté. Sokkal inkább olyan keretté, amely a regénybeli eseményeket áthatja. A narrátor nem az események alakítója, hanem hagyja, hogy azok megtörténjenek, alakítsák a szereplők sorstalan sorsát. Ezzel összefüggésben ők sem alakítják, csupán – hétköznapjaik részeként – végigélhetik a háttérben-közélen dübörgő történelmi tragédia következményeit, és a szóbeszéd, a demagóg szólások, az újságok olvasása alapján a saját maguk számára értelmezhetik azt, ami a közelükben és Európában végbemegy, s aminek elszenvedői anélkül, hogy pontosan tudnák, mi zajlik valójában. Az elbeszélő *nem szól bele*, nem írja felül téves tudásukat, olvasatukat sem (Ferinek az egyenlőségen alapuló társadalmat hirdető szocializmus iránti lelkesedését). A mű az olvasó történelmi ismereteire, az idő távlatából adódó többlettudására számít, hogy mit minek minősít, mi minek minősül(het). Ezzel nyilván azt is érzékelteti, hogy a történelemben benne álló emberek magatartása, véleménye utólag – eme többlettudás birtokában – nem bírálható felül, mert hiányzik számukra az a külső perspektíva, ahonnan esetleg másként láthatnák a történelem valódi (?) indítékait, saját helyzetüket, és ahonnan esetleg beláthatnák saját döntéseik hibás voltát.

Ez a hallgatás-utalásos prózapoétikai eljárás, valamint az elbeszélés döntően jelen idejű volta teremt drámát a regényben. Minden a szemünk előtt játszódik, jelené válik a múlt: hús-vér emberek hétköznapjain keresztül képződik meg a történelem, ami tehát a kisemberek történelme. Ennek része a narrátor is. Ebben a narrációban ugyanis feloldódik a határ múlt és jelen között, érzékeltetve, hogy ami megtörtént, bármikor megtörténhet (kérdés, miért, szabad-e megtörténnie az egyszer voltnak), hogy nemcsak a múlt a jelen része, hanem fordítva: a jelen is része a múltnak, sőt felelős vagy felelősséggel tartozik azért, ami végbement. Majdhogynem az összekötő szöveg az elbeszélőé, amelyben ő adja-veszi a szót, de meglátásom szerint épp azáltal tud csendes tanúként háttérben maradni, hogy a szereplők szólama a sajátjának a része: a szereplők párbeszéde grafikailag nem különül el, mintegy szabad függő beszédszerűen beépül a narrációba. A többnézőpontúság tehát nem a tiszta énfórmán, hanem az elbeszélő szólamán keresztül teremődik meg, ami kezeskedik azért, hogy megközelítőleg *helyes* válaszlehetőségeket adjon az olvasó azokra a kérdésekre, amelyeket a mű problematizál.

Az pedig, ahogyan problematizál, metszéspontok és törésvonalak mentén képződik meg. Bár lehet, ez a két egymással összefüggő metafora egyfelől nem pontosan illik egy olyan műre, amelynek a nyelve – például Visky András *Kitelepítés* vagy Vida Gábor *Senkiháza* című, szintén Erdély 20. századi történelmében játszódó regényeihez képest<sup>2</sup> – mintegy szándékosan kikapcsolja a metaforikus üzemmodot (a regény nyelvezetére később vizsgatérék), másfelől talán mégis némiképp körvonalazzák a többféleképpen színre vitt köztességeket, közöttiségeket, találkozási pontokat és széttartásokat. A folytatásban ezekből reflektálok néhányra.

Ha az eddig vázoltak alapján azt gondolnánk, történelmi regénnyel van dolgunk, csak részben igaz, amint az is, hogy holokauszt-, család-, fejlődés- vagy színházregényről volna szó. Egyik műfajváltozat sem válik kizárólagossá, úgy tűnik, inkább azok találkozási pontján helyezi el magát a mű. Amint ugyanis az eddig kifejtettekben látható, a *nagy* történelmi események és alakítók, sőt tulajdonképpen (fizikai-lelki) elszenvedők is a háttérben maradnak, az úgynevezett totalizáló történelmi spektrum hiányzik, nem jön létre egy kvázi-mindentudás nevében bíráló, utólag igazságot tevő narratíva, ehelyett a korlátozott tudású szereplők szűk látómezején keresztül, a homályban tapogatózva dereng fel a fasizmus, majd a bolsevizálódó szocialista gépezet működése. És nem válik kizárólagos holokauszt-regénnyé sem. Kertész Imre *Sorstalanság*ához hasonlóan kikerüli a dantei, tulajdonképpen a keresztény etikai alapállást, és nem ítélik, nincsenek angyalian jók és démonian gonoszok. Kikerüli azt, amivel a holokauszt-irodalom számos alkotásában találkozni lehet: a borzalmak részletes ábrázolását. A pénzverdék történéseinek, az Isten házában belülről megvizsgált asszonyok tragédiájának a híre közvetetten, a manipulált írott és az egyoldalú szóbeli kommunikációs csatornákon keresztül jut el az előtérbe helyezett hétköznapi szereplőkhöz. Az így letompított durva történések előtérben erősödik fel mindaz, ami Nagy Feri, Erzsi és Tilda sorsává válik. A ki nem mondott hiány teremtette süketnémaság válik súlyossá. Nem artikulálódik, de a szereplők sejtik (az olvasó meg tudja), hogy a zsidó származású orvosnő gettóba küldése és onnan való vissza nem térése végérvényesen meghatározza egész családi életüket, allegorikus kiterjesztéssel: az erőszakos halál egy egész korszak léthelyzetét. Az imént *családot* említettem. A regény azonban csak olyan mértékben család-, amennyiben történelmi és holokauszt-regény. Ezek a minőségek – éppen a kor történései folytán – nem választhatók szét egymástól. Ugyanis ugyanaz a történelmi törés változtatja meg Nagy Ferenc és Erzsébet családjának, valamint számos más család – Tilda

vér szerinti családjának, Titi Constantinescunak, vagyis a zsidóknak, az eladott szászoknak, de még a románoknak is az – életét, amely Erdélyét is, amely hol a románoké, hol a magyaroké, majd ismét a románoké és/vagy az oroszoké. Vagyis senkié. Így lesz Erdély – Vida Gábor-i értelemben – Senkiháza. S ez a köztesség, gazdátlanság csak töredékcsaládok töredékes családregegy-narratíváját teszi lehetővé. A gyerektelen nevelőszülőkhöz, az egykori cselédhez, Erzsikehez és az őt odaadóan szerető férjhez, az iparosember Ferihez kerülő Tilda családtörténetének a félben maradt volta s így elbeszélhetetlensége a feltétele egy félig család, félig nem család, egy problematikus szülő-gyermek, voltaképpen – a vér szerinti kötődés hiánya okán – egy nem szülő-gyermek kapcsolat elbeszélésének, annak minden külső (társadalmi) és belső (lelki) vonatkozásaival együtt. Azt mutatja meg, hogy mivel közös életük nem saját döntés, hanem ellenük irányuló politikai-katonai események véletlenszerű-sorsszerű alakulásának az eredménye, ezért történetükben – a gyermeket teljes szívükkel és odaadásukkal, jóságosan, gondosan és aggodalommal nevelő pótszülők minden törekvése ellenére – nincs ahogy láthatóvá válnia generációk egymásutániságának, oksági viszonyok hiányában egymáshoz való viszonyításuk is értelmetlen. A regény egyfelől azt sugallja, annak ellenére, hogy a szereplők közös életének alapját rajtuk kívül álló tényezők teremtették meg, mégis létezik emberi jóság (a nevelőszülőkké lett egyszerű emberek megmentik és felnevelik a zsidó orvoscsaládból hátramaradt csecsemőt). Másfelől viszont – s szerintem ez a hangsúlyosabb – az ebből a közös léthelyzetből elkerülhetetlenül következő törésvonalakra, szakadásokra irányítja a figyelmet. Ilyen értelemben idézi meg a mű – mint távoli konvenciót – a fejlődésregény műfajváltozatának kontúrjait, amelyeknek a körvonalazása elválaszthatatlan Nagy Tilda identitásalakulásának, -válságának az értelmezésétől, s ez szorosan összefügg az- zal, hogy a mű miként olvasható színházregényként is. Ez az a pont, amely a művet – a múltat a jelen felelőssége viszonylatában megközelítő történelemszemlélet mellett – sokkal inkább a jelenhez, mint a múlthoz köti. Mert felveti azt az egyetemes emberi kérdést – s itt türemkedik elő a regény filozófiai rétege –, hogy a születés és a körülmények, amelyekbe beleszületünk, miként alakítják vagy teszik problematikusá azt a folyamatot, amelyben valakivé válhatunk vagy válhatnánk. Ebben a vonatkozásban is törésvonalakat, repedéseket mutat a mű.

Az ember létbe dobottsága (ld. egzisztencializmus) és determinált volta (ld. pozitívizmus) többszörösen is megmutatkozik a főszereplő sorsában. Nem elég, hogy tudtán kívül, még csecsemőkorában a körülmények folytán

kiesik biológiai családjá köréből, és bekerül egy számára idegen közegbe; ahogy tudatosodik, a befogadó családtól való idegenségét a vér szerinti kötetlek hiányával való szembesülés mellett növeli kamaszos lázadása, illetve az, hogy lány ugyan, de – az olvasó számára is érthetetlen módon – a családban Matyinak becézik. Nem derül ki, mert nincs kimondva, Feri és Erzszi miért matyizzák, csak feltételezhető, hogy saját gyerektelenségük traumáját vetítik ki az örökbe kapott-fogadott kislányra. A felnőtt Tildának tehát a név okán meg kell küzdenie nemi identitásáért és teljes személyiségéért, ha nem lenne elég számára a zsidósága és talán sajátosnak mondható lelkialkata miatt a tágabb környezetétől való idegensége (pl. nem tud, nem akar megfelelni a kötelező iskolai tanrend elvárásainak). S bár egyik idegenségfaktort sem tudja felszámolni – hiszen az események és az emberi kapcsolatai folyton felülírják a törekvéseit –, éles esze, a különféle művészeti területeken (zongorázás, versmondás) fokozatosan kibontakozó tehetsége kapaszkodó számára, hogy elismerjék értékét, hogy megmaradjon a társadalmi struktúrában, majd eljusson a színházig, és a színház váljék számára az önmegismerésnek, önmagára találásának és világértésének a lehetőségévé.

Nem révbé jutásról van szó, nem happy endet jelentő nagy megérkezésről, helyt találásról, hanem felismerésekről, résekről, ahonnan pillanatokra világossá válik számára ez-az, ami arra jó, hogy tovább keressen, s talán elfogadja a maga világában való létét. Személyisége határai kijelölésének egyik ilyen lehetősége – még színésszé válása előtt – az írás, amikor leírja „az első igazságot: A vér belül van”. Ez a belső valami, valaki, ez a belső én válik hozzáférhetetlenné Erzsinek és Ferinek; Titinek, aki rendező és a szerelme; Leventének, aki egy futókaland során teherbe ejti, és akitől lánya, Klára születik; Ágnesnek, az irodalmi titkárnak stb. De elsősorban nem válik hozzáférhetővé ez a mélyréteg önmaga számára. Folyton szembekerül önmaga meghatározhatatlanságával és jelentésnélküliségével: „Nincs semmi. Nem vagyok senki. Anne. Anne. Én senki.” Ez a József Attila-i egzisztencialista léthelyzet, a semmivel való örök szembesülés a színésszé teremtődés, a valakivé válás lehetősége is számára: „Amikor a színpadon állok, tudom, ki vagyok. Amikor az életben az utcán megyek, mint az az ember, én is az ismeretlen vagyok. A karakterem, tudom, hogy mit akar, feleli Tilda megfontoltan.” A színház annak az öröme – nyilatkozza egy riportban –, „hogy mindennap új bőrbe bújhatsz, új alaknak adhatsz testet, az vagy, aki lenni szeretnél”. Hétköznapi énjé üres, fekete lyuk, létezés és jelentés nélküli. S bár a hétköznapi énjét, zsidó mivoltát, saját korát a lágerről szóló színpadi művek megszólaltathatatlansága miatt nem játszhatja el, tehát a nyelv korlá-

taiba ütközik, neki a színészet, a színpadi élet egzisztenciális kérdés, az igazabb és az igazabb létezés lehetősége: „a szerep egy vékony, egészen vékony bőrréteg, ami megvéd, és amiben már biztosan tudod, hogy mi vagy te. És hogy ebben a burokban, ami körülvesz, biztonságot ad, az a jó, hogy nem magadat teszed a középpontba, hanem azt a valakit. És az a valaki a fontos”. Ha a láger témájú művek nem is, mintegy jóvátételként eljátszhatók a görögök, mert azok nem veszélyesek, de öntükörözésszerűen egyszerre értelmek Tilda korát és sorsán keresztül az egyetemes emberi létezését. Szophoklész *Antigonéja* megérteti ugyanis vele, mit jelent eljutni a címszereplőnek a testvére gyászatától a saját „ragyogó mártírúma felé”, hogy „[n]em elsötétül, hanem kivilágosodik”, hogy mit jelent a lelkiismeret hangjaként működő isteni törvény érvényessége, ereje, és miért bűn a hatalom ezt megsemmisíteni akaró törekvése (hogy ne legyen gyász, emlékezet). Az *Oidipusz királyon* keresztül pedig eljut önmagához, létezése lényegéhez: megérti, hogy a sors elől nem lehet kitérni, hogy Oidipusz nyomozása – tudniillik hogy az ókori tragédia főszereplője meg akarja ismerni a múltat, amelynek eredményeként a saját múltjával kell szembesülnie, és önmagában kénytelen felfedezni a bűnöst – azért egzisztenciális kérdés, mert ezáltal megmentheti a világot. Ez, az eleve elrendeltség ellenében tudatosan választott gondolkodói attitűd, a sorssal, a múlttal való szembenézés lehet az egyetlen lehetőség Tilda számára is, hogy egyszer haljon meg, hogy megőrizze sokféle rétegből, törésvonalból álló személyiségének valamelyes integritását. Így lehet a művészetnek, a színháznak egzisztenciális szerepe, válhat az önmegértés, a történelem értelmezhetőségének a közegévé. Ezért utaltam arra a bevezetőben, hogy bár a regény nem él metaforikus képekkel, a hétköznapi történéseket teremtő lecsupaszított, eszköztelen nyelv a hallgatásaival és intertextuális utalásaival együtt válik metaforikussá – történelmi korszakokon (a második világháború és az azt követő kommunizmuson) túlmutató létpéldázattá.

S miközben Nagy Tilda színészként ebben a keresésben, önértési folyamatban a nyelvre van utalva, állandóan a nyelv korlátaival szembesül több vonatkozásban is. A gettóban halálukat lelt szülei folytán eleve kiesik a zsidó nyelvből és kultúrából (nem beszél héberül), jószerevével nem is kerül be abba, hiszen a zsidóság az ő életében eleve peremre szorítottság, száműzöttség. A számára idegen magyar nyelvre van utalva, amelyet nem választhatott meg, ezen a nyelven válik valakivé, mégis nem véletlenül ismételteti – talán ebben az értelemben is –, hogy ő senki. Ennyi erővel lehetne Anne Frank vagy Antigoné. És törésvonalakra ismer a magyar nyelven belül is a kolozsvári származású nevelőapa és a székely nevelőanya nyelvhasználati különb-

ségében: Feri választékos szociáldemokrata nyelvezetet, Erzsi csiki tájszólást használ. Mint ahogy nem otthonos a román nyelvben sem – jól mutatja ezt a Titivel való román–magyar kevert nyelvű kommunikációja, aki úgy román, hogy valójában zsidó, mint ahogy Tilda is úgy magyar, hogy szintén zsidó. Ráadásul folyton azzal szembesíti az olvasót a regény, hogy a nyelv nem fontos. Provokatív kijelentés ez, hiszen egyrészt a nyelvek sokféleségével találkozunk a műben (a multikulturalitását éppen elvesztő Erdély utolsó pillanatait tapasztalhatjuk meg), másrészt a főszereplő szakmájánál, hivatásánál fogva a nyelvre van utalva. Ennek a provokációnak talán egyrészt éppen az lehet a funkciója, hogy rámutasson: a színészi teljesítményben, létmódban nem az a lényeges, ami kimondatik, hanem ami a nyelvre utaltság helyzetében nem mondható ki, ami a nyelv közötti résekben jelenik/jeleníthető meg. Tilda egyébert sem küzd, mint hogy ezt a megszólaltathatatlant vigye színre (ez derül ki a Titivel, a Gyurival vagy az Agnessel való eszmecseréből is). Másrészt arra is utalhat ez a kijelentés – amint azt már Kertész Imre a *Sorstalanság*ban végrehajtotta<sup>3</sup> –, hogy az Auschwitz, a lágerek előtti nyelv alkalmatlan annak a történelmi traumának az elbeszélésére, amit a fasizmus okozott, s hogy új nyelvre van szükség. Talán a politikai cenzúrán és a befogadói érdektelenségen vagy teherbírás hiányán túl ezért sem vihető színre az, ami a lágerekben történt. Ezért válik céllá és – talán túlságosan idealisztikus módon – lehetségessé egy olyan nyelven túli nyelvnek a keresése és részben megtalálása, amely Tilda színészi munkájának az eredményeként megvalósul a műben. Hogy ennek az irodalom, a színház által létrejövő nem verbális nyelvnek a főszereplő önmegértésen, -elfogadásán, az emberi sors vállalásán és az egymás megértésére irányuló törekvésen túl lehet-e jóvá tevő, helyreállító, vigasztaló szerepe szélesebb, társadalmi-történelmi kontextusban, nyitott kérdés marad. Vagy lehet, be kell érünk ezzel az írói ajánlattal mint lehetőséggel: hogy ez a legtöbb, amit a művészet tehet azoknak a törésvonalaknak a helyreállítására/megszüntetésére, amit a történelmi traumák okoztak, és annak elkerülésére, hogy a jövőben ne történhessen meg még egyszer, ami megtörtént.

Hihető ez? Elégséges? Vagy kevés? Főleg ha arra gondolunk, hogy a nyelven túli nyelv – nevezzük így: egy *közös* nyelv – megtalálásának az esélyét latolgató, azt elérni akaró irodalmi opusnak, jelen esetben Tompa Andrea regényének a nyelve ontológiailag maga is nyelvre utalt, és bizony maga sem mentes a törésvonalaktól. Elég, ha csak a mű tektonikáját is érintő poétikai eljárások némelyikére gondolunk. Miközben egyfelől – amint a fentiekben kifejtettem – az elbeszélői magatartás erényének mondható, hogy nem mi-

nósít, nem ítélkezik, nem korigál, és a közismert negatív történelmi események, döntések és személyek színre vitelének elhagyásával az olvasó tudására hagyatkozik, hogy a hétköznapi ember drámájára fókuszálhasson, másfelől, talán éppen amiatt, hogy hagyja történni az eseményeket, túlságosan sokáig *hőmpölyögteti* azokat. Tompa az olvasó türelmét is próbára teszi azzal, ahogyan a részletekben elveszve, túl aprólékosan, kis lépésekben szövődő jelenetkezéssel ábrázolja az első részben (*Megérkezés*) Matyi Tildává válásának első éveit. Ez pedig – az *Omertá*hoz hasonlóan, amelyben túl nagy figyelmet szentel Vilmos, a rózsanemesítő szólamának – szerkezeti aránytalanságot okoz a másik három fejezethez képest (*Menekülés; Felkészülés; Katasztrófa*). Pedig ott van úgymond az író kezében az eszköz a tömörítésre: az egyes alfejezetekben sorközökkel jelzi az időbeli ugrásokat, kihagyásokat. A jelenetkezés szűkítése, nagyobb időegységek összevonása feszesebbé s ezáltal még drámaibbá tehetné az első fejezetet, a főszereplő kamasszá válásának folyamatát láttató második fejezet előkészítését a nagyobb kihagyásokat megengedő poétikai tömörítés is megbírta, talán pszichológiailag is kellőképpen megalapozta volna. Mert megközelítésében az igazi dráma a *Menekülés*szel kezdődik, amelyben a két fejezet közötti nagyobb időbeli ugrást követően már a lázadó-öntudatosodó Tildával találkozunk, s talán ettől a ponttól lesz íve, belső feszültsége a regénynek, innen *viszi magával* az olvasót a mű, mert innen kerül a főszereplő mint énkereső, világértelmező elme a középpontba. Ettől kezdve az előző fejezet Erzsije és Ferije, Tilda életkori változásának megfelelően természetesen és a mű epikai rendjében is hitelesen, járulékos szerepet kapnak. Az is kérdés, hogy az egyébként kronologikusan haladó történetben (visszautalások csak ott vannak, kellő mértékben adagolva, ahol az a jelenbeli folyamatok megértéséhez szükséges) a *Menekülés* miért időbeli inverzióval kezdődik, hogy a fejezet első részében miért az érettségre készülő Tildával találkozunk, és utána az érettségiig vezető göröngyös utat beszéli el, hogy aztán a következő két fejezetben megmaradjon a történetmondás fő szervezőelveként a linearitás és a kihagyásos technika. A tömörítés, az elbeszélői narrációba beépülő szereplői szólamok pörgése pedig a mű végéig megőrzi, sőt növeli is Tilda identitáskereső útjának belső drámáját. A példaként felhozott prózapoétikai gyarlóságok egyben arra mutatnak rá, hogy a nyelven túlit megszólaltatni akaró nyelv is esendő, benne áll az időben, a történelemben, az irodalmi hagyományban. Így nem mentes attól, amitől talán szabadulni akar: a történelmi traumától, amely írja/beszélteti, és a történelemtől, amelyet újra/át akar írni (értelmezni) a szöveg, hogy az egyes ember és a társadalom megtalálja az utat önmaga

igazabb valójához, közelebb kerüljön ahhoz, aki más, aki a másik. Hogy emlékeztessen arra, amit Tilda elfelejtett, elfelejtettünk, de amit keres, amit keresnünk kell a senkitől a valaki felé vezető úton.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Tompa Andrea: *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2013; *Omerta. Hallgatások könyve*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017.

<sup>2</sup> Visky András: *Kitelepítés*. Második kiadás. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2022; Vida Gábor: *Senkiháza. Erdélyi lektűr*. Magvető, Budapest, 2023.

<sup>3</sup> Ld. Földényi F. László: A művészet hentesbárdja. Kertész Imréről, *Alföld/11.*, 71–83.

Szekernyés Tünde

# EGY DIKTATÚRÁBA TÉVEDT LURLUGINA

ALINA NELEGA: *MINTHA MI SEM TÖRTÉNT VOLNA*. FORDÍTOTTA  
ANDRÁS ORSOLYA, LECTOR KIADÓ, MAROSVÁSÁRHELY, 2023.

1987-ben, Bukarestben így fenyegetőzik Alina Nelega hősnője popatraian elvtársnak: „Egy napon, előbb vagy utóbb, meg fogom írni, mi történik itt és most, ebben az irodában, e mellett a kávé mellett, ebben az épületben, a vasajtók mögött az alagsorban, ebben a városban, ebben az országban.” 36 év telt el, és mi, a regény majdani olvasói, megszólítva érezzük magunkat: vajon hány fenyegetőzés teljesült be azóta? Vajon hány Cristina, Nana, Éva vagy Ágota írta meg, hogy mi történt a vasajtók mögött, és hányan élnek úgy, mintha mi sem történt volna? Alina Nelega regénye adósság lerovása és szembenézés egy korszakkal, egy személyes és kollektív múlttal. Egy válasz a *milyen volt a kommunizmusban?* kérdésre, korkép. De egy gyönyörű