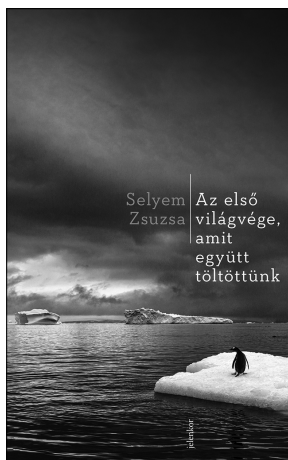


## MÉG A POSZTON IS TÚL

*Selyem Zsuzsa: Az első világvége, amit együtt töltöttünk*

Az idén tavaszra és nyárra tervezett könyves eseményeket markánsan formálta a maga képmására a pandémia és az új életformaként ránk köszöntő karantén: a fesztiválok és a bemutatók a világhálóra költöztek, fülhallgatós írók és kérdezőik a közösségi oldalakon engedtek bepillantást szobájukba és könyvespolcaikra, az atomizált közönség pizsamában figyelt feszülten. Feltehetően olvasási szokásainkat sem hagyta érintetlenül ez az új helyzet, sokan olyan köteteket olvastak újra, amelyek a régmúlt járványait beszélik el, mások apokaliptikus víziók nyomába eredtek a képzőművészetekben és a filmben, s mintha a kényszerű bezártságban sokkal többen választották volna a könyveket az utazás és a társas kapcsolatok pótlásaként (kivéve azok, akik már korábban is így tekintettek a könyvekre). Selyem Zsuzsa új novelláskötetének megjelenését a karantén és a világszinten nyomasztó (bio)politikai-gazdasági helyzet groteszk aktualitással kísérte, amire a kiadói marketing, illetve az elsőként megjelent kritikák egyaránt reflektáltak, miszerint egyfajta „túlélési kézikönyvként” forgathatjuk, most, hogy valóságosan is átélhetünk apokaliptikus helyzeteket. A kötet címe már múltként kezeli a világvégét, az pedig, hogy azt elsőnek nevezi, a többes szám első személyű igealakokkal, nosztalgiát, otthonosságot, már-már intimitást sugall, amit – később a szövegek olvasása által is megerősítve – mindenekelőtt iróniával lehet kezelni. Az *Ars amatoriából* vett Ovidius-mottóban („Másokat gyönyörködtessenek a régiek, / én annak örülök, hogy most születtem”) hasonlóképpen a világvégéhez való viszony paradoxona kap hangsúlyt, ugyanakkor az idézet utólagosan más irányokból is értelmezhető. A kötetben ugyan nem központi téma a szerelem, a hiánya azonban mindig az érzelmi és testi kapcsolatok hatalmi viszonyokba torzulása miatt válik nyomasztóvá. Az Ovidius-paratextus tehát már ebből a szempontból is rendhagyó, hiszen nem egyszerűen kicsinyítő tükörként, jelmondatként vagy a hagyományhoz való viszony megszokott használati formájában jelenik meg, amit a novellákban felbukkanó számos más klasszikus (regény, vers, filozófiai munka, film, dalszöveg stb.) rontott vagy stílustörést eredményező idézése is megerősít.

A négy ciklusra osztott tizenöt elbeszélés szigorú rendezettsége határozottan megerősíti az egyes szövegek értelmezését, részben tematikus kapcsolódások, részben pedig a szereplők visszatérése által, ugyanakkor a kötetegész – olvasói hiányérzet nélkül – mégsem mutatja meg a szintézis lehetőségét, ahogyan az például Tóth Krisztina *Pixelében* tapasztalható. A Tillai Tamás által tervezett kötetborítót széthajtva a hátlapon csoportosuló pingvineket láthatunk, ahogyan az előlapon, az úszó jégtáblán magányosan álldogáló pingvintársukkal egymást figyelik. A kék, szürke és fehér színek az ember nélküli világot idézik, a klímakatasztrófa által már közel hozott tapasztalatot,



Jelenkor Kiadó  
Budapest, 2020  
160 oldal, 2499 Ft

amelyben hétköznapi élménnyé válnak a félelem, az eleve lemondás, a felelősség áthárítása és a tagadás gesztusai. A létezés határhelyzeteire, az egzisztenciális kiszolgáltatottságra, a hatalmi fölényben lévők érzéketlenségére, a társadalmi berendezkedések (kommunizmus, késő kapitalizmus) mindenkori amorálisára rákérdező novellák rendre különleges perspektívából szembesítik az olvasót a jól ismert kelet-közép-európai milió otthontalanságával, amelyből csak egy-egy történet lép ki más földrajzi terekbe. Ez a fogalmi egybehangzás ugyanakkor sokszor teszi kiszámíthatóvá az elbeszélések világának megalkotottságát, s ha nem is jelenik meg direkt morális konklúzió az egyes történetekben, az olvasó kellőképpen kényelmetlenül érzi magát a játék lehetőségének hiányától.

A *Menekül* című első ciklus első darabja, az *Ugyan hová?* egy fiatal lány, Tilda nézőpontján keresztül mutatja be egy sikertelen szökés történetét, amely Romániából vezetne Magyarországra az embercsempészek segítségével a zöldhatáron, minden bizonnyal a rendszerváltás előtt. Az egyes szám első személyű elbeszélés hangneme a kötet más darabjaiban is visszatér: az odaértett másikhoz (hozzám, az olvasóhoz? az elbeszélő nem megjelenített társához?) való fordulás közvetlensége, beszédszerűsége „sztorizgató” jelleget ad a megszólalásnak, amit a csapongó történetvezetés, a kiszólások, az érzékletes képiség erősít. A groteszk humort („egy gyárilag lerobbant Dacia”, 9.) ugyanakkor a kiszámítható és túlzottan pontosított irodalmi utalásrendszer aláássa: „A tájat úgy képzel el, mint amelyről a költő zúgolódott *A magyar Ugaron* címmel. [...] visszaszállítottak a nemrég elhagyott Pece-parti Párizsba, úgy is mint a Holnap városába” (12.). Az eleve elvetélt szökéskíséret („Megszökni, fiam? Ugyan hová?”, 17.) a Securitatén végződik, ahol az elbeszélés fókusza már átcsúszik az egyik fiatal utasra, Simon Ádámra, majd a rendőrök és a cellatársak által végrehajtott kínzásokra. A ciklus harmadik novellája, az *Az a napverte sáv* a perifériára szorultak, a láthatatlanok története, a nevelőintézetbe került, majd prostituálódott nőé, aki mintha egy szociográfiai gyűjtéshez tenne minden szégyent nélkülöző vallomást. Ha a cím nem mutatná azonnal egyértelműen, a novella első szavai („Kevertet kérek, pikolóval”, 25.), majd az átírt és dőlt betűvel szedett intertextusokkal teleszótt utolsó szövegegység rögzíti, hogy az elbeszélés Petri György versének egyfajta inverze, vagyis a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* nőalakja jelenik meg benne énelbeszélőként, akit Petritől csak hangja, testrészei és a férfi undora által ismerünk. A férfi beszélő neve (Hell János) Selyem Zsuzsa novellájában suta játéknak tűnik, illetve a nagy Wittgenstein-közhely ironikus továbbírása sem elég erős: „Csak most inkább ahhoz vagyok közel, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell. Vagy ahhoz, hogy ha csak a semmi van, akkor inni kell” (29.). Az, hogy Teri „lírai te”-ként szólítja meg a hajdan gyengéden szeretett férfit (30.), hatásosan mutat rá a hagyományosan soha nem hallható másik hangjának létjogosultságára, az irodalmi hagyományok szokásrendjének elnyomó hatalmára. A kötet utolsó novellájában (*Szinte végtelen*) újra felvillan a Petri-vers emléke, az idézés ezúttal azonban inkább a súlytalanná koptatás és a kiforgatás erejével hat csupán. A kötet több szereplőjét újra felvonultató Paradise Now fesztivál utáni posztapokaliptikus tablóban Marcel Moraru szeméinstallációkat fotóz: „Aztán kiválasztott a sok szemét közül egy horpadt Hell energiatálas bádogot, ide-oda rakosgatta, mérte a fényt, talált egy alig is észlelhető napsütötte sávot, ráhelyezte, és egy másik géppel lőtt róla egy portrét. [...] Csak az olyan helyzetek érdekelték, amelyekben a szereplők között semmiféle viszony nincsen” (150.). Az első ciklus utolsó darabja, a *Mu, a menekülő csillag* a Petri-parafrazishoz hasonlóan a hagyományosan elnyomott, elhallgattatott másik hangját szólaltatja meg a morális felelősségre vonás intenciójával. Főszereplője, illetve belső elbeszélője Sahrazád, akit a novella narrátora azonosnak mond a középkori arab mesefolyam bátor hősnőjével, a helyszín azonban már a szíriai háború egyik menekülttáborra, ahol asszonyok és kislányok szenvednek a háború kegyetlenségétől, és siratják el férjeiket, testvéreiket, fiaikat, meg nem született gyermekeiket. A kislányokhoz szóló altatómese klasszikus traumafeldolgozás egy bolyongó-keresgélő főhőssel, aki az Orion csillagkép egyik kis csillaga. Ő a Kis Kutya csillagképből a Nagy Kutya

csillagképebe vándorolva további meséket hallgat meg az emberi világ kegyetlenségeiről és az értelmes élet lehetőségeiről. A csillagok állatokon keresztüli antropomorfizálása a mese csodás világán túl azonban amiatt is fontos, mert a kötetben a női hang marginalizáltságán túl itt jelenik meg először a nonhumán elbeszélő, ráadásul úgy tehát, hogy az élettelen, szervesen anyag szólal meg az elbeszélői hang folytonos továbbadásában (mesemondó nő – csillag – állat), miközben egyértelműen a gyermeki kívülről ártatlanságát hangsúlyozza. A makrokozmosz és a mikrokozmosz egyedül a mesében kapcsolódik össze és válik az ember otthonává, majd ennek a pátosza is feloldódik az utolsó novella posztapokaliptikus látomásában: „Csináltam egy szitanyomatot pólóra, rajta Holbein Halott Krisztusa pózában a mikromakrokozmosz ember” (154.).

A ciklusok és a szövegek közötti szövevényes kapcsolatok felfedezésének az egyik lehetséges iránya az állati elbeszélők követése a harmadik ciklus (*Minden nesz*) négy novellájában. Az állati perspektíva a szerző előző kötetében (*Moszkóában esik: Egy kitelepítés története*, 2016) mindenekelőtt a groteszk erejével hat, ugyanis az antropomorfizálás mint ha kimerülne a beszéd képességében: ezek a narrátorok olyan urbanizálódott állatok, amelyek/akik idomultak az emberi civilizációhoz, de nem alávetettként vagy kiszolgálóként. Az egyik leginkább felforgató hatást az a „pompás nőtény cimex lectularius” (ágyi poloska, 72.) kelti, aki Beczásy István 1952-ben zajló kihallgatásának és vallomásra kényszerítésének narrátora – ebben a groteszk nézőpontban a megkínzó és a megkínzott egyaránt csak táplálék lehet, amelyben felszámolódik az ember erkölcsi lényként való elgondolásának lehetősége. A poszthumán nézőpont azonban nem érvényesül ilyen erővel az új kötet levezett novellaciklusában: a címadó Hazárd Baltazár történetében Robert Bresson filmjének (*Au hasard Balthazar – Vétlen Baltazár*, 1966) számára beszéli el élettörténetét, azt az esetlegességet, amelyben az események véletlenszerűségének való kiszolgáltatottságot, a boldogság és a szenvedés kiszámíthatatlan láncolatát éli meg az emberek világában. A nagyon kevés párbeszéddel és hosszú hallgatásokkal dolgozó film néma szereplőjének megszólaltatása, a mozgókép szöveggé alakítása egyrészt hangsúlyossá teszi azt a hétköznapi hasonlatot, amely az élet elmúlását a film lepergésével szemlélteti, illetve azt a halál előtti pillanathoz köti. Másrészt azonban sajnálatosan szájbarágós lesz azáltal a novella, hogy a számár szenvedéseit az emberi nyelv és gondolkodás mediális közegébe helyezve egyértelműen morális és szakrális kontextusba vonja. A Dosztojevszkij *Félkegyelműjéből* származó mottó (Miskin herceg szavai a számárról, amelyet Bázelen hallott a piacon, s amelyhez egyfajta megvilágosodást, eszmélkedést köt) egyértelmű erkölcsi felsőbbrendűséget biztosít a novella főszereplőjének, aki egyébként Miskin néven szintén visszatér az utolsó novella látomásszerű világában: „Miskin? Így hívod a szamarat? Mindig érdekelt *Az idióta*, de untam végigolvasni. [...] Jól jártatok, mert a végén ellaposodik: Miskin az orosz lélekről nyomja a dumát, majd megőrül, Nasztaaszja Filippovnáat rendben leszúrja Rogozsin, Aglaja kalandor lesz, a többiek tengetik tovább szánalmas életüket” (153–154.). Így ifj. Holbein *Halott Krisztusának* fentebb már említett megidézése is mindenekelőtt Dosztojevszkij felől olvasható. Vagyis a festmény nem önmagában fontos, hanem Miskin híres felkiáltása miatt: „Ezt a képet! De hát ennek a képnek a láttára némi ember még a hitét is elveszítheti!” – erre az idézetre építi Julia Kristeva híres és sokat vitatott képelemzését, amelyben Dosztojevszkij személyes élménye alapozza meg a festmény modern istentagadásként és egzisztenciális megrendülésként való értelmezését. Selyem Zsuzsánál a Miskinre vagy akár ifj. Holbein festményére tett utalások egyfajta intellektuális közhelyként bukkannak fel újra és újra, amely játék tehát az utolsó novellában már kifejezetten fárasztóvá válik. Az állatos ciklus *Mielőtt szétszednétek* című elbeszélésében a Sahrzád meséjében felbukkanó damaszkuszi férfpár Patty nevű kutyájának történetét az ő szemszögéből olvashatjuk tovább, amelyben a háború elől menekülés és a szenvedésen való bölcs felülemelkedés kap hangsúlyt. A *Hangyák boldogságában* az erdei élővilág és az ember (humán, Kétlábú) hatalmi játszmákkal, kegyetlenséggel és a túlélés-

sért való küzdelemmel teli képei váltakoznak. A humanista világkép sokszoros megsértését és felszámolódását továbbbíró Nietzsche-parafrázis keserű nevetésre ingerli az olvasót: „Istenről nem beszélek, halottakról vagy jót, vagy semmit” (109.).

Selyem Zsuzsa kötetének invenciózus – bár először inkább túlzottan szigorúnak tűnő – megszerkesztettségét és a novellák összetett értelmezési lehetőségeit mutatja, hogy a poszthumán nézőpont nem az állati nézőpontokat felkínáló novellaciklusban jelenik meg a leghatásosabban, hanem az utolsó, *Le és fel* című egységben. A kötetzáró novellára (*Szinte végtelen*) már többször utaltam, a korábbi szereplők némelyike a Paradise Now utáni szelektív szemétygyűjtés során, egykori státuszuk és/vagy szellemi képességeik hiányában találkozik újra. Bár a Margó Fesztivál online beszélgetésében a szerző és a kötet szerkesztője (Nagy Boglárka) ezt a szöveget úgy emlegették, mint amely „kimentí” a szereplőket a klímakatasztrófával, hatalmi erőszakkal sújtott világból, úgy vélem, hogy az olvasó számára egyáltalán nem olyan könnyű a kötet világából kilépni a groteszk humorral megteremtett, a racionális téren és időn kívül szorult történettel. A szereplők lelassulnak, szinte vegetálnak a baljósan elcsendesedő, értelmes tevékenységet nem kínáló világban. A ciklus *Mea maxima* című darabjában ismét Tilda az elbeszélő, aki az egyetemi éveiről anekdotázik, köztük a Marcel Moraru által tervezett, majd bemutatott projektről, Tolnai Ottó alteregójára-regényhősére hommage-szerűen utalva: „Valamikor a T. Olivér-féle Sírás Tanszék szerény előmenetelű hallgatója voltam” (136.). A férfi „éppen az elektronika és az élővilág fúzióját fejtegette, különös tekintettel a posztanimál mibenlétére” (138.), majd az elkészített installációt a *Digital Interactive Arts* kiállításon mutatja be. A férfi megszállottsága és tervei parodisztikus fénybe állítják a kortárs képzőművészetet és egyébiránt a poszthumán művészeti-gondolkodói jelenségét, ahogyan az aloe verákba elektrodákat szúr, amelyek az emberi érintéseket egy keverőpultba továbbítják, s az emberi-növényi-gépi interakcióból zene hangzik fel – a művészt természetesen növénykínzással vádolják. Élet és halál határáról, fiziológiai és filozófiai vetületeiről, az emberi létezés molekuláris szintjéről elmélkednek az *Egy sötét pont a fehér sávon* gondolatfutamai, amelyek az elbeszélő fejében gomolyognak sielés közben, mindez pedig más dimenzióból engedni szemlélni az emberi létezés bonyolultságát – esetenként haszontalanságát.

A novellákat egyértelműen a kortárs társadalmi-politikai-ökológiai-művészeti jelenségek szövik át, azonban nem a realiztikus ábrázolás szándékával, sokkal inkább a groteszk szűrőjén keresztül, ami jellemzően megakadályozza a súlyos etikai problémák didaktikus részletezését. A *Három árva szurikáta* címet kapó második ciklus a tömegmédiából ismert képekkel és helyzetekkel operál, az üres párbeszéd, a rontott nyelv és az értelmetlen bölcselkedések megdöbbentő erővel tudják érzékeltetni az emberi kapcsolatok dehumanizáló karakterét. Hogy a novellaciklus címét csupán a jó hangzás indokolja, vagy érdemes mélyebb értelmet keresni benne, nehéz eldönteni, érdemes azonban azt hangsúlyozni, hogy a szintagma *A tökéletes fotó* című elbeszélésben a három, művésznevet (beszélő nevet, álnevet) viselő figura hasonlata, akik egy fesztivált mulatnak végig, és szinte kényszeresen keresik, hogyan érezhetnék minél jobban magukat a külsőségek és az élvezetek hajszolásában. A Caesaria Winner nevet választó elbeszélő a verekedésbe torkolló, rendőrörsön végződő utolsó éjszakára a „saját tervezésű, metahistorikus horrorszerkóját” (77.) veszi fel, s az események pikareszk jelleget öltő sorában az öltözködés, a smink, a másik megfigyelése, a folyamatos fotózkodás kap hangsúlyt. Az értelmetlen, de mégis magától értetődő agresszióból kibontakozó verekedés leírása a testek mozgásával és egymáshoz kapcsolódásával szinte pszichedelikus élményt kelt, mintha egy tánckoreográfia leírását követné az olvasás. A *Már csak két perc* című novella az elbeszélő és az édesanyja Pozsonyba tartó utazását kíséri végig, miközben a narrátori reflexiók a gyermekkori emlékek és az 1947 óta az atomtudósok által megalkotott szimbolikus óra, a világvége bekövetkeztét jelző, úgynevezett Domsday Clock körül forognak. A vegán étteremben való étkezés, a papírpoharas kávé, a Teslával való közlekedés csupán a környezettudatosság illúziója, hiszen az utazás

közben több állatot is elgázolnak, aminek oka az édesanya figyelmetlensége és a gyermeke paranoiája a világvégejóslatok tudományos meghatározása miatt. Az ökotudatos viselkedés elégtelenségét, a technikai civilizáció biztos pusztulását érezteti *A tökéletes fotó* egyik éjszakai jelenete is, amelyben a fesztiválra repülővel érkező elbeszélő a következőképpen vélekedik a környezetvédelemről: „A szokásos, dülöngélő éjszakai helyváltoztatókon kívül itt is elektromos rolleresek száguldoztak savanyú pofával, ökomorális fensőbbsegítudatuk keveredett zavarodottságukkal, hogy micsoda kétlábú, kiszámíthatatlan lények cammoghatnak az ő catwalkjukon. Na ja, mi meg őket utáltuk. Volna, ha nem osztom meg kis csapatommal nézetemet, miszerint még mindig jobb, mintha az autójukkal csesznék a klímát” (75.). *A Bibi halállistája* ismét Tilda elbeszélése, aki egy balatoni vitorlázón tölti a napot és az éjszakát Frenk „új csajaként” a férfival, továbbá Bibivel és néhány „hatvanpluszos fölékszerezett férfival” (43.). Bár a hajón zajló jelenetek akár zavaróan ismerősek lehetnek a tavalyi önkormányzati választások előtt kirobbant botrányból, a novellában nincs nyoma ennek a szálnak, ugyanakkor az olvasás szükségképpen asszociál a médiát bejárt felvételekre. Tilda narrációja amiatt rendkívül megrázó, mert szinte szenttelenül ad számot a rajtuk esett „természetes erőszakról”, hiszen a férfiak úgy tekintenek rájuk, hogy bárki és bármikor kielégítheti rajtuk testi vágyaikat az alkohol és a drog hol felpörgető, hol letaglózó hatásának váltakozásában. A két nő fecsegésnek induló, de vitába forduló beszélgetése Bibi azon bölcsességéből indul ki, miszerint a gyermek fogantatása sosem véletlen, hanem kell hozzá valami mély egymásra hangolódás. Ezoterikus bölcsességei a sorsról, a sebekről, a jó és a rossz dolgok behívásáról tiltakozásra készítetik Tildát, aki az ember testi meghatározottsága, illetve szabad akarata mellett érvel. Mindkettejük elviseli azonban a kényszerítést és az erőszakos közöszlést, amit azután Tilda a következőképpen kommentál: „A kesztyűstől olyat kapok, hogy eszméletemet veszttem, s mire magamhoz térek, a vitorlás újra békésen siklik a tavon, fölöttünk a csillagos ég, alattam a szürkésfehér tócsa” (49.). A Kant-parafrázis a közismert Kant-idézettel együtt sokféleképpen, de minden bizonnyal csak túlmagyarázva és moralizáló intelmekkel telve lenne csak kifejthető: az olvasó számára ugyanakkor letaglózó erejű az allúzió, illetve az idézés kisiklatása. A *Villán túl* című novellában Bibi a narrátor, Tilda azonban már csak mellékszereplőként tűnik fel abban a valóságshow-villában, amelynek mindketten lakói, többek között Ramónával, a YouTube-er szakáccsal és Yvette-tel, Balmazújváros gimnáziumi szépségkirálynőjével. Az elbeszélés harsány, sztorizgató, nagyot mondó beszédfolyam, amely egyszerre a tévés reality-műfajok paródiája és groteszk társadalomrajz. A „kinek volt nyomorúságosabb gyerekkora” tematikájú vetélkedőben való megmérettetést a vagy-vagy játék követi, amelyben azonnal dönteni kell: „új a nap alatt (van, nincs), lenni (vagy nem lenni), én (vagy Yvette)” (67.).

Selyem Zsuzsa novelláskötete nehéz olvasmány, többek között azért, mert minden szövege nélkülözi a klasszikus novellaforma kényelmes szabályait. Az egyenetlen színvonalú textusok csoportosítása és a visszatérő szereplőkkel való játék bizonyosan segítenek az olvasó figyelmének fenntartásában és kifinomultabb működésében, a szövegek közötti kapcsolatok pedig ezeken a biztonsági szálakon túl is működésbe lépnek. A kulturális allúziók, intertextuális játékok, parafrázisok, parodisztikus szöveghasznosítások, filmes és képzőművészeti referenciák nem csupán a ráismerés fölötti öröm erejével hatnak, még ha esetenként túl is terhelik az olvasást. Kirajzolódik belőlük ugyanis egyfajta ismerős (poszthumán) bölcsesség, ami látszólag természetesen viszonyul ahhoz a tényhez, hogy az ezredforduló utáni két évtized a civilizáció történetének új, ismeretlen és félelmet keltő korszaka, amelyben a felelősség terhétől ódzkodva élünk, és amelyben minden félelem és erkölcsi megfontolás ellenére lassan otthonosan érezzük magunkat.