

# A terror megszelídítése

Selyem Zsuzsa Moszkvában esik című kötetéről

A *Moszkvában esik* több mint történetek összessége, de nem regény. Szorosabb szálak fűzik egymáshoz az egyes fejezeteket, így nem is novelláskötet. Nehezen adja meg magát a szövegtest, éppen úgy, mint Bodor Ádám *Sinistra körzete*, a narrációs eljárások pedig legalább úgy rokoníthatók Nádas Péter, mint mondjuk Parti Nagy Lajos prózájához.

A *Moszkvában esik* kísérlet arra, hogy az emlékezés folyamában tetten érhetővé váljék az a pont, ahol a valóságos összemosódik a fikcióval, s amely éppen eljárásai által mutatja meg az igazság rétegzettségét, hozzáférhetőségének korlátozottságát.

A kötet magába építi mindazokat a jelenségeket és eljárásokat, amelyek a szerzőt már korábban is foglalkoztatták szépirodalmi vagy irodalomelméleti tevékenységében. Homlokterében a traumatikus élethelyzetek elbeszélhetőségének kérdése áll; ez pedig a maga rendjén szoros összefüggésben létezik a műfeldolgozás különböző stratégiáival. A mű alapvető feszültségét az adja, ahogyan a különböző narrációs szintek műfeldolgozási-émlékezési stratégiái egymásnak feszülnek: a *Moszkvában esik* különös szövegterét egyrészt az elhallgatás, másrészt pedig a nyelvkérés, a tragédia adekvát elbeszélési eljárásainak elégtelensége szervezi.

Érdemes a művet a különböző emlékezési technikák és eljárások viszonyában vizsgálni. Ennek megfelelően, az elbeszélés öt szintjét különböztethetjük meg. A (könnyebbég kedvéért nevezzük most így) regény gravitációs középpontja Beczásy István kitelepítése: ennek igazságtartalmára irányul a mindenkori narrátor figyelme. Erre a történetre épülne Beczásy Lilian oral history-jellegű kutatása is, de annak érvényességét éppen ez az eljárás vonja szüntelenül kétségbe. Az unoka kénytelen szembenézni a rendelkezésre



álló eszközök elégtelenségével, hiszen a múlt újra és újra magába fordul, és nem fedi fel magát a rá szegeződő tekintetek előtt. A humán dimenziót az úgynevezett non-humán dimenzió egészíti ki, amely éppen tehetetlensége által képtelen ellenállni a társadalmi-politikai változásoknak.

„Mert, még ha esik is az eső, élni jó!”

A regény kiindulópontja a szerző nagyapjának valós története: Beczásy István gazdát a kommunista rezsim több ízben is meghurcolta, az erre való visszaemlékezésre pedig korábban, egy székelyföldi napilap gondozásában megjelent interjúsorozatban nyílt lehetőség. A közismert és elismert gazda élete ezúttal többszörösen áttételesen jelenik meg, annál is inkább, mivel a regényben megidézett Beczásy alig árul el valamint arról a korszakról. Az unoka törekvése, hogy felfedezze saját örökségét, családja múltjának krónikájaként, már a kezdettől fogva kudarcra van ítélve, mert Beczásy Lilian oral historyja kezdetben nem számol a hallgatás jelentéspotenciáljával.

A mottókban közölt Wittgenstein-idézet erre a helyzetre utal: „Ha egy oroszlan beszélni tudna, nem lennének képesek megérteni őt.” Selyem Zsuzsa ebből a premisszából indul ki, amikor Beczásy István helyett, aki valódi, hús-vér átélője saját élete eseményeinek, az ő környezete non-humán tagjainak szájába adja a kitelepítés történetét. Teszi ezt azért, mert birtokában van annak a felismerésnek, hogy az, hogy főhőse nem az átélt tragédiákról, hanem minduntalan a földről, a jószágokról és a gazdaságról beszél, az nem más, mint életben maradási stratégia: vagyis a világ otthonossá tétele. Beczásy saját életének mélypontjait úgy domesztikálja, hogy minden erejével arra koncentrál, amitől őt és családját megfosztották: a földre, hiszen amikor azt elvesztette, tulajdonképpen az önmagával való kapcsolatát veszítette el. Értékrendszerének csúcán az általa vezetett gazdaság áll, következésképpen ez teremti meg számára az önkifejezés lehetőségét is. A visszanyert szabadságot az jelenti, hogy szabadon csodálhatja két kezének munkáját anélkül, hogy tevékenysége politikailag kisajátítható volna.

Beczásy Lilian a múlt elmondhatatlanságával szembeül. Azzal a tipikus kutatási helyzettel, amikor a történelmi tények tanúi valamiféle megtorlástól és a fantomként kísértő múlt félelmétől vezérelve, elhallgatják életük tragikus pillanatait. A nagy kérdés, hogy minek akar érvényességet nyerni az unoka: saját múltképzeteinek, avagy annak az igazságnak, amely nem adja egykönnyen magát?

Az unoka szintjének csapdája ugyanis a múlthoz, az emlékezettechnikákhoz való naiv viszonyulás. Ezen a szinten

Selyem mintegy az oral history kritikáját szolgáltatja az olvasóknak, és szembeállítja azzal, hogy a traumák nagyon könnyen kisajátíthatók, és önös érdekeknek rendelődhetnek alá. Selyem prózájának nagyszerűsége éppen abban áll, hogy megmutatja a kommunista rendszer kiszámíthatatlanságában rejlő terror alakzatait: azt, hogy a szó, a tett hogyan változtatható fegyverré egyik pillanatról a másikra.

Beczásy története az első generációs román kommunisták történetével kerül párhuzamba. Selyem mindvégig kiegyensúlyozott narrátora nem mond ítéletet az egyének felett, de a képmutató rendszerek működését és az azok áldozataiként, báb módjára tengő személyeket elemzi és értékeli. A legélesebben megfogalmazott rendszerkritika éppen Anna Pauker és Beczásy élettörténeteinek párhuzamba állításával valósul meg: a rezsim az élet totális alárendelésére törekszik, ahol a politikai elit is kiszolgáltatott az aktuális többség kényének-kedvének.

Selyem nem egy rendszert emel ki és értékeli, prózájában nyoma sincs a nosztalgikus pátosznak, sőt: Beczásy Bandy epizódján keresztül a luxus, valamint a fényűzés kritikáját is megfogalmazza.

Éppen ezért, Selyem alakjai a maguk rendjén többdimenziós figurák, senki sem hős, de nem is mártír. A különböző életetek éppen ugyanúgy kiszolgáltatottak egy rendszernek, így univerzális sorsok jönnek létre,

amelyeket az állandósult terror köt össze. Szemléletes ilyen szempontból a történet, amikor Beczásyék Sepsiszentgyörgyre kerülnek, és bár mindenki saját talpraesettségek megfelelően dolgozna, a munkaadók, a megtorlástól félve, alig, aztán meg semennyire sem adnak munkát a család tagjainak.

A regény szövegterében a személyek olykor olyan alantassá válnak, mint Bodor Ádám figurái. Szándékosan nem az állatias szót használtam, hiszen a regény elbeszéléstechnikájának sajátja, hogy az állatok a jó értelemben vett törvényenkívüliséget képviselik, olyan időtálló értékek megjelenítőiként lépnek színre, amelyek bár fenségesek, mégis tehetetlenek az alantassággal szemben. Az állatok magasabb rendű kategóriát jelentenek, mint a rezsimet fenntartó, sokszor névtelen hősök, nem azért, mert nem akarnak részt venni a társadalmi-politikai akciókban, hanem pusztán születésük, természetük folytán nem osztoznak az emberi esetlenségben.

Selyem Zsuzsa regényében az animal turn nyer létjogosultságot: a humán rendszerrel interferáló, non-humán, de nagyon is antropomorf beállítottságú dimenzió. Selyem nem szolgál újdonsággal, amikor alulnézetből vizsgálja a történelmet, prózatechnikájának lényegi eleme mégis abban különbözik a magyar és világirodalom hasonló eljárásaitól, hogy mindvégig megtartja a témával szembeni távolságot. Ez adja a regény drámaiságát is: az eljárás Brechthez hasonlítható, ahol erkölcsi tanúságtevéseket songok tagolnak. Az állati nyelv keresésének legalább olyan komikus-ironikus hatása van, mint a brechti songoknak, lazítják a történet tragikumát, eközben megvalósításuk a regény gyenge pontjaira is rávilágít: mintha nyelvileg kevésbé kimunkált megszólalásokról lenne szó, mintha nem találna a szó és a figura. A zavaró anakronizmusok (kicsinyítő képzők, kortárs dalok idézése, kortárs divatszavak alkalmazása), valamint a megszólalások monotonitása folytán a szerzőnek nem sikerül egyénítenie az adott hangokat. Érdekes azonban, hogy ez a kakofónia, mármint az állati és emberi beszéd stíluskülönbsége mégis gyümölcsöző abban a tekintetben, hogy a két dimenziót meg tudjuk különböztetni egymástól, és más-más értékkel ruházzuk fel őket.

A megszólaló élőlények nem olyan értelemben hordozzák az erkölcsi stabilitást és rendet, mint Ezópusz vagy La Fontaine szereplői, hiszen ezek tehetetlenek a társadalmi folyamatokkal szemben. Nincs különösebb beleszólásuk a történetek alakulásába, szemtanúk, akik azonban épp attól válnak az emlékezés kulcsszereplőivé, hogy nem kiszolgáltatottak semmilyen rendszernek.

Selyem Zsuzsa nagyszerűsége az egyes idősíkok egybejátszatásán túl a múlt polifóniájának szövegszerű megteremtésében ismerhető fel. Abban az eljárásban, hogy különböző mnemotechnikákat helyez egymás mellé, és rámutat arra, hogy egyik sem tud teljes körű sikerességgel közelíteni a múlt felé. Selyem meglátásában a múlt zárványként tétéleződik, amelyhez közelíteni mindig kísérletezést feltételez. Selyem eljárásrendjében ez a kísérletezés egyrészt a különböző elbeszélői szintek megteremtésében, másrészt az egyes szintekhez rendelt eltérő stílusok rendszerében valósul meg. A *Moszkvában esik* se nem regény, se nem novelláskötet: műfaji konglomerátum, amely a hírlapi stílustól egészen az intertextuális irodalmi utalásokig terjed, amelyben a popkulturális utalások jól megférnek a szépirodalmi referenciák mellett, sőt, a rendszer éppen csak azáltal válik teljessé, hogy ezeket mind játékba hozza a szerző.

**BIRÓ ÁRPÁD LEVENTE**

# Édes kis titkaink

Goda Krisztina: BÚÉK

Közönségsiker lett Goda Krisztina legújabb játékfilmje, a *BÚÉK*. Ez nem olyan meglepő. De az igen, hogy a *BÚÉK* némileg kiemelkedik az életműből, és egy kissé igényesebben szórakoztatja a nézőt, mint ahogy azt megszokhattuk a hasonló típusú magyar vígjátékoktól.

Tehát ezúttal a siker nem teljesen alaptalan. Persze nem valami erős a mezőny. A *Valami Amerika* harmadik része, vagy a Nagypál Orsi-féle *Nyitva* bár behozták a mozikba a magyar nézőt, mégis kissé tákolmányszerűek. Mondhatni blódek.

A Dobó Kata rendezői debütálásának számító *Kölcsönlakást* csak lábjegyzetszerűen hozom fel. A film első visszhangjai már a mozik aytajából visszafordították a nézőket. Ezt is csak azért jegyzem meg, hogy lássuk, milyen a mezőny, és kicsit megidézzem Andy Vajna szellemét. Elvégre az egykori amerikai producer és később a magyar filmipar megújításáért felelős kormánybiztos valami ilyesfajta vígjátéki szórakoztatás mellett tette le a voksát.

A szakmához (bár talán nem kéne, de) az emberi kapcsolatok is hozzátartoznak. Így meg kell említsem, hogy Vajna A *miniszter félrelép* producereként tört be a magyar filmes és közéletbe. Annak vágója az a Gárdos Éva volt, aki később a *Magic Boys* tárrendezője lett. Annak a filmnek az alkotói szintén abba a hitbe ringatták magukat, hogy az Amerikában bevett vígjátékok receptje a hazai filmek sikerének kulcsa is lehetne. Nem így lett, ebben az esetben sem.

A Vajna életére nagy hatást gyakorló '56-os forradalom és az akkori szovjet–magyar vízilabdameccs feldolgozását már Goda Krisztina (a *BÚÉK* rendezője) követte el *Szabadság, szerelem* című filmjében. Aki ezután is egyike maradt azon kedvenceknek, akik Vajna támogatását maradéktalanul élvez-

ték. Annak ellenére, hogy Goda eddigi életműve finoman fogalmazva sem mondható túlságosan nivósnak.

Goda általában a már említett recept szerint kotyvaszt, és többnyire sajnos megmarad az üzemi közétkeztetési szinten. Munkái többnyire nem a művészi értékek felmutatásában jeleskednek, a rendezőnek a kiemelkedő nézőszám jelentheti a sikert.

Ez a magyar viszonyok közt nem jelenti azt, amit Hollywoodban, hogy a bevétel megsokszorozza a befektetők pénzét. Hiszen jobbat nem tudunk eddig csinálni, mint az amerikaiak. A magyarországi piac pedig egy kis piac. Nem tud eltartani ilyen filmeket. Szóval a közönségsiker csak annyit tesz, hogy képesek voltak moziba menni az emberek, és másfél órára otthagyták a számítógépet meg a tévét.

Ha ehhez az átvett vígjátéki formához hozzáadjuk Budapestet vagy a magyar környezetet, az a többi európai ország közönségének továbbra sem érdekes. Hiszen a lengyelek, csehek, olaszok, franciák, németek is készítenek hasonló sémájú filmeket. Ezek nem Ötvös Csöpi-filmek, hogy a németek ismerős balatoni környezetben kapjanak egy Piedone-szerű