

KOVÁCS FLÓRA

AZ EGYMÁSHOZ KAPCSOLÓDÁSOK JÁTÉKA

Dialogus Selyem Zsuzsa *Tetkó*.

Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?
című szövegével

1. A szerkesztés definíciójának próbája

1.1. Definíciós „kényszer”

■ Selyem Zsuzsa szépírói munkáiban a szerkezet, a szerkesztés a finom egymásba játszások logikáját tudhatja a magáéinak. Semmiképpen nem egy durva, brutális vágattal operálnak e szerző szövegei. Selyem *Tetkó*. *Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* (a továbbiakban *Tetkó*) című szövegének sajátos jegye, hogy nem létezik benne a hierarchikus szerkesztés legkisebb vonása sem. Nincs egy csomópont, amelyhez az attribútumok sokaságát viszonyítani lenne szükséges. A szöveg minden eleme egyazon szinten helyezkedik el. Nincs alárendelés. A szerkesztés logikája a tökéletes mellérendelést mutatja. Valójában azt sem lehet kijelenteni, hogy a *Tetkó*-ban mellérendelésről van szó, hanem sokkal inkább azt, hogy mellérendelések sokaságáról.² A különböző mezők egymáshoz kapcsolódnak. Nem egy olyan technikát hoz létre a szerző, amelynek jellegzetessége lenne, hogy egyik „mező” ráoltódik a másikra, és majd ez utóbbira íródik rá a harmadik, hanem ehelyett bármely „mező” kapcsolódik bármely „mezővel”. Áttérve a deleuze-guattari-i beszédmódra: „a rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával”.³ A Selyem-szöveg a rizomatikus rendszer⁴ kapcsolódásmódozatának és a benne megjelenő heterogeneitás elvének jegyeivel bír. A különböző szemiotikai láncszemek „egymásra oltódása”⁵ adott. A *Tetkó*-ban biológiai, fi-

lozófiaelméleti, fizikaelméleti, intermedialitáselméleti, irodalomelméleti, nyelvelméleti, művészetelméleti, társadalmi, történelmi láncszemek egymásba alakításával szembesül az olvasó. A rizomatikuság sokfélesége úgy jön létre, hogy e Selyem-szöveg egyfolytában létrehoz (létrehozhat) új konzisztenciasíkokat, így a „sik” állandóan nő, állandóan alakulásban van, állandóan *leend*.⁶ Ezt a technikát ugyanúgy nevezhetjük kiírásnak, vagyis kívülre helyezésnek, mint bekebelezésnek az eredmény szempontjából. A lényeges, hogy a hierarchia és általa a hatalom ne képződjön meg. A rizomatikus szerkesztésben feltűnő törésvonalak játékán múlik, hogy megteremtődik-e a hierarchia, hiszen a rizóma sajátja megszakíthatósága, de olyan feltételekkel, hogy mind a szakadást elszenvedő részek, mind a szakadást eredményező újra meg újra egymásra utalnak. A szakadást elszenvedő részek folytatódnak majd, a szakadást eredményező pedig jó esetben kibújnak a hatalom létrehozásában tett segítség alól.⁷ Ennek a függvényében érthető meg, hogy Deleuze és Guattari a könyv és a „világ” egymással való kapcsolatát sem egy alá-főlé rendelt viszonyban látja.⁸ A *Tetkó* sem a „világnak” alárendelt egységként működik, hanem sokkal inkább a territorializációs mozgásokat képezi le. Nem a „világ” másolataként jelenik meg. Az értelmezés elkezdheti a játékát bármely belemenetnél, a „különbözők” bármely egységénél. Az állandó alakulóban levést, a *leend*-ést tapasztaljuk.⁹

1.2. A heterogenitás megléte

■ A heterogenitás elve a különböző szemantikai mezők révén érvényesülni látszik a *Tetkó*-ban, ám magának a heterogenitásnak a meglétét mind a deleuze-i elgondolás, mind Selyem technikája több „rétegben” biztosítja. Ahhoz, hogy ezt dekódolni lehessen, tudni szükséges, hogy mi érthető azonosságon és különbözőségein.

Az azonosság problematikájára a deleuze-i rendszer az ismétlődés kérdéskörét is ráoltja.¹⁰ Tény, hogy ismétlődés és azonosság már csak azért is összefügg, mert ha két elemet azonosnak tekintünk, akkor egyazon elem ismétlődéséről is szó lehet.¹¹ A Cs. Gyimesi Éva által idézett logikai lépcső itt alkalmazható: „A abban azonos A-val, amiben különbözik B-től”¹². Egy ilyen kijelentés azonban csak akkor tehető, ha vagy az azonosság, vagy a különbözőség megállapítható. A szöveggel való munka során az azonosság-különözőség egymáshoz viszonyításánál vehető észre a selyemi humor.

„BÁLINT *(összerezzen, majd halálos nyugalommal)* Hát, nem is tudom. Talán igen, talán igazad van.

MAXWELL Nekem mindig igazam van.

BÁLINT *(ezt nem hallotta, a saját korábbi mondatát folytatja)* Nem lehet mindent összekeverni. Van, ami jó, van, ami nem. Igazad van.”¹³

„A KAR-ból egyszer csak kiválik Maxwell, és szelektálni kezd, egyet jobbra, egyet balra, Zozo jobbra kerül. A baloldali csoport leül a földre, s nem mozdul a jelenet végéig. Szürke fény világítja/takarja őket.”¹⁴

„Maxwell két figurát játszik, egyik az első és a második jelenetből ismert száraz, szelektáló démon, a másik a zsamok anyja.”¹⁵

A Maxwell-démon a fizikában maga a szellemes elméletek prototípusa. Maxwell egy olyan értelmes lény lehetséges létrejöttét „feltételezte”, amely képes végrehajtani a molekuláris szinten megvalósuló mozgások alapján az osztályozást.¹⁶ Selyem applikálva a Maxwell-démont megfricskázza az osztályozás aktusának bármilyen igazolását. Az osztályozás lehetetlensége emelkedik így módon ki, vagy legalábbis az osztályozás aktusába vett hit negatív attribútumokkal való ellátása.

A különböző, a különbözős, a különbözőség érzékelése nem kell hogy osztályozás-

hoz vezessen; nem kell vágatokat létrehozni.¹⁷ A különbözős megállapításának egy módja ahhoz a kijelentéshez köthető, amely szerint a deleuze-i elv alapja, hogy a művészetek (így az irodalom is) a diagram segítségével hozzák létre alkotásukat. A diagram azonban a katasztrófa jelenségével kapcsolódik össze, amely utóbbinál pedig a már meglévő formák „szétraajzolása” kezdeti stádiumnak tekinthető. A művész feladata, hogy az erőket „befogja”, így módon jöhet csak létre a *factum*.¹⁸ A művészet a „szétraajzoláskor” a különbözőséssel szövetkezik. Luis De Miranda felveti, hogy a különbözősnek a továbbiakban formát kell felvennie, mert ha ezt nem teszi meg, akkor többek között az analógia érvénybe léphet.¹⁹ Az analógia esetében tudjuk, hogy az a hatalommal mindenkor kapcsolatot tart fenn, lévén, hogy az analógia logikája nyomkövetés.²⁰ Selyem a *Tetkó*-ban ezt a „szétraajzolás”, „szétírást” az idő és a tér vonatkozásában egyértelműen megteszi, már az osztályozhatatlanságnak is hála.

A Maxwell-démon által a rizomatikus szerkesztési elvvel szemben ironikus álláspont vehető fel, ugyanis e démon sajátossága, hogy a különbözőséget méri, ám ha nincs különbözős, amit mérni lehet, vagyis nincs a rendezésnek alapja, akkor nem lehet azt a kijelentést tenni, hogy a szálakra ráíródnak a különbözőzők, illetve egymásra íródnak a különbözőzők, amelyek különbözőségét nem lehet megállapítani. A Maxwell-démon sajátja, hogy a két térfél közötti ajtóban áll, és „csak az oda az átlagosnál nagyobb sebességgel érkező molekulákat engedi át az 1. térfélbe, míg a 2. térfélbe csak az 1.-ből az átlagosnál kisebb sebességgel érkezőket”.²¹

Az „átlagost” azonban mihez képest lehet felvenni? Ehhez egyezményre van szükség. Az interdiszciplinaritás korában ellenben nehéz „választóvonalat” „rajzolni”, ez a rizomatikus gondolkodásnak köszönhető. Selyem *Tetkójának* éppen ezért a nagymértékben sokrétű, a nem egy séma alapján megvalósító gondolkodási mechanizmust követő szerkesztési technikáját a rizomatikusra rájátszónak nevezhetjük, de nem egyértelműen rizomatikusnak.

2. „Szét-csinálás”²²

■ Ahhoz, hogy a *Tetkónak* e rizomatikushoz hasonló szerkesztése lehessen, e dráma segítségével hívja az időfaktorban felkínálkozó töredékességet. Ehhez aktiválnia sikerült rájátszások sokaságát, meríthetett a kollektív emlékezetből, a kulturális emlékezetből. A drámában fellelhető időkezelés azonban nem különül el élesen a ráoltódás aktusának hála.

2.1. Az időkezelések és a nyelv

■ Az egyéni és a kollektív emlékezet nem függetlenedhet teljes mértékben egymástól; maguk a múltértelmezések is egyfolytában reflektálnak egymásra. Abban a momentumban, amikor az egyén verbalizálja akár a maga közvetlen tapasztalatát, akár egy közvetett tapasztalatot, azzal a ténnyel kell szembesülnie, hogy a saját nyelvén artikuláltat próbálja megértetni a környezettel, a befogadó közeggel, amely közeg pedig szintén egy önnön, akár csak pillanatnyilag alkalmazott nyelvvel is rendelkezik.²³ A *Tetkó*ban ennek megjelenése annál a részletnél érhető tetten, amelyben az „időszakadástól” „visszaért” Zozo Bálintnak kísérli meg elmesélni, mi történt vele. Zozo ment el Bálint helyett a téglagyárba, ahol dobozokat kellett volna lepakolni. A téglagyárban azonban nem érzékelték az ő jelenlétét, hiszen az ott lévők jelene 1944 májusa. Zozo nem tudja megértetni Bálinttal a vele történeteket, hiszen az adott időintervallumban – és itt egy újabb *nyelvi csavar* érzékelhető – Bálint a test nyelvére, illetve a szexualitás nyelvére összpontosít, nem is próbálja meg befogadni a Zozo által mondottakat.

„BÁLINT (*odalép Zozóhoz*) Rettenetesen sajnálom, hogy olyan hirtelen el kellett jönnöm, de legalább most te itt vagy! (*barátságosan megöleli, Zozo nem viszonzozza az ölelést*) Na! (*cirógatja*)

ZOZO Attól tartok, nem tudtam azt a téglagyári dolgot megcsinálni.

BÁLINT (*nem figyel arra, amit Zozo mond, cirógatja tovább, kedvesen, játszva*) Zozo, Zozo, te drága, édesem, szép vagy, kívánlak, gyere, hagyd a fenébe, te, te drága, á, ne törődj vele, *stb.*
ZOZO (*érezkeli Bálintot, de nem tud leállni, nagyon fontos neki, hogy mindezt elmondja.*

*Monológ, mintha verset mondana, nagy szüneteket tart, időnként kedvesen lesepri magáról Bálint kezét [...]*²⁴

Zozo nem hagyja abba az események, látottak, hallottak elmondását. E részletből, továbbá a jóval előtte lévő azon megjegyzésből, hogy talán filmforgatáson van, következik, hogy az időt és a helyet nagyjából azonosítani tudja. Az eseményeket az 1940-es évek elejére teszi, a helyről annyi megállapítása van, hogy láger lehet, illetve konstatálja, hogy elszállítják onnan az embereket. Ahhoz, hogy Zozo ezt az azonosítást végre tudja hajtani, egyrészt a társadalomnak fenn kell tartani az adott eseményekről való beszédet, azaz a kollektív emlékezetben szükséges őrizni²⁵ a történeteket, másrészt Zozo annak a közösségnek a része kell hogy legyen (jelen esetben az európai kulturális közösség tagjának), amelyben ezekről az eseményekről diskurzus folyik.²⁶ Ha ez a két kitétel nem teljesülne, akkor Zozo nem is lenne képes elvégezni az azonosítás műveletét. Selyem a kollektív emlékezetben való szemezgetést beleírja drámájába. A kollektív emlékezetet aktiválva eljátszik a befogadóval. Zozo az 1944-es évbe emelődik át, ahol pedig a kenyérmezei csatáról tárgyalnak, és Kenyérmező pontos helyéről vitatkoznak, arról, hogy a Dunántúlon van-e vagy Alvinchez közel. Itt már nem az időbeli faktor lesz hangsúlyos, hanem a térbeli, ugyanis a vita során rájönnek, hogy két Kenyérmező van. Ezek után a Kar elénekli a *Kenyérmező bluest*, amelyben önnön elhurcoltatásukról esik szó, és amelyben az a Lovász Irma is említődik, aki hírhedt kegyetlenséggel fertőzött meg nőket.²⁷

Selyem időkezelési technikájának megértéséhez nem árt feleleveníteni azt, hogy Kertész Imre regényeiről való írásában, az *Egyetlen időm és minyonokban*²⁸ milyen nagyra tartja a lineáris időszerkesztéstől különböző technikát. A *Tetkó* szerzője a lineáris időszerkesztést annyiban használja csak, hogy éppen kapaszkodója legyen az olvasónak, befogadónak a kimozdítások, az „időszakadások” utáni egységekben: Zozo és Bálint találkoznak; Zozo a téglagyárban (kimozdítás, „időszakadás” [valójában: „időszakadássorozat”]), majd Zozo és Bálint

ismét találkoznak, és Zozo megpróbálja elmesélni az időszakadásokat. Ha a Kertészről kölcsönzött és a Selyem által szintén beemelt „amorális időt”²⁹, továbbá az Esterházy Péter kapcsán elmondottakat összevetjük, akkor megállapíthatjuk, hogy Selyem e sajátos időkezelési mutatóját ugyancsak az „amorális idő” ellenében alkalmazza. A *Tetkó* Zozója elszenvettede azt a tehetetlenséget (és erről számol be Bálintnak), amely során önnön „lineáris idejéből” nem tudott kilépni, és nem tudta megmenteni az elhurcoltakat; nem tudott a *megmentés idejébe* lépni.³⁰ Zozo visszatérő „nem tudtam segíteni” sora ezt veszi elő újra és újra.

A „nem tudtam segíteni” visszatérő sor³¹ teremti meg a tagolást, amely természetszerűleg időbeli jegyekkel is bír. Az időbeliségnek nem feltétlenül kell azonos időbeli egységet, azaz ismétlődő azonos időintervallumot jelölnie. Ennél sokkal invenciózusabb, ha a nem azonosságra helyeződik a hangsúly. A tonális-atonális „pár” a zenében szintén ezt a nem megfelelést emeli ki.

A darab szövegében jegyzett atonálisnak nem csak zenéi attribútumaival, jellegzetességeivel foglalkozunk – legfeljebb csak annyiban, hogy a tonálistól való eltérést említjük –, hanem a különbözőséget aláhúzó funkciójával. Ez a fajta elgondolás a nyelviség kapcsán rájátszik az önnön nyelv létrehozásának, megteremtésének kérdésére. Az atonális ebben az esetben az eltérőt, a nem uralmi helyzetben lévő nyelvet (nyelvhasználatot, *langage*), továbbá a nem uralmi helyzetben lévön belül ugyancsak egy eltérőt képvisel.³² Ezt a nyelvhasználatot Zozo mutatja be, akit nem hallanak, aki egy időszakadás révén került 1944-be.³³ Átemelődése révén tehát egyrészt úgy szemléli azt a világot, melybe került, mint egy gyermek, másrészt pedig úgy, mint aki a kimenetellel már tisztában van, hiszen a minimális történelmismerettel rendelkező tud egyet-mást erről a periódusról. Zozo a gyermeki megismerésnek hála *alulnézetből* veheti szemügyre a körülötte lévő „világot”, „redukált tudással rendelkezik”.³⁴ A „rendszer alattvalójaként”³⁵ (az átemelődéskövetkeztében Zozónak részint annak kell lennie) *alulnézetből* kénytelen szemlélődni. Selyem

drámájában ez az egyik alapvető forrása a tragikumnak.

Annak köszönhetően, hogy Zozónak tudomása van a történelmi események kimeneteléről és az akkori rendszer működéséről, az *alulnézetet* valamennyire meg kell tudnia haladni. A Zozo tudásának mélységére vonatkozó meglátások azonban csak hipotéziseken alapulhatnak.

2.2. A dokumentálás, az intermedialitás és a szövegfertőzés

■ A befogadó fotó olvasására is támaszkodik a színház vizuális eszköztárának és artikulált nyelvi egységeinek (Artaud) értelmezésekor. Kérdéses persze, hogyan olvassa a fotót, amely feltűnik a *Tetkó*ban.

„Bálint próbálja megcsókolni Zozo karján a tetoválást – ezalatt halkan elkezdődik és a továbbiakban egyre erősebben szól a Pink Floydtól a The Great Gig in the Sky (vagy annak egy átdolgozása) –, de a KAR valamelyik tagja minduntalan odatolja saját kezét, lábát (lehet variálni), és Bálint rendre azt csókolja meg. Zozo beszáll a játékba, és oda-odatartja ő is valamelyik testrészét. A mozgások komikumát fokozza, hogy csak Zozo érzékeli a KAR-t (a játék hevében Zozo és a KAR lökdösődik is), Bálint nem. A kivetítőn ezalatt Artur Zmijewski 80064 c. dokumentumfilmje egy kockájának látható egy-egy kollázsa (letölthető innen: <http://www.cphdox.dk/D2006big/7349.jpg>,³⁶ [...]), az idős férfi alkarja a szereplők (és, ha megbírjuk, a közönség) fotóiba applikálva.”³⁷

Jelen részlet színházban való befogadásának módjáról több szinten érdemes beszélni. Ez egységből kiderül, hogy Selyem nem izoláltan kívánja megjeleníteni Zmijewski filmjének kockáját. Ebből következik, hogy a néző nem feltétlenül rögtön veszi észre. Amikor feltűnik neki a kocka, akkor viszont feltehetőleg elkezd³⁸ a kivetítőn megjelenítetteket és a Zozo karjára utalást összességében értelmezni. A közönség fotói közé vegyítéssel érhető el talán a legnagyobb hatás, hiszen ez esetben a befogadók szociális érzékenységük aktiválásával szólítódhatnak meg.³⁹ A férfi karja és a befogadók képeinek együttese azt sugallja, hogy a befogadónak szintén lehetne a karján egy

szám, a befogadó ugyancsak lehetne egy a légereket túlélt személyek közül, illetve akár a légerekben meghalt egyik személy is lehetne.

Ezt az érzetet erősíti Zimijewski filmjének címe (*80064*), Zozo karján a szám 80064, a a kockán szereplő férfi karján a szám 80064. Az, hogy Zimijewski filmjének e szám a címe, és hogy Zozo karján is ez a szám látható, még nem lenne elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a fenti interpretáció érvényesüljön legjobban.⁴⁰ A filmből kiválasztott képkocka azonban eléggé markánsan ezt erősíti. Egyrészt Roland Barthes szóhasználatát követve elmondható, hogy a karon lévő szám az, ami „belém szúr, megfog”, azaz számomra mint befogadó számára ez a *punctum*.⁴¹ Mindazonáltal nem feltételezhető, hogy az összes befogadónak ez működik *punctum*ként. Másrészt a képen kívüli hang⁴² irányítja az interpretációt: „It’s more visible, more eye-catching.”

A befogadót emellett – a tematikából és a film milyenségéből adódóan⁴³ – olyan hatás éri, hogy az említett kockát dokumentumként kell olvasnia. Ez megfelelne annak az elvárásnak, amely alapján a fotón a természettel való egyezést kell számon kérni, vagy legalábbis ezt kellene elvárni a fotótól.⁴⁴ Egy ilyen értelmezés azonban nem szükséges, hogy ellentmondjon annak a megközelítésnek, amely szerint miközben a befogadó valamiféle egyezést dekódol (a dokumentumfilm státusából következően), aközben tudatában van a jelentésképzés játékanak is, azaz annak a megszokásnak, amelynek következtében rendelkezik e kép-kivágat típusának, vagyis e fotó típusának olvasási módjára vonatkozó elvárásokkal.⁴⁵ Selyem ellenben drámájában egy érdekesítő értelmezési lehetőséggel bővíti. Az újabb és újabb befogadó képének beemelése az előadásba újabb és újabb interpretálandó egységet nyit meg. A deleuze–guattari-i szerzőpáros kifejezésével élve újabb és újabb konzisztenciasík csatlakozása, jobban mondva újabb és újabb konzisztenciasíkra kiírás figyelhető meg.

A *Tetkó*ban a képiségre való utalást a tetoválással is meg lehet tenni. Az utalás részben létrejön, ám csak addig, amíg ki nem

derül, hogy a karra nem valamiféle divatos figura⁴⁶, hanem egy szám kerül.⁴⁷ Ez felfogható az olvasási módok, a „minden szöveg”⁴⁸ körüli játéknak, akár így fricskának. Ennél azonban sokkal több rejlik benne. Egyfelől a tetoválással – s itt még nem tekintjük azt, hogy mit ábrázol a tetoválás – egy viszonylag jól behatárolt csoportba tartozónak vélheti az egyén magát, azaz könnyen egy – Selyem visszatérő szóhasználatával – „ready-made”-nek⁴⁹ gondolt identitást vehet fel, s ha mást nem, egy ilyen közösségnek feltételezetthez csatlakozhat. A darab ezt a *80064, avagy a vissza nem vont jelek dalának* refrénjében összefoglalja:

„Ready-made identitásunkkal győzünk,

Pénz legyen, fegyver, élettér és gáz,

S ha arról, hogy kik vagyunk, még sincs gőzünk,

A tetkó a miénk, övéké a gyász.”⁵⁰

Másfelől a tetoválással megteszi az egyén, hogy papírrá alakítja/alakíttatta a testét. A testére rá, bele ír a tetováló, illetékeppen deterritorizálja az egyént, aki pedig ezt a deterritorizált létet választja, amely a „ready-made” identitás sajátossága. A tetováló a bőr felső rétege alá „ír”, az adott testtől idegen anyagot szállít a testbe. A különbség abban van, hogy míg a tetoválást egyik esetben az egyén maga vállalta, addig a másik esetben kénytelen volt elszenvedni. Elszenvedte a tetoválást és Lovász Irma testbe való belépését, továbbá e nő által az idegen anyag bevitelét, a fertőzést.

„És megint itt van a Lovász Irma,

Mocskos ujjal hüvelyekben matat,

Gyűrű, ékszer, pénz vagy a puszta vágy,

Hogy ő dönt, élni kinek is szabad.”⁵¹

A fertőzés e dráma kapcsán úgy mutatkozik meg, hogy belegyűrődnek, illetve maga a szöveg kebelez be újabb egységeket, írja ki elemeit, egységeit újabb konzisztenciasíkokra. Alapvető nézőpontbeli különbséget teremt, hogy a „szöveg” önmegfertőzéséről van szó, avagy a „szöveg” ezeket a fertőzéseket elszenvedi.

2.3. Még egyszer a dichotómia ellenében

■ A belegyűrődések sokasága megteremti annak lehetetlenségét, hogy dichotómiából épüljön fel a szöveg. Jóllehet a darab egy-egy gyűrűsben bemutatja a dichotómiát, az

ezen alapuló szemlélethez való ironikus hozzáállás jellemzi, továbbá a dichotomikus szemléletből eredő katasztrófát vezeti le.

A *Tetkó*ban a börtönlakók közötti események beírásánál a dichotómia újragenerálása történik meg. Bálint, a börtönben dolgozó (feltehetőleg) szociális munkás elfogadja, hogy egy olyan kísérletet vezessen végig, amelyben meghatározott ideig a rabok egyik csoportja őrként, a másik rabként él, majd a csoportszerepek megfordulnak. A darab a felosztás, az osztályozás lehetetlen voltát érzékelteti azzal, hogy a csoportba kerülést pénzfeldobással döntik el. A kísérlet felénél a szerepek felcserélődnek. Ugyanazon passzusok ismétlődnek, csak a szereplők változnak, akiknek sajátossága melleleg lényegtelen lesz, neveik helyett is csak ennyi áll: K1, K2, K3... Két év elteltével csak kettőjük neve lesz kiemelve (K7: Laci, K2: Zoli). Neveik csak a halál miatt hangsúlyozódnak. (A 2. rész 2. jeleneténél már névvel történő részleges azonosítások megestek.) Az említett ismétlődő egységek a rabokkal való kegyetlen, maga után büntetés nem vonó bánásmódot prezentálják.

Bálint a börtönlakók csoportjának mind a két felosztása esetében lefotózza az eseményeket. Kérdéses, hogy szociológiai kutatások számára készíti a képeket, vagy a nagyobb nyilvánosság ugyancsak megláthatja azokat. Bármelyik esetre is támaszkodik az elemzés, Maxwell felkéréséből adódóan arra lehet következtetni, hogy a képeket dokumentumoknak szánják az azokat feldolgozók, rendszerezők.⁵² Mielőtt a nyilvánosság elé jutnának a képek, egy válogatáson szükséges átessenük, amelynek következtében nagyobb számú befogadóhoz érnek el.⁵³ Az adott jelenséget bizonyos számú befogadó megragadása eredményeképpen lehet csak tárgyalt, tárgyalandó problémának tekinteni.⁵⁴ A befogadó viszont nem okvetlenül hisz a fotó retusátlanságában, megmá-sítatlanságában.⁵⁵ Bálint börtönfotóinak ugyancsak egy ilyen folyamaton kell átessenük. Ráadásul a dichotomikus gondolkodást ássa alá, hogy mind a két csoport tagjai rabok. Csak ideiglenesen, a kísérlet idejéig vette fel hol az

egyik, hol a másik belcsoport a börtönőrök szerepét.⁵⁶ A dichotómiára támaszkodó szemlélet bukásának nevezhető e példa. Selyem ezzel a felosztás újabb paródiáját applikálja szövegébe.

Maxwell kapcsán a démon sajátosságai már felmerültek, így az osztályozás és a hozzá kötődő dichotómia kétséges volta. Annyanban még érdemes a Maxwell-figuráról szólni, hogy a dichotómia lehetetlenségét mind Bálint anyjának, mind Bálint szeretőjének szerepe közötti ingadozással, mind a bolond–nem bolond szerepek közötti mozgással leképezi. Emellett Selyem nem felejt el megjegyezni, hogy az „*első és második jelenetből ismert száraz, szelektáló démon*”⁵⁷ mutatkozik ez alakban. Maga Bálint is eltéveszti időnként, hogy kivel beszél.

„BÁLINT Kedves anya, kérek...

MAXWELL *Voilà, voilà.* Itt történt valami. Gondolom, éppen jókor jön egy efféle. (*Whisky-süveget vesz ki egyik cekkerből, átnyújtja Bálintnak.*)

BÁLINT Ó, hát te vagy az. Egy pillanatra teljesen megzavarodtam. Kösz, mindjárt kibontom. Parancsolj, foglalj helyet.”⁵⁸

A *Tetkó*ban az anyához párosul a bolondság, Bálint szeretőjéhez – aki feltehetőleg férfi – pedig a nem bolondság. Meglepő az a részlet, amikor a szerető Maxwell az anyát utánozza. Itt eldönthetlenné válik, hogy melyik Maxwell van jelen.

„MAXWELL (*ő is nevetgélve, de hirtelen átvált az anya hangjára*) Kifejezetten élvezem.”⁵⁹

Maxwell a két nem közti mozgást, a bolond–nem bolond figurát összesűrítve, a Maxwell-démon sajátosságait magáénak tudva egyben képes színre vinni a dichotomikus gondolkodás kifigurázását.

Selyem *Tetkó*jában a dichotómia ellenében történő szerkesztéssel, a Maxwell-démon ily hangsúlyos, vissza-visszatérő jelenlétével csak erősödik a hierarchikus gondolkodást negligáló szerkesztésre való törekvés. A hierarchiával szembeni, az attól különböző szemléletet felerősíti a rizomatikus rájátszó szerkezet, amelynek kiírásaiban a Bertolt Brecht-re való utalás mellett a különböző slágerbetétek és elméleti láncszemek egymásra fűződnek.

■ JEGYZETEK

1. Selyem Zsuzsa: Tetkő. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? Székelyföld 2010. június. 23–52. Köszönet Selyem Zsuzsának, hogy a kéziratot még annak publikálása előtt egészében hozzáférhetővé tette számomra.

2. A Tetkőt a többi Selyem-szöveggel összehasonlítva megfogalmazható az, hogy a drámában a szerző a Mire vársz-kötetben (Selyem Zsuzsa: Mire vársz. Csíkszereda, Bookart, 2009) fel-felcsillanó technikát fejlesztette tovább. A Mire várszban feltűnt a mellérendelés fontossága, ám ott az írás problematikájára kapcsolódott a többi problematika. A hajszygökyökér-rendszerű könyvnek lehetett az olvasó tanúja (Vö.: „A hajszygökyökér-rendszer vagy nyalabos gyökér a könyv második formája, melyre előszeretettel hivatkozik modernitásunk. Ez esetben a főgyökér elhalt vagy elpusztul szélsőségeinek irányában; mellégyökerek közvetlen sokasága ráoltódik, és nagy fejlődésnek indul. Ez esetben a főgyökér elhalása természetes realitás ugyan, viszont annak egysége mint múltbeli vagy még eljövendő, mint lehetséges egység éppúgy fennmarad.” Gilles Deleuze – Félix Guattari: Rizóma. [Ford. Gyimesi Tímea EX Symposium 1996. 15–16. 1–17. (<http://www.c3.hu/~exsymposium/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm>; elérés: 2010. április 8.)] Selyem Mire vársz kötetében az írásra való rájátszás mint főgyökér élt. Deleuze–Guattari hajszygökyökér-rendszerrel szembeni ödzködése – bár a szerzőpáros elismeri annak hatását – kevésbé érthető, amikor egy olyan megvalósulását szemléljük e rendszernek, mint amelyet a Selyem-kötet Ivertalan című egységének Mindennapos mozdulatok között szétzilálva részénél látunk. Az írásra oltódik rá a két kérdés (egyenlet) egymás viszonylatában való feljegyzése. „Titka van, gondolta, ennek a fantasztikusan szép férfinak titka van. Miért akar pap lenni? Miért ilyen állat az ágyban. Bőségesen adott magának időt, hogy ezt a két kérdést valahogy konkordanciába hozza. Szimpla, kétismeretlenes egyenlet – nem az, hogy nincs megoldása, hanem sok megoldása van.” (45.)

A konkordanciába hozás jelen esetben egymáshoz állítás, egymás mellé írás (valójában egymás alá írás). Amíg ez nem történik meg, addig a két egyenletnek (két kérdésnek) „sok megoldása van”.

3. Deleuze–Guattari: i. m.

4. A rizóma és rendszere röviden a következőképpen jellemezhető: „A sokfélélt csinálni kell, de nem egy magasabb rendű dimenzió bekapcsolásával, hanem éppen ellenkezőleg, egészen egyszerűen a már rendelkezésre álló, n – 1 dimenziók szintjén (csakis így lehet része az egy a soknak, lévén belőle mindig kivonható). Kivonni az egyet a konstituálandó sokból; írni az n – 1 dimenzióban. Ezt a rendszert lehetne rizómának nevezni. A rizóma mint föld alatti gyökér egvértelműen különbözik a gyökerektől és a hajszygökyökerektől.” Uo.

5. Deleuze–Guattari visszatérő szóhasználat. Az eredetiben a „se greffer sur” kifejezés található.

6. A „devenir” magyar szakirodalomba való átültetésének megszokott alakja.

7. „Minden rizóma szegmentációs vonalakkól áll, ezek mentén rétegződik, territóriumokba szerveződik, kap jelentést, tulajdonítható stb.; ugyanakkor vannak rétegtelenítő törésvonalai is, melyeknek a résein át állandóan eltűnik. Amikor a szegmentációs vonalak elszakadnak, szétrobannak, a rizómában törés jön létre, a törésvonal része a rizómának. E vonalak folyton egymásra utalnak. [...] A megszakítás, a törésvonal meghúzása mindig azzal a veszéllyel jár, hogy az egészet újrarétegző szerveződésekkel találjuk szembe magunkat, olyan formációkkal, melyek bizonyos jelölőnek hatalmat adnak, olyan hatáskörökkel, melyek újra szubjektumot hoznak létre.” Uo.

8. „[...] a könyv nem kép a világról, ahogy azt egy mélyen gyökerező hit sejteti. A könyv rizómát alkot a világgal, a könyv és a világ nem-párhuzamos módon fejlődnek, a könyv biztosítja a világ deterritorizálását, ugyanakkor a világ a könyv újraterritorizálásán munkál, míg a könyv deterritorializálja magát a világban (ha képes rá és megteheti).” Uo.

9. „Egészen más a rizóma, térkép és nem másolat. Térképrajzolás és nem másolatkészítés. [...] A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni.” Uo.

A fenti logikával hasonlatosat fogalmaz meg Selyem is a Tetkő kapcsán: „Azt a műfajt kerestem, ahol a közösségi kérdésselvetés találkozik az individuális kérdésselvetéssel. Elkezdett irritálni az irodalom bezárkózása, belterjessége. Tudom, hogy ez erős szó, de szándékosan használom. Lehet úgy művelni az irodalmat, hogy az keveseknek, az értők számára szóljon, és amikor én drámát írtam – ez a nyáron történt –, az volt számomra a kihívás, hogy egy individuális kérdésselvetésnek a társadalomban megkeresni a kapcsolatait, a gyökereit és oda vissza is vinni a problémát.” In: Be kell menni az emberek közé. Interjú Selyem Zsuzsával. Erdélyi Riport. <http://www.riport.ro/topics.php?op=view-topic&topic=15> (Elérés: 2010. április 9.) Kiemelés tőlem – K. F.

10. Erre célzó Gyimesi Tímea is. Gyimesi Tímea: Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán. Kijárat Kiadó, Bp., 2008. 42. Itt Gyimesi Deleuze Différence et répétition c. művére (P. U. F., Paris, 1968) támaszkodik erősen.

11. Kérdéses persze az, hogy ez esetben egy elemből álló halmazról van-e szó.

12. Cs. Gyimesi az önállítást „kettős arculatáról” nyilatkozva emeli be ezt a gondolatot. Cs. Gyimesi Éva: Gyöngy és homok. In: Uő: Honvágy a hazában. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1993. 19–111. 38. Érdemes megnézni ehhez W. J. T. Mitchell Nelson Goodman-szövegek elemzését. Vö. „Bármely tárgy maximális mértékben hasonlít önmagára, ám ritkán reprezentálja önmagát; a hasonlóság eltérően a reprezentációtól, reflexív. Megint csak a reprezentációtól eltérő módon a hasonlóság szimmetrikus is: B épp annyira hasonlít A-hoz, mint amennyire A hasonlít B-hez.” Mitchell kiemelésének részlete Goodman Languages of Art című kötetéből, in: W. J. T. Mitchell: Nelson Goodman és a különbözőes grammatikája. (Ford. László Zsuzsa) In: Uő: A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szerk. Szűnyi György Endre – Szauder Dóra. JATEPress, Szeged, 2008. 77–97. 81.

13. Selyem Zsuzsa: Tetkő 23.

14. Uo. 30.
 15. Uo. 36.
 16. Vö. Fizikai kislexikon. Főszerk. Dr. Szilágyi Miklós. Műszaki Könyvkiadó, Bp., 1977. 457.
 17. A társadalom ennek ellenére hajlamos a vágatokban gondolkozásra, így az osztályozásra, a felosztásra.
 18. ...vagy a „festészeti tény” – Gyimesi szóhasználatával. Uo. 12. A szöveg itt Deleuze Francis Bacon-könyvére utal. Vö. Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logique de la sensation. Ed. du Seuil, Paris, 2002. Magyarul részlet: Gilles Deleuze: Hogyan vessünk erőket. (Ford. Bánföldi Tibor) ExSymposion 2003. 44–45., hátsó belső borító.
 19. Luis de Miranda: Une vie nouvelle est-elle possible? Deleuze et les lignes. Nous, Caen, 2009.
 20. Ennek meg-megtörési, átírási kísérletére láthatók példák a Mire vársz kötet Anya nincs című novellájában, ahol a másolás két típusa mutatkozik meg: 1) a tényleges vonalkövetés („néhány mondatot bemásoltam ebbe a füzetbe” [107.]), 2) az az aktus, amely során a már meglévő t alapul véve teremtünk sajátot. A novellában maga a szöveg is újradefiniálódik („Any a füzetében nem így végződik persze, mert ott nem mese van” [111.], „Persze ez a mese is Any a füzetéből van, csak egy kicsit átalakítottam.” [118.]).
 21. Fizikai kislexikon 457.
 22. Selyemtől kölcsönzött kifejezés. Vö. Selyem Zsuzsa: Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában. Koinónia, Kvár, 2004.
 23. Paul Ricœur elgondolásaira is lehet támaszkodni, bár a megértés egy-egy vonását taglalva Ricœur mozog a langage és a langue terminusok között. Jelen elemzés mind a megnyilatkozó, mind a befogadó kapcsán a langage-t használja. Paul Ricœur: Trois sujets d’attribution du souvenir: moi, les collectifs, les proches. In: Uő.: La mémoire, l’histoire, l’oubli. Ed. du Seuil, Paris, 2000. 152–167.
 24. Selyem Zsuzsa: Tetkó 33–34.
 25. Vö. Kertész Imre: A holocaust mint kultúra. In: Uő.: A száműzött nyelv. Magvető, Bp., 2001. 72–92. „S ha azt vizsgáljuk, hogy az európai civilizációnak, az európai tudatnak vitális kérdése-e a Holocaust, azt fogjuk találni, hogy igenis az, mert ugyanannak a civilizációnak kell reflektálnia rá, amelynek a keretei közt végrehajtották – különben baleseti civilizációvá válik maga is, rokkant vég-lénnyé, amely tehetetlenül sodródik a pusztulás felé.” Uo. 88.
 26. Ricœur az emlékezetet, az emlékezés folyamatát tárgyalva hívja fel az adott kultúrába való beágyazottságra a figyelmet. Vö. Ricœur: i. m. 154–155. Ricœur az irodalmi művek emlékezethez való kapcsolódásáról is nyilatkozik. A művek egy-egy passzusának megértése szükséges hogy párosuljon a kultúra egy-egy elemének ismeretével. Elég, ha a nyelvi egységek szemantikai mezejére gondolunk.
 27. Lovász Irma tetteire és büntetésére Tibori Szabó Zoltán kitér in Tibori Szabó Zoltán: Csik vármegye zsidósága a betelepüléstől a megsemmisítésig. I–III. (<http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?kod=230> [elérés: 2010. április 30.])
 28. Selyem Zsuzsa: Egyetlen időm és minyonok. Kertész Imre regényeiről. In: Uő.: Fehérek közt. Vigilia Kiadó, Bp., 2007. 150–184.
 29. Kertész Imre: A holocaust mint kultúra; Selyem Zsuzsa: Egyetlen időm és minyonok. Vö. „Az »amoralis idővel« (Kertész kifejezése. A holocaust mint kultúra című beszédében használja), az amoralis idővel szemben írja Esterházy is a töredékeket, a jelenidejű »regényt«, a fölsorolásait, a bohócos végtelen-paródiákat: a zsarnoki linearitással szemben a »szinte semmit.«” Selyem Zsuzsa: Egyetlen időm és minyonok. 150–184. 168.
 30. Vö. uo. 182. Selyem használja a megmentés ideje kifejezést Kertész Kaddis a meg nem született gyermekért című művének értelmezésekor.
 31. Selyem Zsuzsa: Tetkó. 34–35.
 32. Vö. Gyimesi Tímea: Lakható helyek – Vagabundus tárgyak. Kertész Imre idegen idegenségéről. In: Uő.: i. m. 153–179. 157–158.
 33. Selyem az Egyetlen időm és minyonokban az uralmi nyelv kapcsán feltűnő nyelvhasználatról: „Mert a tét az, hogy mi történhet a totálisan kiszolgáltatott individuummal ahhoz, hogy kikerüljön a totális hatalom fennhatósága alól, tehát valójában az a tét, hogy ne legyen beavatva, hogy ne értsen a totális nyelvhasználatot, pontosabban, hogy ne mímelje, mint mindenki, hogy érti.” Selyem Zsuzsa: Egyetlen időm és minyonok. 164.
 34. Uo. 153.
 35. Cs. Gyimesi Éva alulnézet-definíciójából. Vö. „célszemély a rendszert, a diktatúra működését egyetlen láncszemnyi minőségében, a rendszer alattvalója, vagyis az alulnézet pozíciójából próbálja megérteni.” In: Cs. Gyimesi Éva: Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába. Korunk – Komp-Press Kiadó, Kvár, 2009. 11.
 36. A kéziratban lévő linket megtartottam.
 37. Selyem: Tetkó 35.
 38. Az „elkezdi” itt hangsúlyozottan viszonylagos kifejezés, hiszen az olvasási módtól erőteljesen függ az időfaktor.
 39. A selyemi elgondolás számára vélhetően ez tűnik a legmegfelelőbbnek, ugyanis a darab egészéből az vonható le, hogy a dráma a befogadót mint a társadalom egy egységét óhajítja megszólítani. Ezt az értelmezést támasztja alá a Be kell menni az emberek közé. Interjú Selyem Zsuzsával, továbbá Selyem beemelése Julia Kristevától az Irodalom a kirekesztés ellenében: „Az irodalmi tapasztalat – írja Julia Kristeva – az egyedi és a közös metszéspontján történik. Azáltal, hogy rákérdez a nyelv, a szubjektum és a társadalmi kötelekék identitására. Hogy megnyissa, eltörölje, megújítsa őket.” Selyem Zsuzsa: Irodalom a kirekesztés ellen. Látó 2010. február (<http://www.lato.ro/article.php/Irodalom-a-kirekeszt%C3%A9s-ellen/1605/> [elérés: 2010. május 2.]).
 40. Jóllehet a cím erőteljes hangsúlyozó pozíciót tudhat magának.

41. Vö. Barthes megjegyzéseit a fotográfiáról írottakkal.: „Ebben a többnyire unáris térben olykor (sajnos, csak nagyon ritkán) fölfigyelek egy-egy »részletre«. Érzem, hogy ez a részlet azonnal megváltoztatja a kép olvasatát, már nem ugyanazt a fotót nézem, hanem egy újat, amely számomra értékesebb. Ez a részlet a punctum (valami, ami belém szúr, megfog).” Roland Barthes: Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról. (Ford. Ferch Magda) Európa Könyvkiadó, Bp., 1985. 50–51.
42. Mivel filmrészlet, ezért képen kívüli hangról beszélhetünk, a kockán ebből a felirat marad, ha meghagyja a rendezés.
43. Azaz abból adódóan, hogy itt a légerek felidézése jelenik meg, illetve hogy a részlet egy dokumentumfilmből való képkivágat.
44. Vö. Mitchell Peirce-interpretációját in: Uő: Nelson Goodman és a különbözős grammatikája.
45. Vö. Mitchell Goodman olvasási módokra vonatkozó meglátásait. Uo.
46. Kérdéses persze, hogy mit tekint a befogadó figurának. Erről bővebben: Rudolf Arnheim: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája. (Ford. Szili József – Tellér Gyula) Aldus Kiadó, Bp., 2004.
47. A kép és szöveg közti olvasási módokról bővebben Milián Orsolya: A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé. In: Uő: Képes beszéd. JAK – PRAE.HU, Bp., 2009. 47–70.
48. Vö. Roland Barthes: Texte. In: Encyclopaedia Universalis. Paris, 1973. 370–374.
49. Vö. Selyem Zsuzsa: Irodalom a kirekesztés ellen.
50. Uő.: Tetkó 33.
51. Uo. 30.
52. A feldolgozó, a rendszerező feltételezett jelenléte maga után von egy nézőpontot, amelynek esetlegességével tisztában kell lenni.
53. A válogatás mikéntjének elemzéséhez lásd: „A nyilvánosság a klasszikus felfogásban a szólás- és sajtószabadságot jelenti mint olyan tényezőt, amely jelentős mértékben képes korlátozni a politikai hatalmat, lévén társadalmi opciókat és alternatívákat megtestesítő erő. Ehhez azonban ma már hozzáadódnak a különböző kommunikációs médiák, hiszen az információk válogatása és szűrése olyan politikai tényező, amely a tudat, valamint a cselekvés alakításában, illetve irányításában döntő szerepet játszik.” Egyed Péter: A demokrácia megközelítése. In: Uő: Látletel. Kalota Könyvkiadó, Kvár, 2005. 17–28. 23. (Első megjelenés helye: Korunk 1990. 8.)
54. Ezt fejtegeti Susan Sontag is: „Ezek a példák [a vietnami és a boszniai háború példája – beszúrás K. F.] szemléltetik a fotográfiák meghatározó befolyását abban, hogy mely katasztrófákra és válságokra fordítunk figyelmet, mivel törődünk, végül is miként értékeljük ezeket a konfliktusokat.” Susan Sontag: A szenvedés képei. (Ford. Komáromy Rudolf) Európa Könyvkiadó, Bp., 2004. 7. 109–119. 109.
55. Uo.
56. A kísérletbe beleegyezés előtt a rabok egyike részéről megmutatkozik a dichotomikus látásmód („K2 Én inkább maradok rab, mint hogy kibaszott ór legyek.” Selyem: Tetkó 43.) Ezt világfelfogást azonban látszólagosan – hiszen K2 is benne lesz a játékban – törli a fizetés felvetése. Nem hagyható említés nélkül, hogy K2 lesz az egyik, akinek a halálát a 3. jelenet közli.
57. Selyem: Tetkó 36.
58. Uo.
59. Uo. 49.

„ERDÉLY NEKÜNK »FEKETE KOLOSTOR«”

■ Krenner Miklós (1875–1968) és Kuncz Aladár (1885–1931) megismerkedésére Arad városa volt a kiindulópont, az összekötő kapocs. Erre már maga az előbbi is emlékezett az utóbbi halála után,¹ barátságukra Kántor Lajos elsősorban a „vallani és vállalni” vita kapcsán utalt,² szoros kapcsolatukra Kuncz és Krenner levelezése is bizonyíték,³ valamint a Kunczról szóló monográfia is megemlékezik.⁴

Egyetemi tanulmányaik elvégzése után (Krenner Kolozsvárt, Kuncz Budapesten tanult) mindketten a tanári pályát választották. Az 1900-as évek elején, a viharos tanárharcok, az ún. *Tanármozgalom*⁵ idején, többek között Pethő Sándorral és Szabó Dezsővel vállalva, közösen küzdöttek a tanári fizetésrendezés, valamint a nyugdíjkérdés mostohasága miatt. Krenner és Kuncz ekkor ismerkedtek meg, és az évtizedes korkülönbség ellenére kölcsönös tisztelet alakult ki közöttük. Előbbi aradi tanárként, utóbbi volt iskoláját képviselte a budapesti tanárkongresszuson. Az *Erdélyi Helikon* Kuncz-emlékszámban mindezt maga Spectator idézte fel, és emberségesen bevallotta, hogy „megszerettem, ahogy [...] jó barátot szeret meg az ember: a