

KIRÁLY KINGA JÚLIA

### SZÖVETSÉGVARIÁCIÓ

#### TESTAMENTUMI SZIMMETRIÁK A *BIBLIOTHÈQUE PASCAL*BAN

„Ha azt akarjátok, hogy kijelentsem, látomásaim és megvilágosulásaim nem Istentől valók, hát az lehetetlen: azt nem jelentem ki soha.”

(Bernard Shaw: *Szent Johanna*)

Ha a road movie műfaját tekintjük kiindulópontnak – jóllehet az angolszász terminusnak a magyar köztudatban való meghonosodása zanzásítja, illetőleg esetlegesíti a megtett út minőségét és mélységét, az önfelfedezés és a külső valóság határait –, ugyanolyan heroikus zarándoklattal találkozunk, mind térbeli, mind pedig a belső elmozdulás értelmében, mintha az egyedi entitás és hatalom felől kezdenénk a vizsgálódást, vagy a szövetséget létrehozó felek kapcsolatának szemügyre vételével indítanánk.

A *Bibliothèque Pascal* ugyanis szövetség-teremtés, szövetség-írás, tágabb és szűkebb vonatkozásban is, egy bibliai palimpszeszt, amelyre bravúros esztétikai rétegek, ars poeticák, alkotói apokrifok és egy romos, ám mégis örökkévaló világ lenyomata rakódott rá. Utóbbi romosságának vizualizációja pedig, ha elhisszük – és higgyük el! – Fellini *Satyricon*jának kapcsán tett vallomását, miszerint a múlt meg- és rekonstruálása legalább annyira szkifi, mint a távoli jövőé, továbbá, hogy az időbeliség szubjektív élménye miatt a legközelebbi múlt is tekinthető távoli múltnak, akkor pontosan azt az összbenyomást kapjuk, amit a fentebb említett mozijának előkészületei során Fellini mondott, vagy ahogyan ő fogalmazott, *fecsegett*, „hogy előcsalogassuk, kihámozzuk a filmet a feltételezések ködös masszájából, kényszerítsük, hogy álljon elő, nyilatkozzék, mutassa meg magát”.<sup>1</sup> Elénk tárul egy rejtélyes, hipnotikus és nagy mese *background*-ja, néhol töredékesen, mégis homogénen, egy torzókkal népesített, másutt sivár valóság, amelynek jól körvonalazott két része úgy csukódik egymásra, mint az Ó- és Újtestamentum történetei, s a kiválasztottság itt is, akárcsak a legszentebbnek tartott szövetség lenyomatában, egyáltalán nem privilégium, sokkal inkább vállalás és elköteleződés függvénye. Hajdu Szabolcs testamentumai álom és valóság dialektikájára épülnek, főhőse pedig egy közép-kelet-európai, jelesül egy erdélyi lány szövetsége, később e szövetségen belül immár leányanyaként vállalt passiója, amelyben a szó eredeti jelentéséhez híven, felemás arányban keveredik szenvedés és szenvedély.

Amikor szövetséget emlegetek, két perspektívából – lehetne persze többől is – szeretném körüljárni a szövetség intézményének alappilléreit. Elsőként arra a szociológiai értelemben vett posztkoloniális állapotra hagyatkoznék, amelynek társadalmi valóságába a *Bibliothèque Pascal* mindkét része gyökerezik, és amelynek realitása újírja az egyén és közösség definícióját, lévén a posztkolonializmus legfőbb gondolata, hogy az identitás a sokféleségben és szétszórtságban érhető tetten, hogy az önmagunkra hagyatkozás csak két személy viszonyában, összeműködésében jöhet létre, továbbá, hogy ez az állapot egy felfokozott várakozás, amelynek során fel kell készülni a bosszú logikájából való feltétlenül szükséges kilépésre, az önmagunkká válás során pedig újra meg kell tanulnunk felkelni és járni, kiejteni, artikulálni azt a szót, hogy „én”.<sup>2</sup> A másik megközelítés művészetelméleti, de ha úgy tetszik, lételeméleti is akár, és az előbbi perspektívánál általánosabban, ugyanakkor nagyon precízen definiálja a szövetség kérdését, a narratívát eleve szövetség-teremtő beszédaktusként értelmezve, és előfeltételének tartva két entitás összeműködését, a szövetség mint textúra létrehozásának érdekében.

Adott tehát egy egyszerre zárt és nyitott világ, a román kolonizálás poszt-állapota, a múltba zártság groteszkje és a jövő lehetetlen szürreálja, amelynek mezsgyéjén a vegyes házasságból származó Mona Paparu (Török-Illyés Orsolya) a gyámhatóság előtt készül színt vallani, hogy a nagynénjénél hagyott, majd állami gondozásba került gyermekét visszaszerezze. A hatóságot képviselő csinovnyik, leheletnyi csehovi rezignáltsággal és ugyanannyi nyelvbötléssel tarkítva felolvassa a törvényt, aminek értelmében a nevezett gyám veszélyes bánásmódban részesítette a kislányt – Pálinkával itatta! – teszi hozzá rosszállóan, egyúttal a kötelező szemkontaktus nélküli dialógusból is kikökenve a múltból ittfelejtett alak (Ion Sapdaru), miközben az élénkzöld falakról, a régi rozsdá gyors és pillanatnyilag hatékony álcájából, gyerekrajzok és -fotók igazolják a posztkoloniál normákat, továbbá ugyanezt érezteti a kameraállás is, egy árnyalatnyit Mona fölé hatalmasítva a hivatalnokot, ami a számadás, pontosabban a szűk időkeretekbe kényszerített önéletrajz körüli feszültséget készíti elő. Váltakozó, látszólag alleatorikus közeliak, akció és elfojtott reakció, utóbbi feszült várakozás, amely az én-definíció történetének lázában ég, az ige és annak megtestesülése határán. A film prologusa ez, a főcím is csak utána következik, a történet genezisének indítéka és oka. A világitás természetellenesen nappali, megragadhatatlan a forrása, steril és árny nélküli, megbúvásnyi lehetőség sincs, nemhogy menekülési útvonal, a műfény kisreálja: paradox módon a mindenlátás érzetét kelti, amely a bezártságot a sötétnél sokkal inkább aposztrofálja. A légtüres és időtlen *hol volt, hol nem volt* itt hatósági imperatívusz, amely a közjegyzőnél hitelesítendő dokumentumokkal egyetemben csatolni kívánja az anya vallomását is. – Egyszóval... szeretném, ha elmondaná, mi történt magával az elmúlt években – mondja a hivatal, és szemüvegétől megválva, bizonytalanul és pszicho-

lógiai célzattal ugyan, de végre vállalni meri a személyesebb hangvételt, az intimitás és nyilvánosság közti kapcsolat illetően artificiozával azonban egyelőre inkább kukkolásra, voyeurködésre buzdít bennünket, semmint átlényegítő befogadásra. Szakállas recepcióelméleti kérdéstről van tehát szó, amely a részvét és katarzisz poétikájával áll szoros kapcsolatban: ha a szekularizáció során a néző számúvze lett a lelátó utolsó soraiba, a film esetében pedig még egy objektív is elválasztja őt a történet közvetlenségétől, hogyan hozható létre a megélés élményének szentsége?<sup>3</sup>

Hajdu Szabolcs egy ikonfestő precizitásával, a miniatúrák rejtélyének ismerőjeként hozza vissza a szentséget a mozijába. Nem archaizál, nem modorosodik, a szövetség megteremtéséhez elég egy Madonna-ábrázolás, s mi sem egyértelműbb – gondoljuk így utólag, persze! – az adott román posztkolonialban, mint a pravoszláv és keleti ikonok paradzsanovi kollázsa, amely nemcsak a kulturális keveredést, hanem az önmagáért létezés és -mesélés elragadtatását is artikulálja a korábban elmondottak értelmében, miszerint az *én* csak a szétszórtságban és sokféleségben találja meg magát. Mona közelije, amivel a vélhetően polgármesteri választás kampányzáró vagy győzelmi bulija indul – a háttérben ugyanis választási plakátokat látunk –, a rituális portréfestészet mozgóképen belüli megvalósulása, az isteni fény és modell kapcsolatának törvényeit képezi le, ugyanis nem a fényforrás által megvilágított dolgot ábrázolja, hanem azt mutatja be, ami a fényből születik. Azt a stádiumot ábrázolja, képileg is felvezetve a szövetség szentségét, amikor az isteni gondviselés annyira megvilágosítja az embert, annyira áthatja egész lényét, hogy ő maga ikonná és ezáltal Istenhez hasonlóvá válik. Mona és az őt körülvevő világ ellentéte nem is annyira a cselekményben érhető tetten, jóllehet annak egyetlen momentuma sem tévesztendő szem elől, mivel a rendező a stációknak megfelelő lakonikussággal tárja azt elénk, hanem a képi megfogalmazásban. A lány külső és belső realitása, a „rendezvénysszervezői” mi-volta és szerelmi csatározása, amely féltékenységében adott válaszreakció, még jobban körvonalazódik, amikor a lassúzó tömegbe bekocszik a kamera, és elidőzik egy-egy páron, egy lógó bajszon, egy naftalinból kivett idős házaspáron, egy gyermekét önmaga közé helyező családon, a majálist és benne önmagát unottan ünneplő megtört világon, hogy kisvártatva visszasvenkelen Monára, aki ezúttal esendően és emberin cserfeszen lapít a hazug erotikában, érvényt szerezve női sorsának és identitásának is. A tömeg tablószerű ábrázolása groteszk társadalomvízió, és Bergman *Varázsfuvalójának* nyitányához hasonlóan arra sarkall, hogy eltartsuk magunktól a vele való identifikációt, helyette pedig feltétlen bizalmat szavazzunk az ismeretlennel kötött szövetségnek. A nagy mulatság verekedésbe torkollik, a választási kampányt, vagyis a remélt régi-új világot elmossa az ég dűhe, a polgármester fogdmegjei pedig elcsórnak egy gyerekesernyőt, hogy az előljáróság alóla átkozza ki a lányt. A félig-meddig kényszerű exodus végcélja a tenger. Az

Anteusz-mítosz<sup>4</sup> ölt testet itt, a vízreszállás vágya, az elrugaszkodás megelevenedésének lehetősége, amely a második részben is visszatér, igaz, akkorra már kifordult jelentéssel. A repcemezővel körülvelt utazás a ponyvás-szekér bakján, valamint a kampány-buliban felcsípett bumburnyák díszbak (Florin Piersic Jr.) oldalán előbb a kisvízhez viszi Monát, ahol a purdék – egyiküknek pillepalackokból eszkbáált „úszógumi” szorul a derekán, mint töltényheveder egy Rambo-imitátoron a putriban –, a saját szabadságszükségletüket kielégítve lubickolnak a poshadásban. A víz legyen végtelen, hogy járn lehessen rajta, s miután a fickó is beleveti magát a sekély posványba, a kamera úgy siklik végig a balusztrádon, Monát követve, mint egy lyukas vásznon, amelynek egyik és másik oldalán két különböző mozi megy éppen. Ideát a jövőbetartás, ott túl a múlt még átleskelődő szekvenciái, a jelen pedig az előtünk álló út *mostja*. Talán véletlen, talán nem az, számomra mindenképpen figyelemreméltó, mennyire gyakori az árkádsorok, balusztrádok, zezugok és labirintusok előfordulása a filmben, amelyek nem csak tér- és időtagoló eszközökként vannak jelen, hanem a film lényegének metaforái, vászon a tekercsen és fordítva.

A Tengerre-jutás, lévén fordított révbe-érés, amely a szárazföld felől jön létre, karikírozott és abszurd nosztalgiaként jelenik meg, a pionírtáborokba a jelenből visszaküldhető képeslapok gyűjteményeként, másrészt viszont akár a mába is küldhető lenne bármelyik, hiszen „nem akad már olyan kis falu a Duna vízgyűjtő területén, ahol ne tudná mindenki, hogy a kertek alatt csordogáló kis patakjuk vize a Dunába igyekszik. Abba a folyamba, ami kifelé tart a civilizált világból, Nyugatról Keletre, a majdnem lefolyástalan, olaj-sűrű Fekete-tengerbe. Az elmaradottság, a Kelet mozdulatlan, Fekete-tengerébe...”<sup>5</sup> Ironikus és festői állóképek egymásutánja, a kolonializmus színei, amelyek mögött egyéni és kollektív történetek sorakoznak. A lötyedt fenekű tangás férfi az árkád alatt, a nyeregben pöffeszkedő két suhanc, akik a lónak csettintgetve egyszersmind kancává alacsonyítják Monát, a hájas pojáca a koptott és újrabádogolt vízibiciklin, mind egy olyan világ torzói, amely hiába tűnt el, sose fog eltűnni valójában, mert otthagya az emberben a sóvárgás valami után. S ez a sóvárgás mindaddig bűn marad, amíg nem látjuk a célját, amíg minden velünk szembejövő dologban a sóvárgás enyhítésére alkalmas tárgyat keressük. Ez a világ a sóvárgás dialektikája. Kemény István gondolatmenetét folytatva, és őt idézve: „Sóvárgás ébredt ezért a Duna-medencében élő emberekben Bajorföldtől Bukovináig, gonosz és mardosó sóvárgás, ami él és egyre nő ma is. Kicsinyes, aljas, pusztításra csábító sóvárgás, hogy ők ki-maradnak a világ nagy, fontos és szép dolgaiból. Őket folyton és örökké és újra meg újra mindig mindenből kihagyják.”<sup>6</sup>

És a sóvárgás egy pillanatra Monát is elkapja, ül a homokban, de nem a vizet, hanem az Eget kémleli, arcán és arcából ugyanaz a fény áramlik szét, aranyba forrott ikonábrázata lesz megint, mert egy és oszthatatlan önmagá-

val, a saját végzetének textúrájával, megjelenik a vízibiciklis pojáca nagyotálja, Mona kirántja a karnyújtásnyira lévő csövet a homokból, odébb hajítja, miközben bőrének szövetéről, mint aprólékosan megrajzolt golyócskák, homokszemek peregnek. És meglényegül az Anteusz-mítosz. A fojtás és fulladás visszatérése a második részben szimmetriává alakul, amelynek egyik és másik oldala, mint két borító zárja magába a testamentumok szentségét, a születés, az újjászületés megismételhetetlen élményét. Az ikonná válás, a képek által és képekben történő megistenülés eleve kizárja a re-produkció és halandóság finalitását, hogy helyet adjon a produkciónak és prosperitásnak, amelyek elengedhetetlen tartozékai minden mesének.

Viorel (Andi Vasluiuanu) váratlan megjelenése a homokból, pontosabban a föld alól, a megkísértést kellene, hogy jelentse, ám épp általa indulnak be azok a mechanizmusok, amelyek a továbbiakban a cselekményt és a képfestést egyaránt katalizálják. A szökött bűnöző pisztolyát hamarabb látjuk, mint az arcát, amelyet szakadt nejlonzacskó takar, de pontosan tudjuk, hogy a semmiből felbukkanó két rendőr föléle érdeklődik, miközben persze, az eddigi hímsereg szemle ismeretében, legalább annyira szelet csapni is volna érkezésük, noha az alacsonyabb beosztású esélyeit kellő mértékben megsemmisíti a főnöke, aki a vallatást nyomban berekeszti, hogy saját pozíciójával a hatalom pozícióját is érzékletessé tegye. A posztkoloniális állapot egyik ismérve, hogy a poszt-tudat csak időbeliségében van jelen, dinamikája a régi beidegződéseket hordozza magában. A rendőrös jelenet a kilencvenes években induló román „új hullám”<sup>7</sup> egyik mintadarabjának is beillene, s műfaján belül is leginkább a Pintilie-Daneliuc hatás érezhető, a rendező azonban nem a kortársak parafrázisával bíbelődik, lévén nem ez a célja. Az eddigi torzók világába két hús-vér embert csempész be – noha attribútumaikat csak az írásjelek torlódásának elkerülése végett nem teszem elégséges idézőjel közé –, akiket a helyszín és a színhely magasztosít fel a kisember szintjére, hogy a *couleur locale* szürreálját nevetetéssel menekítse át az abszurdba, kipukkassza a buborékot, és szusszanásnyira kilazítson a történetből. – Feküdj vissza, megvárjuk az estét! – mondja Viorel Monának, és a fényárban nem a felszólítás ellentmondást nem tűrő hangneme teremti meg a feszültséget, hanem a várakozás megemlézése, és annak várható minősége. Mona alatt a homokban egy pisztolyos férfi, fölötte, mindjárt a következő képben, négy vadászpülpő.

A pisztolyos követés gótikus árnyjátéka során a korábbi Flanger-muzsikát (*Stepping Out of My Dream*) manelére<sup>8</sup> váltja Hajdu Szabolcs – soha semmi nem illusztráció nála, mindennek dramaturgiai szerepe van –, és a kamera a *mahalla*<sup>9</sup> életén végigkocsizva, a maga mesés idősíkokat és térszekvenciákat tömörítő dramaturgiájával, egyetlen pillanatra hozza vissza Mona és Viorel közelijét az alkotók torzóját ábrázoló gigaposzter alatt, akik egyszersem mind dokumentálják és szignózzák is a teremtett világ realitását. A fricskának tűnő mozzanatban azonban egy újabb művészetelméleti kérdés vetődik fel, nevezete-

sen, hogy vajon mi csináljuk-e azt, amit, vagy az a bizonyos valami teszi ezt velünk. A kérdésre az sem adhat választ, szerencsére, hogy a háttérben újabb rendőri nyomozkodás zajlik, igazoltatott suhancok a kemping bejáratánál, egy pingpongmérkőzés, aminek csak az egyik, történetesen a fiatalabb fél számára van tétje, az idősebbik egy székben ülve passzolgat, és már előre dicsekszik mobilon, vélhetően a feleségének, hogy hamarosan „péppé veri az urat”. Vajon tud-e érvényes és döntő választ adni a posztkolonializmus arra a valóságra, amelyből kinőtt, vagy a barátságos adogatások szintjén rekedve el kell fogadnia az erőfölényt?

A bungaló-jelenet a két, teljes integritású dialógussor egyike a filmben. Új-fent szimmetriát zár a második részben található Pascal-dialógussal. Amikor teljes integritásúnak hívom, azt értem alatta, hogy nem pusztán íve van, hanem nullpontja és nullpontja. Nem mikroadathordozó, nem a teljes mű ívének valamely szakasza, nem egy rámpa, aminek tetőfokán valamiféle végzetbeteljesülés és katarzis várható, hanem önmagában egy teljes beteljesülés és katarzis – a második részben pedig az előbbi kettő fordítottja. Ha úgy tetszik: Izsák nem-feláldozása, amelyen a létezés mítosza nyugszik, majd a Ge-csemáni kert, amelyen szintúgy. Ha eddig a road-movie sajátosságaiból adódóan a főszereplő reflexióit rövid snittekben és nagytotálókban követtük, most minden eddiginél többet megtudhatunk róla. A női kitárulkozást, és úgy általában a női pszichét, a mesére való fogékonyság éjszakai tükrében ismerhetjük meg. És itt hangsúlyozottan nem a feminizmus híres vagy hírhedt hittételeire gondolok, miszerint a nőket és reprezentációikat eleve az értetlenségbe száműzte a fallocentrikus társadalom, hogy ne kelljen szembesülnie, vitába szállnia, tehát érdemben foglalkoznia a másfajta logikával, hogy megőrizhesse a nő tárgy jellegét, testének áru voltát, hanem egy ennél sokkal tágabb jelentést értek alatta, aminek kozmikus léptéke vitathatatlan: az éjszaka a tükör innenső oldala, a női logosz mozgásfelülete, és paradox módon olyan önérvényesítő felület is, amely a férfiakat beszippantja, nyelvüket veszi, mert a női nyelv magában hordoz megannyi más nyelvet is, „engedi, hogy a másik nyelv beszéljen, ezernyi nyelv, amelyek nem ismerik sem a végét, sem a halált” – állítja Hélène Cixous.<sup>10</sup> A mesélés örömét az éjszaka szolgáltatja, és ezeken a meséken, amiket nagyanyák örökítenek anyák szájára, nőttünk fel mindannyian, jóllehet a narratíva intézményesített történetében csak apokrifok vagy forrásanyagok maradtak. Az éjszaka, amit bár könnyűszerrel visszakapcsolhatnánk a film időstruktúrájának és -dramaturgiájának követelményeire, egy teleírandó vászonként csalja magára a figyelmet, s ezt a várakozást fokozza a kamera is, mikor Viorel egészalakos profiljáról Mona profiljára svenkel, nemcsak a közöttük lévő távolságot érzékeltetve, hanem egyúttal a távolság csökkentése iránti befogadói vágyat is felcsigázva, majd a Viorel, végül pedig Mona *close-up*ja következik, amelynek során az említett vágy a kettejük arcából is kiolvasható. S noha Viorel látszólag a pisztolyával

hadonászva tartja vissza Monát, a lány nem a fenyegetettsége miatt marad a bungalóban, hiszen rövid és hetyke kitárulkozása kölcsönösséget indukál, a kölcsönösség pedig minden szövetség alapja. Viorel bűnösségét, akit azért üldöz a hatóság, mert agyonvert egy homoszexuális férfit, feloldozza a szürreális álom-projekció, amely a *Bibliothèque Pascal* egyik legcsodálatosabb momentuma. A kazettás mennyezet fakó szocreál változatát leképező tapéta hasadni kezd, füst és pára gomolyog bele Mona valóságába, aki az alvó férfi látán már épp elmenőben, testes darázskarika forog a plafonon, egy-egy lepkével tarkítva, a tapéta viaszosvászonként terül el az asztalon, felhólabdacskok pukkannak szét rajta, törött lepkeszárnyak pillednek alá. Két elszáradt koszorú mögött Mona és Viorel merednek egymásra, egyikén népviselet, másikon matador-öltözék – a spanyol kapcsolat, ópiátok hatására ugyan, de álomszerűen köszön vissza a Pascallal való jelenetben is –, ismét az isteni fényforrás az arcokon, a korábban már említett Paradzsanov-kollázsokra emlékeztető képfestés, Mona pártája is egy Paradzsanov-kalap, szája szögletében pedig a titokzatos Gioconda-mosoly. A tányérok karimájának zöld girlandját virágok népesítik be, a fonnyadt koszorúk *rewind*je a gyászból a nász képzetébe fordul, bort tölt poharukba a Láthatatlan láthatatlanul – Viorel álmokkivetüléseinek adottságát örökli majd az álomból, prózaibb megfogalmazásban az álom hatására fogant gyermekük, Viorica is –, és Mona revolvert szegez a férfira, amelyet annak koszorújából húz elő.

A grandiózus víziót és a rákövetkező egymásra találást azonban stílbra-  
vúrra illő balkánreálba rántja vissza a rendező. A tükör innenső oldalának nappali verziója az önelégült macsót helyezi előtérbe, aki a bungalóból meztelenül, továbbá revolverével a kezében kilépve megigazítja éjjeli hadjáratának arzenálját, s a korábban megjelenő markotányos szekér elhalad előtte, – Halat, halat vegyenek! – rikkantgatja a bakról a halárus, a halnak a román nyelvben is előforduló konnotációi pedig újabb komikumhoz vezetnek,<sup>11</sup> végigfésülve a sikamlósságtól a vulgaritásig minden jelentéstartományt, maguk alá gyűrve a hal egyéb, magasztosabb jelképeit, mint például az eucharistiát, vagy az apostolokra utaló szimbólumot. Viorel úgy sétál végig a kempingen, mintha már beteljesítette volna végzetét, és az előző esti üldözöttségének nyoma se maradt. Ezek után már az sem érdekes, hogyan és mikor került a nyilvános zuhanyzóba a fehér öltönye, vagy hogy az övé-e egyáltalán. A közelije viszont annál érdekesebb. Egyetlen snittel példázza, amit az emberi viselkedésmintákról a pszichológia szokott, nyomában könyvtárnyi irodalommal. Hogy a nyegleség mögött legalább annyi a félelem, amennyi erőt annak leplezésére szánunk. A tükörbe néző férfi szembogarának éles, fehér izzását egyszerre markirozza és ellenpontozza a háttérben a homokból kiemelkedő homályos cölöpsor, azt a benyomást keltve, hogy Viorel szubjektívje, amelyet talán a rozsdás bádagon lát a lelki szemeivel, nézői szubjektív is egyben – vagy éppen fordítva, hiszen ez a tükör lényege –, hogy mindannyian

hozzá hasonló kedves csirkefogók vagyunk, s az adott pillanatban eldönthetetlen, vajon ő vagy mi tudunk-e többet arról, ami odakinn zajlik. A kameraállítás be is igazolja ezt a bizonytalanságot, amint Viorel megfordul, s hátulról követve vele együtt szemközt találjuk magunkat a „komplett” kommandóegységgel, akik – és ez is jellemző a posztkoloniális állapotokra – látszattisztogatás okán a kisvadakat gyűjtik be trófeaként, miközben maguk is be vannak rezelve rendszeren. Legalábbis erre utal a Viorel barter-monológjára időnként rátelepedő nehézkes lélegzés, amelynek eredetére csak az egység profilból vett totálja során jövünk rá: ugyanaz a megafonba szuszogó nyomozó szolgáltatja, aki mindjárt a tengerre jutás első pillanataiban Monát faggatta. A szökési kísérlet és üldözés hangkulisszájaként megjelenő Flanger-zene (*Music is Our Secret Code*), hangvételeitől eltérően, nem kilazítás és nem is a történet bagatellizálása. Amint az alapritmusból kibontakozik a lírai melódia, lőni kezd a kommandó-csapat, Viorel befordul a plexi-tükrörlabirintusba, egyetlen kocka a kócos és aggódó Monárról a bungaló tornácán, majd a két oldalról homályosan tükröződő és megsokasított egység totálja, amely elkerülhetetlen végzetként tornyosul a férfi mögött. A tükrön való átkelés sikertelensége a tükrözés hamisságának is betudható, a vakító reflexiókkal teli alumíniumkaput legfeljebb átugrani lehetett volna, ha a csoda az élet minden percében kitartható lenne.

Ugyanez a zene, rövid moduláció, majd dallamváltás után, visszavisz az úton levés stádiumába és hangulatába. Az időszakvenciákkal való játék egy tavaszi panorámával indul, majd gyors és biztos svenk Monára. Mintha mindenütt öt keresnénk, mintha már túl sok epizód ment volna le nélküle, és tudjuk, hogy valahol itt kell lennie. Az évszakváltások mentén bekövetkezett változást először a frizuráján látjuk, ananászlevél-copfját, amely kívülállóságának és a Viorel szerinti „lököttségének” is pimasz szimbóluma volt, mostanra már konszolidálta némiképp, majd a két egymásra vágott kocszásban – az elsőben lépéselőnyből, a másodikban róla leszakadva, kisvártatva pedig utolérve követi őt a kamera, az idő- és térzajlást is frappáns keretbe zárva – a várandóssága, és további négy-öt év története tömörül össze. Gyermekeit, Vioricát (Hajdu Lujza) vezeti végig az utcán, a háttérben a kisvárosi dögunalom társadalmi keresztmetszete sorjázik, a kerítés tövében pedig – ismét a vászon két oldala – ugyanazt mozízzák az emberek, amit mi is.

A második részben megváltozik a *Bibliothèque Pascal* tónusa. Nem csupán hangnemében, amely a megállapodottság és felnőtté válás értelmében eleve megkívánná, hanem a színvilágában is. Az alkímiai aranylást sötétebb színek és tompább kontúrok helyettesítik, ennek ellenére a néző fejében már megte-remtődött az azonosulás, mint identifikációs kényszer, és folytatódik a korábbi szürreál. A bibliai Testamentumok dramaturgiájának megfelelően a szövetséget a szeplőtlen fogantatás és a megváltó születés alapozza meg, s a parabola gondolatmenetét folytatva a születés körüli ováció, illetve látvá-



nyosság mindössze a három mágus eljövételéig tart. A krisztusi életrajz bibliai stációinak vonatkozásában a születés és passió közötti részek csak előkészületek, ujjgyakorlatok, amelyek felkészítenek a valódi megváltásra, de nem harsogják szét a zarándokút egészét. Visszaminősülnek a halandóságba, és ott is, akár a Hajdu-féle Testamentumban, nem konfrontálódnak, hacsak nem muszáj. A *Pascal* második része a halandóság hétköznapijait jeleníti meg egyfelől, másfelől azonban fokozatosan átvezet a passió *horrorjába*.<sup>12</sup> Szándékosan nem a *tragikum* fogalmát használom, a kereszténység ugyanis a dráma poétikájának értelmében híján van minden tragikumnak, mivel a megváltásra való igyekezetében kizárja a bűn és bűnhődés láncolatát.<sup>13</sup>

Az álomszerű, s ennél fogva szubjektív időtagolás a második részben feloldódik a filmen belüli reális időben, és Mona passzív benne-levését – hiszen az alázatnak sosem volt hangja! – a történet látszólag objektív egymásutánjában követhetjük végig. Először mindjárt a szilveszteri forgatagban, ahová a korábbi fahrtok folytatólagosságaképpen előbb érkezik meg a kamera, hogy a havas esőben tengő-lengő, inkább báva, mint csodaváró népek közt Monát is bevárja. A mosogatószivacs-bábszínház, amivel Mona tábort ver a forgatagban, életrajz az életrajzban, tovább interpretálva: a mesében megjelenített mese meséje. Ponyvája alól egy tündérvilág elevenedik meg, amely tulajdonképpen a film tengelyeként is értelmezhető, s ez a világ valódi érdeklődést kelt az addig ténfergő emberek körében. A valóság verbális kiszínezése nem illusztratív indoklás, hanem a történetmondás lényegét, és egyben Hajdu Szabolcs ars poétikáját is megfogalmazza, miszerint mindig a *hogyanon* van a hangsúly, közös világba zártságunk egyediségét a *miként* fejezi ki. Nem mellesleg a tehetség univerzális jellegét is kitűnően példázza ez a jelenet – ha idáig netán elmulasztottunk volna tudomást venni a rendező írói adottságairól, csak mert a jól bevált honi ignorancia úgy lapozza át a forgatókönyveket, mint egy pletykalapot, amelynek semmi köze nincs a filmhez, akkor hunyjuk be a szemünket, és hallgassuk meg Handrolina történetét. Az asszonyi nyelv – amelyet újfent, akár csak korábban, nem pusztán az *écriture féminine*<sup>14</sup> értelmében használok – ismét a sötétségben ragadja magával a hallgatóságát, s a kamera gyakorta a közönség kíváncsi tekinteteként követi kívülről, hol a réseken keresztül befurakodva, hol a ponyvát körbejárva, az evangéliumi analógiát mutató példabeszédek felhajtóerejére éhesen, mintha tetten akarná érni a mágus trükkjeit, hogy lerántsa a realitás hó-kásájába, mert közhely ugyan, de nincs teremtőbb lény az embernél, miképpen nála rombolóbb sincsen. Az alacsony kameraállás egy törpe és a mellette álló kislány perspektíváját sugallja, groteszk módon összemosva a közönség életkorának határait, akik így vagy úgy, de ki vannak éhezve a mesékre, a tündérnyelvre, a gonosz tündérré, aki „megmarkolta édesapát, mint a sarat” és elcsábította őt – nő által teremtett férfi, kifordult keletkezéstörténet. Pedig odabenn gumikesztyűk és szivacsok hullanak egy kartondobozba, a példabeszéd felhajtó erejét pe-

dig, túl a prózai megélhetően, a szeretet képezi. Mona szétesett, nemlétező családjának története, amelyről a bungalóbelső sötétjének tükrében, ha töredékesen is, de már értesültünk, most újabb adalékokkal egészül ki, és ezek vezetik fel Gigi Paparut (Răzvan Vasilescu), aki rövid és sikertelen stricisedése után kizsarolja Monától, ugyancsak ponyva alatt, hogy elkísérje Németországba egy kezelésre. Az áttetsző nejlon alatti kocsmá plasztikvilága azonban már távolról sem alakítható a tündérnyelv logikája szerint. A feszült és bizalmatlan várakozás ugyanolyan lassú svenkkel teremődik meg, mint Viorel és Mona esetében a bungalóban korábban, ám a kamera útjába egy színes asztali lámpa kerül, és ráközelítve hosszan elidőzik rajta, ezáltal inkább a szétválasztás, a kettesük közti távolság növelése iránti vágyat sugallva. Dramaturgiai fordulópont képileg felvezetve – itt és most még vissza lehetne fordulni, hagyatkozni lehetne a jogos bizalmatlanságra, amelynek jogoságáról mi nézők sokkal többet tudunk. Tudjuk, miután felmetszett hasát nemrég megmutatta, hogy Gigi Paparu az életéért küzd ugyan, a lányának előadott történet azonban épp a *mikéntje* miatt sántít, s ha eddig mindössze csélcsep és tisztítól alvilági fazonnak tűnt, a meséje révén aljas jelleme is körvonalazódik.

És mert a bizalmatlanság, tehát a kételkedés semmilyen szövetségben nem vétetik jó néven, hacsak nem a démoni jelenlétet kérdőjelezi meg, Mona fejet hajt az apja kérése előtt, kizárva a fenyegető démont a maga tündérvilágából. A váltakozó közeliak, az éles és fürkésző tekintetek szekunder dialógja a hazugságfolyam fölött a kételkedés és a vérkötelék ereje között ingadoznak. Mona arcán konkrétan szemrebbenésnyi változások jelzik az apjáról való végső lemondást, majd a reményt, szánalmat, részvétet, kötelességtudatot, egyetértést – a film egyik legmegrendítőbb színészi momentuma –, miközben Paparu adomázgatásba illő teatralitással adja elő agyának megcétézett állapotát, s holmi félresikerült lakberendező szakértelmével simít végig hol az abroszon, hol a nejlonponyván. Távoztában még visszaszól a ponyva túldoldaláról, először és utoljára Mona Lisának nevezve a lányát, mutatóujjának felkiáltójelét pedig hamiskásan átjättsza cinkos, szülői áldomásba.

Rodica Paparu (Oana Pellea) agyonzsúfolt és ízléstelen lakása, ahol a pohárszekrény kristályai mellett posztzoc robotok és plüssállatok sorakoznak a vörös világításban, ha nem is fenyegetően, de az adott cselekményszál bizarrságát már előrevetíti. Ugyanezt az érzést fokozza a kameramozgás, hátulról közelítve egy kalapos alakra, aki épp elrendezi nyakszirtjén a haját, tehát látványosan nekikészül valaminek, s az asztalon kirakott cigánykártya, majd a kalapos, napszemüveges asszony profilja már magyarázza is a bizarr érzetet. – Tedd be a pénzt, de vigyázz a kígyóra! – mondja Rodica a kliensének (Mihai Constantin), aki egy nagyobb és nyilvánvalóan koszos üzleten vacillál. A nagynéni imposztorsága, akihez Mona a kislányát viszi, hogy távollétében gondját viselje, abban a folklórszámnak is beillő monológban kul-

minál, ami a román *doina*<sup>15</sup> műfajához híven egyszerre szólaltatja meg a vágyakozást és búsongást, egyszemélyes kérdezz-felelek, vágyom-de-nemkapod formájában, s amelynek során bevételkiesésére hivatkozva, minthogy a városban új jósnő jelent meg, aki csak szépeket jósol, eleinte elhárítja Viorica befogadását. Hajdu Szabolcs egy antropológus expresszív dokumentarizmusával ragadja meg a balkáni panasz redundáns teatralitását, amely mögött szinte minden esetben a *túlélés*hez elégséges nyereszkesedés vágya húzódik, mert a kolonializmus – esetleg a Dunának a civilizált világból kifelé tartó lélekáradása – kiölte az egyénből az élet megélése iránti vágyat, az alkalmasint elhatalmasodó harácsolása pedig, ami az elégséges fölösleggé duzzasztását jelenti, paradox módon szintén a túlélés iránti sóvárgására visszavezethető. Mona végül otthagyja az alvó kislányt a „néninél”, hogy ismét útra keljen.

A Flanger-muzsikával (*Tiny Tina*) átvezetett vonatút a filmben szereplő operatóri bravúrok egyik legélvezetesebb momentuma. A kupékban dorbézoló zenészeket, bratyzító kompániákat kívülről, a vonatkocsik ablakai között kigyózza-daruzva, majd az ablakokra rátapadva tömöríti egyetlen szilveszteri örömfolyammá, teljesen megzavarva az idő múlását, valamint a megtett út mennyiségét – ahogyan az utazás során ténylegesen felfüggesztődik az ember tér- és időérzéke –, s mire a néző rájönne, hogy az utasok cserélődésével, a szoliduló és elszemélytelenedő utazási szokásaikkal milyen dramaturgiai szabályok érvényesülnek, még jobban összezsugorítja az időt, az adott folyamban Mona és Paparu kupéját látszólag randszerűen egyre gyakrabban felvillantva, amivel ingerült feszültséget szít. Ezt a feszültséget egyszerre oldja és mélyíti a kupébelső-jelenet, kibontakoztatva az apa-leány viszonyt, s minél bensőségesebbé válik a kettejük kapcsolata, már amennyire bensőségessé válhat némi bűnbánó csend és elharapott emléktöredék, annál inkább a történet ellenszurkolóivá válunk, eltartva magunktól az azonosulást. A recepció dramaturgiájában ez a fordulópont, itt még vitában áll egymással tragikum és passió, mivel még nem tudjuk, hogy Mona „bukását” a katasztrófavaksága okozza-e, vagy pedig végzetének engedelmessé válva kényyszerül végigzarándokolni egy szenvedésekkel teli, fájdalmas utat.

Az atyai árulás apostoli méretűvé erősödik a Wiener Neustadt-i állomás krómozott neoneonhajnalában, és hiába minden megbánás vagy szökési kísérlet, a passió legyőzi a tragédiát. Mindazt, ami innentől kezdve Monával történik, tehetetlenül kell végignéznünk, részvételünk részvét nélküli, gyakran megundorodva önmagunktól, amiért az emberi kíváncsiság és a félelem objektiválásának határait összemósodni érezzük magunkban is. Miután valamiféle erősödő, de féken tartott büntudat következtében Paparu kitancolási kísérlete csődöt mond, lévén a civilizációs különbségek gége folytán az állomás labirintusában kijáratnak hiszi a peronon álló várófülkét, elveszíti a két élőhús-kupeccel vívott alkut, amelyet a rendező örökre belehangtompít a füлке

némaságába, Mona pedig az emberkereskedők kezére kerül. A körbekocsizott üvegbúra, a kintről felvett közelielt váltakozása a posztkolonializmus promiszkuitásának celofán jellegét is kiválóan példázzák, amely még Paparu önbeteljesítő próféciáján is túlmutat – Tudod, milyenek ezek, bebetonoznak az autópályába. Itt minden a szemünk láttára történik, a betont az üvegfal helyettesíti, mert a némaság felülírja a látás hatalmát.

A következő jelenetekben retroaktív módon nyer értelmet az első részben is megjelenő Tengerre szállás anteuszi motívuma, még jobban kifordulva eredeti önmagából, a kamionban tett utazás ugyanis, majd a fehér sziklák a parton, már nem a korábban amúgy is lefokozott révbe-érés szimmetriájaként artikulálódnak, hanem a víz alatti pokoljárás juttatják eszünkbe. Ennek értelmében a doveri partok légifelvétele sem pusztán úticélt illusztráló tájkép, hanem a pokolba vezető út egyik szakaszának felülnézete, amely szakasz elmentéses perspektívából ugyan, de hasonló kontextusban a nyugati narratíva egyik kultúrközhelye a Lear király lelki alvilágjárása kapcsán. Az értelmezés szubjektivitása miatt ide kíváncsi azok az asszociációk, amelyek – számomra legalábbis – Brook Dover-vízióját is belelátatják a légifelvételbe, s ezek az asszociációk hozzájárulnak, hogy a *Bibliothèque Pascal* intézményének, továbbá tulajának frivol és könnyed bemutatása kilazítva feszítsen bele újra a történetbe.

A Bibliothèque világát olyan távoli és idegen disszonanciával vezeti fel Hajdu Szabolcs Pascal (Shamgar Amram) tűznyelő monociklis stand up-ja által, hogy az ember hirtelen felüdülésnek érzi, sőt, egyfajta öndorgáló mechanizmus is működésbe lép, amiért örök érvénnyel a legrosszabbat várjuk. A könyvtárban első blikkre semmi szokatlan nincsen, Pascal elragadó és bűbajos embernek tűnik mindaddig, amíg be nem fészkeljük magunkat otthonosabban. S bár a könyvek tövében ücsörgő, iszogató emberek – akik akkor is ovációval ünneplik a tulaját, amikor vécépumpát cuppant az egyik vendég fejére – egytől-egyig az elfojtott bábeli zűrzavar komponensei, nemcsak a többnyelvűség, hanem a borgesi valóságburjánzás értelmében is,<sup>16</sup> még mindig hinni akarjuk, hogy jó helyen vagyunk. Ugyanez az érzés folytatódik az embervásáron is, amelynek mocskából Pascal kivásárolja Monát. A kisiklott emberi létezés pokla, amelyet a fahrtok és a kézikamera ritmikus váltakozása tesz fiziológiai értelemben, tehát a látószervünk számára is elviselhetetlenné, a csömörig fokozza undorunkat, és a prostitúció világának keresztmetszete – a kivénhedt és megélhetési transzneműektől kezdve teljes családok bezúzását látjuk a promiszkuitás ördögi gépezetében – már nem egy elemelt társadalomvízió, hanem a hetvenes évek amerikai szkifi-jövendöléseinek beteljesülése.

Ám a Bibliothèque kulisszái egy még ennél is „beteljesültebb” valóságba visznek. A borgesi könyvtár mintájára mintha itt is egy jól körülhatárolt, de határtalan hexagon-labirintussal találkozoznánk, amelyben a könyvek egyformaságát a hús uniformizálása helyettesíti. A mese halála fölött győzelmet hő-

rög a test. Ugyanezt reprezentálja Mona metamorfózisa is, amikor lötyögő zubbonyú Jeanne d'Arc-ká változtatják, és maradék haját koszorúba fonják, hogy a Pascal teremtette univerzum egyik könnyen elérhető darabjává váljon, hogy az ige blaszfém testet öltése meglényegüljön. A korábbi ikon jelleg, amelynek képi reprezentációi során a krisztusi értelemben vett emberré válást is végigkövethettük, itt a rituális portré gyalázatává alakul, s ebben a blaszfémiában egyszerre kéjeleg és émelyeg a kamera, a történet egyik és másik nézőpontját is felmutatva, vagyis a metamorfózis delejét annak haszonélvezői számára, illetve a fölösleges szenvedést nekünk. Amikor Mona kifordul, és ágytámlájának glóriájában megvilágosul az új identitása, a krisztusi passió töviskoronázási szekvenciáját juttatja eszünkbe. S ha már korábban a paradzsanovi képhatások szóba kerültek, idekívánkozik a Jeanne d'Arc-zárka látványvilága, amely nem csupán anyaghasználatában (papír, toll, fa, plasztik) idézi be a *Jelenetek Mona Lisa életéből* című kollázst – Paparu Mona Lisának hívja a lányát –, hanem a szexuális ambiguitás értelmében is, ráadásul a kollázs valamennyi darabja a jereváni Paradzsanov Múzeumban szintén egy zárkaszzerű szűk beugróban található.

De a képfestés belefárad a Pascal-univerzum bemutatásába, mivel a nevezett világ tárgya és attribútuma végérvényesen elveszítette emberi jellegét. Először csak egy szekvenciányira villan be a Desdemona szoba minimál fekete-fehérje, amikor a sorsára hagyott Mona épp arra a sorsra vár, amit kitalt neki az emberi teremtés démonikussága, és átkukkol a szomszédos, tehát közeli végzetébe, hogy mindjárt utána visszarántsák és beavassák jelen végzetének misztériumába. A fogság időtlenségét egyetlen snittel oldja meg a rendező, az ágy szélén ücsörgő félmeztelen Monáról a dudorászó Pascalra váltva, aki a Jeanne d'Arc szobájába lépve belemerül a „helyi” érzéstelenítés és hatékonyságnövelés előkészületeibe, miközben kioktatja Monát sorsának szerencséjéről, mondván, hogy tulajdonképpen felmentést kapott az élet alól, Mona pedig angolul válaszol neki. Az első részben megjelenő éjszakai tükör szentsége, amelyet a beszédre késztetés és kitárulkozási felület archetípusaként értelmeztünk korábban, most önmagából kifordulva jelenik meg, az álomhatást a heroin okozta tudatmódosulással behelyettesítve. Pascal vallo-mása szöges ellentéte Viorel kitárulkozásának. Amíg utóbbi minden átmeneti diadalmámora ellenére büntudatot érzett és éreztetett, mivel belső realitása a külső valóság, azaz a társadalmi konszenzus törvényeiben gyökerezett, addig a Bibliothèque-univerzum teremtője fölényes arroganciával utasítja maga alá a kinti világot, mert amannak valósága, minden látszat ellenére, az ő világának szolgáltatásaiban rejlik. A női psziché tulajdonságai talán ebben a jelenetben körvonalazódnak a leginkább. A várakozás során tanúsított türelem, ami a női lélek sajátja, mindig a látszólag legváratlanabb pillanatban kulminál, de ez a kulmináció valójában egy hosszan épülő és épített folyamat nullpontja, amelynek passzív és aktív szakaszait aligha lehetne kigabalyítani

egymásból. A nullpont-állapot elérésének mozzanatát olyan lélektani árnyaltsággal és tömör precizitással jeleníti meg a rendező a Pascal nyelvének leharapásában, hogy arról külön tanulmányt lehetne írni. A logosz kasztrálásának pillanata ez, amely vérbe fojtva szavát veszi az elfajult világnak, hogy visszaállítsa a káoszt, az Ige előtti állapotot, egy új szövetség megteremtésének reményében.

A Bibliothéque-beli világ időleges felfüggesztése ugyanolyan dramaturgiai hatással van a nézőre, mint legutóbb az embervásár vége-élménye. Azt hihetnénk, mert azt szeretnénk hinni, hogy már kulminálta magát a Rossz, hogy úton van a Megváltás, és nemsokára ez utóbbi részesei leszünk. Csak-hogy a passió műfaji értelemben vett lényege szerint a Megváltás utópia, a Rossz pedig végtelen. A történet hátrahagyott balkáni posztkoloniáljában ugyanúgy működik tovább, noha az ember, minden gyalázatossága ellenére, még mindig ember maradt. Rodica Paparu temetői monológiájában, amely egy újabb doina-előadásként is értelmezhető, még a halott férjének sem vallja be, hogy nem Viorica miatt kell a pénz, hanem mert elimposztorkodta az életét. A panaszkodás teatralitásában kicsúszik az igazság felelőssége alól, és hamis gyónással legitimizálja Viorica álmainak kiárusítását. Anya és lánya sorskötelékét a bűn förtelme hurkolja egybe. Az önkezűleg feloldozott Rodica közelije után egyetlen snittel át is kerülünk az adósságbehajtó spektakulum előkészületeibe, ahol elsőként egy kosárban ülő kakasra közelít felülről a kamera, nem csupán a posztkoloniál burleszkjét, hanem a Pascal-univerzum fogyasztói monopóliumának ellentétéként a cserekereskedelem ősi maradványait is megmutatva. Az összeverődött, csiricsaré és csodaváró alvilági krémről, akik még hisznek a mesékben, hiszen minden hóbörgésük ellenére ezért vannak itt, újra összekapcsolódunk a Bibliothéque minimál enteriőrjébe, amely – Mona direkt és szimbolikus cselekedetétől függetlenül – már régen kasztrálta a mesét. A vákuumágyak és latexek hardcore-jában élvezkedő úri világ krémje minden eszközével arra törekszik, hogy a csodát, vagyis magát az embert megsemmisítse. A Desdemona-jelenetben olyan színesztéziás hatást érnek el az alkotók,<sup>17</sup> amelyet korábban aligha tapasztaltunk másutt: amikor a szemünk már végképp belefárad, mondhatni belefulladás a képek és történetek kavalkádjába, a bábeli testkönyvtár Lolitájának, Pinokkiójának, Dorian Grayének perverzül szépelgő sorozatába, látószervünk végre kifújhatja magát a megsemmisülésre való fekete-fehér várakozásban, miközben épp a fulladás konkrét érzetével kell megküzdenünk Mona passiójának legvégső stációjában. Az anteuszi motívumot, vagyis az elrugaszkodás és révbeérés évezredekbe gyökerező kultuszát, amely végigkísérte a zarándoklat kardinális pontjait, eltörli a perverzió.

De anya-lánya sorskötelét összefonja a *lélekzés*,<sup>18</sup> a pálinkával elaltatott kislány hortyogása átvezet a Mona fuldoklására, és megtestesül a csoda *deus-ex-machinája*, vagyis Viorica álomprojekciója során a tűzoltó fanfár élén fel-

bukkanó Gigi Paparu levezekli a bűneit, hogy a lányát megváltsa. És amíg a spektákulum igazi katarzist vált ki a balkáni világban, a Pascal-univerzumban mindössze néma és döbbsent elfogadásba torkollik.

A prolókus kerettörténeté kerekítése azonban, amelynek során Mona arra kényszerül, hogy a tündérvilágából kibújva megtagadja a szövetséget éltető mese erejét, vagyis magát a testamentumok létjogosultságát, egy ugyanolyan sivár igazi világot sejtet, amelyet a Pascalok működtetnek, és amelyek maguk alá gyűrik az entitások egyediségét. Még a bútoráruház steriljébe visszacsémésztett „xilofonos” mese – amelynek tündérvilági jelentése talán ütőset jelent – sem tudja teljes mértékben eltüntetni ezt a sivárságot, hiszen a meséket ebben a realitásban találjuk ki. De ahhoz, hogy éljünk, ki kell találnunk őket! Ezt sugallja Hajdu Szabolcs, akit megtalál a kamera a bútoráruház labirintikus műotthonosságában, a kimerevített naplemente pedig, amely a tévében látható, mintha egy poszter lenne, a valóság többszörösen szűrt és torzított digitális lenyomata.

S hogy egy posztszекuláris világ testamentumait milyen szövetségvariációk képezik, hogy a sterilitás, mint biohatalom lesz-e a nyerő, félresöpörve a teremtő erejű apokrifokat, vagy utóbbiak mégis célba találnak, hogy a mese éltetése és annak megélése legyen az egyetlen, de milliárdnyi formában érvényes igazság, nem tisztem eldönteni, hinni viszont szeretném, hogy bármi is legyen a „kinti” valóság, nem kell egy több évezredes kultúrát visszamenőleg is elmeogyintézetbe zárni, s a próféták nem agyonhalogénezt ikonokról fognak kényszerzubonyokban meredni ránk csak azért, mert a mára már *metafizikai mutációnak* nevezett korszakalkotó álmok felrúgják, teszem azt, a nehézkedés törvényeit. Hinni szeretném, a *Bibliothèque Pascallal* együtt, és annak hatására, hogy elég tágas a világ, és elfér még benne egy-két mese. Mert ahogyan a mese irracionálisága nem szorul racionalizálásra, s folyamatosan a múltnak feszülve nem kutatjuk benne az ok-okozati összefüggések folyondárjait, úgy a gyerekekhez hasonlóan, akiknek szintén nincs időtudatuk, nekünk is bőven lehetnének *mostjaink*. Magyarán: megélhetnénk végre a saját történeteinket.

*Bibliothèque Pascal* (2010)

Írta és rendezte: Hajdu Szabolcs

Operatőr: Nagy András HSC

Producer: Angelusz Iván, Hámori András, Kovács Gábor

Jelmez: Berzsényi Krisztina

Látványtervező: Esztán Mónika, Mátyássy Péter

Hangmérnök: Balázs Gábor

Vágó: Politzer Péter

Szereplők: Alexandru Bindea, Andi Vasluianu, Antal Ildikó, Dorel Vişan, Florin

Piersic Jr., Hajdu Lujza, Marius Bodochi, Marius Manole, Mihai Călin,

Mihai Constantin, Oana Pellea, Orion Radies, Pálffy Tibor, Răzvan Vasilescu, Shamgar Amram, Török-Illyés Orsolya.

## Jegyzetek

- 1 FELLINI, Federico: *Mesterségem a film*, Gondolat, Budapest, 1986.
- 2 MBEBE, Achille: Mi az a posztkolonializmus?, *Magyar Lettre International* 71. (2008). Az Edward Said által bevezetett fogalmat itt nem az általában vett, s földrajzilag távol eső gyarmatokra értem, hanem a közép-kelet-európai együttélés során tapasztalható többségi fölényre és gyarmatosításra, mint a gyengébb fél terület-megjelölési mániájára.
- 3 A performatív művészetek rituális eredetének elemzésekor három etapot szokás megkülönböztetni, amelynek során a rítus fokozatosan leválik az előadásról, illetőleg a befogadásról, és a kezdeti *megéleléstől*, ami egy identifikációs folyamat, a későbbi *átéléshez* (úgy teszünk, mintha), míg végül a *beleéléshez* vezet, utóbbi pedig, lévén manipuláció, már külső kényszer hatására történik.
- 4 Anteusz vagy Anthaiosz Gaia földistennő és Poszeidon fia, aki mindig a földből meríti erejét, tehát nem tud elszakadni tőle, végül Héraklész a levegőbe csábítja és megfojtja.
- 5 KEMÉNY István: *Kedves ismeretlen*, Magvető, Budapest, 2009, 141. p.
- 6 *Uo.*
- 7 A terminust a román filmesztéták is idézőjelbe teszik, nemcsak az eredetileg *új hullám*-nak nevezett műfaj megkétszerezése miatt, hanem mert más társadalmi valóságban gyökerezik, ekként a kulturális folyamat is eltérő válaszként jelentkezik. Mihai Fulger filmteoretikus *szubjektív terminológiájának* tartja a fogalom használatát, és úgy véli, igazi áttörésről az új román filmművészetben csak 2006-tól beszélhetünk.
- 8 A *manele* népzenei alapú populáris műfaj, amely a török szerelmi dalokból származtatható, és a szegényebb városrészek – L. *mahala* – közkedvelt zenéje. A kilencvenes években terjedt el Románia-szerte, egyszersmind kolonizációs eszközzé válva, mivel ironikus attitűdöt kiváltva ugyan, de a magyar lakosság körében is gyorsan népszerű lett.
- 9 A *mahala* a balkáni nyelvekben városrészt, szomszédságot jelent. A román nyelvbe a török uralom idején került, arab etimológiája szerint azonban *megszállást* jelöl.
- 10 Hélène Cixous-t, akinek francia-algériai zsidó származásában szintén jól körvonalázódik a posztkoloniális állapot, az interferenciák illetően szorításában pedig az *én* narratívája, nemtől függetlenül is, sokkal inkább megragadható, a posztstrukturalista feminista elméletek nagyasszonyaként tartják számon Julia Kristeva és Luce Irigaray mellett. Munkásságában a szexualitás és nyelviség kapcsolatát vizsgálja, vizsgálódásainak kiindulópontja pedig a felismerés, miszerint szexualitásunk leginkább ahhoz köthető, hogy miként kommunikálunk a világgal, a társadalommal.
- 11 A *hal* (peşte) a román zsargonban nem mellesleg stricet is jelent.



- <sup>12</sup> Ide kívánczok, hogy bár a Mel Gibson *Passiója* nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, a mozgóképförténetében először láttatta „horrornak” a korábban klasszikusan drámaiként értelmezett szenvedéstörténetet.
- <sup>13</sup> George Steiner *A tragédia halála* című munkájában értekezik arról, hogy a kereszténység milyen mértékben írta át a dráma ars poeticáját, alapkritériumától, a tragikumtól fosztva meg a drámairodalmat. Legutóbb a Gutenberg-galaxissal együtt a teljes nyugati narratívát is „eltemette”, ami rengeteg polémiát kavart a teoretikusok körében. Egy biztos, hiszen minden vitának alapja van, centrum és periféria kapcsolatát nagyon sok vonatkozásban át kellene rajzolni.
- <sup>14</sup> A feminizmus, amely politikai mozgalomból szellemi mozgalommá, irányzattá nőtte ki magát, az *écriture féminine* (női írás) fogalom használatába eleve belekódolja a szerzői testiséget is, mint a valóságészlelés egyik legfontosabb eszközét.
- <sup>15</sup> A román szakirodalom tipikusan román műfajnak tartja a *doinát* – ami női utónévként is gyakori –, a nemzetközi folklórkutatások szerint azonban minden balkáni népzében, sőt a klezmerben is megtalálható.
- <sup>16</sup> Jorge Luis Borges *Bábeli könyvtár* című novellájában egy olyan képzeletbeli könyvtárról ír, amelyben „minden hatszög minden falának öt polc felel meg; minden polcon harminckét azonos nagyságú könyv, minden könyv négyszáztíz oldalas, minden oldalon negyven sor, minden sorban mintegy nyolcvan fekete betű”. A legtöbb olvasatban ez a könyvtár az Univerzumot szimbolizálja, amely az embertől függetlenül létezik, és mindent tartalmaz, amit tudunk, amit tudnunk kellene, és amit soha nem is fogunk megtudni. Az Univerzumot nem az ember alkotta, nem ő alakította, ezért mi csak elszenvedői, részesei vagyunk.
- <sup>17</sup> A szinesztézia (görögül: *szün* = együtt, egyszerre, és *esztészisz* = érzékelés) vagy összeérzés alatt nem a költői eszközt értem, hanem a mentális jelenséget, amelyben az egyik érzékszerv által keltett benyomás automatikusan aktivál egy másik érzetet.
- <sup>18</sup> A régi magyar helyesírás még érzékelteti a *légzés* szavunk valódi jelentését, amelyben a fizikai létezés ősoka a lélek.