

Aura versus média

Weiss János: A modernség esztétikai programja (Előadások Walter Benjamin Műalkotás-tanulmányáról)

Ironikus szemmel nézve a sors furcsa fintonának tűnhet az a tény, hogy Walter Benjamin *A műalkotás sorsa a technikai sokszorosíthatóság korában* című tanulmánya, amelyben a szerző radikális kritika alá helyezi a műalkotás eredeti kultikus funkcióinak büvkörében szerveződő esztétikákat, maga kultikus szöveggé vált. A könyvborító ajánlója alapján a Műalkotás-tanulmány „a 20. század egyik legjelentősebb esztétikai tanulmánya”. Mindez azért is tűnhet meglehetősen, mert Walter Benjamin egyértelmű szándéka az volt, hogy a művészet és a műalkotás létmódját egy marxista esztétika keretei között tegye megragadhatóvá és érvényesíthetővé a kommunizmus leendő művészeti praxisa számára. Írása inkább kiáltvány vagy deklaráció, mintsem kidolgozott esztétika.

Weiss János *A modernség esztétikai programja (Előadások Walter Benjamin Műalkotás-tanulmányáról)* című kötete bátor vállalkozásként ered annak a kérdésnek a nyomába, hogy a Benjamin-szövegnek melyek azok az eredeti belátásai, amik a szűkös (saját korához tapadó) ideológiai-politikai mederből kibillentve történelmi léptékben is érvényessé, perspektivikussá tudják tenni a tanulmányt. A szoros olvasat kri-

itikai praxisa ellenére Weiss János könyve már a címében jelzi az értelmezői pozíció esztétikai-ideológiai elkötelezettségét Benjamin tanulmánya mellett. *A modernség esztétikai programja* cím ugyanis előre legitimálja azt a sajátos transzformációt, aminek során a modernizmus marxista szemléletű és érdekeltségű leírása átmenet nélkül válik az általános érvényű modernség esztétikai narratívájává. A cím tehát tényként rögzíti a szöveg jelenkori eloldottságát az őt eredetileg létrehozó kontextustól, ahol a fasizmus által működtetett esztétikai praxisra adott ellenirányú reakcióként született.

A *Műalkotás-tanulmány* analitikus bemutatása a tekintélyi szövegekben mindig felhalmozódó terheken túl azért is komoly kihívás az értelmező számára, mert egyfelől tele van éppen csak felvillantott, kifejtetlen – más Benjamin-szövegekbe vissza nem ágyazható – gondolatokkal, axiomatikus kijelentésekkel, másfelől olyan belső ellentmondásokat (inkoherenciát) tartalmaz, amelyek rendkívül meglepő, hogy Benjamin gondolatkonceptióját egységbe rendeződő, koherens képként rajzoljuk fel. Weiss olvasata éppen ebből az irányból feszül a szövegnek, s fejezetről fejezetre haladva finom érzékekkel azonosítja, lokalizálja azokat a szöveghelyeket, melyek az egész írást gondolatok, sejtések vibráló feszültségterévé teszik.

Az egyetemi előadások könyvvé szerkesztett kiadása abból a szempontból is merész vállalkozás, hogy joggal merülhet

fel az olvasóban a kritikus kétely: mit kezdhet a kortárs esztétikai tudat egy olyan szöveggel, amelyik azt a kérdést veti fel, hogy a harmincas évekre markáns karaktert nyert fasiszta esztétikával szemben milyen életképes válaszokat tud adni a kommunizmus utópiájával elnehezített marxista reflexió. Van-e relevanciája ennek a kérdőhorizontnak? Tekintható-e izgalmas kordokumentumnál többnek Benjamin tanulmánya?

Weiss János (egyébként ki nem mondott) válasza az, hogy a szövegben felvetett kérdések, a tematizációban megjelenő érzékenységek (és az eleve benne kódolt jövőorientáltság) nyitott szöveggé teszik a tanulmányt, s mint ilyenben az ideológiai alapjaiban megrendült baloldali progresszió önmaga legitimációs bázisára lehet. A mű ilyen értelmű megnyitása azért is tűnik érdekesnek, mert a tanulmány korábbi marxista recepciója lényegét tekintve már mint sikertelen esztétikai kiútkereséssel leszámolt az esztétikai progresszió benjaminí útjával.

A *Műalkotás-tanulmány* magyarországi recepciójának kezdetén két jelentős esztéta kritikai irányultságú, mégis alapvetően pozitív alapállású tanulmánya áll. Az első szerzője Lukács György, aki *Az esztétikum sajátossága II.* kötetében Walter Benjamin nevét bevezeti a magyar esztétikai köztudatba. A másik szöveg Radnóti Sándor hetvenes évek elején született tanulmánya, a *Krédó és rezignáció*, amelyben a Műalkotás-szöveg elemzése beágyazódik egy szélesebb horizontú esztétikai-politikai elemzés távlatába. A recepció korai szakaszában tehát a magyarországi marxista esztétika klasszikusa és egyik tanítványa pozicionálja Benjamin írását, ezzel mintegy megalapozza a szövegnek a magyar értelmező közegekben is kitéüntetett státuszát.

Weiss János könyvében különösen izgalmas az a nem tematizált, de mégiscsak érzékelhető distancia, ahogy a maga olvasata a két nagy klasszikus interpretációjához viszonyul. E tekintetben a legszembevetőbb szemléleti különbség az, hogy Lukács és Radnóti tanulmánya maga is benne áll abban a marxista hagyományban, amely szerint a felépítmény részéként számon tartott művészet nem önálló tétélezési forma, hanem a mindenkori valóság alapját adó termelési mód meghatározottja. Észrevételeiket ennek a marxista alapú közmegegyezésnek a talaján fejtik ki, és kritikájuk a műalkotás-interpretáció technikai szempontjainak túlhangsúlyozására irányul. „A technika elemzésével nem lehet a művészet problematikáját megragadni” – hangsúlyozza Radnóti a *Krédó és rezignáció*ban, s e kijelentése valójában Lukács korábbi bírálatainak újragondolt, végső, tömörített alakja. Weiss János is alaposan elemzi a Benjamin-tanulmány elméleti előfeltevéseinek szövegbeli jelenlétét, terminológiai átrendeződéseit, ám hamar jelzi a tanulmány alapját adó marxi keretek tarthatatlanságát: „[Marx úgy gondolja], hogy nemcsak a gazdaság elméletét kell kidolgozni, hanem a gazdaságon túl egy szélesebb társadalomelméletet is meg kell alkotni. A harmadik szinten pedig meg kell alkotni e társadalom kultúrájára vonatkozó elméletet is. És most jön valami, amit feltétlen ki kell emelnünk: az előbbieken ecsetelt szintek között Marx egy oksági viszonyt feltételezett. Ez egy katasztrófális premissza volt, ami elrontotta az egész elméletet.” (39) E belátás hangsúlyos rögzítése is jelzi, hogy Weiss csak úgy interpretálhatja Benjamin szövegét, ha kibillentí az eredeti funkciójából, amelyben egy adott korkérdés praktikus vá-

laszaként mint program és kiáltvány szólalt meg. Ami Weiss számára Benjamin szövegét hangsúlyossá teszi, az a tanulmány egyik alapfelismerése: a fasizmus esztétikája valójában a polgári esztétika radikális meghaladása abban a tekintetben, hogy képes volt új irányt és energiát teremteni a krízisfázisba jutott polgári művészet befogadói attitűdjével, az „elmélyüléssel szemben – mely a polgárság elfajzása idején az aszociális magatartás iskolájává vált”. (Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, ford. Barlay László, in uó: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 328.)

Benjamin szerint a fasizmus ezt az új energiát abból nyerte, hogy a művészetet a tömeg formálásának mediális eszközévé tette, ezáltal újra kölcsönös kommunikációt gerjesztett a művészet és társadalom közt, és cselekvésszervező erőként tudta funkcionalizálni a művészetet. Ez a tapasztalat Benjamin számára ahhoz a felismeréshez vezet, hogy a politika (fasizmus általi) esztétizálása visszaadhatja a művészet számára az eredeti cselekvésszervező funkciókat, s a műalkotás újra valóságformáló hatásként tud megjeleníteni az életvalóság színpadán. Benjamin abból a reményből indul ki, hogy az esztétika és a politika fasizmus által felismert kölcsönössége meghaladható egy olyan marxista esztétikával, amely mintegy felcseréli e lényegi kölcsönösségben megképződő viszonyokat, de maga is képes bevonni a tömeget az esztétika szférájába. A tömeg esztétikai szférába való bevonását a tanulmány „szimulán, kollektív recepcióknak” nevezi, s a „művészet politizálásával” véli elérhetőnek. Benjamini értelemben tehát a művészet társadalmisítása a praxis szintjén a műalkotás mediatizálásán és

funkcionalizálásán keresztül történhet meg. Weiss János interpretációja médiaelméleti tanulmányként keretezve ebbe az irányba futtatja ki a szöveget. Weiss szerint Benjamin sokirányú (gyakran egymásnak is ellentmondó) esztétikai jellegű írásaiban az a közös kiindulópont, hogy számára a műalkotás csak a hatásával együtt vizsgálható. Ennek következtében mindig kitérített figyelmet kap a befogadó és a befogadás sajátos mechanizmusa is, ami szoros összefüggésben áll a műalkotás adott létmódjával. Az egész műalkotás-tanulmány abból az alapgondolatból indul ki, hogy „a nagy történelmi korszakokon belül az emberi közösség létezés-módjának egészével együtt észlelési módja is megváltozik. Azt a módot és formát, ahogyan az emberi észlelés szerveződik – azt a közeget, amelyben az észlelés végbemegy –, nemcsak a természet határozza meg, hanem a történelem is.” (Benjamin, i. m. 307)

A Benjamin-tanulmány ezen megalapozó gondolatai nyilvánvaló teszik, hogy számára a műalkotás csak a társadalom eseményvalóságába ágyazódva nyerheti el érvényességét. Benjamin tanulmányának egyik belső feszültsége éppen abból fakad, ahogy a műalkotás létmódjának megragadása felé nyitott horizontot teremtő esztétikai belátásokat a szövegben a művészetszociológia-politika mára már utópisztikusnak bizonyult kérdésére leszűkíti, és a politikai szempontú érvényesség keretébe kényszeríti. Ez a feszültség már a Weiss által alaposan elemzett, Paul Valéryt idéző mottó és a tanulmány között megképződik. A két szöveg viszonyában azt láthatjuk, hogy a Benjamin-tanulmány valójában Valéry felvetéseinek radikális továbbgondolása, úgy, hogy annak alapgondolatát kiterjeszti történelmi-szociológiai

és politikai dimenziókba. A Valéry-idézet állítása egy prognózis: „El kell készülnünk rá, hogy az ilyen nagymérvű újítások megváltoztatják a művészetek egész technikáját, ezáltal befolyásolják magát az invenciót, s végül is talán odavezethetnek, hogy a legvárázlatosabb módon megváltoztatják magának a művészetnek a fogalmát.” (Benjamin, i. m. 301) Ez a „prognózis-igény” Benjamin írásának is mélyeséges sajátja, s ebben nemcsak Valéryt követi, hanem a szöveg elméleti keretét adó marxi leírás prognosztikus dimenzionáltságát is: „Amikor Marx a kapitalista termelési mód elemzésére vállalkozott, a termelési mód még kezdeti állapotában volt. Marx oly módon járt el, hogy a vállalkozás prognosztikus értéket kapott. Lehatolt a kapitalista termelést jellemző alapvető viszonyokig, s úgy ábrázolta ezeket, hogy belőlük éppen az derült ki, amit a kapitalizmusról a jövőben még feltételezhetünk.” (Benjamin, i. m. 301) Benjamin úgy tekint saját írására, mint amely a kapitalista termelési mód marxi leírása mellé odahelyezi a felépítmény átalakulását és annak a jövőbeli művészetpolitikai következményeit leíró prognózist. A benjaminai koncepció belső tartalmait ugyanakkor egy történelmi-politikai kényszer is mozgatja. A kényszer az a felismerés táplálja, hogy az energiáit vesztett, önmagát megújítani képtelen polgári művészet hanyatlása után a fasiszta tömegtársadalmi léptékben erőteljesen volt képes a művészet társadalmi funkcióit dinamizálni, és önmaga szolgálatába állítani azzal, hogy esztétizálta a politikát. Az e folyamatra felelő prognosztikus benjaminai reakció úgy hangzik, hogy a politika fasiszta esztétizálására a „kommunizmus a művészet politizálásával válaszol”. (Benjamin, i. m. 334) Ez a

sejtelmes gondolat a tanulmány záró mondata. Mít is jelent ez a deklaráció?

Weiss szerint, amikor Benjamin a művészeti modernizmus meghatározó mozzanatának a műalkotás technikai reprodukálhatóságának feltételrendszerét tekinti, akkor elsősorban a műalkotás észlelhetőségének radikális megváltozásáról beszél. Arról az új szituációról, amelyben a műalkotás észlelésének elementáris tapasztalata helyébe a medialitás közegében létrejövő észlelés médián keresztül irányított tapasztalata lép. Benjamin a művészet hatáspotenciáljának visszanyeréséért tehát feláldozza a műalkotás autonómiáját, mert az aurakrízis után a hatást csak egy irányított, ellenőrizhető mediatizáló mechanizmusban véli elérhetőnek. A kollektív, szimultán recepció nem lehet más, mint irányított esztétikai reflexió. „Abban a pillanatban, ahogy a művészi produkciót illetően a valóság mérceje [az Itt és Most aurateremtő mozzanata] csődöt mond, a művészet egész társadalmi funkciója megváltozik. A rituálé helyett egy másfajta gyakorlatban alapozódik meg: ez pedig a politikai megalapozottság.” (Benjamin, i. m. 309) Benjamin lényegi felismerése éppen az, hogy amint a technikai reprodukálhatóságnak köszönhetően a műalkotás felszabadul a rituálén élősködő létmódjából, azonnal egy másik feltételezhettség, a média uralma alá kerül. Weiss úgy látja, hogy „a Benjamin-tanulmány a műalkotások mediális feltételezhetőségéről szól” (138), s Benjamin valójában a kultúra modernitás utáni szituációját, napjaink kulturális-művészeti gyakorlatának mediális feltételrendszerét írja le. Weissnek a kortárs esztétikai tapasztalat felől indított médiaelméleti olvasati javaslatát rendkívül termékeny belátásokra ösz-

tönözhet. Könyve befejezéseként kitér a tanulmány recepciójára is. „Általában az egész tanulmány recepciójáról akarok beszélni, de azért döntően mégis csak az aural fogalom recepciójáról lesz szó. Annak az interpretációnak, amit én a félév során adtam, döntően egy ilyen médiaelméleti kifutása volt.” (137)

A szerző az interpretáció médiaelméleti mederbe terelését egy rendkívül izgalmas Derrida-szövegnek a *Műalkotás-tanulmány*-ra való ráolvasásával végzi el, amelynek során csak jelzi az interferenciákat, da azokat meghagyja a maguk pusztá, termékeny együttállásában. Derrida *Vor allen, keine Journalisten* című, a vallás és a média viszonyát taglaló előadása szorosan kapcsolódik a Benjamin-tanulmány két vezérfogalmához, az aura és a titok jelentésköréhez. A megidézett Derrida-szöveg egyfajta természetes kötődést feltételez vallás és média (és természetesen a vallást mediatizáló művészet) között, amennyiben hangsúlyozza, hogy „vallás és média egymásra utal: a média a vallásra utal, a vallás pedig a médiára... A vallás mutat a mediatizálás felé és a mediatizálás generálja a vallási tartalmakat.” (159) Annak ellenére, hogy a *Műalkotás-tanulmány* gondolkodási irányai elkerülik a művészet technikai reprodukálhatóságából fakadó teológiai konzekvenciák bevonását az értelmezési folyamatba, a szöveg legtágabb kontextusát mégis művészet és vallás, műalkotás és kultusz viszonyváltozásának megragadása adja: „A világtörténelem során első ízben a technikai reprodukálhatóság szabadítja fel a műalkotást rituálén élősködő létmódjából. A reprodukált műalkotás egyre inkább egy reprodukálhatóságra alapozott mű reprodukciójává válik.” (Benjamin, i. m. 310) Benjamin tanulmányá-

ban vallás és művészet szimbiotikus létmódja az aura fogalmában testesül meg, ami a műalkotás egységét (Itt és Most-jából fakadó egyszerűségét) mint kultikus értéket állítja a középpontba. A kultikus értéként funkcionáló mű a közösségi cselekvést szervező jelenlétében nyeri el értelmét, amennyiben egy adott tér és adott közösség életének cselekvésszervező középpontjaként elementáris tapasztalatszerzést biztosít a tapasztalaton túlról. A mű a vallás terében vallási tartalmakat mediatizál. „A műalkotás beágyazása a hagyomány kapcsolatrendszerébe eredetileg a kultuszban fejeződött ki. Mint tudjuk, a legrégibb műalkotások kezdetben mágikus, utóbb valamely vallási rituálé szolgálatában álltak. Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezőmódja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szóval, az »igazi« műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett: a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott rituálé.” (Benjamin, i. m. 309)

A műalkotás technikai sokszorosíthatóságával lényegében a műalkotás dezauratizálódása kapott olyan lendületet, amelynek energiái nemcsak a jelenre és a jövőre vonatkozóan hatnak, hanem a múltba begyökerezett műalkotás státuszát is alapvetően megrendítik, azaz súlyosan érintik a hagyományláncolatokat is. A kultuszhoz kötött auratikus műalkotás lényegét illetően kötődik a titok vallási közösséget szervező jelenlétéhez, amennyiben a mű a minden vallásban megnyilatkozó „titok-mozzanat” megjelenítésének, közvetítésének, mediatizálásának eseménytere-

ként áll elő. A műalkotás aurája a titok szempontjából összetett szubsztrátum. Egyrészt a mű kultikus funkciójában megmutatózó, benne megjelenített titok hatásösszessége, másrészt mint megjelenített, leleplezett, kibeszélt (mediatizált) titok már önmaga is tartalmaz egy dezauratizáló mozzanatot is. Derrida szerint ez a mediatizálási kényszer a nagy vallások közül csak a keresztény vallásban jelenik meg elemi kényszerként, hiszen a kereszténység születése Jézus fellépésével már eleve a közvetítés formáját ölti fel. Az egyház ezen alapító közvetítés eszközszerzőként teremti meg művészetét, amely a titok folyamatos színrevitelével mediatizálja a maga hittartalmait. Ebben az összefüggésben a Benjamin által kétosztatúként ábrázolt „műalkotás történelem”, amelynek paradigmatis eseménye a kultikus érték súlypontjának a kiállítás értékre történő áthelyeződése (marxi terminológiával: a használati érték helyett a csereérték dominanciája), sokkal árnyaltabb és összetettebb alakzatot mutat. A kultuszhoz kötődő, auratikus műalkotás ugyanis a titok megjelenítésével, felmutatásával együtt közvetíti, nyilvánosságra is hozza a titkot, azaz például a kép médiumán keresztül információvá alakítja a hit alapvetően nem-informatív tartalmait. Így a megteremtett aura egyszerre egy dezauratizációs folyamat megnyilatkozása is, mert a titok a média ellen van, a média pedig a titok leleplezése. (Ezért mondhatja Derrida a Weiss János által megidézett előadásában, hogy Jahvétől az Ábrahámmal intézett drámai felszólítás mellett egy másik utasítás is elhangozhatott: Csak az újságírókkal ne állj szóba!) Ha elfogadjuk, hogy a (keresztény) vallás természeténél fogva mediatizált, akkor ez a belá-

tás a művészet és vallás viszonyát is mélységesen érinti, és sajátos összefüggésbe állítja a technikai reprodukálás, az aura és a titok fogalmi hármását. „Az aura definíciója: »egyszeri felszólása valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel« – nem más, mint a műalkotás kultikus értékének a tér-időbeli észlelés kategóriáiban történő megfogalmazása. A távoli a közeli ellentéte. A lényege szerint távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetlenség valóban a kultikus kép egyik fő jellemzője. Természetéből fakadóan »távoli« marad, »legyen bármilyen közel«. A közelség, amely materiájából nyerhető, nem csorbítja azt a távolit, ami benne feltűnése után is megmarad.” (Benjamin, i. m. 336)

Amennyiben olyan praxisként tekintünk a műalkotás technikai reprodukálhatóságára, amely a sokszorosítás révén lehetővé teszi az egyszeri műalkotás globalizációját (mondializációját), annyi napjaink mediatizált valóságának eseményterébe érkezünk. Abba az eseményterébe, amelynek születését Benjamin a fotó és a film megjelenésében drámai módon érzékeli a létrejövésnek abban a mozzanatában, amely során egy technikai apparátus objektivitása érvényteleníti a műalkotás Itt és Most viszonylatát és az egyszeri jelenlét auratikus karakterét is. A technikai sokszorosíthatóság apparátusai a titok sokszorosíthatóságának apparátusai, azaz a titok megszüntetésének eszközei: „Ami itt hiányzik, az aura fogalmában foglалható össze. Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. A folyamat szimptomatikus; jelentősége messze túlmutat a művészet területén. Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukációs technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány bi-

rodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja. Ez a két folyamat a hagyományozás súlyos megrendüléséhez vezet – a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi válságának és megújulásának a fonákja. E történetek szorosan összefüggnek napjaink tömegmozgalmaival, melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film. A film társadalmi jelentősége még legpozitívabb formájában sem, sőt épp abban nem képzelhető el e romboló, katartikus összetevő: a kulturális örökség tradicionális értékének likvidálása nélkül.” (Benjamin, i. m. 306)

A teljes *Műalkotás-tanulmányon* keresztül érzékelhető, hogy Walter Benjamin ambivalensen viszonyul az általa megragadott dezauratizálódási folyamathoz, ami a műalkotás autoritásának a végleges felszámolásán keresztül történik, s ezen keresztül a hagyományozás súlyos megrendülésével jár. Amikor Benjamin azt állítja, hogy ez a folyamat „az emberiség jelenlegi válságának és megújulásának fonákja”, akkor az a remény mozgatja, hogy a közösségi cselekvéseket szervező hagyomány lerombolása lehetővé teszi a technikai reprodukálhatóság korában megvalósítható, a tömegtársadalom érzékelési módjához igazodó „szimultán, kollektív recepciót”, aminek a mintaszerű lehetőségét Benjamin számára a film kínálja fel. A technikai reprodukálhatóság korában megvalósítható szimultán, kollektív recepció valójában a műalkotás aura-vesztéséből fakadó hatásgyengülésével szemben egy ellenirányú energia kibontakozásának lehetőségét veti fel. A dezauratizált mű-

alkotás a kultikus funkció helyett a művészi hatás társadalmisításával lehet képes a valóság formálására és megszervezésére. Benjamin világosan látja, hogy ennek a radikális átrendeződésnek óriási ára van. Amikor a reprodukált vagy mediatizált műalkotás a „befogadó mindenkori szituációjának megfelelően” jelenik meg, akkor a műalkotás elveszti azt a valódiságát, amiről csak a közvetlen tapasztalat egyszerűsége és egyedisége számolhat be. A kultikus mediatizációról leváló, autonómmá vált műalkotás tehát úgy lép be a tömegtársadalom érzékelő tudatába, hogy vagy önmagát mediatizálja (*l'art pour l'art*), vagy a mediatizált (utópikus energiáit kimerített – Habermas) társadalmi nyilvánosság elvárásait elégti ki (politizálja a művészetet). Ebben az olvasatban Benjamin programja valójában egy, az aurakrízis utáni művészet autonómiáját érő folyamatos kísértés prognózisa. A globális mediatizáció korának folyamatos kísértése abban a perspektívában bontakozik ki, amelyben a művészet progresszív programja valójában nem más, mint a médiahatalmak által teremtett és legitimált „progresszív” társadalmi üzenetek újramediatizálása. Azaz a benjamin értelemben ellenőrizhető, tervezhető jelenségek és hatások előállításának praxisa.

Könyve végén Weiss János érdekes megjegyzést tesz Benjaminnak a maga által leírt és prognosztizált világhoz való viszonyáról: „A médiumok egy átlátható világot akarnak közvetíteni felénk, egy totális transzparenanciát. Mikközben azt a benyomást próbálják kelteni, hogy minden totálisan transzparens, aközben megfosztanak minket valamitől, a tapasztalattól. Nincs mit megtapasztalni. Odanézek és átlátok rajta. Azt lehet mondani, hogy a médiumok már mindent megrágnak, s úgy

adnak oda nekem, hogy az teljesen transzparens. Azt akarom sugallni, hogy Benjamin mennyire rosszul érezte magát ebben az egész mediatisált világban.” (127)

Weiss János észrevétele sajátos pozícióba állíthatja az egész *Műalkotás-tanulmányt* a szerző és a szöveg viszonyát illetően. Már a szöveg első olvasásakor feltűnik az olvasónak az a tárgyilagos, szinte „száraz” hang, amely egy pillanatra sem „billen ki” a közlő modalitásból. A tanulmányból teljes mértékben hiányzik a kiáltvány stilisztikája és modalitása. A *Műalkotás-tanulmányban* egy kivülálló hangját halljuk. Lehet, hogy Benjaminsnak az auravesztés miatti drámai gyász munkájával állunk szemben? (*L'Harmattan, Budapest, 2020*)

Komálovics Zoltán

Asperján apokrif Jézusa

Asperján György: Jézus és Júdás aktája (Apokrif regény)

Jézusról mint valóságos és történelmi személyről nem áll rendelkezésünkre „valóságos” életrajz. Élettörténetét, emberi személyiségét tekintve az evangéliumok tele vannak *üres helyekkel* (Wolfgang Iser), szöveghezagokkal, kihagyásokkal. Iser szerint ezek a műalkotásnak az olvasó által betöltendő részei.¹ A szöveg mint rendszer nem tölti be önmaga üres helyeit. Ezek betöltésére egy másik rendszerre van szükség, ez pedig az olvasó, de ő sem töltheti be akár-mivel, mert ezek az üres helyek körülrajzoltak, csak olyasmint lehet beléjük helyezni, ami beleillik a hermeneutikai körbe, ami dialogál a művel. A textus üres he-

lyeinek kitöltését egyfelől maga a textus irányítja, másfelől a textus autentikus olvasatai. Ez a modell alkalmazható a bibliai parafrázisokra is, ahol az író a pretextus olvasója, akit az üres helyek kitöltésében a kontextus is befolyásol, ez esetben a bibliatudomány és a bibliai vallások egymást erősítő értelmezései. Az írói mű, vagyis a textus mint a kitöltött üres helyekből összeálló egész, nagymértékben képes egyfelől a pretextustól függetlennedni, másfelől gazdagítani és beteljesíteni azt.

Jézus nemcsak a keresztényeké, elfogadják személyét a nem vallásos emberek, gondolkodók és művészek egyaránt. Vannak, akik azt mondják, „Jézus igen, vallás nem”. Utóbbiak közé tartozik Asperján is, aki – legalább könyve fülszövege szerint – minden vallást megkérdőjelez mint irracionális gondolkodást. Számára Jézus saját emberi méltóságában és küldetésében hívő ember, akit csodál.

A bombasztikus bevezető – a szerkesztő Hárs György írása – a „szépírói szuverenitás szentségének jegyében elkövetett gondolati szentségtörésről”, „a történetmesélő fantázia által megvalósult istenkáromlásról” beszél. Asperján Jézusa hús-vér, halandó és esendő ember, szerelmeket él meg, öt gyermek apja. A szerkesztő szerint „ha az embert a teremtője saját képére formálta, megengedhető, hogy az ember szintén a saját képére formálja meg Istenét”.

A könyv címében szereplő „akta” tudományos megalapozottságot, korabeli akták ismeretét, jegyzőkönyvekre, dokumentumra támaszkodást, dokumentumregényt sugall. Ezt alátámasztja a felhasznált szakirodalom, amelyben ugyan akadnak meglehetősen megfáradt művek, de alpművek is. Am az alcím – „apokrif regény” – kétségessé teszi a 875 oldalas könyv tudományos jellegét.

Az első, komoly művelődés-történeti megalapozottságú Heródes-könyv rendkívül árnyaltan és hatásosan ábrázolt hőse nem csak botrányos, hanem botránkozató is lehet mind zsidó, mind keresztény olvasóinak. Az országot pompás városokkal gazdagító és „modernizáló” uralkodó egyben ország-romboló is hellenizáló törekvéseivel, a vallási élet „államosításával” és a császári szimbólumnak a Templom homlokzatára helyezésével.

A Jézus-történethez két esetleges szállal kapcsolódik: egyfelől József és Mária (itt: Mirjam) találkozása éppen uralkodása alatt történik, másfelől az egyik építkezésen Heródes találkozik Józseffel, szóba elegyedik vele, majd megajándékozza. Heródes ajándékából a megözvegyült József (akinek már felnőtt gyermekei vannak) a templomi szüzek neveldejéből megvásárolhatja a 12 éves Mirjamat, de halasztgatja a házasság elhálását. Mirjam sosem „ismeri meg” férjét, mert Jozsé, József legidősebb fia jóvoltából a gyereklány Mirjam szívében „megjelent, amit vágnak mondanak”. Amikor bizonyossá válik, hogy ebből a szerelemből gyereke születik, bevallják vétküket, és József megkegyelmez.

Úgy tűnik, mintha Asperján a Máté evangéliumban olvasható „József igaz ember volt” (Mt 1,19) állításból építette volna fel karakterét, teljes mértékben illeszkedve a kontextushoz. Nem így Mirjam, aki az anyai szeretet megtestesítésén kívül alig-alig illeszthető a kontextusba. Hiányzik belőle az „Íme, az Úr szolgáló leánya” habitus (Lk 1,37), valamint az apostolok körében az egyházalapításban részt vevő bűn nélküli Mária.

Asperján Jézusa József „bűvkörében növekedett”, ötévesen fejből tudta Mózes ötödik könyvét. Anyja húsz évesen már Jozsé

négy gyermekének anyja. Miután az otthonukat megtámadó rablókkal szembeszálló József halálosan megsebesül, Mirjam elküldi szerelmét, és attól kezdve szűzi életet él. Jézus számára „atyja” sírja afféle kegyhely lesz. Felserdülvén két katartikus próbán esik át. Először nagybátyjával, Simonnal együtt megölik anyja meggyalázóit. A másik próba az adóösszeírás miatt kitört zelóta lázadás elfojtását követő keresztre feszítések kényszerű végignézése, majd a holttestek eltüntetésében való kényszerű részvétel volt.

Asperján Jézusának küldetésnyilatkozata G. Theissen Jézusára,² a galileai szegények mellett kiálló mozgalmárra emlékeztet: „Nem csupán magát, vagy egyáltalán nem magát akarta megmenteni, hanem az ő zsidó népét. És nem más népek megalázásával, semmibe vételével, kizsákmányolásával.” Jézus eszmélkedését állandóan megszakítja identitásának elbizonytalanodása, a refrénként visszatérő „ki vagyok én?” és „hol a helyem?”. Úgy tűnhet az olvasónak, hogy a szerző – talán azért, hogy ne essen az istenember csapdájába – annyira gyengének tartja Jézust a prófétaságra, hogy felépíti mellé Júdást, aki bárki másnál jobban hiszi Jézust, ha nem Isten fiának is, de messiásnak. Júdása család és ügyeskedő, de nem „árulkodó”. A több nyelven beszélő, külföldön tanult értelmiségi mozgalmárt Jézus alkalmi hamiskártyásként ismeri meg. Rendkívül eredeti, összetett figura, aki ugyancsak nehezen illeszthető a kontextusba. Egy szerre képviseli az univerzalitást (mint értelmiségi) és a partikularitást (mint zelóta). Egyszerre patrióta és partizán. És emellett kalandor és életművész. A Júdás-szállal egy kalandregény dimenziójával bővül a polifonikus regény.

Júdás beiskolázza Jézust az esszénusokhoz, ahol hat évet

tölt. Az olvasó számára csak később derül ki, hogy itt vált gyógyító prófétává, itt tanulta meg a pszichoszomatikus orvoslást, a szuggerálást, a hipnotizálást, az energiaátadást, valamint könnyebb tárgyak akarásával történő elmozdítását. Az olvasó nem kap magyarázatot arra, hogy az addig az egyszerű nép mindennapi életét élő, kétkezi munkát végző Jézus hogyan talál oly könnyen otthonra a néptől elkülönülő, radikálisan arisztokratikus szektában. Asperján egy pillanatra sem titkolja, hogy a regény narrátora korántsem semleges: utálja a szaduceusokat és a farizeusokat, ironizál Jézus tanítványain, valamint az esszénusból prófétává lett Jánoson,³ de Jézusról, Józsefről, anyjáról, feleségéről, Júdásról és az esszénusokról legalábbis tárgyilagosan, olykor pedig emelkedetten szól.

Asperján Jézusa hasonlít Theissen Jézusához. Mindketten igazságos társadalmat akarnak, a szegények felemelését, de Theissen Jézusa jóval határozottabb, s valamivel radikálisabb és univerzálisabb, mint Asperjáné. Még így sem kap az olvasó magyarázatot arra, hogyan lehet Asperján Jézusa ennyire (korát messze megelőzve) nyitott, demokratikus érzelmű, a törvény betűjét felülíró, empatikus. Nehéz az olvasónak eldönteni, mennyire lát át ez a Jézus ezen a Júdáson.

Júdás pompásan megszervezi Jézus hallgatóságát, fizetett vakokkal, bénákkal, és még Lázár feltámasztását is eljátszatja vele. Amikor Jézus aggodalmaskodik, hogy ezzel félrevezeti az embereket, azt válaszolja: „Aki hisz Istenben és az ő küldöttjében, sőt fiában, az nincs félrevezetve.” Elfogadta Jézussal, hogy „ne keverjden azok közé, akiken úgyszem tud segíteni: a társadalom reménytelenjein és selejtjein”. Ezzel

a karizmatikus vándorprédikátor célközönsége a középosztály lesz, ami a pretextushoz és a kontextushoz valamennyire is ragaszkodó olvasó számára az evangéliumok Jézusának elárulása.

Az apostolokra nem sok figyelmet szán a szerző; ők az evangéliumi tanítványokhoz képest sokkal perifériálisabbak és elesettebbek. Már-már parodisztikus ez a szedett-vedett csapat, és nehezen érthető, hogyan küldhet-e őket misszióba Isten országát hirdetni a „reálpolitikus” Jézus. Azt viszont el kell ismerni, hogy a „Hol van Isten országa?” kérdésre az író kifejezetten evangéliumi választ ad: „A szívetekben, a lelketekben, és ha ott van, akkor rövidesen eljő valóságosan is.”

A könyv Jézusa, mivel nem kapott Istentől megerősítő jelet, úgy döntött, csak a keresztáldozattal mentheti meg önmagát és patriótaként az ügyet is, ezért arra kéri Júdást, jelentse fel őt. A búcsúvacsora leírásából sem lesz igazi parafrázis. A regénybeli Jézus búcsúbeszédében először a mai humanista önmegvalósító szólal meg, és csak a „soha ne féljetelek szeretni” emlékeztet (eléggé halványan) a pretextus Jézusára. Míg Annás főpap megrajzolása elégé árnyaltan sikerült, Pilátus „pattogó semmi kis emberke”, aki végül is csak azért fordul Jézus ellen, mert úgy érzi, hipnotizálásával megalázta őt. Hasonlóképpen nem illik a kontextusba Jézus regénybeli halála sem. Elhagyva Jézus hét szavát a keresztben, Asperján végül is emelkedetten, de gondosan mítosztalanítva, varázstalanítva, istenembertelenítve zárja le Jézus életét. Jézus urnáját – ki más, mint – Júdás dobja a tengerbe. Az utolsó fejezet legvégén azt olvashatjuk, hogy „a jézusi eszme nem terjedt el a zsidóság között. A hellén városokban terjedt.” Végül pedig megemlíti – az

antijudaizmust összekeverve az antiszemitizmussal –, hogy Márk evangéliuma sikerült legantiszemitábbra. Eddig a regény.

Míg a regény csak botrányos, az utószó sokakat bizonyára joggal megbotránoztat. Fontos rész-igazságok régimódi vallásellenes szövegekkel és handabandázással keverednek benne. Eszerint – a „Jézus igen, Krisztus nem” szellemében – Pált nem érdekelte a valóságos Jézus, „nyomdokain a szinoptikus evangelisták verték habbá a krisztusi tágasságot”. A történeti Jézus-kutatások a szerző szerint csak annyit derítettek ki, „hogy egy Jézus nevű vándorprédikátorról semmi biztosat és bizonyítottat nem tudunk”. A szinoptikusok történetei viszont már a Krisztus-gondolat jegyében születtek. Továbbá leszögezi, hogy a római katolikus egyháznak semmi köze Jézushoz, ugyanakkor a többi egyházzal nem állítja az el- lenkezőjét.

Jogosan érezheti úgy az olvasó, hogy ezzel az utószóval a szerző agyonvágta saját „ártatlan” regényét, ugyanakkor azt is gondolhatja (mint jómagam is), hogy ez a polifonikus, több regiszteren megszólaló regény felülírja az utószót, ugyanis íróját megragadta Jézus, és nem eresztette. A regényben egy helyütt azt írja Asperján, hogy „a másik jóságában megszépülünk”. Nos, szerintem ez történt övele és regényével is. Több alkalommal sikerül transzcendálnia az utószót. Például ilyenképpen: „A bozót tüskéibe beleakadt a Hold. Jézus segített kiszabadulnia, miközben kézfeje, karszára, arca csupa vér lett. De a »fogoly« végre szűztisztán felkúszott az égre és teli fény-nyel kereste kimentőjét, aki homlokát a földre szorította, magába bukva imádkozott, mint aki azt hiszi, mást nem tehet.” Ha nem is lett Asperján regénye a pretextust

gazdagító parafrázis, figyelemre méltó vállalkozás, és dialógusra érdemes olvasmány. (*Attisz Kiadó, Budapest, 2007*)

Kamarás István

Jegyzetek

1 Iser, Wolfgang: *The Act of Reading*, Routledge and Keagan, London, 1978. 2 Theissen, Gerd: *A Jézus-mozgalom*, Kálvin Kiadó, Budapest, 2006. 3 Aki megfelel az evangéliumok Keresztelő Jánosának. „A fürösztő procedura már vonzotta a megtérőket. Jó idő lévén a szöcskék is elszaporodtak, könnyebben összegyűlt a napi betevő. Egy nap, amikor a Jordánban sokakat megtunkolt...”

Jézuska és a tízemeletes

Kamarás István OJD: Karácsonyi zengedelem

Kamarás István *Karácsonyi zengedelem* című könyve a fülszöveg szerint mesekönyv, az első oldalon pedig így szól az ajánlás: „karácsonyi történetek nagyobbacska-káknak”. Más támpont nem lévén, akár arra is gondolhatunk, hogy a nagyobbacska gyerek négyéves kor feletti. Ők ugyanis már gyakran élnek azőfordulattal, hogy „amikor kicsi voltam, de most már nagy vagyok”. Mégis erős a gyanúm, hogy kiadó szándék szerint a „nagyobbacska-kák” itt mégiscsak a felnőtteket jelenti. A könyv külső megjelenése is távol áll a gyerek- és ifjúsági könyvek szokásos külsínétől, amely miatt a célközönség (és a szülő) azonnal be tudja azonosítani, hogy a könyv nekik szól. Ez a borító bizony egy felnőtt könyv

borítja. Az első mondat felütésével azonban az ember eszébe jut Saint-Exupéry klasszikus ajánlása: „...annak a gyerekek ajánlom könyvem, aki valaha ez a fölnőtt volt.”

Induljunk ki tehát abból, hogy az olvasó egy felnőtteknek szóló mesekönyvet tart a kezében, és tegyük hozzá azt is, hogy a jó mese bármilyen korosztálynak jó olvasmány lehet.

Kamarás István könyve tíz írást tartalmaz. Az első történetben a felnőtt Jézus kopogtat be különböző otthonok ajtaján, a további kilencben pedig Jézus születésének történetét olvashatjuk több verzióban. A kötetben egyre szűkülő körben jutunk el a nagyon is valóságos, kispolgári milióban mozgó felnőtt Megváltótól az újszülött Jézus csak említés szintén megjelenő alakjáig, az Origóig.

A könyv első meséje a *Karácsonyi Jézus* címet viseli, és az Etele út 181-es számú házában játszódik. Jézus felcsönget a kaputelefonon, és a harmadik próbálkozásra bejut a lépcsőházba. Ezután végigjárja az emeleteket, sorban bekopog a lakásokba. A társasházi élet jellemző figuráival találkozik: nyugdíjasokkal, nagycsaládosokkal, magányosokkal, elégedetlenekkel, vakbuzgókkal és hitetlenekkel, és rengeteg gyerekkel: nevetlenekkel, hiúkkal, szemtelenekkel és néha duzzogókkal. A szereplőket beszédes nevük és tipizált hétköznapiságuk jellemzi. A szerző nem sokat foglalkozik a jellemábrázolással, az első benyomás alapján összekapcsoljuk őket az ismert ember-típusokkal, akár egy bohózatban. Jézus alakja sincs kibontva, ő általában kérdez, alkalmazkodik a vendéglátóihoz, mintha tükröt állítana eléjük, amelyben legjobb tulajdonságukat, szerethetőségüket mutatja meg.

A történetben a szerző többször megidézi Lázár Ervint. Az emeletjárás emlékeztet az *Ödönke és a tízemeletes* című abszurd mesére. Jézus viselkedésével, párbeszédeivel egyszerre felépíti saját maga bibliai történetét, és lerombolja a karácsonyi kliséket. Lázár Ervin *Szegény Dzsoni és Árnikája* konkrétan is szóba kerül, amikor Jézus egy kislánnyal beszélget – a beszélgetős mese is Lázár jellegzetes írói műfaja. (Még egyszer, az utolsó mesében jelenik majd meg egyértelmű Lázár utalás: Heródes szóhasználat, bömbölése Kiskefé Nagyfejű Zordonbordont idézi.)

Mire Jézus a tizedik emeletre ér, elfárad és megpihen – és a tizedik emeletre kicsit elfárad az olvasó is a mindenhol megbízhatóan megszülető csodában.

A következő kilenc történetben Kamarás újra és újra elmeséli a megbízhatóan megszülető csoda történetét: a befogadásra szoruló Mária és József szállást keres, nyomorúságos helyen, zokszó nélkül tanyát ver, és megszületik Jézus. A csoda bárhol megtörténik, akár Hernádkércsen, akár a Mikronéziai Szövetségi Államok süllyedőfélben lévő szigetén, Puapuaapaun. A néhol paródiába hajló, máskor népies nyelvezet, a karakterek leegyszerűsítése, a kötelező elemek akár környezetidegen módon való repetitív megjelenítése a történeteket a népi betlehemesek rokonává teszi.

Kamarás István meséi mégsem követik a klasszikus mesék fordulóit. Szereplői nem mesehősök abban az értelemben, hogy nem sárkányok, királyfik, törpék, boszorkányok. Mégis éppúgy leegyszerűsített, elnagyolt alakok, ahogy a klasszikus mesehősök is azok. A nevükből, a hozzájuk illesztett rövid „címből” ugyanúgy kép formálódik az olvasóban róluk, mint a népmesék alakjaiban.

Tamás atya, egykori Mick Jagger-rajongó bányagépezés-technikus, Szalay Balázs nyugdíjazott vasúti főtiszt, Karakasné, aki minden háztartási gépet elront, vagy Temesi Zorka, bátor középső csoportos óvodás – megannyi csillag-szemű juhász és Világszép Tündér Ilona.

Egyetemi éveim alatt vendég-hallgatóként betévedtem egy előadásra, amely a kortárs népi építészetről szólt. Az előadás alapvetése az volt, hogy a népi építészet legfontosabb jellemzője nem a forma, hanem az, hogy a falusi ember abból építkezik, amit talál. Nem azért készültek a parasztházak vályogból, mert ez a hagyomány, hanem azért, mert az adott környéken ez volt a legnagyobb mennyiségben és legegyszerűbben hozzáférhető építőanyag. Éppen ezért a kortárs népi építészet nem az, amikor Ytong téglából falazunk napsugaras barokk oromfalat, hanem az, amikor a kiselejtett vasúti kocsiból és a sínek mellett talált hullámlémezből készül az istálló.

A kortárs meseirodalom népszerű műfaja a népmesék, klasszikus mesék újrahasznosítása, újramesélése. Számos mesegyűjtemény jelent meg az utóbbi években, amelyekben fogyaszthatóbbá, maibbá formálódnak a régi mesék, ilyen például Zalka Csenge Virág a HUBBY – Magyar Gyerekkönyv Fórum által 2020-ban Év Gyerekkönyve-díjjal jutalmazott *Ribizli a világ végén* című kötet (Móra Kiadó). A klasszikus mesék aktuális társadalmi kérdésekre reflektáló átdolgozására példa az *És boldogan éltek? – Mesehősnők utóélete* (Cser Könyvkiadó, 2018) vagy a sok vitát kavart *Meseország mindenkié* című mesekönyv (Lazbisz Leszbikus Egyesület, 2020). Gyakran felmerül a kérdés, szabad-e a népmesékből, a klasszikus mesékből kortárs műmesét

formálni, vajon nem álságos-e ez a műfaj? Messzire visz ez a kérdéskör, és nem is tárgya ennek a recenzióknak. Azért citáltam ide, mert a jelenség párhuzamba állítható a népi építészet kortárs építészetbe való beemelésével. Kamarás István könyve úgy rokon a népi irodalommal, ahogy a hullámlémezből készült istálló a népi építészettel.

A szerző a körülötte lévő világ leghétköznapibb építőelemeiből rakja össze betlehemes játékeit, és ebben a világban otthonosan érezzük magunkat. Ismerős a környezet, ismerős a karácsonyi történet, és ismerős a hétköznapokban nagy ritkán, isteni áldásként megcsillanó csoda. A történetek egy része valós helyszínen játszódik (*Karácsony a Magyar Szentföldön*), vagy valós személyek, például Ferenc pápa és Rafael Garcia de la Serrona Villalobos bíboros találkozik a többnyire migráns Szent Családdal, máskor a légifolyosón közlekedő angyalok vitatkoznak össze gépfegyveres palesztin pásztorokkal arról, hogy a Korán szerint szabad-e az örömhírt hozó angyali kórust hallgatni. A könyv végén az ismétlődő történet széthullik, a mágikus realizmus valós elemei lefoszlanak a meséről, és az utolsó történetben egy abszurd lakótelepi útkeresés során találjuk meg a gyermek Jézust, aki immár nem mesehős, hanem a világ közepe.

Kamarás István könyve egyszerre elbűvölően szórakoztató, anekdotázó mesekönyv, és szívbeli derűt, keresztény bölcsességet hordozó lelkigyakorlatos könyv. Az első történetben, az első emeleten lakó Özvegy Taródiné azt kiabálja ki a kulcslyukon keresztül a hozzá becsöngető Jézusnak: „Jézus húsvétkor szokott föltámadni, karácsonykor a Kisjézus szokott megszületni.” Hiába *Karácsonyi történetek* a címe, talán mégis egy kicsit húsvéti is ez

a könyv. A kicsiny emberi közösségekben újra- és újra megszülető és feltámadó, hétköznapi Jézusról szól, a lakótelepi kisember mig-

rás megváltójáról. (*Szent Gellért Kiadó és Nyomda, Budapest, 2020*)

Majoros Nóra

Néhány szerzőnkéről

BAZSÁNYI SÁNDOR – irodalomkritikus, esztéta, a PPKE BTK Művészet-tudományi Intézetének oktatója; folyóiratunk szerkesztőbizottságának tagja. Legutóbbi kötete: *Nádas Péter* (Jelenkor, 2018).

KOCZISZKY ÉVA – germanista, klasszika filológus, legutóbb a Pannon Egyetem egyetemi tanára. Fő kutatási területei az antikvitás recepciója és a német költészet mellett a modern kori keresztény gondolkodás.

NÉMETH ESZTER – PhD-hallgató az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában. Kutatási témája a 20. századi és kortárs versek hangzó interpretációi, témavezetője Bartal Mária.

SCHEIN GÁBOR – író, költő, irodalomtörténész; az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének egyetemi tanára; folyóiratunk szerkesztőbizottságának tagja. Legutóbbi könyvei: *Füst Milán* (monográfia, 2017), *Üdvözlét a kontinens belsejéből* (versek, 2017), *Megle-szünk itt* (regény, 2019), *Ó, rinocérosz* (verses regény, 2021).

SZALAGYI CSILLA – irodalomtörténész, kritikus. Doktori értekezését Takács Zsuzsa költészetéről írta. Fő kutatási területe a késő modern és a kortárs irodalom.

VAJDA KÁROLY – az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem tanára; germanista, komparatista, hermeneuta, kultúratörténész. Sokat foglalkoztatja az ontológia és az irodalomelmélet viszonya, a monoteista kinyilatkoztatásnak és a Soá traumájának az irodalmisága.

VERES BÁLINT – esztéta, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem habilitált docense. Modern és kortárs zenei tárgyú írásai közül számos a *Pannonhalmi Szemle* korábbi számaiban látott napvilágot, magyar zeneszerzőkről írott könyve (*Hangszövedékek*) 2015-ben jelent meg a Typotex kiadónál.

ZOLTÁN GÁBOR – író, rendező, dramaturg.