

DM: Voltaképpen itt sem történik más, minthogy a történelmi trauma jelölő, elhagyván a Führerbunker körülhatárolt fájdalomközpontját, élhalottakként térnek vissza az őket „elfeledő” új világba, vagyis innentől kezdve a tér „sötét középpontja” bárhol lehet: Eva és az árja-gólem bármelyik utcasarkon előbukhatnak. Sebald végtelenül finom és *diszkrét* regényei a maguk csendes melankóliájával voltaképpen ugyanennek a „szabad” térnek a feltérképezésére tesznek kísérletet, ahol a vén Európa kultúrtárgyaktól benépesített vidékein (lásd a Richard Wagner utcát Udo Kier történetében) nemcsak az agresszorok, hanem az áldozatok kísértetei is ugyanolyan, ha éppen nem nagyobb számban vannak jelen. Ugyanakkor Sebald művei egyben arra is figyelmeztetnek, hogy a sötét középpontnak ez a kimozdulása, szóródása vagy kiáradása, vagyis egyszerre folytonos távolléte és mindenhol-léte nem csak térben, hanem időben is értendő: ahogyan az ír éhséglázadásoktól kezdve a kongói gyarmatosításon át a kínai birodalom európai bevételéig számtalan háború előtti, történelmi esemény válik újraolvashatóvá (és újraolvashatóvá) a II. világháború és a holokauszt centrifugális traumájának fényében, ugyanúgy lehetnének a sebaldi rom-látó narrátorok tekintetében méltó tárgyai nem csak a berlini Fal maradványai és a szerkelet-kelet-európában megtalálható elhagyott orosz lakatnyavárosok, hanem ugyanígy a World Trade Center helyén tártongó urbanisztikai vákuumterület és a kilencvenes évek alatti ostromban felgyújtott, s azóta bedeszkázott kísértetkastélyként omladozó szarajevói könyvtár is.

↳ *Ficsor Benedek*

„Az egyetlen bizonyosság a hiány”

(Szvoren Edina: *Pertu. Palatinus*, 2010)

David Lynch egyszer egy interjúban kifejtette, hogy filmjei borzongató jeleneteinek erejét a valóság és a képzelet összezavarása adja. Sosem lehetünk biztosak benne, hogy amit látunk, valóban megtörténhet-e, mint ahogy abban sem, hogy van-e különbség a reálisnak tűnő és a fiktív régiók között. A hétköznapi környezetben megjelenített nem-mindennapi borzalmak eltüntetik az (értelmezési alapként funkcionáló) határvonalakat, a felosztást így mindig a megszokottba fűrődő ismeretlen test irányítja. Első olvasásra Svzoren Edina elbeszéléskötetében is a tapasztalati világot felforgató idegenség tűnik fel. Mintha az elképzelhető

– mert újraalkotható – környezetet csupán annak másságán keresztül érhetnénk el, mintha a valóságban artikulált félelmetes biztosítaná a megértést. Van egy jelenet Lynch legendás filmjében, a *Mulholland Drive*-ban, amikor az amnéziás nő emlékei után kutató főszereplők egy gyorsétterem mögötti sikátorban egy rémlényre bukkannak. Fényes kaliforniai nappal, átlagos étterem, névtáblás pincéernővel, és az újra és újra előtűnő képsor, ahogy a két nő közeledik az épület végéhez, a feszültség növekszik, közeleg a megoldás. Bármilyen történhetne egy sikátorban, kirabolhatnak, megerősíthatják őket, csövesek fekhethetnek szerteszét, az alumínium kukákban talált iratokból rekonstruálhatnák az elfeledett eseményeket, de Lynch úgy fed fel a titkot, hogy újabb rejtélyt kapcsol be a narrációba. Nyomokat hagy a valóság szövetén, ám ezek a nyomok nem evilági anyagból készültek. Valami ilyesmit tesz Svzoren Edina (és az elbeszélő) is az írásaiban. A legtöbb kézenfekvő, konvencionális megoldást olyan szituációk sorozatával írja felül, melyek rendszerint megkérdőjelezzik a befogadó valóságba vetett hitét. Módszere – mutatis mutandis – sokban hasonlít David Lynch narrációs technikájára. Az idegenségben megmutatkozó reális a nem-valóság instancija félelemkeltő funkcióit aktiválja, a tapasztalataink alapján megképzett világot ugyanis a narrációban a tapasztalattól sosem eredeztethető szövegelemek határozzák meg. Így a valóságra mutató jeleket egy másfajta referencialitás váltja fel, hiszen nem csak a leképzés gesztusának imaginációja, hanem a vonatkozási rendszerek meghatározása sem lesz evidens. Nem válogathatunk a jól ismert jelek közül, mert azok valami olyasmire mutatnak, amit elképzelni, és így szükségszerűen jelekhez kötni sem tudunk. Stabil értelmezői rendszerünk úgy változik végzetesen idegenné, hogy továbbra is a megszokott kontextusban mozgunk, ám a másság megjelenése mindent kifordít eredeti önmagából. És ez a másság nem az önmegértés feltétele, ez a bennünk élő borzalom, a világunk széthullásának lehetősége.

Ennek azonban komoly következményei lehetnek. Ha a szöveg alapvetően feltételezett önmozgása meg-megtörik a narratív technikákon, akkor az elbeszélő szándék átveheti a befogadás véletlenszerű játékának szerepét, és meghatározott felületeket jelölhet ki a megértés számára. Vagyis, amennyiben a borzalom túllép bizonyos határokat, és szövegyszerző erővé válik, semmi sem akadályozza meg, hogy dominanciáját az olvasásmód definiálására használja fel. Ez azt jelenti, hogy az idegenségben artikulált realitásnak csupán a pozíciókat újíró félelem felkeltése miatt kell megjelennie, szerepe kimerül a hatásvadász rémisztgetésben. Szerencsére azonban (megint csak Lynch-hez hasonlóan) a *Pertu* elbeszélő sosem veszti el a mértéket, a szöveg így nem lesz a szubverzív aktusok rabjává. Az ismeretlenben rejlő borzalom esztétikai minőségévé válik.

Szvoren Edinát nehéz *elsőkönyves szerzőként* bemutatni, hiába első könyve a *Pertu*. Nem szerencsés ilyen esetben kontextust vizionálni, hiszen az óhatatlanul is önkényes értékeléshez vezet, de ez esetben muszáj megemlíteni, hogy közönség számára (a különféle folyóiratokban megjelent írásaik hála) nem

ismeretlen szerző könyve olyan magabiztos szövegkezelési tudásról tanúskodik, amit az utóbbi időben felbukkant alkotók közül nagyon keveseknek tulajdoníthatunk. Egy (majdnem mindenre) kész író kötetét ennek alapján lehetetlen kezdő lépéseket feltételezve bírálni: bármennyire is hamis és reduktív fogalmak ezek, Svzoren Edina kiforrott, egyedi látásmódú, kiemelkedően tehetséges alkotó. Színre lépése a régóta tartó, folyamatos jelenlét érzését keltheti a befogadóban. Írásai mintha már mindig is részei lettek volna irodalomértésünknek.

Nehéz szövegek a *Pertu* novellái. Komoly olvasói aktivitást igényel az ellenállás megtörése, amely bekezdésről bekezdésre, mondatról mondatra újra feltámad. Több szempontból sem helytálló a párhuzam, de ez a rezisztens magatartás néha Bartis Attila, máskor Barnás Ferenc prózáját juttatta eszembe, különösen a konvencionális értésmódok számára idegen terek bejátszásának módját tekintve. Vannak művek, amelyek esetében a küzdelem tétje a megértés, amikor a nem-értés zavarba ejtő állapotából a valahogyan-értés biztonságos melegébe jutásáért harcolunk. Svzoren Edina kötetében – ha lehet ennyire leegyszerűsítve fogalmazni – a folyamat éppen ellenkező irányú. Miután megismerjük a szövegek „valódi” arcát, minden vágyunk, hogy visszajussunk a megnyugtató nem-tudásba. A befogadói küzdelem ezért legjobban a már megértett textus elfogadásaként, vagy még pontosabban mint a megismerés afirmációja definiálható. Képesek vagyunk-e beletörődni abba, amit olvastunk, hiszünk-e a szemünknek, és végső soron: rábólintunk-e saját „valóságunk” folyamatos tagadására?

A kötet szövegeit a „valóságfok” alapján – folytatva a kategóriákra redukált értelmezést, és csak a szélső értékekre koncentrálna – két nagyobb csoportba sorolhatjuk. Vannak a realitást alapvetőnek tekintő novellák, amelyekben a másként létezés lehetősége a világszerű ábrázolás törésein keresztül mutatkozik meg. Ezek estében a (többnyire lineáris) narráció egy koherens elbeszélőt feltételez, aki résztvevője a történetnek, beszédmódját ezek alapján a tapasztalatok átadásának lehetősége befolyásolja. Az epikai imagináció itt egy átélhető világ struktúráit alakítja ki, a törést tehát nem hozhatjuk összefüggésbe a nézőpont idegenségével. A másságot a kiürülő valóság teremti meg. Lassan elfogy minden, amit kezdetben a szöveg világában ismerősnek tekinthettünk, kiderül, hogy hiába állítja a narráció a világok összemérhetőségét, a jelek értelmüket veszítik, a szimbólumok jelentés nélküli szerkezetekbe fordulnak, a befogadó tere összeszűkül, végül csupán egyetlen rés marad számára, amin keresztül a szöveggel érintkezhet. Így voltaképpen nem is annyira a narráció, mint inkább a befogadó töréséről beszélhetünk. Az egyik legjobb példa erre az *És néhány hiány* című írás, amelyben a jellemrajzok, a viszonyok, a környezet, és a szituációteremtés mind-mind a valóság illúzióját keltik. Ám a látszólag pontosan elrendezett narráció – ha nem is az első olvasatra – fennakad a szöveg felszíni szerkezetébe rejtett akadályokon. A lineáris elbeszélés módja ugyanis ismétlések, előre- és hátrautalások folyamata, csupán a közlés aktusa egyenes vonalú, a formája azonban cikli-

kussá teszi a novellát. A narrátor újra és újra visszatér bizonyos pontokhoz, vagyis ezen pontok hiányához. Elvész minden kézfelfogható információ és csak a referenciákat összezavaró fogalmi háló marad. Három ember és egy haldokló kutya szászországi túrájáról „szól” a novella. Apa és lánya (Werner és Angelika), valamint a (névtelen) narrátor: egy jobbára tisztázatlan státuszú nő („A negyedik napon a férjemnek-lányomnak hazudtam őket”). Útjuk térben és időben feltartóztathatatlanul halad egy cél felé. Ám lassan szétválnak az egyes szövegrészek, és bár a célképzet megmarad, az elkülönült szálak futásiránya megváltozik, átszövdések, fordulatok, kanyarok és visszatérések jelennek meg, megsokszorozva ezzel a lehetséges befejezést. Ami mégis, minden differenciációs aktus ellenére is összetartja a történetet, az a hiány permanens artikulációja. A feszültséggel terhelt narráció voltaképpen minden állítást egy hiány elismeréséhez rendel, a folyamatosan növekvő üresség motiválja az elbeszélést, a linearitást ily módon a stabil jelentéssel bíró szövegelemek megfoghatósága legitimálja. Tehát mint egy felforgatott kauzális sor, amelyben a múlt időből és a megtett útból nem a történetek létrejöttére, hanem azok elmúlására következtethetünk. A végső állítás a halál megfogalmazása. „És akkor alighogy összerakom a mondatot: Lola meghalt, sikerül végre sírva fakadnom.”

A tapasztalati világ realitását egy megváltoztatott narrációs aktuson keresztül közvetítő novellák alkotják a második csoportot. Itt a hangsúly nem a valóság felszámolásán van, hanem a narratív alaphang stilizációján, amely az átadás közegétől és módszerétől teszi függővé az élethelyzetek megismerését. Hiába csatlakozhat valóságos élmények az elbeszélésben létrehozott szituációkhoz, azok csupán a közvetítésben meghatározott szerepük alapján válnak a szöveg részévé. Mintha egy fátyol rejtené el a narrátor tekintetét. Vagy mintha az álmok bizonytalan dinamikáját követné az elbeszélés. A felismerhető világrészletek eltorzulnak, az egyértelmű referenciák elvesztik rámutató funkciójukat, ám mindvégig megőrzik az eredeti állapot nyomait, amelyekből a differenciák természetére következtethetünk. Egyszerre tűnik ismerősnek és a különbségek, a „minta” hiányzó elemei miatt különösen idegennek a történet és az előadásmód. Talán ennek is köszönhető, hogy a kötet legerősebb szövegei sorolhatók ebbe a kategóriába. Svzoren elbeszélő akkor a legkegyetlenebbek, amikor a valószerű szituációkat az idegenség váratlan pillanataival forgatják fel, megtörve ezeken a pontokon a szö-

veget. És ahogy lyukat ütnek a látszólag reflektálatlan, naiv beszédmód által meghatározott narráción – végső soron saját pozícióikat is megkérdőjelezve –, rálehetünk az idegenség eredetére. Pontosabban annak hiányára. Amikor ugyanis elcsúsznak egymáson a „valóság” rétegei, a befogadó rádöbben, hogy a biztosnak vett jelek rendszere csak a hiányzó magyarázatok leplezését szolgálta. A novellák tragédiája, hogy csupán arról beszélhetnek, ami a narrációban megragadhatatlan. A *Balholmi lányok* görcsös, lüktető prózája mindvégig az olvasással párhuzamosan feltáruló magyarázatot, az elbeszélő gesztusait motiváló megoldást üldözi. Egy lánykollégium szigorú hierarchiája, a megfigyelések és a hatalom, a hibák és a gyarlóság története jelenik meg a szövegben. Az elbeszélői nézőpont – talán mondani sem kell – a megaláztatott nézőpontja. A narrátor egy munkalehetőség reményében igyekszik önmagán kívülre kerülve tökéletesen beleilleszkedni egy pontosan sosem meghatározott diskurzus rendjébe, fogalmi a játékok irányítói, a harmadikos (nagy)lányok nyelvéhez igazodnak. „Már kapiskálok, hogy ártatlanság nem létezik, csak túl tág határok. Nincs bátorság, csak ostobaság. Itt a makulatlanság vakság, a segg picse. Ha más a szó, más a jelentése is. Még nem tudod, mik a rossz szokásaid? Majd ők megmondják.” De az én-vesztés a létezési mód külső meghatározottságában szükségszerű korlátozással jár, vagyis a folyamat nem egyirányú, az igazodást nem tekinthetjük csupán mimézisnek. A másikhoz idomulás ugyanis talán csak a külső jegyekben lehet tökéletes, a lázadás, a megőrzés szándéka miatt egy bizonyos belső mag nem deformálható. Hatalom nincs szabadság nélkül. Csakhogy ha az ember már nem egészen önmaga, nehéz kijelölni az autonómia határait. „Nem lehetnek titkaid. Épp, amit senkivel sem osztasz meg és a naplódból is kihagysz, s ami miatt az első hónap vége felé végül majd magát a naplóírást is abbahagyod, kezd egy idő után, valahogyan, szépen lassan, láthatóvá válni. Nyomot hagy rajtad. Felismerik a járásodból. Jellegzetesen elszíneződik a bőrod. Párna nélkül alszol, na, ez. A székleted szaga árul el.” Az alávetettség különös dimenziói tárulnak fel, amikor egyé válnak az elvárások a belső szükségszerűséggel, és a megfelelés vágya többé nem a külső erők, hanem a megfigyelésben tárgyá tett szubjektum intencióitól válik függővé. Hiszen egy idő után az ellenállás is az elnyomás szabályai szerint alakul. A harmadikosok sorozatos beszélgetéseken győződnek meg a jelöltek rátermettségéről. Felmérnek, meghatároznak, kontrollálják az elbeszélést. „Ők már észrevették, hogy a kezded minden repedésbe beletéved, te még nem.” Előbb érzik meg a hiány szövegteremtő erejét a narrátornál, aki csak átengedi magán az érzéseket, megéli a félelmet, és így voltaképpen nem is elbeszéli, mint inkább közvetíti. A történések médiumává válik. Beleolvad a kényszerek mentén kijelölt diskurzív rendbe, elfogadja a determinált létezés, hiszen csak így érheti el egyetlen menekülési útvonalat. „A kezded minden lukra rátalál. Felülethibák, üres csavarhelyek, összeillesztések szintkülönbségei vonzzák az ujjadat. (...) Elég letenned valahova a kezdetet, máris megérezed, hogy valami rés van a közelben, valami szünet vagy kiöblösödés. Először csak

rátaszedsz a középső ujjadat, és vársz, mintha bőrön át lélegeznél. Aztán legérzékenyebb ujjaddal, a gyűrűssel ellenőrzöd, széleit körbejáród, mélységét kitapintod. A csuklódat rögzíted, a kézfejedet elemeled, majd óvatosan mozgatni kezded az ujjad. Minél gyorsabban és erősebben simogatod, annál kevesebbet érzel, mégis, addig csinálod, amíg az ujjbegyed fájni nem kezd.” Amikor a „jövő héten” megérkeznek a fiúk, a szerepek leegyszerűsödnek, az alávetettség jól körülírható célra irányul: meg kell felelni az elvárásoknak és előrébb kerülni a munkához vezető virtuális listán. De a hiány eltüntethetetlen, a réseket betömni, a létezés testbe írt hibáit engedelmisséggel, azonosulással kijavítani nem lehet. Hiszen az elvárások rendszere is csak illúzió, a harmadikosok mindig is egykori harmadikosok árnyai csupán, nincs viszonyítási pont, csak a hiány bizonyossága. „Te vagy a tizenhatodik, aki azt hitte, hogy mi döntünk egy ilyen nagy horderejű kérdésben, sajnáljuk, hogy félreértettél valamit. Egyet mondhatunk: ha mi döntenénk, bekerülnél.”

A hiány másfajta artikulációjával szembesülhetünk *A szállásadónő rövid éjszakai* című novellában, ám a különbségek el- lenére a világ közvetíthetőségének megkérdőjelezése miatt, a valóság nem-valóságossá fokozott átadása mentén ez a szöveg mégis összemérhető az imént idézett írással. Mivel a novella korábban a Látó folyóirat mellett a *Próbaidő* című antológiában is megjelent, több recenzió, kritika foglalkozott már vele, még ha csak részdokumentumként is, részletes elemzésétől így ehelyütt eltekintek, csupán a *Balholmi lányok*ban megjelenített létezési módok (narratív) kihívásaira adott válaszokat vizsgálom. Elsősorban azért, mivel a két szöveg összeolvasása bizonyos intertextuális „fejlődésről” tanúskodik, pontosabban egy olyan folyamatról, amely a *Balholmi lányok*ban indul, és ebben az írásban teljeseedik ki (bár a hiány megragadásáról szólva ez a kifejezés nem éppen helytálló), és egy recenzió szempontjából kielégítően – még ha leegyszerűsítve is – foglalja össze a kötet egy részének narratív és prózapoétikai problémáit.

A szubjektum elbeszélhetőségét a korábban elemzett novella a szöveg medialitásához kapcsolja, vagyis az én-elbeszélő áteresztő képességétől függ az átadás minősége. Ami azt is jelenti, hogy önmagát csak részleteiben ragadhatja meg, csupán a hiányok körülírásából következtethetünk a jelenlétére, de így saját funkciói is csak a hiányban nyerhetnek jelentést. Totális narráció amúgy sem képzelhető el, de a *Balholmi lányok* közvetítőjéből valóban csak annyi marad, amennyi a poétikai szövegen átszűrődik. *A szállásadónő...* reflektál a megragadhatóság ezen problémájára, bizonyos szempontból továbbmegy, s így felülírja a (kettős értelemben vett) korábbi szöveget. „Nyarunkat madárlakta szigeten óhajtottuk tölteni, valahol északon. Untuk a pincérek izzadó szemhéját, a gutaütött balkáni délutánokat. Éles, félre nem érthető körvonalakra vágytunk.” Ha elfogadjuk a narráció imént kijelölt „alaphangjának” a közvetíthetőség korlátozottságát, azaz a kifejezés uralhatatlan dimenzióját, akkor az éles körvonalak és a félreértés elkerülésének vágya ironizálja a kontextust: az éles látás a kifejezésbe írt élelenség paradoxonával szembesül, de a

narrátor mit sem törődve az elbeszélés redukált lehetőségével, a hibára kényszerített közvetítettséggel, a pontosság szándékát deklarálja. És ebben az aktusban feltáruznak Szvoren Edina kötetének legpompásabb és egyben legborzasztóbb mélységei, amelyek az eredetiség legbiztosabb jeleként értelmezik át valamelyest a hiány megragadását célzó kortárs (női) irodalmi tendenciákat. A bizonyosság, hogy a tagadás affirmálja a létet, hogy saját idegenségünk valaki más idegenségében tapasztalható meglegtisztábban, ignorálja a megértés eredeti szándékát, hogy önmagunkat a másságon keresztül ragadjuk meg. *A Pertuban* a tudás: hiány. A névtelen utazónő szenvedélyes viszonya Mettével, a szállásadónővel felforgatja az idegen környezethez tapadó felfedező indulatot. Szerelmük, amely miatt az utazó elhagyja férjét és gyermekét, a másik megismerését – „éles, félre nem érthető körvonalak” – az önmaga hiányait szöveggé formáló nő fragmentumaiban testesül meg. Minden annyit jelent, amennyire nincs jelen.

Innen viszont nincs kiút. Félő, hogy ez az olvasat egyetlen körbe zárja a szövegeket, és az értelmezést a *megismerés vágya – idegenség – tagadás – negatív tudás* szekvencia mentén teszi kizárólagossá. Ám, ha egy rövid időre zárójelbe tesszük a rendszereket, a szubjektumot, a narratívát, a megragadást és affirmációt, és a szöveg zsigeri hatásaira, a mondatok vizuális és hangzó effektusaira fókuszálunk, akkor kikerülhetünk a végtelen körforgásból. Szvoren Edina novelláinak van egy precíz (irodalomkritikai) fogalmakkal nehezen definiálható regisztere, egyfajta háttér vagy összöveg, amire csupán következtethetünk a szöveg működéséből. Derridánál olvashatunk a pergamenről, amelynek egymást követő rétegei elfedik az előző szöveget, ám véglegesen nem törlik ki. Valahogy így tekinthetünk a *Pertu* írásaira is. Mintha a felszín alól előtűnő nyom, egy korábbi stációban jól látható textus nyoma utalna valamilyen mélyebb összefüggésre, amelyet csak a legfelső (befogadható) réteg információi alapján rekonstruálhatunk, feltételezett jelenléte ennek ellenére befolyásolja az olvasást.

Réz Pál egzisztenciálisan érintettnek nevezte Szvoren Edina prózáját, nem a megfigyelő, hanem az átélő, a szövegen keresztül megélt szerepét osztva az elbeszélőre. És talán az a mélyben meghúzódó, sokszor átírt, láthatatlanná fakult összöveg valóban egy létező tapasztalati rendszer, amely a narráció hiányain keresztül íródik a novellákba. De akárhogy tekintjük is, a *Pertuban* majd minden borzalomnak súlya van. Hiába tűnnek felülreprezentáltak a marginalizált szenvedők kínzó mindennapjai, ameddig a létezés árnyoldala hitelesen helyettesíti a létezés egészét, az egyensúly nem borulhat fel. A metonimikus szerkezet ugyanis az átvitelben egyszerre képviseli az emberi természet borzalmát és a kifejezés mód szépségét, amely – komolyabb terminológia alapján – a fenséges rémületkeltő és egyben magával ragadó effektusait aktiválja. Szvoren Edina prózája rettenetes és gyönyörű. A személyes érintettség – a referenciák hiányában is valamiféle „valóságra hajló” beszédmód – és a megjelenítés technikájának aránya pedig (anélkül, hogy nagyot mondanánk, és

kizárólag ebből a szempontból:) helyenként Bodor Ádám írásművészetét idézheti fel az olvasóban. Nincs felesleges szó, nem marad hely a félrebeszélésre; minden, ami végül a szövegben marad, megtalálja a megfelelő helyét. Persze nem lehetünk annyira lelkesek, hogy elfeledkezzünk a néhány gyengébb írásról, hiszen a korábban elmondottak a kötet egészét tekintve válhatnak érvényessé. Előfordul, hogy az elbeszélő túljátssza a szerepét, és annyi félelmet, rettegést, gyűlöletet présel egyetlen mondatba, hogy abból boldogabb helyeken akár egy teljes regény kijönne. Különösen igaz ez a kötet utolsó harmadának szövegeire (*A hét vége; Temetés*). De az arányok eltolódása, a szélsőséges beszédmód ellenére is leginkább a szöveg ironiáját hozza játékba: a túlzások úgy állnak össze egységes ellen-történetté, hogy belülről tükrözik vissza a borzalom közvetítési lehetőségeiben rejlő ellentmondásokat, de a kötet ezen aspektusa egy külön elemzés érdemelne, így erről itt nem is mondok többet.

Feltűnő lehet a könyv egészének színvonalára tekintettel, ha egy-egy üres mondatba botlik az olvasó. Ez az imént elmondottakkal ellenkező narratív mozgást feltételez: a redukció vagy szimplifikáció azon fokát, amikor végeredmény nem implikál nyomot, amikor a leírtak nem bonyolítják a befogadást, csupán díszítő funkciójuk miatt illeszkednek a folyamatba, ha egyáltalán. Erre is van példa, de ha figyelembe vesszük, hogy a *Pertu* az egy novellára eső *nagy* mondatok versenyében nem sok kortárs mű előzné meg, az a néhány jellegtelen sor még belefér.

A rétegekbe temetve rálehetünk tehát a hiány nyomaira, amelyek szerencsés esetben kivezetnek az egymásra mutató jelölők körforgásából. Elgondolhatunk egy alapszöveget: ez a legkisebb egységeket magába foglaló, paradox módon felszíni szerkezet. Minden, amibe elsöre belefutunk. Ami előkészíti és egyben megalapozza a novellák nagy műgonddal felépített világát. Egy nyers, érzéki szint, erőszakosnak is nyugodtan nevezhetjük, mert a szövegegységek nincsenek tekintettel a befogadó érzékenységére, mindjárt az elején rárontanak, s onnan már lehetetlen szabadulni. Ez a szint biztosítja, hogy az idegenség nem válik önazonossággá, hogy nem egyszerű helyettesítésről van szó, ahol a koherens, stabil jelentéseket szubverzív fogalmak váltják, amelyek már a szándék, az összemérés gesztusa miatt elveszítene felforgató lendületüket. Ehelyett az önazonosság válik fokozatosan idegenséggé. A tapasztalati világ szöveggé formálása elnyeli a szubjektumot, nyomasztó hiánya azonban megjelöli a narrációt, így fokozatosan visszairódik a személyiség a szövegbe, ám ez már egy megváltozott létezési mód, egy textuális, hibákon, rettegésen, elérhetetlen valóságokon keresztül megképzett létezés, amely a hiányba írja az aktuális én-elbeszélőt.

Bármi jelenik is meg a szövegben, felépíthetjük mögé a valóságot, egzakt, életszerű fogalmakkal, ám ez ugyanolyan kevésbé ragadja meg a feltételezett realitást, mint a történetek „poézisét”. Az *Ácska*, *Ocska* szereplői, egy kislány (Galambocska), és egy férfi (Apácska) keresztülutaznak a városban, elmennek az állatkertbe, sétálnak a ligetben, sakkoznak, lángost esznek, apácska iszik, ismerősökkel és idegenekkel találkozhatnak, végül

hazaérnek. A referenciák világosan jelölik ki az útjukat, a szövegben és Budapesten egyaránt, de a fátyol itt is lehull, vagy fel sem emelkedik, az élet csak akkor másolható le tökéletesen, ha zárójelbe tesszük, ha csupán az elbeszélés szövetén át tekintjük. A harmadik személyű narráció eltávolítja ugyan a kislányt a gyermeki nézőponttól, de megteremti a közvetítettségbe írt elbeszélői funkciók alkalmazásának lehetőségét. „Később fölszállt egy kék kabátos nő, felhúzott egy piros karszalagot, és apától a jegyét kérte. Apa sosem emeli fel a hangját. A nőt felbószította apa szelidsége, és kiabálni kezdett. Az utasok [...] most már a fejüket csóválták, a hátuk mögött ülő férfi pedig áthurcolkodott egy távolabbi ülésre, mintha ők ketten büdösek lennének. Apácska egyetértett az ellenőrrrel. Nem szabad potyázni, mondta az állatkert elefántos bejáratánál.” Látjuk és értjük, hogy mi történik, ám a cselekmény médiuma csupán továbbadja, de nem érti. Konstatálja a piros szalagot, de a kötelezettségről, az utasok reakciójáról, a kiabálásról mit sem tud. Azazhogya mégis. Hiszen két különböző pozíciót foglal el. Egyet, ahonnan a megaláztatás sokkal élesebben kivehető, hiszen nem kapcsolódnak hozzá értelmezések, a fogalom tisztán, minden árnyaló diskurzustól függetlenül jelenik meg; és egy másikat, ami legitimálja a naivitást azzal, hogy folyamatosan ellenpontozza azt. A narrátor is pontosan tudja, hogy mi zajlik körülötte (a kislány körül), és ezt a közvetítés tudatlan tisztaságában fejezi ki: vagyis elismeri, hogy képtelen felfogni az események belső lényegét, de ki tudja fejezni ennek a hiánynak a jelentőségét. Ez a kettős szemlélet nemcsak ezen az elbeszélésen vonul végig, ahogyan a reflektálatlan gyermeki tekintetben megjelenő apa autoritása paródiává fokozódik, de az egész kötetet meghatározza a romlottságban rejlő tisztaság mint medializált forma. Egy gyilkosság, egy biciklitúra, a szellemi vagy testi fogyatékos: minden motívum- és szimbólumrendszer legalább két tekintet jelenlétét implikálja: a valóság „éles, félre nem érthető körvonalaira” koncentráció és az elbeszélés elnagyolt, álomszerűen otromba rajzait követő tekintetét. Mindkettő a másik jelentőségét állítja – hiszen anélkül nem is helyezkedhetne a narrációba –, ám ebben az állításban csupán a másik hiánya jelenhet meg. Bármilyen történést, csak az elbeszélés idegensége, a másik jelenlétének hiánya a biztos.

Lehet, hogy a nagy művek kimeríthetetlenek. Mindenesetre amikor megjelenik a specifikált, egyetlen problémára redukált olvasat, amely a szószólással akarja átfogni a szöveg komplexitását, és persze kudarcot vall, akkor biztosan tudhatjuk, hogy nagy művel van dolgunk. Annyi mindent lehetne mondani erről a kötetéről, a beleolvasások lehetősége szinte korlátlan, az obligát nemiségtől kezdve a lírai szerkesztésmódon át a siker és sikertelenség irodalomtörténeti konklúzióig bármiről releváns diskurzus alakítható ki, és mégis minden leírt mondat célt téveszt. Mintha a recenzió is csak a hiány nyelvén szólhatna.

↳ *Lengyel Imre Zsolt*

Lányfivérünk

(*Szvoren Edina: Pertu. Palatinus, 2010*)

Van a magyar kritikáirásnak két jól használható, és ehhez mértén gyakran is alkalmazott közhelye. Az első szerint a novella a prózairásnak afféle kisiskolája, ami lehet szép és lehet jó, de egy szerző akkor nőtt fel és lett igazán komolyan vehető szereplője az irodalmi életnek, ha már előrukkolt első regényével is. A második szerint pedig ez a regényvárás a magyar kritikáirás egyik legkárhózasabb beidegződése, ami pusztulásra, de legalábbis rossz közérzetre ítél egy egyébként egyenrangú, ráadásul magyar nyelven hatalmas hagyományokkal bíró műfajt. Ezekről a közhelyektől pedig elválaszthatatlanok azok a változatos értelmezői manőverek, amelyek egy-egy novelláskötetről belső összefüggéseit feltárva megmutatják, hogy azok maguk is majdhogynem regények már.

Szvoren Edina első kötete viszont nyilvánvalóan akkor is megérdemelné a figyelmet és a sikert, ha tényleg semmi más nem lenne, mint korábban különböző helyeken nagyobbreszt már megjelent novelláinak praktikus, könnyen hazavihető archívuma, és valóban: miközben első kritikusi (Károlyi Csaba az Élet és Irodalomban, Takács Ferenc a Mozgó Világban) nem fukarkodtak a magasztalással, és írásaik nyomán a *Pertu* az elmúlt évek egyik legkiválóbb pályakezdő köteteként látszik kiemelkedni, valamiféle nagyon általános világlátáson, hangoltságon vagy írói módszeren kívül ezúttal egyáltalán szóba sem került a kötet egységként való működése. Pedig – azzal együtt, hogy dicsérő jelzőkkel és rangkijelölésükkel a magam részéről így is tökéletesen egyetértek – a *Pertu* esetében egy nagyon is termékeny szempontról mondunk le szerintem, ha nem foglalkozunk belső összefüggéseivel: az ugyanis éppenséggel abból a zavarból csinál erényt, ami a novellásköteteket hagyományosan problémás műfajjává teszi. Ennek a zavarnak a magva az a minden szofisztikáltabb irodalomelméleti problematizálást megelőző pusztá, praktikus kérdés, hogy hogy is kell egy ilyet elolvasni: néha egyet-egyet, mintha csak folyóiratban találkoznánk velük? Vagy szépen, módszeresen az elejétől a végéig? A kritikusok persze kénytelenek az utóbbit választani, úgyhogy voltaképpen jogos, ha azt szeretnék, hogy minél kisebb legyen a rés aközött, ahogy a szöveg maga működik és ahogy azt nekik olvasni kell: legyen tehát minél koherensebb a kötetanyag. És ha pedig koherens, miért nem könnyíti meg az olvasó dolgát, és válik tényleg regénnyé, amit ha egyszer elkezdünk olvasni, már visz magával a szöveg, és megképződik az a koordináta-rendszer, amin belül minden váltás és kanyar, legyen bármilyen éles, valamiképpen értelmezhetővé válik? A novelláskötet mint műfaj ugyanis újra és

újra az egyes írások között húzódo résekkel szembeesíti olvasóját, rámutatva egy olyan, mindegyikük fölött átívelő implicit szerzői hang hiányára, amire ráhagyatkozhatnánk az egész könyvön keresztül – ehelyett az értelmezés minden szöveggel újakezdődik, mi pedig a bennük megbúvó jelek és a konvenciók alapján próbáljuk megtalálni a megfelelő viszonyulást.

Erre a problémára persze a magyar irodalomban is számos reakció született már – csak a két legnyilvánvalóbbat említve – az *Esti Kornéltól* a *Sinistra-körzetig*, kiaknázva a formában rejlő egzisztenciális és episztemológiai tartalékokat: erre az egyszerű olvasói zavarra építkezve tudtak feltenni releváns kérdéseket az egységes személyiség vagy az egységes történet elmesélhetőségével kapcsolatban. Helyenként nem is tűnne nehéznek ezeket az olvasási mintákat érvényesíteni a *Pertu*ban is: a középső ciklusban (*Ió*) például egészen erőteljesen és látszólag joggal támadhat az az érzése az olvasónak, hogy az egyes szövegek lezártága ellenére is szorosan összefüggő ciklust olvas. Az első szöveg (*Pyrus communis*) beszélője furcsa vonzódást érez egy Ió nevű lány iránt, akivel elmegy biciklizni, a második szöveg (*Szál, szál, szalmaszál*) főhőse pedig egy Ió nevű, Iregsemcsén dolgozó logopédus, aki fogyatékosokkal foglalkozik. A képzet látszólag egyszerű, hiszen bár a forma egészen különböző, és explicit kapcsolat a kettő között csupán ez a név, ami éppenséggel a ciklus címe is, egyértelműnek tűnik tehát, hogy az majd ezt a figurát fogja különböző látószögekből, töredékes technikával megközelíteni. Így azután, amikor a következő novellát (*Érett, fáradt, meleg*) kezdjük olvasni, amelyben a meg nem nevezett elbeszélő – aki utóbb harmadik személyben, a nőként kezd magáról beszélni – meglátogat egy második személyben megszólított valakit, feltehetően egy elmegyógyintézetben, adja magát, hogy ezúttal az elbeszélőt azonosítsuk az előzőekből ismert Ióval. És akkor jön az *És néhány hiány*: az ismét csak névtelen elbeszélő az Elbánál kirándul német férjével – azután amikor lengyelekkel találkoznak: „Szerettem volna viszonzni valamivel a kedvességüket, de Karol Wojtylán, a Mazuri-tavakon és Puskás Öcsin kívül semmit sem tudok erről az országról.” (132) Akkor tehát ez már mégse Ió, akiről eddig úgy tudtuk, magyar? Amnéziás lett? Ez a történet egyszerűen hazugság (hiszen sem a főszöveg, sem a zárójelben jelzett állítólagos későbbi mesélés nem konzisztens)? Már az előző novellában se ő szerepelt? Az első két Ió azonos egyáltalán? Már nem tudnánk válaszolni. És valami hasonló történik például a harmadik ciklus két egymást követő novellájában is (*Korán fekiüdtek aznap; Temetés*). Mindkettőben szó esik egy apáról, aki mindkettőben ugyanúgy lett öngyilkos: éppen csak az egyikben két fia van, a másodikban pedig az elbeszélő a gyereke, aki nő, bár mindenki férfinak nézi.

És nem ő az egyetlen, aki így jár: a kötetnyitó novella (*Jojka*) mesélőjével is megtörténik ugyanez: „azt kérdezte, milyen madár rikácsol az udvaron, meg hogy férfi vagyok-e vagy nő” – és innen nézve rögtön láthatóvá válik a legfontosabb érv amellet, hogy mindez a trükközés látszólagos összefüggésekkel és kváziciklusokkal éppenséggel nem öncélú játék csupán.

Hiszen számtalan előfeltevéssel kezdünk olvasni egy szöveget, és nem kevés kulturálisan örökölt, általában nem tudatosuló sémát és alapértelmezést használunk azok üres helyeinek kitöltésére: amíg nem találkozunk ellentmondó információval, hajlamosak vagyunk az elbeszélőt a szerzővel megfeleltetni, ha meg egyáltalán semmit nem tudunk róla, (a feminista irodalomtudomány egyik alaptétele szerint) férfinak képzeljük az ismeretlen hangot. Szvoren Edina kötetéből nagyon gyorsan megtanulhatjuk, hogy nem érdemes ezekre az automatizmusokra bízunk magunkat. A *Jojka* disztópiájában az elbeszélő keserűn issza kávéját, mert „cukrot két hónapja már csak szexuális ellenszolgáltatásért lehetett kapni”: a kiszámítható asszociáció a nők kiszolgáltatottsága, a női test árufunkciója. Néhány oldallal később az ügyfélszolgálati kisasszony jelenik meg az ajtajában, hogy az áram visszakapcsolásáért cserébe elcsábítsa őt, de „a nő megvesztegetéséhez még az sem csinált kedvet, hogy bizonyos mozdulatokra szerdánként kapható illatszert szabadult ki a szűk ruhaujjból.” (14) Akkor hát férfi? Ezek után jön a fentebb idézett kérdés: válasz nincs, az elbeszélő nyilván tudja magáról, mi meg vagy eldöntjük önkényesen, vagy megállapítjuk, hogy voltaképpen enélkül a személyek jellemzésénél oly elengedhetetlennek tűnő információ nélkül is képesek vagyunk megérteni a történetet, és túl sok mindent nem is befolyásol.

És persze a második feltételezésben is ott rejlik egy implicit állítás: hogy a csábítás alapesetben különböző neműek között működik. Később aztán, az *Ió* ciklus eddig nem említett utolsó darabja, *A szállásadónő rövid éjszakái* (a tavalyi *Próbaidő* antológia konszenzusos legjobbja) erre a rejtőzködő beállítódásra is fényt vet. A novella egy házaspár északi nyaralásának történeteként indul, és az olvasó hamar rááll az ott töltött napokhoz hasonló nyugodt lassúsággal hömpölygő szöveg ritmusára, és kezdi átlátni a konfliktust: egyfelől adott az idillikus falucskában időző pár idillikus kapcsolata, akiknek összetartozása annyira szoros és magától értetődő, hogy ha csinálnak valamit, az azt leíró mondat alanya vagy többes szám első személyű vagy egy minden további megkülönböztetés nélküli *egyikünk* vagy *valamegyikünk* – másfelől pedig a kisiukat maga alá gyűrő, éppen a természet közelségéből eredő és éppen a gazdasági nívkülönbségből adódóan magyar turisták által meggyógyíthatatlan betegség, amittől a hely *unheimlich* jellege is egyre inkább érezhetővé válik. Közvetlenül hazautazásuk előtt azonban jön a törés: míg *egyikünk* fészülködik, Mette, a szállásadónő elcsábítja *másikunkat*, aki ott is marad vele. És amikor a többiek távoztával megszűnik a közös burok, elkövetkezik a legjobb meggyőződése ellenére is öntudatlan csökönyösséggel konzervatív párkapcsolati képletekben gondolkozó olvasó legyőzésének diadalmas pillanata: az elbeszélőtől megtudjuk végre, hogy a *férje* utazott haza a gyerekekkel. A fogás önmagában persze távolról sem páratlan (hiszen hogy mást ne mondjak, elég Jonas Åkerlund a maga idejében nagy botrányt kiváltó Prodigy-klipjére gondolni), a kötet azonban olyan módszerességgel kérdez rá beidegződéseinkre, hogy az olvasó visszamenőlegesen is elszégyelli magát, amiért a *Pyrus*