

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 fogyatékoság: 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 történet, 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 bárminő 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 találkozunk: „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 kislányt 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*

communis elbeszélőjét, csak mert egy nő bővülte el, gondolkodás nélkül férfinek képzelte. A *Pertu* a túl gyakran parttalan vagdalozásba fulladó honi feminizmusról látszólag tudomást sem véve mutat fel nagyon is szimpatikus alternatívaként egy *gender-blind* olvasókat kitermelő, ugyanakkor a nemi identitás és orientáció kérdései iránt messzemenően és következetesen érzékeny prózát. (Megjegyzésre méltó, hogy a Palatinus Kiadó másik idei elsőkötetese, Nagy Ildikó Noémi *Egytörve* című könyvének ugyancsak a regényszerű olvasást kibillentő és a nemi határokat elmosó *Lánycsók* című írása lehangsúlyosabb mozzanata talán.)

Azt talán már az eddigiek is látni engedték, hogy Szvoren Edina novelláit egyfajta jó értelemben vett gátlástalanság működteti. A szerzőt leginkább úgy lehet elképzelni, ahogyan jóakarói a posztmodern szerző ikonját szokták megfesteni: ül egy hatalmas halom tetején, és kartávolságon belül van számára minden, amit a kultúra addig megalkotott. Írásaiban a hatást maximalizálандó mindig tökéletes magabiztossággal veszi elő az általa birtokolt számtalan szerszám közül mindig a megfelelőt, legyen az egy kis Kafka vagy Beckett, mitológia, naturalizmus vagy népiesség, vagy variálás az elbeszélő számával, személyével, az elbeszélés idejével és módjával, a különböző nézőpontokkal, szólamokkal, idősíkokkal, nevetéssel, együttérzéssel és undorral. A fordulat és a csattanó klasszikus kellékei pedig többnyire a történet szintjéről az olvasóval való kapcsolat szintjére szublimálódnak. Számos novellában jól kitapintható az a pont, ahol, mint a *Szállásadónó...* nemi szerepei esetén, hirtelen megmutatkozik, hogy mire is megy ki a játék, ám mindez olyan leplezetlen és főként valóban hatásos, hogy az olvasó a vereség öszinte örömeivel kiált *touché*. Ennek a szöveg és az olvasó feletti tökéletes kontrollnak a leghibátlanabb példája talán az *Ácska, ocska* című novella. Egy gátlásos, félvak, lecsúszóban lévő apa a városban sétálva szeretettel tanítgatja lányát, ám az égvilágon mindent rosszul tud – az alaphelyzet egyszerre szívszorító és triviális, és a szöveg mindkettőt ki is aknázza. A novellát alapvetően a vicc túlzó, szekvenciális szerkezete működteti, *apácska* az abszurditásig elmenően nem képes újra és újra jól tudni a fák nevét, a sakk lépéseit, a lesszabályt, de közben ezt a folyamatosan létrejövő kétdimenziós bohócfigurát végig ellenpontoszza *galambocsk*a gyermeki, ragaszkodó perspektívája, illetve az ő védelmező gesztusai és a többi felnőtt jogos kritikái közötti érzelmi dinamika – tökéletes modelljét adva annak az érzelmi zűrzavarnak, amikor életünk egy különösen utálatos *szereplőjével* (alkalmatlan pénztárossal, könyvtárossal, hivatalnokkal) véletlenül összetalálkozunk az utcán *emberként*. Azután amikor az utcán meghallják az *Újvilág-szimfóniát*, az apa szól, hogy mindjárt belép az angolkürt – és tényleg belép. Ez a momentum egyszerre mutatja meg, mennyire direktén és tudatosan támaszkodik az író a választott szerkezetre, és azt is, hogy ez mennyire jól tud működni: az, hogy mind közül éppen a legnehezebbet tudja, kiszámítható poén, ám a történet folytatódik, és csak annál kontrasztosabban és hatásosabban zökken vissza a valóságelvű paradigmába. A novellák végén viszont csattanó helyett sokszor obskúrus zár-

latokat találunk, amelyek felfesletik a sűrű szövésű novellákat, és kimozdítják azok egyértelműnek tűnő értelmezési középpontját – az első ciklusban például több szöveg is hirtelen olyan módon fejeződik be, ami az olvasót valamiféle teológiai olvasat felé orientálja, ami a novellák korábbi része alapján kevéssé tűnt volna magától értetődőnek („Nem hiszünk istenben, üvöltötte anya a konyhából”, „Jézusnak gyékény ágya, kő párnája”, „fogd ezt a rózsafüzért, ezzel babrálj”): ezek az utalások egy újabb területet vonnak be a megfontolandók körébe, ám ismét csak el is lehetetlenítik valamiféle Istennel kapcsolatos szövegeken túlnyúló álláspont rekonstruálását – ahogy összességében is elmondható, hogy az egyes novellák célratörő hatásossága nagyon hangsúlyosan nem adódik össze a kötet általános didaxisává.

A kötet legfontosabb, önértelmezésként olvasható mondata a *Temetésben* található: „Nincs az az eszköz, amit ne szentesítene a célok vagy okok beható ismerete, ezért aztán mindegyikünk ügyelt rá, hogy a másiktól semmit meg ne tudjon.” (191) A *Pertu* prózapoétikai nehézfegyverzetének végső ellenfelei éppen azok az automatizmusok, értelmezésbeli és morális sémák, amelyek közénk és a valóság közé párnázódva könnyebbé teszik ugyan életünket, számos dolgot egyszerűen láthatatlanná tesznek – a nemekkel folytatott, fentebb leírt játék ennek egyik aspektusa és egyben remek szimbóluma. És hogy ennek a küzdelemnek a sikerétől mennyire elválaszthatatlan a nyelv mesteri használata, annak paradigmatis példája a *Kedves, jó ap* című novella lehet: a látszólag egyszerű erkölcsi képletet – az apa szeretne megszabadulni fogyatékos fiától, hogy összeköltözhessen szeretőjével – minden tematikus információnál hatásosabban billentik ki a fiú lejegyzett gondolatfolyamai: ezek a bekezdések olyan fokú klausztróbiát okoznak az olvasónak, hogy az legszívesebben a szöveggel sem maradna kettesben, ez pedig minden humanista közhelyen túl teszi megpillanthatóvá a magát valóban fia javára feláldozó apa magától értetődően elvárt heroizmusát és a fekete-fehér erkölcsi ítékezés kényelmetlen lehetetlenségét. Mindennek végső eredménye pedig, hogy a *Pertu*ban, főleg ha összefüggő történetek gyűjteményeként olvassuk, látványosan nem működik jól megszokásokon alapuló morális iránytűnk: Szvoren Edina könyve a novelláskötetek olvashatóságával kapcsolatos, észrevehetetlenné fakult kérdéseket kreatívan és nagyon aktuálisan úgy tölti meg új élettel, hogy annak (olvasás)etikai lehetőségeit aktiválja, egyszerre zavarbaejtő és felszabadító módon kikényszerítve, hogy ne feküdjünk fel az előítéletek regényszerű olvasást lehetővé tévő hullámaira, hanem minden új szöveggel és minden új jelenséggel találkozáskor kezdjük előlről az értelmezést, annak saját erkölcsi koordinátarendszerét tiszteltben tartva, és így talán valóban megtudva valamit a másiktól. Az pedig, hogy azt szoktuk gondolni, hogy egy könyv aligha lehet profi, szertreméltó és kíméletlen is egyszerre – csak egy újabb sztereotípiá, aminek tarthatatlanságáról végül a *Pertu* meggyőz minket.

↳ Csobánka Zsuzsa

Memento 2010 – az idegenek

(Brenzovics Marianna: *Kilátás. Kalligram, 2010*; Geröcs Péter: *Zombor és a világ. Scolar, 2010*; Tallér Edina: *A húsevő. Kalligram, 2010*)

A 2010-es évben számos fiatal prózaíró debütált. A két kalligramos és egy scolaros szerző, Tallér Edina, Brenzovics Marianna és Geröcs Péter könyve alapvetően egymástól erősen különböző jegyeket mutat. Ha mégis keressük a közöset, a nemzedéket, a három regény mindegyike identitástörténet, ahol az apa kulcsmotívum. Fontos probléma mindhármuknál az eltartás, a megfelelő írói, elbeszélői szerep meghatározása, illetve a főhős és az idő kérdésköre. Geröcs mesélőt használ, Tallérnál a főhős kerül kívül a történeteken személyiségéből adódóan, Brenzovics pedig a személyváltásokban bízik, hogy azok elidegenítenek. Míg Geröcs a cselekményt helyezi előtérbe, úgy alkotja meg főhősét és annak önreflektivitását, addig a két nő érzések mentén halad: Brenzovics lírai és asszociatív szövegben, Tallér rituális jelenlétben gondolkodik. Foglalkoztatja őket az emlékezés, és a nőket alapvetően áldozati szerepben képzelik el.

Tallér Edina maga a kannibál. A rövidregénynek titulált könyv címe, *A húsevő* erre utal, aztán így is folytatja, pontosítok, az elbeszélő bekapja a csirkeszárnyat, leszopja a csontról a húst, míg Tallér mesél. Úgy tűnik, mind a könyv külseje, mind a tartalom ezen lovagol, Tallér Edina elbeszélője az a mitikus női alak, akinek vörös a színe, és aki kijelenti: „a férfiak megérik a véreket”. Azonban maga a könyv nem ennyire buja, nem fülledt az erotikától, inkább finoman fűszerezi vele a szerző a szöveget.

Ami biztos: tökéletesen megágyazott terep egy lehetséges könyvsikernek. A szerző szép, a próza érzéki, és ha választani kell, inkább jól ír, mint rosszul. Három részre tagolódik a szöveg: *Táplálék*, *Kötés* és *Oldás*. Az alfejezetek szétszabdallják a nagy részeket, mágikus és szent terek (*kör*), rítusok (*evés*; *ölelés*; *ölés*) és tárgyak (*hús*; *csont*; *tükör*) követik egymást. Adott a mágikus realizmus lehetősége, azonban szem elől tévesztődik, elfelejtődik valahol. Nem azt mondom, hogy tragédia, nem lesz rossz a szöveg, csak kár érte, mert egy erős szerkesztéssel ezek a hibák kiküszöbölhetőek lehettek volna. Így részleteiben születik meg az, ami viszont dicséretes, tudás és szépérzék van a sorok mögött.

A történet több szálon fut, ezt az egymástól elkülönülő bekezdések is erősítik, az egyes részek át- meg át- szövik egymást, az utalások hálószerű rendszerben működtetik az eseményeket. Adott egy női hang, aki jelen és múlt között ingázva, nőkből és férfiaktól, rokonokból és szeretőkből próbálja megalkotni saját identitását. Ha leegyszerűsítem, olykor hiányregény, vagy éppen Bernarda Alba háza. Hiányregény, mert ebben a történetben nincsenek férfiak, vagy ha mégis, azok öregek, csorog a nyáluk, vagy kegyetlen mostohák. A nők viszont mágikus körökből jönnek, a hegy csúcsa a nagymama, aki a legizgalmasabb,

legtisztább szereplő a könyvben, a tudós asszony, akinek aszszonysorsokon át magába szívott tapasztalatait, úgy tűnik, igazából csak az olvasónak van esélye továbbvinni, hiszen lánya, unokája egyre kevésbé tud mit kezdeni a mágikus tudással. Mert az anya erőtlenebb személyiség, például második férjét úgy szerzi, mintha érmét dobna fel, magával viszi a lányát, mondd, melyik bácsi tetszik. És a választott férfi diktátor, rendnek kell lenni, balra anya cipője, jobbra a gyereke, ő meg oda hányja, ahova akarja. A férfi az úr. Nagymama mondjuk épp erről beszélt, de ami az unokában megőrződik, többszörösen terhelt lenyomat.

A férfiak sötét foltok, akik a föld alatt vannak, írja Tallér Edina, mint az alvadt vér, teszem hozzá, és rögtön képben vagyunk. Mert a vér mozgatórugó, nővé válás és rettenet, sebek anya homlokán, mert rossz helyre rakta a cipőt. A fekete hajú nők színe, akikhez legjobban a vörös illik, a lakk színe, ami munkanapokon van csak

