

nek és „egymásnak ellentmondó”-nak titulált diszkurzusok nemcsak a posztmodern fogalmába épültek bele és alakították ki azt, akár visszamenőleg is, hanem szinte bármely irodalomtörténeti fogalomba. Gondolhatunk itt például a reneszánsz korszakolásának problémájára, a manierizmuskérdésre, a barokk fogalmának megjelenésére és használatára, vagy akár a romantika többféle stratégiájának kérdésére, illetve a realizmus fogalmának „tisztázatlanságára”.

A kérdés inkább úgy tehető fel, hogy a posztmodern fogalmának mely használata argumentálható és képviselhető, illetve hogy egyes műalkotások vagy akár egy egész kor, korszak értelmezésekor hogyan jelenít meg a posztmodern terminusa új, továbbgondolásra kényszerítő nézőpontokat, aspektusokat. Ebből a szempontból éppenhogy nagyon is fontos teoretikus kihívásként fogható fel az, ha egy fogalom használatakor nem annak homogenizálására, hanem belső differenciálására törekedünk.

Vagyis számomra az Ihab Hassan-féle kategorizációk pontosan azért problematikusak, mert egy általános érvényűvé homogenizált modernizmus- és posztmodernizmusképzetet örökítenek tovább. Ha az irodalomra szűkítjük érvelésünket, akkor a Milián Orsolya által is említett, a 20. századi irodalom Kulcsár Szabó Ernő által képviselt periodizációja adódik kiindulópontnak. Ez a „széles körben elfogadottá és hivatkozási alappá vált” koncepció négy fázist különít el, a klasszikus modernség, az avantgárd, a másodmodernség és a posztmodern nyelvhasználatát. Én ebben az esetben a modernizmus és a posztmodernizmus hangsúlyosabb elkülönítése érdekében érvelnék. Ebben a formációban a heterogén modernizmust (vagyis az annak három fázisaként felfogott klasszikus modernséget, avantgárdot és kései modernséget) egy szintén nem homogén posztmodern paradigma váltja. Vagyis számomra éppen hogy igényként merül fel egy differenciáltabb, heterogén posztmodernfelfogás kidolgozása.

Bár erre Milián Orsolya kötetében nem mutatkozik igény, milyen érdekes, hogy látens módon mégiscsak olyan alkotások és életművek kerülnek érdeklődési körébe, amelyek mentén kirajzolható egy összetettebb posztmodernfelfogás. Három tanulmány/kritika problémafelvetése igazolja vissza számomra ennek lehetőségét: az Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című regényét elemző *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* című tanulmány, a Stephen Greenblatt *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere* című Shakespeare-monográfiát tárgyaló, *William Shakespeare régi-új története* címet viselő kritika, valamint a *Bagatell* című írás, amely Spiegelmann Laura *Édeskevé*s című kötetét interpretálja.

Az Ottlik-regény kapcsán olyan fogalmakat léptet működésbe a szerző, amelyeket posztmodern szövegek kapcsán használ az irodalomtudomány. A *Hajnali háztetők* képeinek, pontosabban festményeinek és a szövegnek egymást értelmező viszonyaiból a metaalakzat, a *mise en abyme*, a metafiguratív szerep és a nézőpontok változatossága felé halad a tanulmány. Olyan szövegtérre figyelmeztet, amelyben a korlátozott tudású narrátor, a palimpszesztálódás, az „irónia alakzatával dolgozó nyelvjáték”

(78), a metafikció, az öntükrözés és az értelmezés nehézségeinek, „az olvashatlanságnak és a félreértésnek a tematizálása” (83) jelennek meg. Nem reflektál ugyanakkor arra (miért is tenné, hiszen nem ez írásának a tétje), hogy a magyar irodalomtörténet-írás sem Ottlik idézett művét, mint ahogy az *Iskola a háttáron* című regényt sem tartja posztmodern regénynek, hiszen az irodalomtörténeti közmegegyezés szerint a magyar irodalom posztmodern prózafordulata a múlt század hetvenes éveitől számítható, vagyis Ottlik ötvenes évek végi, 1957-ben és 1959-ben megjelent regényei kívül esnek ezen a posztmodern kánonon.

Érdekes helyzet áll elő tehát: a posztmodern szövegekre alkalmazott terminológia teljes mértékben használhatónak tűnik egy nem posztmodernként kanonizálódott szövegre. Ezt az ellentmondást véleményem szerint úgy lehetne feloldani, hogy a magyar posztmodern irodalom mesterségesen homogenizált képét egy összetettebb posztmodernfelfogásra lenne szükséges cserélni. Így a többé-kevésbé elfogadott Esterházy Péter – Garaczi László – Kovács András Ferenc – Parti Nagy Lajos-vonulat mellett, illetve előtt és után megjelenő szövegeket sem szükséges számítani a posztmodern irodalom kánonjából, illetve ezzel a megoldással nem kell erőszakot sem végrehajtani a paradigmán, mesterséges módon – mint például Nadas Péter életművének szerepeltetésével az említett vonulaton belül.

Ennek nyomán a posztmodern magyar irodalmon belül háromféle stratégiát lehetne elkülöníteni. A prózára szűkítve: egy metafizikai igényű, a realizmus és a metafikció kódjait felhasználó korai posztmodern stratégiát – többek között Ottlik Géza, Nadas Péter, Krasznahorkai László műveit. Egy nyelvjátékos, parodisztikus, antimimetikus második posztmodern – többek között Esterházy Péter, Garaczi László, Parti Nagy Lajos egyes prózai alkotásait. Harmadikként pedig a kulturális fordulat után megjelenő posztmodern, amely az identitás kérdéseivel foglalkozik, illetve a marginális társadalmi helyzetek ellentmondásait jeleníti meg – példaként Závada Pál, Bán Zsófia vagy Kiss Noémi prózája említhető. S ebben a keretben vélem elhelyezhetőnek Spiegelmann Laura *Édeskevé*s című kötetének identitás-kereső, naplószerű, önéletrajzi igényét, amelyre Milián Orsolya szellemes, jól felépített írása is utal – a posztmodern terminusának felhasználása és problematizálása nélkül is.

De ennek nyomán lehet kitérni Milián Orsolya újhistorizmus- és azon belül Greenblatt-értelmezésére is mint olyan írásra, amely a fent említett harmadik, antropológiai érdekeltségű posztmodern elméleti feltevéseinek egy fontos tartományával néz szembe. Ez az a tanulmány, amely – mintegy negatívjáról – rendkívül sokat árul el a szerző irodalomfelfogásáról és értelmezői előfeltevéseinek állapotáról. S amelyből élesen kirajzolódik, hogy Milián Orsolya értelmezői nyelve a második posztmodern előfeltevéseinek és nyelvhasználatának az elméleti örökségét véli vállalhatónak, a dekonstrukció és a posztstrukturalizmus elméleti bázisán állva. Erről a bázisról ítéli el ugyanis az „irodalmi szövegen kívüli faktumok és dokumentumok irodalomként való elismerése”-t (145), „az élet és az irodalom greenblatti összekap-

csolását” (147), a „csúsztatások, retorikai váltások feltételesből a kijelentő módba, spekulálásból az asszertórikus beszédbe” (147) való átmenetét, „a történelmi, szocio-kulturális és életrajzi adatok” (147) „összefüggő hálózat”-tá (148) rendezését, a „feltételezésekre épített élet felől” (148) értelmezett irodalmat.

Milyen érdekes és elgondolkodtató, hogy míg Milián Orsolya számára a greenblatti értelemadás „vitatható”-nak (147) tűnik, addig a dekonstrukció anagrammatikus és paronomasztikus játékaival és értelemadó műveletei nem számítanak megkérdőjelezhetőnek. Már csak azért sem, gondolom, mert ő maga is használja azokat, ahogy például Nabokov *Lolita*jának olvasása közben a Lolita név értelmezése során egy Lolita – Lo-lee-ta – Annabel Lee – Annabel Leigh sort állít fel, vagy ahogy a Mikszáth-regényt értelmező szövegében az értelmezői attitűdre véli alkalmazhatónak a nyelvjátékot, mondván: „tarthatják ugyan lónak, de értelmezőit ő is lóvá teszi.” (21) Félreértés ne essék: számomra Milián Orsolya és a dekonstrukció nyelvjátékai is rendkívül inspiráló szövegmunkaként jelennek meg. A példákat csak azért említem, hogy kitűnjön a kétféle eljárás különbözősége, illetve ennek nyomán az, hogy a szerző nyelve mely nyelvhasználati módnak, irodalomelméleti irányzatnak, iskolának, milyen irodalomtudományi nyelvjátéknak a textusában és kontextusában helyezhető el.

A kötet borítóján elhelyezett anonim paratextus, vélhetőleg Milián Orsolya önvallomása, olvasás és élvezet, értelmezés és emlékmunka, szövegalkotás és szenvedés, művelődés és a kulináris élvezetek metaforáival játszik el: „Felfalod, nagyjából lineárisan [...], megállít egy-egy szó, bekezdés, félmondat, kitérsz a falra vagy a levegőbe: ízlelés; máskor felállsz, polchoz sietsz, könyvekben (ha épp lusta vagy: a memóriádban) turkálsz szövegemplékek, külföldi és magyar tapasztalatok. Ha bezabáltad, azonnal kezdted újra [...], rakosgatsz és összevetsz: pásztázol és térképez, ugrálsz előre és vissza, itt kezdődik az igazi olvasás (tánc, argentin tangó: szabályozott szenvedély), hasítgatsz és hasadozol, élvezel és magyarázod az élvezetet, szenvedsz, de leszarod – összeáll, felbomlik, összeáll másképp, újra.

Nem mondom, hogy így kell. Így is lehet.”

Szerintem is.

Ficsor Benedek

A magány iróniája

(Rakovszky Zsuzsa: *A Hold a hetedik házban. Magvető, 2009*)



„A cím dolga nem az, hogy megfigyelmezze, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait” – olvashatjuk *A rózsza nevéhez* írt széljegyzetek egyikében (Barna Imre fordításában). Umberto Eco apodiktikus kijelentése elsősorban a kontextus ismeretében figyelemre méltó, hiszen a jelképekkel túlterhelt, mégis eltéveszthetetlen regénycímek sorában az olasz tudós műve előkelő helyet foglal el. Akárcsak Rakovszky Zsuzsa prózai al-

kotásai, amelyek esetében „a címválasztás: istenkísértés”, ahogy Tarján Tamás fogalmaz *A kigyó árnyékáról* írt kiváló tanulmányában. Legújabb kötete esetében az író a címadás szempontjából, ha lehet, túltett eddigi munkáin. *A Hold a hetedik házban* ugyanis amellet, hogy hangulatával kiszakítja a szöveget a magas irodalmi közegből (a bűnügyi tematikát felidéző első regénycímhöz hasonlóan), és a lektűrök hangzatos címvilágát felidézve egymástól idegen elemeket hoz játékba, a konkrét (popkulturális) referenciák segítségével minden korábbinál dinamikusabb kapcsolatot feltételezve ezzel a szöveg és a „szépirodalmon kívüli” régiók között, a szemantikailag túlterhelt fogalmak széles értelmezési spektrumát vetíti elénk. Az asztrológiától a musical (*Hair*) narratíváin át a filozófiai definíciókig terjedő lehetséges magyarázatok szétszórják a befogadói figyelmet azzal, hogy számtalan irányba nyitnak utat az olvasás számára. A potenciális olvasatok azonban – a korábbiaktól eltérően – csupán a bőséges kínálatnak köszönhetően „zavarják össze az ember gondolatait”, mivel az elérési utak jelentősen leegyszerűsödtek. Végző soron a cím paradoxona éppen az, hogy a szövegek konkrét (és könnyedén tetten érhető) elbeszélői technikáira az értelmezések diffúz jellegét hangsúlyozva utal.

Egy komoly költői múlttal rendelkező alkotó esetében szinte kötelező az első prózai alkotás bírálatában kiemelni a lírai hatásokat, amelyek alapvetően meghatározzák a mű és az olvasók közös játékát. Ez akár még termékeny is lehet, bár a recenzionok sok helyütt inkább csak kapaszkodónak használják az epika nyelvét (konvencióit) kifordító beszédmódot. Véleményem szerint Rakovszky Zsuzsa regényei esetében félrevezető lehet, ha az említett hatásokat az elbeszélés technikájára vonatkoztatjuk, költői epikát emlegetve, hiszen a kihangsúlyozott keveredés nem kívánt szelekciót is okozhat. Ez a gesztus ugyanis megfoszthatja a szövegek különleges nyelvét azok esztétikai értékétől, mivel erőszakosan teszi kezelhetővé az írások legmélyebb rétegeit is át-szövő szimbólumrendszerek által összekuszált narrációt. Mind

a két regény sajátja ugyan a komplex struktúrák természetesen egyszerű ábrázolása, de ezt nem szerencsés műfajok közötti megfeleltetésekre redukálni. Mindez a novellák felől újraolvasva tűnik egészen egyértelműnek. A rövid(ebb) próza a struktúrában feloldja a hosszú szövegek „költői” nyelvét; a letisztult, szikár, az elbeszélés különös létmódja helyett az átadásra, a szöveg mediális aspektusaira koncentrálnak a novellák a különbségek kihangsúlyozásával sikeresen írják felül az életmű lírai-epikai olvasatait. Figyelembe véve a regények önreflektív motívumait, nem túlzás azt állítani, hogy *A Hold a hetedik házban* narrációs újításainak gyökerei *A kígyó árnyékáig* vezetnek vissza.

Ursula Binder (született: Lehmann), az első regény elbeszélője csak mértékkel utal saját pozíciójára, illetve ennek a pozíciónak a problémáira: az elbeszélhetőségre, a visszaemlékezés aránytalanságaira, a fikcióban megalkotott világ valóságosságára. Szerepe az előadás természetes folyamatában egyértelművé válik. Másként, de hasonló természetességgel alakul *A hullócsillag éve* narrátorának sorsa is. A második regényben ugyanis a narráció lendületét meg-megtorik a történetmondáshoz csupán közvetetten kapcsolódó részletek, mégsem kérdőjeleződik meg a látszólag reflektálatlan beszédmód. Ez a technika ugyanakkor megbontja a regény kompakt világát, és a közvetítettség egészen váratlan variációira világít rá. A szövegben majd’ mindenütt jelen lévő kislány, Piroska és a történetész kapcsolatát túlmutat a hagyományos viszonyokon, Márton László találó definíciójával élve, „Piroska mint hősnő nem objektuma, nem is szubjektuma, hanem *médiúma* a leírásnak, olyan maszk, amely mögé nem pillanthatunk be.” Mintha ebbe – az egyszerűség kedvéért lineárisnak tételzett – sorba illeszkedne *A Hold a hetedik házban*: az elbeszélői lehetőségeket minél tudatosabban kihasználja, és azok problémáit határozottabban artikuláló beszédmód-változás sorába. Elég csak a kötet leghosszabb novellájára, *Az ismeretlen tényezőre* gondolni, ahol ugyan nem a pletykákból építkező női narratívát parodizálja cinikus megjegyzéseivel a narrátor, hanem egy még alig felnőtt fiú álnaiv önkitaljesítését, ám az önmagára folyamatosan visszahajló narráció mintha éppen egy hétköznapi történet leírhatóságát kérdőjelezné meg. A mesélő egy többszörösen beágyazott elbeszélésből kiindulva egy talált szöveget cincál szét, hogy rámutasson a kijelentések mélyén megbúvó ellentmondásra. Alapvetően a megértés motiválja, hiszen régi barátján szeretne segíteni, azzal, hogy a nő „fiának” (valójában a húga unokájának) naplóját szakértő szemmel tanulmányozza, mert a fiú különös viselkedése értelmezhetetlen a barát nő számára. „Mi van akkor, ha mégiscsak valami beteges dolog ez az egész? Neked tudnod kell! Te értesz ezekhez a lelki izékhez...” Ám az írás – egy buktatókkal és zavaros eszmékkel teli memoár a felnőtté válás elképzelt folyamatáról – kíméletlen analízise végső soron egy centivel sem viszi közelebb sem a narrátort, sem a barát nőt a megoldáshoz, vagyis a fiú pontos megértéséhez. Az elbeszélő így leginkább saját kereteinek meghatározására koncentrálnak: miként lehet fölépíteni, majd egyetlen jól irányzott fordulattal romba dönteni egy történetet. Eleinte jól elkülöníthető a két

szólam, a narrátor külső (a körülményeket tematizáló) sztorija és a napló beágyazott narratívája, ám lassanként – talán nem is egészen véletlenül – a szálak összegabalyodnak, a két „elbeszélő” fedésbe kerül, és ezzel a betétszövegről mondott bírálatok visszacsatolnak a novella alapszövegébe. Kiderül, hogy a beszélő, hiába az éles szem és a csípős nyelv, mégsem ért ezekhez „a lelki izékhez”, minden cinizmus visszahajlik az elsődleges narratori szintjére, így voltaképpen az elbeszélő önmagát (kompetenciáját) parodizálja. Nem áll meg azonban a szöveg az önreflexió nyílt bemutatásánál, miután az elbeszélő saját kommentárjai mentén haladva megkérdőjelezi a történet (bármiféle történet) megértésének lehetőségét, felvázol egy addig csak nyomokban megidézett narratívát, amely utólag átírja a napló olvasásának metódusát. Megjelenik ugyanis a cselekményt mindvégig motiváló egyiptomi utazás – „Mielőtt meghalok, szeretnék egyszer a szemébe nézni a Szfinxnek.” –, amihez a narrátornak társra van szüksége, barátjának nyújtott segítsége voltaképpen tehát a magány elkerülését célozta. Ezzel a fináléval *Az ismeretlen tényező* magába sűríti a kötet két legfontosabb sajátosságát, a történetek megértésére, vagyis az elbeszélés és az olvasás gyakran divergens folyamatára reflektáló elbeszélői technikát és a szereplőket szinte kivétel nélkül elrettentő magányosságot mint szövegszervező erőket.

Ahhoz, hogy a novellák alapján az önreflexió szándékát feltételezhessük, az eseményeknek és az előadásmódnak valamelyest el kell távolodniuk egymástól. Vagyis egy olyan narratív alaphangra van szükség, amely azon túl, hogy tájékoztatja olvasóját a történésekről, eltéveszthetetlenül ráirányítja a befogadó figyelmét az elbeszélői modalitásra. Ily módon a narráció megkettőződik, és egyszerre tudósít a cselekményről és a tudósítás módjáról. Ennek köszönhetően a kötetben szereplő novellák nyelve jelentősen eltér a két regény esetében megszokottaktól. *A kígyó árnyékáról* írott kritikájában Radics Viktória számon kéri az elbeszélő az esztétizáló beszédmódot: „elejétől végig kellemes hangon beszél, azaz díszesen, hangulatosan, kiegyensúlyozottan ír”. Mintha a traumák hatására Orsolya a borzalmak elől egy emelkedett elbeszélői világba menekülne, ahol a szexualitás (vérfertőzés), a járványok, a gyilkosság vagy a mindent elemészto tűz csupán az események valóságosságától elszakadó, szublimált formában jelenhet meg. Némi túlzással ez az esztétizálás, a nyereség tökéletes megszüntetése határozza meg *A hullócsillag évét* is, amelyben Piroska, a „leírás médiúma” még a gyermeki nézőpontot is elbizonytalanító naivitással szenved el a regény eseményeit. Ez az elbeszélői stratégia bizonyos távolságtartást feltételez, a kérdés csak az, hogy vajon ez a distanciaterepítés hibaként vagy a narratív szinteket felfedő technikaként válik a szöveg részévé. A novelláskötet felől újraolvasva a regényeket, a válasz egyértelműbbnek tűnik. Bár a műfaji váltás a beszédmódot alapjaiban megváltoztatta ugyan, az imént említett kettős narráció, amely *A Hold a hetedik házban* novelláit jellemzi, a regények narratív technikáiban gyökerezik. Esztétizmus helyett így – a rövidprózai művek ismeretében – szerencsésebb ezt a kívül- vagy

felülállást kritikaként vagy iróniaként definiálni. Még akkor is, ha a tartózkodó, diszkrét elbeszélés mód – különösen a kortárs művek prózapoétikai megoldásait figyelembe véve – sokszor elkendőzősként hat, mintha a szemérmes narrátor felfüggesztené a kényes szituációt, hogy a történettől idegen nyelven terelje el az olvasó figyelmét a „valós” eseményekről.

A távolságtartás (és kívülállás) *A svédok* című novellában (valamint párdarabjában, a *Kalkutta liegt am Ganges...*-ban) fokozódik kiszolgáltatottságot indukáló idegenséggé. Johanna – már a névből is gúnyt űznek a provinciális viszonyokra fölöttebb büszke szomszédok –, a főszereplő kislány elszórt megjegyzésekből feltételezhető szellemi fölénye – „Gertikének szemlátomást több időre van hozzá szüksége, mint neki, hogy elkészítse a házfeladatát (ő a szünetben szokta), és hogy bemagolja, amit kívülről kell tudni (neki elég, ha egyszer elolvassa)” – a felszínes megfigyelésekre szorító környezetben egyértelmű ellen-szenvet vált ki. Előnytelen külseje – „igazság szerint a ruhája is poros, mert egypárszor lekuporodott a földre [...] a blúzáat is kinötte már, vág hóaljban, de idén még nem tudtak újat venni neki” – és a „rendes emberekétől” minden ízében különböző világa a hétköznapiak monotonitását súlyos teherként cipelő háziasszony számára – „Johannának néha az a ködös, büntudatos érzése támad, hogy az igazi anyák ilyenek: öszek, dagadt lábúak és kövérek” – elviselhetetlen. Johanna más, mint ők, nemcsak azért, mert Pestről költözött vidékre, vagy mert az anyja „karcsú, sötét hajú, és messziről bárki fiatal lánynak nézne”, hanem mert idegen, magányos, és képtelen beilleszkedni. Magányos, mert képtelen beilleszkedni, nem fogadja el a környezete által felkínált alkukat, nem köt kompromisszumot, természetes (nem reflektált) éthosza képtelenné teszi arra, hogy a novella „rendes embereihez” hasonljon. Viselkedése azonban csupán szereplői funkcióit tekintve tűnik reflektálatlannak, ha összevetjük *A hullócsillag éve* Piroskájával, Johanna nagyon is tudatos szereplői funkcióit tekintve tűnik reflektálatlannak, ha összevetjük a kislány szubverzív karakterén keresztül képes élethűen ábrázolni a novella kisszerű világát. Az egy személyre fókuszáló narráció, amely a szereplőt szinte feloldja a felfogatás funkciójában, J. D. Salinger novelláira emlékeztet. *Az Őt perccel az eszkimó háború előtt* című írás dialógusai – teljesen más referenciális háttérrel – a távolságtartás és a másság megképzésének hasonlóan intenzív technikáit vetítik elé, amikor a szituációtéremtés során az elbeszélő lemond a valóságosság igényéről és az idegenség érzését a szöveg trópusain keresztül ábrázolja. Johanna idegensége saját közegébe visszatérve válik egészen nyilvánvalóvá, ahogyan a folyamatos büntudata, másságának egyértelmű bizonyítéka is az ellenséges viszonyok megszüntével tudatosul a befogadóban. A kislány az anyjától várja, „hogy azonnal mond valamit, valami csípősen mulatságosat, amilyet néha szokott, amivel helyreállítja az ő érvényességét és kétségbe vonja amazokét – mert mind a ketten nem lehetnek érvényesek, ez nyilvánvaló.” Nem biztos abban a valóságértelmezésben, amelyet még a legkockáza-

tosabb eszközökkel is megkísérelt megvédeni, anyja magasabb szintű legitimitációjára van szüksége ahhoz, hogy egyértelműen pozicionálja Gertike családját. Megerősítés helyett azonban az anya „szeme elsötétül a kétségbeeséstől, a szája sápad és reszket. / – Ezt nem lehet kibírni! / És: / – Ez nem élet! Ezt a kettőt ismételt felváltva, és közben égő szemmel, mozdulatlan arccal mered maga elé, mintha ő ott sem lenne.”

Több kritikus rámutatott a véletlen szövegformáló erejére, ami Rakovszky Zsuzsa nagyon is tudatosnak látszó alkotói világában a kiszámított, megregulázott sorsfordulatok megnövekedett szerepére utalhat. Az események beláthatatlan következményei a narrációban szükségszerűségeként jelennek meg, hiszen „a novellák szerkezetében semmi sem lehet véletlen”, foglalta össze a problémát találóan Bazsányi Sándor ÉS-beli kritikájában. Egy életút rekonstrukciója nem nélkülözheti a lehetséges elágazások feltüntetését, a főhős választakhoz érkezik, valahogyan dönt, majd viseli döntésének következményeit; ahhoz azonban, hogy a szétszórt szituációkból történet kerekedjen, az eseményeket lezáró magyarázatra van szükség. De a szövegek lezártsága csak a megszerkesztettség felől egyértelmű, hiába tudja az olvasó, hogy minden rá váró megpróbáltatás egy (jobb esetben) tudatosan és precízen megalkotott világ része (és következménye), mégis reménykedik az olvasás értelemképző mechanizmusában. A kötet *A véletlen* címet viselő novellájában ez a remény a főhős, Lola karakterében összpontosul. Őt barát nő (köztük a narrátor) egymást sűrűn keresztező életpályájának a befogott időt (de csak azt!) tekintve regény után kiáltó története elevenedik meg ebben az írásban. Őtük közül Lola (volt) a legszebb: „nyúlánk, királynői jelenség, barna haja dús, hullámos, a szeme nagy, bársonyos és sötét”, nem *véletlen* tehát, hogy róla szól a történet. Adottságai kiemelik a környezetéből, így a különös módon elrontott élete még tragikusabbnak tűnik, habár a tragikumot – akárcsak a kötet más írásaiban – éppen a hétköznapiak szürkeségét elutasító szándék sikertelensége hordozza magában. Lola passzív rezisztenciája ugyan kevésbé látványos, mint például *A zebra-pinty* című írás szereplőinek, különösen a narrátor lányának lázongása, ám amíg ez utóbbi esetben az elbaltázott élet konkrét döntésekhez, és így a személyes felelősséghez köthető, addig *A véletlen* főhősnőjét – hasonlóan *A hullócsillag éve* döntésképtelen anyafigurájához – leginkább az események alakítják, jellemábrázolását a történések és a személyek közötti viszonyok határozzák meg. Választásai – egy sosem bizonyított pletyka miatt elhagyja vőlegényét és hozzá megy egy kicsinyes mérnökhöz – első látásra ugyan aktív, a történésekre hatással lévő szereplőként jelenít meg Lolát, ám a jobbára a pletykákból, az öt nő különféle variációkban folytatott társalgásából felépülő narráció végül egészen más irányba tereli az értelmezéseket. A szereplők élete meglepő természetességgel fonnyad el az alig harminc oldalon, magától értetődővé válik a rossz kapcsolat, a válás, az öregség, a magány. Mindent meg lehet szokni, mindenhez alkalmazkodni kell, hiszen a boldogság elérhetetlen, Lola látszat-döntései mentén alakuló élete végül semmivel sem bizonyul különbnek barát nőtől

és mivel végső soron az ő nyomorúsága motiválja a narrátort, szép lassan eltűnik a felelősség kérdése, ahogy a véletlen események – egy rosszkor kiömlő leves, egy lakástatarozás, vagy akár egy szerencsétlenül időzített hír – szerepe is másodlagossá válik. Hiába okolják a szereplők gyakran a balsorsukat, végül nem marad más számukra, bele kell törödniük, hogy a hétköznapi valóságán túl semmi nincs, „a dolgok csak úgy megtörténnek”. Mindegy, hogy a szép Lola miként zárta ki magát a magas, karcsú alakok méltóságteles világából azzal, hogy kikoszorazta úszóbajnok udvarlóját, a lényeg, hogy mindenképpen magányosan végzi. Az elbeszélő ezen a ponton – Lola halála után – veszi kezébe ténylegesen az irányítást, és írja felül a pletykás dialógusok narratíváját: „eszembe jutott, hogy olvastam valahol: ez az egész, a fák, a csillagok mind véletlenül jöttek létre, mi magunk is vakon tülekedő és lökdösődő részecskék véletlen találkozásainak a gyümölcsei vagyunk, és valami élmény fogott el.” Ami a barátnőivel folytatott viták során a közös értelmezésekben még konfúzusnak tűnt, az a fináléban egyértelművé válik: a véletlen is csupán a mindennapok része, nem valamiféle ismeretlen és gonosz erő, hanem az élet tényszerűsége. Meg lehet próbálni lázadni ellene – ebből lesz az elbeszélés –, de minden részletre kiterjedően megragadni lehetetlen.

Az ellenállás változatos formái, igaz, eltérő hangsúllyal, megjelennek a kötet szinte minden írásában. Ezek közül – a tematikától függetlenül, a prózapoeitika megoldásokra tekintettel – a már említettekén kívül a címadó novella emelkedik ki. Bár a küzdelem, amit a főhősnő környezetével és önmagával folytat, egészen más természetű, mint akár *A zebra* öntörvényű szereplőinek kiutkeresése, akár *A svéd* Johannájának dacos kívülállása. A novella főhőse, E. volt férje temetésére a férfi szülővárosába utazik, ahol – miután véletlenül egy másik szertatáson vesz részt – feleleveníti az együtt töltött évek néhány jelentős pillanatát. A filmszerűen pergő epizódok a megismerkedésüktől a házasságuk lassú széthullásán keresztül a férfi betegségéig, az utolsó búcsúig tartó időszakot mutatják be. E. komoly elvárásokkal teli életét, amelynek része volt egy férfi, de csupán része, és nem irányítója. A nő mindvégig megőrizte függetlenségét, még hozzá anélkül, hogy közben elvesztette volna a szeretetre való képességét. Aktív szereplője volt a szövegben megelevenedő életének: fogamzásgátlót íratott fel, „ami akkor még merész, már-már forradalmi cselekedetnek számított”, már házasként felvállalta egy másik férfi iránt érzett szerelmét, egy igazságtalan vita hevében elköltözéssel fenyegetőzött. Elszántsága hatására mintha felcserélődnének a szerepek, sokszor a férj, Á. tűnik elesettnek és gyöngének, hisztérikus kirohanásai közül jellemző egy hallgatásokkal súlyosbított veszekedés közben elhangzó öngyilkossággal való fenyegetőzés: vonat elé veti magát. Ez az inkább cinikus, mint tragikus kijelentés összecseng *A véletlen* Lolájának narratív pozíciójáról adott jellemzéssel: „nem egy Karenina Anna! Megisznak egy kávé, elmajszolnak pár szem teasüteményt, és ezzel vége...” Nincs igazi tragédia, vagy ha van is, elbeszélhetetlen. E. ellenállása is kimerül az emlékezés

aktusában, nem tehet mást azon kívül, hogy felidézi a konkrét hivatkozási pontokhoz kötött életét, amelyet magányosan élt le egy férfival az oldalán.

Nem nehéz észrevenni, hogy a szövegek középpontjában szinte kivétel nélkül nők (vagy a hagyományosan a nőknek tulajdonított erőnyeket csillogtató férfiak) állnak. Ez azonban – ahogy a kötet szinte minden jellemző sajátossága – olyan természetesen válik a narratívák integráns részévé, hogy a megállapításon túl alig lehet bármilyen vonalasságot belemagyarázni a novellákba. Szinte fel sem merül az olvasóban, hogy a női küzdelmek ábrázolásában ideológiai célzatosság rejlik. A nők a férfiak nélküli világukban magától értetődően jutnak előbbre, szereznek jogosítványt, fogynak le, híznak vissza, költöznek el, válnak kiszolgáltatottá, törnek össze, keresnek kiutat, és hagyják el a testüket, hogy kívülről szemlélve találjanak megoldást a problémáikra. Minden természetesség ellenére, vagy a nemi szerepek jelenlegi megítélésére tekintettel talán éppen azért, a feltűnően egyoldalú nézőpontok nem egy esetben túlzottan sterilizálják a szövegeket. Mintha az erőviszonyok szándékos kiegyenlítése egy határozottan női beszédmód működtetésében merülne ki, amely azonban reflektálatlansága miatt sokkal inkább korlátozza, mint kiterjeszti a diskurzus érvényességi körét. Ez azonban csupán a felületes olvasás alkalmával, a kevésbé sikeresen kidolgozott írások esetében érezhető. Ha a szereplők nincsenek átélhetően egyénítve, az ide-oda csapongó trécselés során gyakran el sem választhatók egymástól, ilyenkor pedig a párbeszédéből kiszűrődő mellékhangok, a szándékosan otthelyezett irányjelzők veszik át az irányítást. Ennek köszönhetően rátelepszik a szövegre a melankolikus feminizmus. Szerencsére azonban a kötet egészét figyelembe véve a nemiség nem didaktikus kérdésfeltevések formájában artikulálódik. Hiszen olyan hétköznapi eseményekkel, kisszerű tragédiákkal találkozunk, amelyek a rendkívül érzékeny, minden apró rezdülésre fogékony elbeszélőmódot szinte transzparenssé teszik. Sokszor úgy tűnik, mintha – egészen más problémafelvetések kapcsán ugyan – a novellák Tar Sándor írásainak „világszerűségét” elevenítenék fel. A női magány szociográfiája. A korábban röviden kifejtett ironikus narratív eljárások hatására azonban hamar zárójelbe kerül a „naiv” valóságábrázolás. *A Hold a hetedik házban* novellái a legapróbb részletig kidolgozott, precízen adagolt prózai munkák (és ez nem Tar Sándor életművét minősítő értékítélet). A természetesség azonban nem vész el a reflexió hatására, hiszen a szövegek működését a folyamatos önértelmezés biztosítja, így az elbeszélhetőség permanens megkérdőjelezése egyfajta természetes reflexióvá alakul.

A nyelv teremtő erejében bízva, elfogadva, hogy minden szöveg a belsőkben kialakuló úr felé beszél, a novellák folyamatos dialógusait a magány elleplezésére tett sikertelen kísérletként olvashatjuk. Az ábrázolásmód feszültségét a külső és belső meghatározottság, vagyis a „pszichológiai perspektíva” és a környezet elvárásainak egymásra vetített narratívái, valamint az állandó fecsegés oppozíciója határozza meg. A kötet utolsó novellájában

(*Mája fátyla*) igazán feltűnő ez a szembenállás, ahol a leírások is projekciónak, a feszültség és zavarodottság külvilágra vetített képének tűnnek, amelyek az elviselhetetlenségig fokozzák a szereplők kétségbeesését. Ez a kétségbeesés határolja el a nőket az őket körülvevő világtól, ahol minden idegennek, ellenségesnek mutatkozik, így a leírásoknak jellemábrázoló funkciója is van, sőt valójában ezek a leírások jelölik ki a szubjektumok határait, a magányt rendelve hozzá a narráció minden meghatározó tapasztalatához. Ennek következtében a cselekményt alakító elbeszélés nem különíthető el egyértelműen a leírástól. És ezen a ponton válnak szükségszerűvé az egymás szavába vágó párbeszéd, a szereplők egyetlen lehetősége ugyanis az idegenség megszüntetésére, ha kapcsolatba lépnek más magányos szubjektumokkal. A dialógus mimetikus struktúráival képesek távol tartani maguktól az elbeszélés kíméletlen viszonyrendszerét, ám próbálkozásaik – lévén csupán szereplői a szövegnek, és annak meghatározottságától függenek – kudarcra vannak ítélve. Hiába csevegnek, minden kontaktus a másik magányát erősíti.

Ha az új kötet szövegeinek nyelvi díszítettségét az elbeszélés önreflexiójához kötjük, akkor nem tűnik szentségtörésnek a novellák valóságteremtő eszközeit (a permanens csevejt) a mostanában egyre sűrűbben berobbanó női szerzők csajos szövegeinek világához hasonlítani. A legtöbb írás mintha (a regényekhez képest) leértékelt elbeszélőket alkalmazna, olyan korlátozott tudású narrátorokat, akik a szűk mozgásteret első sorban az élettapasztalatok jellemábrázoló funkciójának köszönhetik. Így a kötet írásai nem illeszkednek a női szövegek azon irányvonalába, amelyek egy sajátos nyelv létrehozásában látják a kívülállás lehetőségét. Ebből a szempontból tehát (a regényekkel ellentétben) nem mutatnak hasonlóságot az olyan sokat emlegetett szerzők munkáival, mint Tóth Krisztina, Erdős Virág vagy Bódis Kriszta (nem egybemosva természetesen az említettek írásművészetét). Banális szituációkból banális szituációkba sodródó figurák jelenítik meg életük egy-egy szeletét, amelyek valóban minden olvasó számára elérhetően hétköznapi epizódokká alakulnak a narrációban. Az átlagos sorsok megjelenítése minden pátosztól mentes, hiányzik belőle a regények komplex utalásrendszere, amely a jellemelek finom különbségeit hangsúlyozza, és a fragmentumokat felmagasztaló líraiság is. Kisszerű és elcsépett. Mégis éppen ez a kisszerűség teszi különlegessé a novellákat, amelyek sajátos szerkezeti tulajdonságaiknak köszönhetően nyitnak új fejezetet az életműben. Vagyis nem lapul egy-egy regény a „hosszabb elbeszélések árnyékában”, ahogy Szegő János írja gondolatébresztő recenziójában, de ugyanúgy nehéz a novellákat egyértelműen a lírai munkássághoz kötni anélkül, hogy a részletekben felhangzó költőiség ne uralkodna el feleslegesen a bírálatban megjelenített kompozíción. Veszélyes az új kötet novelláit valamiféle regényalaphoz visszavezetni, hiszen ez a gesztus egy olyan eszköztárat feltételez, amely mindig is Rakovszky Zsuzsa rendelkezésére áll, és amelyből kedve szerint alakít bármilyen műfajú szöveget. Vagyis azzal az állítással, hogy a regények egy lírikust rejtenek, a novellák pedig egy-egy regény

sűrített világát tartalmazzák, figyelmen kívül hagyjuk a létrehozás folyamatát, a megalkotottságot, és egyfajta romantikus ideált elevenítünk fel.

A személyiség megkettőződése és a világot darabokra szabdaló láthatatlan vonalak, amelyek határt szabnak az olvasói lehetőségeknek, egyaránt a narrációs technikákat meghatározva épültek be Rakovszky Zsuzsa regényeibe, vagyis az elbeszélhetőség korlátait kijelölő eszközök mindig is jelen voltak a prózai életműben, de igazán hangsúlyossá csupán a novelláskötet megjelenésével váltak. A saját funkcióira reflektáló elbeszélő ironikus beszédmódja az új könyv szövegeiben olyan megkettőzést sejtet, amely a történet elmondását az aktus eredménytelenségéhez köti. Nem véletlenül zárul kudarcra, lemondással, visszazuhanással minden írás (még az új kezdetet magukban rejtő lezárások is). Az elbeszélés sikertelensége a szereplők magányában manifesztálódik, a novellák főhősnői minden erőlködésük ellenére sem képesek kapcsolatot teremteni, vagy ha mégis, a szöveg viszonyrendszere egyértelműen az áldozat passzív szerepébe kényszeríti őket. Tekintettel arra, hogy az elbeszélésnek a reflexióban megnyilvánuló ironiája egy önmagát (is) elmesélő mesélő jelenlétét állítja, a magány olyan idegenségként textualizálódik, amely minden esetben társas viszonyokat teremt, az elbeszélő sosem lehet egyedül, hiszen saját magát beszéli el. A novellák szinte a szerkezetekig lecsupaszított nyelve – amely az ornamentikus motívumokat, ellentétben a regényekkel, funkcióval látja el, megszüntetve azok lírai önértékét – felülírni látszik a Rakovszky Zsuzsa prózai életművét tematizáló és kategorizáló kritikai diskurzus működésmódját. Természetesen ez a nézőpont sem biztosít totális rálátást, ám tágabb horizontba helyezheti a regényeket, azok közül is első sorban *A hullócsillag évét*, amelynek innovatív megoldásait a remekmű-státuszt elnyerő első könyv után kissé elhanyagolta a kritika.