

a többiek. Csinálja azt, amit az ősei, ami bevált” (376–377) — mondja János nem sokkal korábban, hogy Istvánt és családját maradásra bírja.

Kevésbé erőszakos, de szintén családi hatalmi vitából bontakozik ki az *Ókontri* cselekménye a gazdasági válság időszakában, amikor Istvánék legfiatalabb fia, István/Steve egyrészt elveszíti autószerelő munkáját, és szakít az őt megcsaló mexikói származású feleségével, aki rá hagyja Georgie-t, közösen nevelt, de nem Steve-től való fiát. Steve beáll gazdálkodni apja birtokán, ahová kiköltöznek a kisfiúval Santa Paulából, de nem férnek meg együtt sokáig, mert István az állattenyésztésre akar váltani, míg Steve búzát szeretne termelni. A lehetséges kiutak keresésében Steve végül a leginkább valószínűtlen választja: azt, hogy Magyarországra menjen, Szajlára gazdálkodni. Az óhazába utazás szimbolikus jelentőségét István fogalmazza meg magában: „Ugyanakkor arról is mélyen hallgatott, hogy ez a kilátás elborzasztja ugyan, de titkon örülne is, ha Steve az óhazában kötne ki, mert így elmenne oda közülük egy, mintegy vissza, helyettük, és értelmet adna az ő hajdani eljövételüknek.” (108) Ami István számára egyfajta szimbolikus értelemdadás, az Steve számára a sikertelen magánélet és munka helyébe egy új élet lehetősége, az olvasónak pedig egyfajta rezignáció, hiszen pontosan ismerheti a földművelő parasztság 19–20. századi történetét, ráadásul az *Ondrok gödre* és a *Kaliforniai fűrj* a generációs ismétlődés terhének intelmével súlyosbítja tudását. Az elbeszélő és a fiatal István panorámaképei, később álmai és visszaemlékezései a szajlai határról, dűlőkről, a természet kegyetlensége és részvétlensége, a birtokosok és megmunkálók érzelmi–érzéki kötődése földjeikhez, az emberi–állati–növényi élet egymásra utaltsága egyértelműen az idillt erősítik Steve döntésének olvasói mérlegelésében, amelyet azonban nyilvánvalóan aláás Steve naivitása és a korabeli magyarországi állapotok keserű elmaradottsága. „A legkisebb fiú” mesei mintázatának kibontakozásában az olvasó azt is végiggondolhatja, István és Anna miként éltek volna, ha hazatérnek Amerikából, mi lett volna az általuk megteremtendő idill, illetve Steve számára mi lehet értelmes cél: felnőni, önállóvá válni, gyarapodni, mások elvetélt álmait megvalósítani?

Az *Ondrok gödrében* a néma dűlőneveket csak az olvasó tudja szóra bírni, csak ő ismeri a fájdalmakat, a tragédiákat, a szerelmeket, és a kilátástalanságot is. Steve története ettől a nyomorúságtól független, nyelvi–kulturális idegensége eleinte praktikus jelentéseket rendel ezekhez a helyekhez — még udvarlása és házasságkötése is a föld megművelésének gyakorlatiasságához kapcsolódik jó ideig. Az, hogy Georgie borszínének cigányokéra emlékeztető árnyalatát rosszállással szemlélik, vagy éppen gyanakodnak a falubeliek Steve sikerei láttán, szinte magától értetődő, a lassan kialakuló kötődés és a táj egyre tökéletesebb belakása azonban a politikai események lecsapódásával ugyanazzal a fokozatossággal épül le, ahogyan felépült. Steve praktikus, érzelmeinek szinte csak fiai irányába engedő habitusa, józan döntéseinek sora nem nagyapja, János kötelességtudatát, de még csak nem is édesapja, István érzelmességét idézik, önállósága, magá-

nya szinte ismeretlen a trilógia világában, bár az elbeszélő nem enged közel Steve esetleges gyötrődéseire.

A befejezésben ez különösen érvényes: a menekülés vizionaritásai, az egyszer már újrakezdett élet újrakezdése nem a szöveg kidolgozottsága és közvetlen affekciója által hat, hiszen az elbeszélés itt különösen képszerűvé, már-már dokumentáló felsorolássá válik. Ezek az összefoglaló, lezáró és egy új történet lehetőségét megnyitó események attól válnak különösen hatásossá, hogy jelenünkhöz a legközelebb, a kommunikatív emlékezet hatókörébe jutnak. Ebben a helyzetben a legtöbb olvasónak már lehet közvetlen vagy személyesen közvetített élménye az ötvenes évekről, illetve egyáltalán a közelmúlt eseményeinek értékéről, értékeléséről, átértékeléséről és újraértékeléséről, vagyis arról, amit emlékezetgyakorlatnak nevezhetünk, s amelyet rendre kisajátítani és monologikussá formálni a mindenkori politikai többség. Ráadásul meglehetősen nyomasztó — mert nem feltételezem, hogy Oravecz direkt módon megfejthető allegóriát írt volna az ezredforduló utáni időszakról —, hogy a trilógia egy évtizedes megjelenési folyamatában hogyan változtak meg az olyan szavak jelentései, mint kivándorlás, bevándorlás, gazdasági válság, munkaerőhiány, munkanélküliség, honvágy, magyarság, nemzeti identitás és így tovább.

Érdemes végiggondolni, hogy az utóbbi években miként jelenik meg a közelmúlt és a huszadik századi magyar történelem eseményeinek a megértési vágya az egyéni tapasztalaton keresztül a kortárs magyar próza témái között: Tompa Andrea, Csabai László és Kováts Judit is kiemelkedő és izgalmasan sokféle kísérletet tettek arra, hogy regényeikkel szóra bírják a kollektív traumákat, alternatív elbeszéléseket rendeljenek a hivatalos, aranykor- és nemzethalál-központú, hamis nosztalgijára építő diskurzusok mellé. Oravecz regényei ebben a szöveggörnyezetben nemcsak hogy kimozdíthatók a magánmitológia zártágából, hanem egyben határozottabbá teszik a kortárs próza történelmi önreflexióját, a 19. és a 20. századhoz való viszonyát.

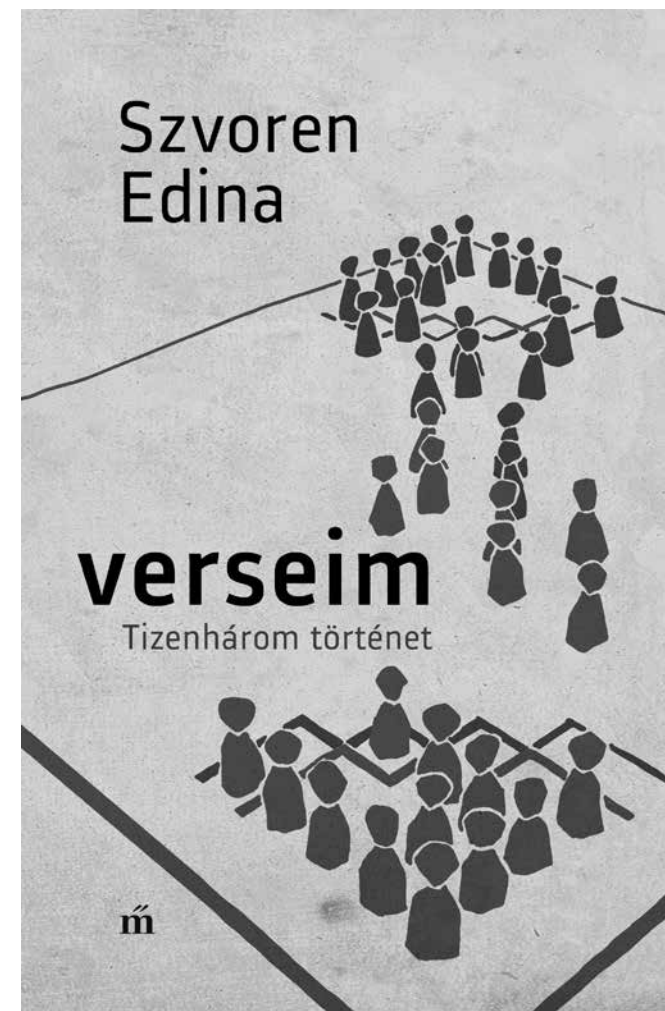
SZOLLÁTH Dávid

## Az irodalom mint dilettantizmus

(Szvoren Edina: *Verseim. Tizenhárom történet, Magvető, 2018*)

Szvoren Edina első kötete<sup>1</sup> nyolc évvel ezelőtt jelent meg és hatalmas kritikai sikert hozott. Jöttek díjak, elismerő kritikák, dicsérték a karakteres, érett hangot (az első kötet már másfél évtized anyagának válogatása volt), a formai-technikai tudást és üdvözölték a virtigli novellistát. A második és a harmadik<sup>2</sup> kötet sem okozott csalódást, azonban a kritika regisztrált változásokat. A négy kötetet most egybeolvasva, nekem úgy tűnik, a *Verseim* darabjai tértek el leginkább attól, amit eredetileg Szvoren-elbeszélésnek nevezünk. Ahhoz, hogy az eltérésről lehessen beszélni, előbb össze kell foglalni a Szvoren-novellisztika néhány főbb vonását.

Az első kötetekben a család volt a Szvoren-novellák legfőbb témája. Egyetlen kritikus sem hagyhatta szó nélkül azokat az „ezerárnyalatuán viszolyogtató” (*Az ország*, 97) társas szerveződések, amelyeket a *Pertu* legtöbb és a *Nincs, és ne is legyen* számos novellája *család* gyűjtőnév alatt bemutatott. A sok jó kritikusi megfigyelés közül Keresztesi József megfogalmazását kölcsönvéve, a család *kényszerközösség*,<sup>3</sup> melyet jellemzően az egyik családtag (többnyire az egyik gyerek) mutat be, aki a hozzátartozóit *szégyelli* és *undorodik* tőlük, ennek ellenére szentelen, tárgyilagos hangon beszél róluk és nincs igénye a keretek megváltoztatására vagy lecserélésére. Az undort és szégyent irritáló szóhasználatok és gesztusok, taszító testi működések váltják ki, de ezek reflexszerű, elszigetelt érzelmi benyomások maradnak és nem adódnak össze érzelmé (például harag, irigység vagy gyűlölet) az elbeszélőben, ahogy maguk a taszító, szégyenletes szokások sem összegződnek jellem vagy pszichológiai kórkép formájában a megfigyelt szereplőben. Bagival ellentétben, aki szerint Szvoren pszichologizál és jellemet fest,<sup>4</sup> Bárány Tibor és Keresztesi József meglátását tartom e tekintetben pontosnak: a szövegek alakjai többnyire átlátszatlanok maradnak.<sup>5</sup> Bagi ugyanakkor nagyon jól helyezi el Szvoren — Mészölyvel, Beckett-tel, Alain Robbe-Grillet-vel összefüggésbe hozott — széttagoló, deskriptív nyelvet, még ha a szvoreni deskriptív nyelv állítólagos következetlenségének elmarasztalásával magam nem is értek egyet. Baginak a nyelvi széttagolásról tett megállapításai a karakterépítés, pontosabban a *karakterképtelenség* szintjén is alkalmazhatók: az érzelmi



impulzusokból nem épül sem érzelem, sem habitus, sem jellem — semmiféle komplexebb lélektani képlet.

Már ennyiből is látható, hogy a család nem pusztán téma. Ha a családra mint az emberek összetartozásának elemi egységére gondolunk, akkor keresve sem lehetne jobb vadászmezőt találni egy mindent elemeire bontó nyelvi gyakorlat számára. Hosszú listát lehetne összeállítani azokból a szórakoztatóan hideglelős körülményekből, amelyekkel azt kerülgeti az elbeszélő, hogy „anyám”-nak, „apám”-nak szólítsa a szüleit. „Ez a kemény mellű TB-ügyintéző kilenc hónapig a méhében hordott.” (*Munkanéven ember, Az ország*, 86) „Minket Usak nemzett, ezért apának kellene szólítanunk.” (*Anyánk teleszkópos élete, Az ország*, 52) Van, amikor úgy beszél az elbeszélő a saját családtag-

<sup>1</sup> SZVOREN Edina: *Pertu*, Palatinus, Budapest, 2010.

<sup>2</sup> SZVOREN Edina: *Nincs, és ne is legyen*, Palatinus, Budapest, 2012; SZVOREN Edina, *Az ország legjobb hóhéra: novellák*, Magvető, Budapest, 2015.

<sup>3</sup> BÁRÁNY Tibor, KÁROLYI Csaba, KERESZTESI József és SZILASI László: *És-Kvartett*, Élet és irodalom, 2010. október 8., 21.

<sup>4</sup> BAGI Zsolt: *A novella és az optimizmus*, Műút, 20013037, 72–76.

<sup>5</sup> BÁRÁNY et al., *És-Kvartett*, 21.

jairól, mintha idegenek lennének, mint például *A babajkó* című elbeszélésben: „Az anya meg az apa vejemnek szólították a férjet, s a vállát lapogatták.” (Nincs, 116) Néhány mondattal később, amikor az elbeszélő első személyű beszédre vált („A férj a férjem. [...] Az apa meg az anya a szüleim...”), látható lesz, hogy az idézett mondat a közvetlen, elsődleges rokonsági viszonyokat nyelvtanilag eltüntette, míg a közvetett rokonságban álló emberek között meghagyta a nyelvtani kapcsolatot.<sup>6</sup> Ugyanennek a nyelvtani szeparációs technikának szinte extrém példája, amikor az *Érett, fáradt, meleg* elbeszélője az énről, önmagáról is harmadik személyben beszél: „Búzavirágkék blúzomban végigvonult a városon egy meghatározhatatlan korú nő.” (Pertu, 112)

A családi kapcsolatok nyelvtani felbontásával ellentétes technikára is akad példa. Néhány novellában a testvérek nem, vagy csak nehezen elkülöníthetők: A többes szám első személyben elbeszél *Így élünk*ben csak a „lányfivérünk” (akinek gézzel le kell kötözni a mellét, hogy Atyec fiúnak higgye) különül el a három gyerek közül, de az már nem igazán kibogarászható, hogy a két fiú közül melyik az elbeszélő. A *Kinedrszenen: Anya kezének újabb fémese szaga van* című novellában hasonló történik, nem világos, hogy a nagyobbik vagy a kisebbik fiú szól, amikor „a konfirmanduszok”-ként beszél magukról: „Anyának sünarciú fiai vannak — a konfirmanduszok komoly fiúk, akik tudják az illemt.” (Az ország, 102) A mondat első szavában a beszélő még tagja a családnak (nem azt mondja, hogy „az anyának”, hanem: „anyának...”), a második szótól fogva viszont a családon kívüli pozícióból beszél, tehát itt is működik a nyelvtani szeparáció. Az idézett részletek egyébként példát szolgáltatnak arra is, hogy Szvoren első köteteinek narrációs rendhagyásai korántsem öncélú formajátékok voltak. Az idézett novellákban az én-elbeszélés és az ő-elbeszélés a kortárs magyar prózában valószínűleg példátlan hibridjét hozta léte. Hasonló elidegenítő hatással működik a legtöbb most nem részletezhető egyedi narrációtechnikai eljárása, a redukált szigetmondatos<sup>7</sup> elbeszélés (*Percek egy sün életéből*), a második személyű (*A balholmi lányok*), a többes szám első személyű (*Így élünk*) és a felszólító módban írt elbeszélés (*Pertu*).

Mármint hogyan lehet, hogy ez a minden szinten széttagolt, kapcsolatokat megszüntető próza mégis jól formált, olvasható, sőt, élvezetes tud lenni? Ha igaz, amit Bagi mond, hogy a szvoren deskriptív nyelv a mondatok közti elemi kapcsolatot is megbontja, akkor mégis, mi tartja össze az elbeszéléseit, miért tekinthetik sokan ennyire jó novellistának a szerzőt?

A virtuóz és meglepő narrációs kísérletek mellett, amelyek dezintegrálják a szöveget és próbára teszik egyes olvasók türelmét, számos olyan nagyon is egyszerű és megszokott elbeszéléstechnikai fogást használ, amelyek épp ellenkezőleg: összetartják az elbeszéléseket és megfogják az olvasót. Ilyen a rejtély, ilyen az *suspence*, ilyen az, amikor egy meglepő részinformációt elejt a szöveg elején és halogatja annak magyarázatát. A rendhagyó narrációs eljárások mellett esetleg kevésbé tűnik fel,<sup>8</sup> hogy Szvoren szövegei úgyszólván szemérmetlenül élnek az információ-visszatartás klasszikus eszközeivel és éppúgy kihasz-

nálják az olvasó elemi kíváncsiságát, mint bármelyik hatásos krimi. Erre az új kötetből is lehet példát hozni. Az *Életöröm* című kispróza jobbára érdektelen dolgokról szól, egy taxisofőrrel és utasairól, a második mondat viszont így hangzik: „Akkor ültem először kocijában, amikor a feleségemet a kórházból kísértem haza, akinek duktális sejtkepződés miatt le kellett venni a mellét.” (Verseim, 117) Sok felesleges részletet megtudunk a taxisról és utasairól, a feleség betegségének halállal végződő története azonban végig a háttérben marad mint nem lényeges mellékszál. Hasonló történik a *Látogatók* (szintén az új kötetből) elején: a meglepő, a lényeges információ szentvelen hangon, a lényegtelenekkel egyenrangúsítva hangzik el. Az elbeszélő itt először bemutatja életének néhány szereplőjét, majd elmeséli, hogy a múltkor kocsihoz hazavitte egyik kolléganőjét, s közben beszélgettek. Ekkor következik az alábbi két mondat: „A munkatársnőm óvatosan és önironikusan válaszolt, ahogy a negyven körüli nők, ha már régóta magányosak. Amikor a távolsági busz sárga orra az utastérbe ékelődött, elhallgatott, aztán hörögni kezdett.” (Verseim, 79) Szinte önparodisztikus pillanata ez a széttagoló stílusnak. Nem azt közli, hogy baleset történt, a lényeges történet két egymás mellé vágott különálló időpillanat alapján kell rekonstruálnia az olvasónak.

Az előtér és a háttér, a lényeges és a mellékes hierarchiájának megfordítása alapvonása volt az első három kötetnek is. Felvillantani, de nem kifejtteni, sok részletet (*távolsági busz, sárga orr*) leírni, de nem adni általános magyarázatokat — a meglepetésként túl ezek az eljárások mélyítik is a szöveget. Eléri, hogy a rövid szövegben szükségszerűen kifejtetlen világ gazdagnak tűnjön, az olvasó úgy érezze, az elbeszélés regényre való epikai anyagot rejt.

Az új kötetben bizonyos kedvencnek tartott Szvoren-témák a háttérbe szorultak: a „család mint kényszerközösség” már a második és harmadik kötetben sem volt domináns. A *Verseim*ben ugyan megjelenik a terhelt szülő-gyermek-viszony (például *Áruházi blues*), de csak egyszer igazán központi (*Popa Éva*), és találkozunk átlagos, sőt támogató családokkal is. Általában elmondható, hogy a *Verseim* afféle *csilláptott* Szvoren-kötet. A forma is egyszerűsödik — a *Pertu* utáni kötetekben már amúgy is megfogyatkozott narrációs rendhagyások itt még visszafogottabbakká válnak. A rejtély és az információ-visszatartás viszont a novelláknak körülbelül a felében továbbra is erős olvasásmotiváló tényező. Ezek nélkül nem működne ilyen jól sem a két kiváló abszurd novella (*Hátunk mögött a surrogás, Popa Éva*), sem az árnyékát elvesztett nőt szerepeltető fantasztikus elbeszélés (*A varrodobozban nincs hely éjjeli állatoknak*), sem a nappali víziókat látó figurákról szóló írások (*Látogatók, Áruházi blues*). Azonban van olyan novella is, amely szinte visszaél ezzel az ol-

<sup>6</sup> Lásd erről: GÖRFÖL Balázs: *Apa plümoval álmodik*, Jelenkor, 56, 5 (2013); elérhető: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2724/apa-plumoval-almodik>.

<sup>7</sup> Jean-Paul SARTRE: *Az Idegen magyarázata = Mi az irodalom?*, ford.: VIGH Árpád, Gondolat, Budapest, 1967, 191.

<sup>8</sup> De László Emese például írt fontosat erről: LÁSZLÓ Emese: *Közöny és borzongás, Élet és irodalom*, 2013/25, 18.

vasó-csalogató technikával, az *Eleken lakik a tolvajisten lánya* és a *Szeretnék valamit mondani az életemről* című írások a szokásos módon felkeltek, egy darabig fenntartják, majd fokozatosan kioltják az olvasói várakozásokat. Mivel ezek a kötet végén szerepelnek (együtt a szintén afféle happy enddel végződő *Jönnek a verseimmel*), a három novella — és Szvorentől ez szokatlan — valamiféle kiengesztelődés-hangulattal csengeti le a kötetet.

Meglepő változás, hogy a novellák egy csoportjában Szvoren lemond a sűrítésről, sőt van néhány terjedős szöveg is. Ezt az olvasók egy része könnyen lehet, hogy hibának tekinti, pláne, hogy olyan íróról van szó, aki valóban mestere a sűrítésnek. Véleményem szerint ez egy koncepcionális döntés következménye, amely nem biztos, hogy mindig megmenti az unalomtól — hamarosan visszatérek a problémára.

Mindeddig nem beszéltem a legfontosabb kérdésről. Szvoren negyedik könyvének legszembeütőbb újdonsága ugyanis a dilettantizmus problémakörének feltérképezése. *Verseim*, állítja magáról a *próza*kötet borítója. Az alcím azután rögtön módosít: „Tizenhárom történet” — mintha igyekezne kisebbiteni a hamarosan lapozni kezdő olvasó elkerülhetetlen csalódását. Ha csak annyi volna a címválasztás tétje, hogy félrevezeti egy pillanatra az olvasót, akkor kár lenne érte, vétek volna a kötet címét odaadni egy egyszer használatos poén kedvéért. De nem erről van szó. A *Verseim* felirat a dilettantizmus témáját nyitja meg mint bugyuta cím: a birtokos rag elárulja, hogy szerzőnk a verset feltehetőleg önkifejezésnek tartja. A könyv borítója tehát nem félrevezet, nem is vacak poént süt el, hanem jelzi, hogy ismeri olvasói várakozásainkat, szüksége is lenne rájuk, ezekkel dolgozna majd, úgyhogy az vegye meg ezt a könyvet, aki a borítót meglátva tud legalább egyet röhinteni.

A tizenhárom történetnek nagyjából a fele (de hat biztosan) azzal a helyzettel foglalkozik más-más módokon, hogy egy átlagember írni kezd vagy találkozik az irodalommal. Ez részben *témája* az elbeszéléseknek (*Arról, hogy miért nem lehet gyertyafénynél újságot olvasni egy Föld körül keringő űrhajón; Vettem egy füzetet; Jönnek a verseim*), részben az elbeszélések *nyelvében* jelennek meg dilettantizmusként azonosítható stilisztikai, szerkezeti hibák, szóhasználati ügyetlenségek (*[Falun nyaralok, burukkolnak a galambok...]; Arról, hogy...; Ez már volt, ez már megesett*). A *Verseim* tehát némi túlzással *tematikus* elbeszéléskötet. Ez már önmagában jelentős eltérés az eddigi Szvoren-kötetekhez képest. Szvorent mindig is óvták a kritikusai attól, hogy regényben vagy ciklusban gondolkodjon (nem ok nélkül, hisz regény-, sőt regénytrilógia-kedvelő irodalmunkban a jó novellistát óvni, védeni kell a könyvpiaci csábításoktól). A ciklusszerű szerkesztés igénye azonban kötettről kötetre erősödik. Az első kötetben egy tömbben szerepelt az *Ió*-ciklus, a másodikban két szorosan összetartozó, de egymástól távol elhelyezett novella bukkant fel (*Folt, Dé halála*), a harmadikban a hat Kinderszenen-szöveg tagolta az egyébként nem összetartozó írásokat, most pedig az összetartozó szövegek lettek központiak. Ettől függetlenül nincs *regényvesztély*, ezek többnyire témavariációk, és nem azonos sze-

replőkkel, azonos világban játszódó történetek (csak a *Folt — Dé halála* páros volt az; a *Verseim*ben pedig a *Hátunk mögött a surrogás* és az *Eleken lakik a tolvajisten lánya* van összekötve egy vékony mellékszálal, így nem lehet olyan módon összefűzni őket, hogy epizodikus nagyepika legyen a novellaciklusból (lásd a *Sinistra* körzetet).

Az első elbeszélés [*Falun nyaralok, burukkolnak a galambok...*] a dilettantizmus paródiája. A szöveg elbeszélője zárójeles kiszólásokban jelzi írói hibáit (például, hogy nem talál megfelelő hasonlatot), kezdőre jellemző módon használ irodalmi kliéséket (például „városi értelmiségi falun”), az elbeszélést pedig a könyvrecenziók szokásos záróformulájával zárja, mintha megint eltévesztette volna a műfajt. A [*Falun nyaralok...*] az etnográfiai írás alaphelyzetének kifigurázása, de érthető a népi irodalomra vagy az újabb keletű magyar nyomorprózára is. Elmegyek falura, kezemben a tájegység-monográfia, elmondok válogatott szörnyűségeket az itteni nyomorultakról, a városi közönségem meg borzong, és kifizeti a könyvem.

A paródia minden bizonnyal a legkonvencionálisabb módja annak, ahogyan a profi irodalom bánik a dilettantizmussal: szórakoztató, de önigazolásnál nem tesz többet, megerősíti a „dilettáns” és a „magas irodalom” hierarchiáját. Sokkal pozitívabb felhangokkal és a egészen más célból használt nem-professzionális elbeszélőt Ottlik és Mészöly. Bébé szabadkozni, hogy ő igazából festő volna, nem író;<sup>9</sup> *Az atléta halálát* elbeszélő Hildi sem a kiadói felkérést teljesíti, csak magánjellegű feljegyzéseket ír.<sup>10</sup> Ottlik is, Mészöly is a nem-profí elbeszélő felléptetésével látták szükségesnek megindokolni az elbeszélés nehézségeit, csapongásait, és legitimálni az elbeszélő önreflexióját, mintha az akkori realista normától való eltérés nem kisebbitja forradalom, hanem mentegetni való hiba lett volna. A nem-profí elbeszélő botladozása itt a norma alóli felmentés kieszközölésének, az irodalomrendszerből való kilépésnek a trükkje. Ezzel rokon, amikor a laikus szerző autentikusabbnak tűnik a profinál. A ki nem mondott feltételezés itt az, hogy az író ügyis technikázik, hatást akar elérni, az átlagember „őszinte”, még a hibái is őszintebbek. Az ő sutább „valósága” hihetőbb, mint az író ügyes fikciója. A tanúság-jellegű, vallomás-típusú önéletrajzi és dokumentum-szövegek is nem egyszer az elbeszélő laikusságának hangsúlyozásával érik el, hogy a megéltség, a közvetlenség vagy a hitelesség benyomását megerősítsék — Mészölyhöz közel eső példa erre Polcz Elaine *Asszony a fronton* című dokumentum-regénye. Igen drámai hatása is lehet, ha a beszélőnek nem elégségesek a nyelvi eszközei saját sorsa elmondására. Az iskolapélda Domonkos István *Kormányeltörésbenje*, újabb, nem kevésbé felkavaró hatású szövegek Borbély Szilárd *A testhez* című kötetében megjelent átiratai. Borbély árulkodó módon *rontott a Sós kávé* című antológiában<sup>11</sup> megjelent memoárszövegek, vallomások nyelvi minősé-

<sup>9</sup> OTTLIK Géza: *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1968, 30.

<sup>10</sup> MÉSZÖLY Miklós: *Az atléta halála*, Jelenkor, Budapest, 2017, 7–8.

<sup>11</sup> *Sós kávé: elmeséltetlen női történetek*, 1, szerk.: Pécsi Katalin, Novella, Budapest, 2007.

gén, kisebb szintaktikai hibákat, iskolázatlan beszélőkre jellemző nyelvi sajátosságokat vitt a szövegekbe, pontosan tudva, hogy a kifejezőképességében korlátozott beszélő az üldöztetéssel szembeülvő egyén kiszolgáltatottságának, esendőségének jele lesz.<sup>12</sup> A paródiákkal szemben ez a fajta dilettáns nyelv együttérzést kelt. További opció az irodalmi sztenderd alatti nyelvhasználatok kreatív lehetőségeinek kiaknázása jellemzően, de nem csak neo-avantgárd szövegekben, gondoljunk Tandori *Koppar Köldüsének* hibapoétikájára, Esterházy Csokonai Lilijére, és természetesen Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánjára, Dumpf Endréjére és a többiekre, akiknél a tévesztés, a pleonazmus vagy a zsurnalizmusok stílushibái nyelvi energiaforrások.

Sorolhatjuk a példákat, de hiába: a Szvoren-kötetben az első, egyszerű dilettánsparódiának tekinthető szöveg kivételével más történik, mint a felidézett esetekben. A dilettáns nyelv nem hitelesít, mint a vallomásokban, nem nyelvi kreativitás forrása, mint Parti Nagynál, nem kelt együttérzést, mint Borbélynál. Szvoren véleményem szerint némileg kockázatos módon ront a szövegein, amikor a saját, jól felismerhető stílusába beengedi a képzavarokat, a stílushibákat. Ez koncepcióként az eddigiek fényében persze érthető, hiszen ez is egy elidegenítő, az olvasót kívülre helyező nyelvi stratégia. A hamiskás, néhol képzavaros szöveg éppúgy távol tart és folyamatos reflexióra készítet, mint amikor egy elbeszélés minden mondata felszólító módban hangzik el. Egy-két kivételtől eltekintve — mint például az *Ez már volt, ez már megesett* című szöveg esetében, ahol elég sok képzavart, blödlit, zsurnalizmust találunk (például: „[l]élegzetet vettem a levegőből...”, „[k]ét óra tájt bekukkantott hozzánk egy rokonszenves idegen, akinek az arcvonásait valami nemes gyötrelmekoptatta el” — *Verseim*, 96, 97 — kiemelés tőlem: Sz. D.), a rontások nem nagyon látványosak, nem lepik el a szövegeket. Inkább ahhoz hasonlítható, mint amikor valaki néha kicsit hamiskásan énekel, néha viszont eltalálja a hangot.

A kockázatot abban látom, hogy ebben a körülbelül hat elbeszélésből álló műcsoportban le kell mondani a Szvoren-novellák néhány régi jó erényéről. Világos, hogy a dilettantizmussal átítatott Szvoren-alteregő nem lehet olyan jó elbeszélő, mint egy „normál” Szvoren-narrátor. Sokszor elvész a dicsért sűrítettség. Velem még nem fordult elő, hogy untam volna Szvoren-szöveget, de az *Életöröm, az Eleken lakik...*, az *Áruházi blues* esetében vannak oldalak, ahol túlírt a szöveg, sok volt a részletezett banalitás. Igaz, az utóbb említett hosszú elbeszélést megmentik látomásos betétei, ezek közül legfőképp az utolsó, mániákus részletességgel megírt látomás képes fordítani az adott szöveg megítélésén.

A dilettantizmus „beengedése” miatt helyenként elvész az a feszültség is, amelyet a fontos és az érdektelen információ viszonyának megfordításával érnek el a Szvoren-írások. Ezek a beszélők kisemberek (áruházi ügyfélszolgálatos, irodai másoló, technikai munkatárs egy kutatóintézetben stb.), akik szeretnek fecsegni. Néha jól működik az a képlet, hogy a felszínes beszéd mögül fel-felsejlik valami nyomasztó, tragikus és baljós vissz-

hangtér képződik, ami felerősíti a hétköznapi banalitás nyelvét. Mégis időnként túl sok bekezdés szól arról, ki milyen feltétellel szereti a langallót a kollégák közül, vagy arról, hogy ki hogyan szokta pihenteti a lábát az irodában.

Szerencsére nem csak kára van a stílus rontásának. Kezdjük ott, hogy magában a koncepcióban — ha egyáltalán jól értem — van valami rendkívüli bátorság. Nem szeretném túlértelmezni, de ritka avantgárd gesztus a kortárs magyar prózában, hogy valaki tudatosan aláintónál a saját hangjának, hogy kockára teszi úgymond „írói eszközeit” azzal, hogy kontaminálja egy irodalom alattiként számon tartott nyelvvel. A kötetbeli kisemberek és dilettánsok például nemcsak fecsegni, hanem bölcselkedni is szeretnek. „Kontamináció” alatt azt értem, hogy ennek köszönhetően a meglepő, kicsavart logikájú, erős Szvoren-mondatok most szentenciózus badarságokkal kerülnek egy szövegtérbe. Az „...engem a lázadás csak akkor érdekel, ha csírájában elfojtják”. (*Verseim*, 123) félmondatot az *Áruházi blues*ban én elfogadom afféle Szvoren-bonmot-nak, néhány oldallal később viszont az alábbi álbölcs megfigyelést olvassuk: „Van néhány furcsa dolog az idővel. Korábban például lángosos működött a langallós helyén.” (*Verseim*, 130) A sikerületlen és sikerült mondatok keverésének önironikus hatásuk van, és ez mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy az írás, akármilyen profi, kicsit mindig dilettáns, közöttük nem ellentét, hanem csak fokozati különbség van, alapvetően ugyanazt csinálják. Azaz van valami esendő az írásban *általában*, ami a dilettantizmusban felnagyítva látszik. Kifejezni magunkat, megmutatni verseinket, fontosnak tartani, amit írtunk, vagy amit mások írtak: mindez eredendően nevetséges dolog.

Ezt az értelmezést támogatja az is, ahogyan néhány elbeszélésben az amatőr alkotás központi témaként jelenik meg (*Arról, hogy miért nem...; Vettem egy füzetet; Jönnek a verseim*). Sokszor felbukkan a kötetben az a *gyanakvó csodálat*, amellyel a kisember néz a költőre, a tudósr, vagy bárkire, aki szellemi alkotásokat — akárcsak Youtube-oktatóvideókat — hoz létre („...én tudatlan vagyok, de korántsem gyanútlan” — *Arról, hogy miért nem...; 67*). Az írásról, alkotásról való laikus közvélekedés ironikus megidézéseit akár az irodalomrendszer egészének kifigurázásaként is lehet olvasni. Ha így nézünk rá, Szvoren kötetének ez a kiemelt műcsoportja nagyon szórakoztató meghatározást ad az irodalom (vagy bármilyen kulturális produktivitás) társadalmi működéséről: az irodalom műveiket mutogató esendő amatőrök és az őket nem értő kíváncsi ignoránsok furcsa közössége.

<sup>12</sup> Elemzését lásd: VILMOS Eszter: *Holokausztemlékezet a kortárs magyar irodalomban = A holokauszt témája az irodalomban*, szerk.: KISANTAL Tamás és MEKIS D. János, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 132–145.

DARABOS Enikő

## Társadalmunk testközelből, avagy a hiperrealizmus esete az ágyneműtartóval<sup>1</sup>

(Szvoren Edina: *Verseim. Tizenhárom történet, Magvető, 2018*)

Amikor jött a hír, hogy Szvoren Edina új kötettel jelentkezik a 2018-as Könyvhétre, volt bennem valami kellemes várakozás, ahogy a jó falatokat tartogatja az ember, még nem fogyasztom el, még tartogatom. Meg voltam győződve, hogy *Az ország legjobb hóhéra* (Magvető, 2015) után most jön valami ütős, igazán szvorenes, valami, amitől majd jól padlót fog a tisztelt magyar olvasóközönség.

Amikor elkezdtem olvasni a könyvet, már csak egy valamit vártam, hogy legyen vége. Ahogy haladtam történetről történetre, egyre rémültebben ismertem fel, hogy fogalmam sincs, ki szerepelt az előző történetben, mint ahogy azt is nehezen tudnám felidézni, mi történt. Vagy jó, ne akarjunk sokat, miről szólt. Mert történni igazán nem sok minden történik ebben a *Tizenhárom történetben*. Hogy fogok így kritikát írni róla?

Nem találtam a történetekben semmi megrázót, nem voltak rejtélyesek, sem borzongatóak, első olvasatomban nem ért katarzisz, és nem látom tőlük másképp a világot. Épp ellenkezőleg, döbbsentem rá, pont úgy látom tőlük a világot, ahogy. A világ itt pont olyan, amilyen. Mint amikor egy hatalmas hiperrealista szoborral állsz szemben egy kiállító terem falai között. Korántsem arról van szó, ami gyakorta megcsúsz a kritikussal, hogy valamilyen heves irodalomszerető szenvedélytől vezérelve talál valamilyen témát magának, amely aztán megmentheti az olvasott szerzőt és könyvet. Nem akarom Szvorent megmenteni: a könyv rémes volt, fullasztó, a narrátorok mind ugyanolyanok, a szereplők egytől egyig nem létező emberi kapcsolatok peremén vegetáltak. Ez azonban jelen kötet esetében nem minősítés, hanem leíró jellegű megállapítás. És akkor Szvoren Edina *Verseim* című köteté valamiképp a realista próza nyomvonalán halad.

Csakhogy a jelen Magyarországot bemutató szvoreni realizmus nem sokban/semiben sem hasonlít arra, amit klasszikus realizmusnak szoktunk nevezni mindentudó narrátorostól és tájleírásostól együtt. Hiperrealizmus. Amikor közel mész. Annyira közel, hogy érzed a valóság szájszagát.

Károlyi Csaba írt a kötetéről egy érdekes kritikát az eheti ÉS-be *Művér* címmel,<sup>2</sup> és hát, ha az ember lebeg a sok sallangot, mégiscsak lehúzó kritikának fogja látni. A kritikus alapvető problémája, hogy Szvoren „kedélye” „egyhangúan szürkévé” teszi az ábrázolt világot, és emiatt egyfajta „beszűkülést” fogunk érezni. Ez eddig rendben is van, deskriptíve. Leszámítva „a szerző kedélyét”. De ez a kérdés valószínűleg a „bemutatott világ” versus a „mű világképe” opozíció horizontjába tartozik, és ha jól értem, a kötetre rátelepedő kedély miatt lesz ez utóbbi „egyhangú” és „szürke”.<sup>3</sup> Hogy jön ahhoz egy kritikus, hogy a „szerző kedélyeként” értett „világképet” minősítse, miközben az irodalmi alkotásról mond értékítéletet? Ha valamelyik szerző nyomasztóan ír, legfeljebb annyit jelent, hogy nem szeretem olvasni, esetleg nem fogom olvasni, mert untat/fáraszt/elszomorít. De a mű attól még hitelesen teremthet meg egy lehetséges világot, esetlegesen egy beszűkült lehetséges világot. Az, hogy ennek a lehetőségnek van-e a realitásban aktuálisan megfelelője, megint csak más kérdés, és további értelmezési erőfeszítéseket igényel a kritikus részéről. Károlyi azonban nem teszi meg ezeket az erőfeszítéseket. Ehelyett felvesz egy paternális, vállveregető tónust. Hogy Bodor, Mészöly meg Nádas, „kiknek mércéjével Szvoren teljesítménye mérhető”. Meg hogy ő írta az első kritikát róla, nagyra tartja, szereti. Szereti, de most lehúzza. És ettől az atyai gondoskodástól úgy érzi magát az ember, mintha egy Szvoren-novellában lenne, melyben épp valamely (fiktív) szerző műveit utasítaná el a maga jelentőségének teljes tudatában levő (fiktív) kritikus. Ugyanazzal a megkerülő, körülményeskedő gesztussal, ahogy a Szvoren-szövegek szereplői kerülgetik egymást.

Az atyai buksi-simogatások zavaró hatását leszámítva mégis jó volt elolvasni Károlyi kritikáját. Nem annak az elképzelése okán, hogy mondjuk, milyen hatást tesz majd ez a Bodor–Mészöly–Nádas mércéjével mért szerző „kedélyére”, hanem mert elkezdtem azokra az implicit elvárásokra figyelni, melyek a kritikus véleményét formálják. Károlyi azt írja, hogy „[h]a sötét alakoknak mondanánk az ittenieket, meg kéne mondanunk, milyenek a nem sötét alakok, és akkor bajban lennének. Merthogy ugyanaz a történet egyszerre perverz és normális”. Vagyis nem sötét alakok ezek, hanem normalitásukban perverzek/perverziójukban normálisok. Ami nagyon sokat elárul a szövegekben

<sup>1</sup> Jelen írás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>2</sup> KÁROLYI Csaba: *Művér*, Élet és Irodalom, LXII. évfolyam, 31. szám, 2018. augusztus 3.

<sup>3</sup> Radnóti Sándor írt annak idején hasonlót a *Párhuzamos történetek*ről, akkor sem értettem: „Igent mondom a regény világára, amely e hagyomány [ti. az európai humanizmus] hatalmas provokációjaként, ellenpróbájaként gyarapítja a létről való tudásunkat. De — az esztétikai ítélettől függetlenül s mégsem elhallgatható módon — nem mondom világnézetére.” RADNÓTI Sándor: *Az Egy és a Sok*, Holmi, 2006/6, 774–791.