

gén, kisebb szintaktikai hibákat, iskolázatlan beszélőkre jellemző nyelvi sajátosságokat vitt a szövegekbe, pontosan tudva, hogy a kifejezőképességében korlátozott beszélő az üldöztetéssel szembeülő egyén kiszolgáltatottságának, esendőségének jele lesz.¹² 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 képza-varos 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 megesezt* 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 dicséret 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 bölcsekedni 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 langalós 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, köztünk 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 tudósrá, 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.

¹² 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 ágynemű-tartóval¹

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

Amikor jött a hír, hogy Szvoren Edina új kötetel 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 megeseik 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,² és hát, ha az ember le hagyja 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” oppozíció horizontjába tartozik, és ha jól értem, a kötetre rátelepedő kedély miatt lesz ez utóbbi „egyhangú” és „szürke”.³ 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 utasítanál 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/perverz-ójukban normálisok. Ami nagyon sokat elárul a szövegekben

¹ Jelen írás a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

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

³ 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.

megképződő normalitás-fogalomról és ennek a „megengedő”, „elfogadó”, azaz mindennemű ítélkezés felhangjait mellőző alkotói bemutatásáról.

Ezt a gondolatmenetet szeretném összekapcsolni a következőkben a halmazás és a halma kötetborítóra emelt fogalmával. Hosszan nézegettem ugyanis az olvasás szüneteiben a könyv borítóját: mi van ezekkel a piros és kék figurákkal, nem sakk, nem sok kishalból összeálló nagyhal szolidaritás-jelképe. Akkor viszont mi lehet? Az egyik történet, az utánfutós — de hogy a címének semmi köze a központi szerepet betöltő utánfutóhoz, az teljesen biztos, és az olvasó csak erős homlokráncolással tud visszaemlékezni, hogy az *Eleken lakik a tolvajisten lánya* című szövegről van szó — szóval ez a novella megnevezi a játékot mint az alkoholizmusról a halmára átvitt apa pótszenvedélyét. A játék lényege, hogy a tábla két szemben levő sarkán elhelyezkedő bábuknak lépegetve és egymást átugorva kell eljutniuk az ellenfél területére. A kötetborító halmája és a Károlyi által említett „normális” lép ily módon együttes mozgásba az értelmezés folyamán, mégpedig úgy, hogy a különösebb konfliktusok nélküli pozícióharc (nincs a játékban kiűtés) a novellák szereplőinek beszűkült cselekvésformáit kezdi szimbolizálni. A normalitás olyan fogalma válik itt a szemlélet tárgyává, amely a meglapulás (*Áruházi blues*), az elmismásolás (*Eleken lakik...*), a gyanakvás (*A varrodobozban nincs hely éjjeli állatoknak*), a sunyi helyezkedés (*Popa Éva*) létsztratégiáit működteti emberi kapcsolatok helyett.

Nincsenek itt különösebben érdekes figurák, nincsenek hősök és nincsenek áldozatok, mindenki valahogy olyan magától értetődően „normális”, teszem most már inkább idézőjelbe a szót, hiszen épp a közönyös ábrázolásmód miatt érzi az olvasó egyre inkább használhatatlannak. Legyen az elbeszélő/szereplő férfi vagy nő, homo- vagy heteroszexuális, nem az a lényeg, hanem hogy van egy normális élete, amiben nem történik semmi. Az is normális, hogy valakit — miként a zárónovellában — „[á]llatokkal láttak”. (195) Belengi ezeket a nem-történeket valami „szolid béke” (196), ami miatt a novellák legtöbbször nem befejeződnek, hanem egyszer csak abbamaradnak. Semmi nem jelzi a változást, és semmi nem indokolja, hogy épp ott és akkor van végük, semminek nincs különösebb következménye. Nincs végük, csak abahagyja a narrátor a szövegét. Pontosan azért, amiért elkezdte.

Innen nézve Szvoren kötetét olvashatjuk a normalitás hiperrealista kritikájaként, mely egy olyan társadalom-fogalmat dolgoz ki a különböző egyes szám első személyű narrátorok szövegében, ahol a létezésnek nincs története, és az emberi kapcsolat (családi, szerelmi, baráti, munkatársi stb.) egymás megkerülésével jelentene egyet. „Hiába fanyarul játékos Szvoren novellisztikája, hiába jellemzi a megszólaló hangok sokfélesége, hiába sokszínű a narráció, hiába változatosak a technikai trükkök — a megmutatott világ mégis egyhangúan szürke” — írja Károlyi a kritikájában, és hajlamos vagyok neki igazat adni. Észre kell vennünk azonban azt is, hogy negatív ítéletét a világ sokszínűségének mint adottságnak a kívánalma határozza meg. Mivel a világ sokszínű — nyomasztó/unalmas/rossz, hogy

Szvorennél minden ugyanolyan szürke. De mi van akkor, ha megdől a világ sokszínűségének kritikus premisszája? Ha nem a „szerző kedélye” szürke, és nem az ő alkotói tudata miatt érzékelünk „beszűkülést”, hanem a világ szürke és beszűkült? Vagy legalábbis a világnak ezt a „szürke zónáját” hozza közel Szvoren kisprózája azzal az áttetsző látásmóddal, mely minimális teret sem enged a szerzőnek mint értelmező-értékelő metatadatnak.

Ha viszont kultúrakritikai perspektívában szemléljük a Szvoren-szövegek által „bemutatott világot”, és ragaszkodunk ahhoz, hogy az irodalmi műalkotás mindig „belelóg” valamilyen aktuálisan létező világ kontextusába, azaz az irodalmi fikció nem a textualitás referenciális éterében lebeg, anélkül hogy a valóságot bármilyen értelemben érintené, akkor vagyunk abban a helyzetben, hogy a kötetet egy létező magyar társadalom kritikájaként vagyunk kénytelenek olvasni. Mi van akkor, ha arról a magyar társadalomról ír Szvoren, amit története egy adott pontján bezártak egy ágyneműtartóba (ld. *Popa Éva*), és minden szabadulási kísérlete kimerül azoknak a műveleteknek a keresésében, melyek segítségével „kényelmesebben elhelyezkedhetem”? (59)

Kafkát olvasni sem egy leányálom. Vagy Beckettet. Duane Hanson hiperrealista szobrai⁴ sem töltenek el kellemes érzésekkel. Szvorent azonban az teszi különösen elviselhetelenné, hogy narrátorai — már csak elbeszélői pozíciójuknál fogva is — rendelkeznek bizonyos fokú reflektivitással. Többségük olvas (*Falun nyaralok, burukkolnak a galambok...*) vagy ír — naplót (*Vettem egy füzetet*) és verseket (*Jönnek a verseim*) —, igen gazdag fantáziavilággal bír (*Áruházi blues*), tehát valamilyen kvázi-értelmiségi figura. Reflektivitásuk azonban valamiféle célját tévesztő, anakronisztikus reflexként értelmeződik, melynek semmiféle aktív, létértelmező célorientáltsága nincs, nem keresnek megoldásokat a dilemmáikra, nem képesek életüket valamilyen értékrend, elv vagy meggyőződés szerint irányítani, ugyanakkor szövegükben kiérződik valamiféle értelmiségi gőg.⁵

Ennek igen eklatáns példája az *Ez már volt, ez már megesett* című novella idegesítő elbeszélői diskurzusa. A munkatársi hirtelen eltűnésén (kirúgásán?) morfondírozó nő olyan helyzetbe nem illő, körülményeskedő nyelvi fordulatokat használ bizonyos helyzetekben, melyek reflektivitásának abszolút céltalanságát erősítik az olvasóban. Kedvenc szava az „óhatatlanul”, melyet ugyanolyan lelki nyugalommal használ a „munka” és a „fizetés” teljesen értelmezhetetlen jelzőjeként, mint deja vu-érzésének megfogalmazására, vagy éppen az akaratával ellentétesen bekövetkező eseményre.⁶ A novellában többször ad hangot deja vu-érzésének teljesen jelentéktelen események vonatkozásában: egy

⁴ Ld. Duane Hanson: *Supermarket Lady* (1970) vagy *Woman with a Laundry Basket* (1974) című alkotásait.

⁵ Különös gesztus, hogy az egyik narrátor elértett nevében („Szórend Edina” — 67) maga a szerző is tárgyává válik ennek a kritikának, mégpedig épp abban a szövegben, melyben a főszereplő-elbeszélő ismerőseinek teljesen értelmetlen felsorolásával és számozásával hivatkozik kiterjedt emberi kapcsolataival (ld. *Arról, hogy miért nem lehet gyertyafénynél újságot olvasni a Föld körül keringő űrhajón*).

⁶ „[Ó]hatatlan munkájukra panasz még nem érkezett” (95); „óhatatlanul kifizettem az árut” (99); „[e]z már volt, óhatatlanul megesett” (100); „[v]igyáztam, hogy az üveg ne koccanjon korláthoz, falhoz, pónzához óhatatlanul”.

kockás pléd láttán, a portaszolgálat csomagértesítője, a liftre való várakozás elkerülése stb. kapcsán. Az esemény nem értelmeződik, de jobb is, mert ha értelmez, olyanokat mond, például a liftben felgyült embertömegről, hogy „[s]zövevényes, morózus dolgok ezek”. (91) Ugyanez hangzik el a kapucinerszelet asztalon felejtett sztaniolja kapcsán. Különösen a „morózus” szó teljesen értelmetlen használata utal arra, hogy ez a figura nyelvi igényességével pusztán saját, kifinomult megfigyelőkészségének látszatát szeretné fenntartani, valójában nem képes sem a szolidaritás érzésére (az eltűnt/kirúgott munkatárs kapcsán), sem pedig életének értelmes kontextusba helyezésére (van szó bizonyos árvákról, meg egy özvegyről, de ez a történeteszmegmens teljesen kifejtetlenül marad). Sajátos önkritikával is képes *mindazonáltal* — ez szintén kedvenc szavainak egyike — magára tekinteni, amikor azt állítja, hogy „[n]ekifogtam a munkámnak teátrálisan” (93), mint ahogy az anya születésnapjára vásárolt üvegnek is „[t]eátrálisan helyet kerestünk”. (102) Látja magát a helyzetben, minősíteni is tudja helyzetét, de minősítése jelentéktelen, mivel ennek a rálátásnak semmilyen értelmet nem tud adni, mint ahogy annak az emberi gesztusnak se, hogy az a bizonyos özvegy örökbe fogadott két árvaházi gyereket. E tekintetben épp úgy viselkedik, mint a vásárolt utánfutójukat fétisként kezelő nő, aki felismeri ugyan, hogy „férjem bizalma megrendült bennem” (157), ezt a krízist azonban nem a viszonyuk kiüresedésének kérdéseként fogja fel, hanem hogy húsz horog helyett csak négyet-ötöt akasztott be az utánfutó ponyváján, vagyis „hanyag voltam”. (174)

Nagyon sok novellának a tárgya a munkához és a munkahelyhez való sajátosan pervers viszony. Az előzőekben említett „óhatatlan” narrátor például tesz ezzel kapcsolatban egy megállapítást, melyet akár a kötetkompozícióra vonatkozó metatextuális utalásként értelmezhetünk (másként viszont nem nagyon, mint ez a fenti elemzésből kiderült): „Van, hogy egyetlen rész sem illik semelyik másik részhez, az egész mégis kikezdehetetlen: nem inog, áll, mint az irodaház.” (97) Ami a történet szintjén annyit jelez, hogy az egyetlen biztos pont az elbeszélő életében a munkája színterület (apropó teatralitás) szolgáló irodaház, miként az *Áruházi blues* véletlenül szintén női narrátor-főszereplője vallja be fantáziálásai csúcán, hogy „nincsen bennem semmi más, csak munkavédelmi rendelkezések, szegyen, fogyasztóvédelem”. (155) A „szegyen” ilyesfajta mondattani beékelődése megint csak az önmagáról való gondolkodás egyik berögződése, jóllehet semmilyen hatása nincs a személyiségre, céltalan reflexe egy zavaros személyiségnek.

Ilyen értelemben állítottam azt, hogy jóllehet a novelláskötet részei nem feltétlenül illenek egymáshoz, a kötet egésze mégiscsak szimptomája egy olyan társadalomnak, amelynek tagjai semmilyen viszonyban nincsenek egymással. Egy helyen élnek, legyen ez akár egy irodaház, egy áruház, egy körfolyosóra nyíló bérlakás (*Popa Éva*), egy panelház (*A varrodobozban nincsen hely éjjeli állatoknak*), de azon túl, hogy kerülnek egymást vagy megpróbálnak egymás helyére kerülni, akárcsak a halma figurái, nem lépnek valós, emberi kapcsolatba senkivel. Fekszenek ágyaikban, mint

az a meleg nő, aki egy hiperrealista Ron Mueck-szoborként⁷ próbálja eltalálni csónakként ingadozó ágyában a megfelelő távolságot barátjától, akiről azt vette észre, hogy nem vet árnyékot. Márpedig valóban létező testek megfelelő fényviszonyok között árnyékot vetnek. A narrátor meglátása tehát azt sugallja, hogy a valóság és a létezés kapcsolatának értelmezésében jelentkezőt valamilyen meghaladhatatlan diszfunkció.

A kötet szövegeiben ez az általam diszfunkciónak nevezett létállapot nagyon sokszor a mozgás lehetőségének radikális felüggesztődéseként értelmeződik. Az előbb említett nő ágyban fekvő próbálja elhelyezni testét a valóság elbizonytalanodásának tapasztalatában, van azonban olyan elbeszélő, aki fullasztó szivacsödörben látja magát (*Áruházi blues*), van ágyneműtartóba zárt narrátor (*Popa Éva*), van, aki a hálószobáját börtöncellaként fogja fel, melyben kedvére kiélheti feldolgozhatatlan büntetését (*Látogatók*), illetve olyan is, aki naplófeljegyzésekbe zárja múltját és feleségével való kapcsolatát füzetek lapján „éli meg”.⁸ A saját test aktuális állapota ilyen értelemben lesz a szvoreni világ alapérzésként működő debilizáló szorongás jelölőjévé.

A kötet egyetlen szövege, mely a testet mozgásban levő, cselekvő állapotában mutatja meg, azaz aktorként, a *Hátunk mögött a surrogás* című novella. De ebben sincs sok köszönet, nehogy azt higgyük. Igaz, hogy a terhüket húzó-vonó gyerekek, akik szívsós és kitartóan vonszolják maguk után azt a valamit, tulajdonképpen a kötet egyedüli aktorai, akik akaratlagosan cselekszenek, a szövegből viszont apránként kiderül, hogy egy (véltetőn élettelen) testet húznak maguk után át a városon át ki a rétre, a vasúti átjáróig. Közben erős testélményekkel kell számolniuk: a zsinór felsebzi a kezüket, ahogy felváltva húzzák, a réten egy szexuális aktus szemtanúivá válnak. Nem derül ki, miért húzzák, nem derül ki, kit húznak, azt sem tudjuk meg, mi történt azzal az emberrel, „de azért nekifeszültünk, mint a húr”. (38) Élettelen terhük pedig feldarabolt testként szóródik szét a szövegben, jelentéktelenül és súlyosan.

Összefoglalásként elmondható, hogy Szvoren Edina abszurd és a hiperrealista reprezentációs eljárásokon alapuló új könyve kultúrakritikai aspektusban olvasható a jelenkori magyar társadalom kritikájaként, ahol az értelmiségi lét kiüresedett szerepének sokkoló közelsége képes valamiféle katarzist előállítására, mégis azt mondom, legközelebb akkor fogok Szvorent olvasni, ha mondjuk, az irodalmi disztópia távlatából nyújt valamiféle létértelmező alternatívát. Addig azonban nekem magamnak is, a kortárs magyar társadalom ágyneműtartóba zárt tagjaként azzal a tudattal kell élnem, hogy legalább időről időre, „kétszer vagy háromszor megpendíttem az ágyrugót”. (60)

⁷ Ron MUECK: *In Bed* (2005). A szerző több műalkotása megtekinthető online: <https://www.theatlantic.com/photo/2013/10/the-hyperrealistic-sculptures-of-ron-mueck/100606/>.

⁸ Erre vonatkozó reflexiója azonban nem válik jelentőssé önértelmezése folyamataiban, inkább csak a megállapítás szintjén marad, hogy „ha minden egyes használati tárgy nevéből el akarnánk távolítani az érvényüket vesztett elemeket, akkor valamit, ami nem fűzéssel, hanem kapcsolással készül, eszünkbe se jutna füzetnek nevezni. Talán inkább azt mondanánk rá, hogy kapcsolat.” (111)

SZABÓ Gábor

Red sails, thunder ocean

(Garaczi László: *Hasítás. Egy lemur vallomása* 5., Magvető, 2018)

A lemur-kötetek ötödik darabjaként megjelent *Hasítás* több tekintetben visszatér a *Mintha élnél*, a *Pompásan buszozunk!* és az *Arc és hátraarc* poétikai rendjéhez, a pszeudo-önéletrajzokban kidolgozott, és Garaczi védjegyévé vált nyelvi, történetmondási (-bomlasztási) megoldások otthonos világához.

Egyrészt persze nagyszerű, ha egy írónak *van* hova visszatérnie, és az „Esterházy utáni” prózatechnikai stratégiákat fókusz-ként és prizmaként egyképp működtetni képes Garaczi-próza jelentősége e tekintetben aligha megkérdőjelezhető. Ugyanakkor a legutóbbi lemur-történet, a 2015-ös *Wünsch híd* olyképpen tudta átrendezni megszólalásmódját az addigi kötetekhez képest, hogy — érzékeny és folyamatos párbeszédbe lépve az életmű egészével, azaz visszanyúlva Garaczi „korai”, prózaversszerű, szürrealisztikus–meditatív darabjaihoz is — nem csupán újramondta, de újra is értelmezte saját hagyományát. A 2015-ös könyv a szövegeibe hangsúlyosan épülő látomásos szövegárványoknak köszönhetően hatásmechanizmusának meghatározó részévé avatta a rövidtörténetek töredékességéből következő víziószerű, alogikus, asszociatív jellegű jelentésképzés bizonytalanságát. Finoman egymásba hajló belső rímeinek, ismétlődő szövegömbjeinek jelentős része nem kapcsolt össze világos jelentéseket, nem zárt le szekvenciákat, összetükrözésük nem rögzített magyarázatokat és nem jelölt ki biztos viszonyítási pontokat, tehát az erős szerkezeti logikára épülő, könnyebben befogadható lemur-írásoktól eltérő olvasói, befogadói munkát követelt meg.

A személyiség megírhatóságának, kifejezhetőségének problémája, amely tulajdonképpen minden egyes lemur-könyv fontos téje, ott az egzisztencia reménytelen világba vetettségének és elkerülhetetlen pusztulásának lírikusan filozófiai hangoltságú folyamatoként ábrázolódott. Ami a hiányok, elhallgatások, a nyelv töréseiben megmutakozó csendek atmoszférájából érzékeny gomolygott elő, az most a *Hasítás* lapjain viszont többnyire nyelvi formát ölt, valamiképp kimondódik, sőt szentenciává — persze, a Garaczitól megszokott módon általában duplafenekű, önironikusan lebegő megnyilatkozássá — válik.

A Mikinek tulajdonított, Petri *Felirat* című versének utolsó sorát parafrázáló, egyszerre ars poeticus és egzisztenciálfilozófiai

programkijelölés, a „jelen lenni, jelt nem adni” (19) például épp az efféle direkt megfogalmazások hiányában — sőt: hiányától! — csupán az elliptikus nyelv és szerkezet finom összjátékában előpárolgó lehetőségként tudott a *Wünsch híd* fontos alaptapasztalataként megmutatkozni. A regényben egyébként az iménti Petri-parafrázist megfogalmazó Miki az, aki a *Hasítás* elbeszélőjéhez képest egy ezek szerint másféle alkotói stratégiát képviselve a hallgatásban, az elrejtésben látja a maga irodalmi munkásságának lényegét; az ő senki által nem olvasott művéről csak annyit tudni, hogy bizonyos idézeteit a testére tetoválva hordozza, illetve versének utolsó sora is felhangzik egy ízben az elbeszélő — ki tudja, mennyire pontos — interpretálásában. (19)

„Ó, miért kell mindent kimondanom?” — hogy stílszerűen egy másik Petri-sorral éljek a *Hasítás* kapcsán, ami ráadásul Miki poétikai útmutatásában is igen hasonlóan fogalmazódik meg: „Csak annyi jelet hagyni, amennyi föltétlen szükség.” (18) Mintha Miki láthatatlan életműve a *Hasítás* nyelve mögött áramlana, beszivárogva ugyan időnként a regény hasítékába, csendjeibe, ám mégis minduntalan felülíródik az elbeszélői nyelv emlékezés-áradatában.

A *Hasítás* természetesen a korábbi lemur-történetekkel is párbeszédre lépve építi magába saját hagyományát, ám érzésem szerint a *Wünsch híd*hoz képest talán kevésbé értelmezi újra, inkább csak felidézi és megismétli azt. Az elmúlással való sorsközösség felvállalása, az emlékezésben történő feloldódás, az időbe hullás szenvedélye, valamint a saját szövegmúltban történő megmerítkezés technikája ezúttal is az emlékezet fenntartásának olyan gesztusa, amely ezen az újramondáson keresztül egyszerre próbálja rögzíteni, elhárítani és jelenné formálni a létvesztés tapasztalatát. Ám mindez mintha a korábbi lemur-szövegek poétikai és nyelvi stilizációjának, formavilágának pusztá újraképzésén átszűrve közvetítődne ezúttal, hangsúlyosan ideértve a groteszk humor (egyébként nagyon üdítő) visszatérését is, melynek hiányán több kritika is értetlenkedett a *Wünsch* szikár lírája kapcsán. Nehéz időnként eldönteni, hogy a *Hasítás* és az előző regények közt képződő viszony mikor sugall állítást vagy paródiát, affirmatív ismétlést vagy viszonylagosító kifordítást. Ezekre az áthallásokra a későbbiekben több példát is említve visszatérek.

A dolog mindazonáltal mégsem ennyire egyszerű, hiszen a *Wünsch híd* szövegemléke egyrészt közvetlen előzményként, paradox módon pedig fenyegető *jövőként* is rávetül az új regény történetére, hiszen az ott jelzett események egy része a *Hasítás*ban elbeszéltek — hangsúllyal tehát a 80-as évek — folytatása, következménye. Ez a kettős irányultságú emlékezésdinamika természetesen erősen, és számos irány felé alakít(hat)ja, terelheti a mű befogadását. Nagyon sok függ tehát attól, hogy milyen átjárásokon keresztül — például mennyiben tekintve „kályhának” a *Wünsch*-öt — olvasódik össze az új regény a sorozat előző részeivel, s így milyen összefüggéseket, hangulatokat, nyelvi–poétikai ösvényeket emel ki a befogadó a *Hasítás* olvasásakor, illetve mindezeket hogyan dolgozza össze az új regény poétikai ajánlataival. A regény címe — egyebek mellett — olyan

fogalomként értelmeződik számomra, amely nem csak a műben elbeszelt életesemények foglatának, de általánosságban a lemur-poétika önjellemzésének is magyarázata, vagy akár játékos szakterminusa lehet.

A hatvanas években a párizsi szituacionista művészcsoportok hálózata a városi tér megtervezett szerkezetét a kapitalista elnyomás fegyvereként, a hatalom „pszichogeográfiai” támadásaként értelmezte, s ezzel szemben dolgozta ki, sőt emelte programmá a különböző városi terek közti gyors, a szabályozott útvonalakat radikálisan figyelmen kívül hagyó áthaladás, átvágás, *hasítás* gyakorlatát. A véletlen és a felszabadító játékoság szerepének hangsúlyozása az épített kapitalista környezet tervszerűen létrehozott hierarchiája és normái ellen a személyiség felszabadításának lehetőségévé, az elnyomó és kényszerítő normatívással szembeni küzdelem művészi eszközévé, a térviszonyok és a személyes lehetőségek újragondolásának praxisává, a szabadság virtuális terepévé vált. Rossz nyelvek szerint egyébként a fiatal művészek elsősorban az egymástól messze elhelyezkedő kocsmák közti útvonalakat próbálták elsősorban lerövidíteni, amit viszont azért érdemes mégis megemlíteni, mert a *Hasítás* történetmozaikjai főképp a 80-as évek underground létformájának hasonló terepein és közegében játszódnak. A *hasítás* kifejezés így a szövegtér távoli idő- és térviszonyokat vágásszerűen összekapcsoló poétikai megalkotottsága mellett egyszersmind e létforma antropológiájára, illetve annak a regényben megjelenő koreográfiáira, léttapasztalatára és önszemléletére is utal, ennek a szöveg egészét átható metonimikus jelenlétére íráskom végén térek vissza.

A cím efféle értelmezése felől nézve Garaczi új regénye e politikai és nemzedéki gyakorlat irodalmi megvalósulása, hiszen a linearitás, a történetyszerűség, az elbeszélés normatív módon szabályozott útvonalaival szembeszegülve a legeltérőbb terek és idők közti villámgyors közlekedés geográfiáját valósítja meg. A *hasítások* többféle módon érvényre jutó szövegformáló ereje olyan mozgékony térviszonyokat hoz létre, amelyben a váratlan és egymást is generáló kapcsolódások, meglepő érintkezések következtében a mélység és a felület térviszonyai épp úgy viszonylagosítják egymást, ahogyan megszűnik a távolság a valóság és a fikció szövegrétegei közt, mozgásba lendülnek a részegész, a „saját” és az „idegen” közti elvi határok, és ahogyan új geometriába rendeződnek az időbeliség kategóriái is. Mindezek következtében a *Hasítás* olyan sűrű, mozgásban, folytonos alakulásban lévő szövegtartománnyá alakul, melynek felszínén minduntalan új találkozási pontok, irányvonalak és térstruktúrák rajzolódnak ki.

E poétikai eljárás fontos és beszédes belső tükre — a *mise en abyme* tükörjátéka, mint látni fogjuk, a regény alapvető poétikai alakzata — az elbeszélő folytonos törekvése arra, hogy minél kevesebb kézfogáson keresztül teremtsen kapcsolatot távoli hírességekkel. (A módszer egyébként ismerős módon úgy „touch and go”-nak neveztetik itt is (56), ahogyan a *Mintha élnél*ben a híres írókkal való kapcsolatfelvétel módszertana.)



Aligha véletlen, hogy már a regény első oldalain feltűnik egy olyan öntelmező jelenetsor, amely a távolságok leküzdésének és megszüntetésének eme szerzői stratégiáját modellálja: a szociológiai kérdőíveket kitöltő elbeszélő először csak a válaszokat adja meg a kérdezettek helyett, majd a vizsgálandó személyek adatait is maga találja ki a kérdőív első lapjára. A tényektől történő folyamatos eltávolodás stációi során életek, sorsok, sőt fiktív karakterek válnak valóságossá a Szociológiai Intézet által minden további nélkül hitelesként elfogadott kérdőívek révén: a fikció megszállja a realitást, önmagát dokumentumként hitelesítve törli el a köztük lévő távolságot. Alighanem az összes lemur-sztorira érvényes szerzői önjellemzésként olvasható ez a szövegrész, hiszen Garaczi prózájában mindig is meghatározó volt a valósággal, a referencialitással folytatott olyasféle poétikai játék, amelyet Petri (legyen megint ő) a „lírai tolvajkulcsokat reszelni szemmértékre a szűk baráti körnek” sorban fogalmazott meg.

Hiszen ahogy a régebbi lemur-történetek esetében, úgy nagyjából itt is felismerhető, vagy legalábbis sejthető a figurák és az események valóságbázisa, amely azonban poétikai dimenzióba kerülve — a szociológiai kérdőívekkel folytatott játék