



Napút-füzetek

99.

Palkovics Beáta

Otthonról hazafelé

Identitás és prózanyelv
Bartis Attila műveiben



„mikorjössztől holvoltálig történt minden”

Tér, idő és identitás Bartis Attila
A nyugalom című regényében

„Az írás a gyávák öngyilkossága.”

(Bartis Attila)¹

„Az újjáalakítás, az elbeszélésnek köszönhetően, rávilágít az öntudat (...) egy bizonyos aspektusára: az én nem közvetlenül, csupán közvetve érti meg magát (...) a cselekmény szimbolikusan közvetített.”

(Paul Ricoeur)²

Bevezető gondolatok. *A nyugalom* Bartis Attila második regénye, 2001-ben jelent meg először, 2006-ban pedig „reneszánszát” élte. Ennek oka, hogy ekkor jelent meg a német fordítás, amely nagy visszhangot keltett Németországban, és újra felkeltette az érdeklődést a magyarországi befogadók között. A német kiadó a rendszerváltás regényeként aposztrofálta a művet, ennek ellenére a külföldi recepcióban nem érvényesül erőteljesen ez a meglátás, bár a kritikusok elismerik, hogy a cselekmények hátterében ott rejlik a rendszerváltás kori Magyarország társadalma és annak különböző szociális rétegei. A német kritikák főként a könyv családtörténeti vonalát emelik ki, illetve azt hangsúlyozzák, hogy a főhős-narrátor nem tudja feldolgozni a múltat és képtelen visszatérni a jelenbe.³ A magyarországi recepció nagy része dicséri a művet,⁴ és ha erre nem is történik mindig nyílt utalás, sikerének kulcsát keresik, s ezt hol a regény műfaji hagyományának újraírásában,⁵ hol a különleges olvasói technikát igénylő narrációs örvénylogikában,⁶

¹ A szövegben megadott lapszámok az alábbi kiadásra utalnak: Bartis Attila, *A nyugalom*, Budapest, Magvető, 2001, 11.

² Ricoeur, Paul, *A narratív azonosság. Narratív pszichológia*, szerk. László János, Budapest, Kijárat, 2001, (Narratívák 5), 23.

³ *Bátor, tragikus könyv – Válogatás Bartis Attila A nyugalom című regényének német kritikáiból*, vál. és ford. Sárossi Bogáta, Élet és Irodalom, 2006, 7.

⁴ Rácz Péter kritikájában egyenesen remekműnek nevezi a regényt. Vö. Rácz Péter, *Élet és Irodalom*, 2001. október 12. 21.

⁵ Amely műfaji hagyományt egyértelműen tulajdonképpen meg sem jelölhetjük, hiszen a művet egyszerre tekinthetjük a rendszerváltás regényének, családregegyének, nemzedékregénynek és művészregénynek is. Lásd: Nyaranta Aranka – Telente Levente, *Bartis Attila, A nyugalom*, Beszélő, 2001. július–augusztus, 136–137.

⁶ Vö. Láng Zsolt, *A rémület formája*, *Élet és Irodalom*, 2001. augusztus 31. 25.

hol pedig Bartis mondatainak egyféleségében és kifogástalanságában vélik megtalálni.⁷ Bombitz Attila a kategorizálás szándéka nélkül az archaikus történetmondás körébe sorolja a regényt, egyfajta vallomásprózaaként interpretálja, ahol „az elbeszélés aktusa kilép a történetmondás útvesztőjéből, s történetalakzatként disszeminálódik, miközben az elbeszélés visszabilen a beszédaktus egzisztenciális meghatározottságába.”⁸

A történet és a narráció viszonya. A *nyugalom* hazai recepciójában hangsúlyos szerepet kap az a könnyen igazolható meglátás, miszerint a narrációban nem lineárisan szerveződnek az események.⁹ A regény szövege az anya halálával indul, aztán a vége felé ugyanoda tér vissza, sőt még túl is lép ezen az időn:¹⁰ a cselekmény folyása során azonban olyan korai események is felvillannak, mint például a Weér ikrek fogantatása. A regény tomasevskijji értelemben vett fabulája tehát egyértelműen elkülöníthető a szüzsétől,¹¹ azonban ez az elkülönítés csak látszólag magától értetődő, hiszen ha megkíséreljük megrajzolni az események kronológiai sorrendjét, nehézségekbe ütközünk. Nehéz rekonstruálni az események ok-okozati sorát a regényben, sőt ez a kísérlet talán eleve kudarcra van kárhozthatva. Erre a regény főhős-narrátora is reflektál a szövegben:

Megpróbáltam összetákolni az ok-okozati láncot (...) a börtönös történetnek már hiába találgatom a végét, mert az egyik pont annyira igaz, mint a másik (...), szóval megpróbáltam összetákolni ezt a láncot, de aztán rájöttem, hogy ugyanolyan marhaság, mint az, hogy anyámnak azért nem jut kenyér, mert a művezető kilopta a gyárból a golyóscsapágyat, hogy rollert csináljon a gyerekének. (323.)

Szintén a szöveg ok-okozati láncolatának felépítési lehetetlenségére világít rá a biografikus szerző, Bartis Attila egy nyilatkozata:

...A *nyugalom* nagyon megszerkesztett regény. Csakhogy ez a szerkezet (...) amíg nem mondták, nem tudtam, hogy ott van. Az a valóság, hogy munka közben a szerkezettel törődtem a legkevésbé. Ez általában is igaz, még az életben nem készítettem szerkezeti vázlatot, vagy ilyesmit. (...) Soha nem szerencsések az ilyen összehasonlítások, de valahogy úgy született, mint a *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben*. Már azt értem ez alatt, hogy működni kezd egy asszociációs lánc, amiből nem tud és nem is kíván kiszállni az ember, amíg a végéhez nem

⁷ Rácz Péter, *i. m.*, 21.

⁸ Bombitz Attila, *Harmadik féldő. Osztrák–magyar történetek*, Pozsony, Kalligram, 2011, 30–31.

⁹ Például Szilágyi Zsófia, *i. m.*, [http 111–117.](http://111-117); Nagy Hajnalka, *Szubjektumkioltás szubjektív módon – A nyugalomról*, Új Forrás, 2002/ 5., 35; Láng Zsolt, *i. m.*, 25.

¹⁰ A szüzsé kezdete a fabula zárlatának körébe helyezhető el. Vö. Szilágyi Zsófia, *i. m.*, 111–117.

¹¹ Tomasevskij, Borisz, *Irodalomelmélet. A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilček Béla, Budapest, Osiris, 1998, 268–287.

ér. (...) Valahogy így született a regény első változata, ami körülbelül tíz bekezdésből állt, meg harmincoldalas mondatokból.¹²

A szerző tehát maga is asszociációs láncként tekint saját szövegére, akár csak Szilágyi Zsófia, aki szerint az egyes epizódokat a belső szövegszerveződés köti össze, a cselekmény egy sajátos motívumhálóból bomlik ki.¹³ Bartis ezzel egy olyan magyar prózatörténeti tradícióhoz kapcsolódik, amelynek kezdetét talán Mészöly Miklós *Megbocsátásánál* jelölhetjük ki, és amelyet Nádas Péter teljessé tett ki az *Egy családregény vége* című regényében. Az *Egy családregény vége* „nemcsak azért különös esete a klasszikus történet műfaji újraírásának, mert műfajpoétikai mintához kapcsolódik, hanem azért is, mert az organikus történet széthullását egy másik nagy elbeszélés, a bibliai zsidó üdvtörténet ellensúlyozza”.¹⁴ A *nyugalom* szétesni látszó fabuláját hasonló módon a hálószerűen kapcsolódó bibliai-mitikus motívumok az allegorikus jelentésteremtés erejével szervezik egésszé. A szövegszervezés mikéntjének egyik szemléletes példája a regénynek az a pontja, amikor a narrátor-főhőst meghívják egy felolvasóestre vidékre, és a felolvasás után a vidéki plébános meginvitálja magához, hogy megmutassa neki a régi Weér-kúriát. A bejárat fölött megpillantja a családi címet, ettől a képtől felidéződik benne az a pillanat, amikor az ócskástól vásárolt az anyjának ajándékba egy tollat, amelyen ugyanaz a motívum volt fellelhető, majd az elbeszélés menete ismét visszatér a kúriára, ahol „valamelyik hajdani gróf Weér dohányzószobájában” ágyazott meg neki a pap. Később a történet szüzséje ugyanígy mozog múlt és jelen között, s az idősíkokat a Weér család címerének motívuma, a fiókait önnön vérével itató pelikán kapcsolja össze.

A regény időkezelése. Az eddig mondottak ellenére mégis megkíséreljük felvázolni az elbeszélés alapját képező valóságos történetet;¹⁵ eszerint a regény arról szól, hogy a Weér család, amely apai támasz nélkül kénytelen élni, miként semmisül meg teljesen. Ebbe a történetbe szövődik bele Andor személyes története. A műben az önkeresés folyamatát kísérhetjük végig. Két csoportra oszthatjuk tehát az eseményeket: az egyik részük a Weér család letűnését ábrázolja, a másik pedig Weér Andor kitörési kísérleteit, az önkeresés és önmegvalósítás során elszenvedett kudarcát, amelybe végül belepusztul. Nagy Hajnalka meglátása szerint a szüzsé ott indul, ahol a fabula zárul,¹⁶ ez azonban nem jelenthető ki ilyen egyértelmű módon, hiszen a történet valós eseményei sorában Andor valószínűsíthető halála az utolsó, míg a szüzsé Weér Rebeka halálával indul, melyet Weér Andor beszél el. Az időrendi sor teljesen felborul tehát, és a

¹² „Úgy alakult, hogy az anya-fiú kapcsolat kardinális kérdés lett az életemben”, Szénási Zsófia interjúja Bartis Attilával, <http://bartis.irolap.hu/hu/ugy-alakult-hogy-az-anya-fiu-kapcsolat-kardinalis-kerdes-lett-az-eletemben>

¹³ Szilágyi Zsófia, *i. m.*, 111–117.

¹⁴ Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993, 177–178.

¹⁵ Lev Vigotszkijnak a *Könnyed lélegzet* című Bunyin-novelláról írt elemzése alapján. Vigotszkij, *Könnyed lélegzet*, in: Uő, *A művészet pszichológiája*, Bp., Kossuth, 1968, 247.

¹⁶ Nagy Hajnalka, *i. m.*, 25.

történet elbeszélése nem vezethető le az eseményi sor kifordításaként, időrendi „csökkenésbe” rendezéseként. Az események az elbeszélésben nem lineáris sorrendben, hanem megszakításokon keresztül bontakoznak ki. Az elbeszélés hol hátra-, hol előre, „ugrik”, konfrontálva ezzel a történések kronológiailag legtávolabbi pontjait. Így például ahelyett, hogy az elbeszélő a családalapítás pillanataitól a Jordán Évával való viszonyra is kitérve, kronologikusan mondaná el az eseményeket addig a pillanatig, amíg a főhős halálra várva ül a szobában, az elbeszélés rögtön az anya halálával indul.¹⁷ A családtörténet elmesélése közbeni epizódok azok, amelyek bár felesleges kitérőknek tűnnek, képet adnak Weér Andor kitérés-i kísérleteiről, jellemének formálódási csíráiról. Ilyen epizódoknak tekinthetők a beszélgetés Lázár atyával, a kaland a Rebeka nevű prostituálttal, a Balkán Gyöngyében zajló történések, és kissé leegyszerűsítve, ilyen hosszúra nyúlt epizód a Fehér Eszterrel való szerelem is.

Az anya, Weér Rebeka, miután a rendszer színésznőként ellehetetlenítette lánya, Judit disszidálása miatt, önkéntes száműzetésbe vonul saját lakásába, amely maga lesz a megkövesedett tér és idő. Tizenöt évig él ebben a színházi kellékekkel berendezett kriptában fiával, Andorral (aki a történet elbeszélője). Egy olyan sajátos mikrokozmosz ez, ahová a külvilág történései nem érnek el, ahová idegen ember nem teheti be a lábát, mert ha mégis megpróbálja, akkor csúfos elutasításban lesz része.

Szóval az első hetekben még volt néhány tájékozatlan, anyám sebészi pontossággal tudta, hogy kinek mit kell mondani már az ajtóban ahhoz, hogy egy életre elmenjen a kedve a további vizitektől. Az egyiknek megdicsérte a férjét, a másiknak a szeretőjét, a harmadiknak elég volt szidni a fodrászát. (136.)

Nincsenek kiváltságos emberek, még az az ember sem nyer bebocsátást ebbe az elszigetelt térbe, aki a fiút, Andort egy új, teljes élet reményével ajánlódkozhatná meg. Weér Rebeka őt is kiutasítja:

Remegett a gyomrom, de hagytam, hogy Eszter a körüti aluljáróban virágot vegyen. A *küszöb*ig jutottunk. Anyám csupán végigmérte, de még a nevére sem volt kíváncsi. Nem tűröm, hogy a ribancaidnak mutogass. Vidd a garniszállóba, mint a többit, mondta, és bevágta az ajtót, és akkor láttam, amint a könny kimossa Eszter szeméből a fény utolsó maradványát is. (140.¹⁸)

A regény ezen soraiból kiemelkedik a *küszöb* motívum, amely bahtyin fogalmak szerint az életre szóló fordulat kronotoposza.¹⁹ A *küszöb* szó meta-

¹⁷ Persze egy ilyen kérdésnek megvan a hagyománya mind a magyar, mind a világirodalomban: elegendő itt egyfelől Mészöly Miklós *Az atléta halála*, illetve Lev Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című regényére utalni.

¹⁸ Az idézetekben a további kiemelések is tőlem származnak.

¹⁹ Bahtyin, Mihail Mihajlovics, *A tér és idő a regényben*, in: Uő, *A szó esztétikája*, Gondolat, Bp., 1976, 301.

forikus jelentéssel bír, valamely olyan változást jelent, amely hatással lehet az ember életére: „küszöbön állni” azt jelenti, hogy az ember vagy továbbmegy, vagy megreked az addigi életének színterén, és folytat mindent a régi kerékvágásban. A küszöb határszimbólum, egy új világba való belépés lehetőségét jelzi. Éppen ezért egyszerre fejez ki elválást és összekapcsolódást.²⁰ Ha Eszter átlépte volna a küszöböt Andor oldalán, csatlakozott volna a ház szabályaihoz, és a ház urának védelmét élvezte volna.²¹ Ahogyan azonban az anya elutasítja Fehér Eszter kapcsolatteremtési kísérletét, az állandóság melletti elköteleződésként interpretálható. S nemcsak ekként, hanem úgy is, hogy az anya a két világ végérvényes és örök szétszakíttottságát, a kettő közötti átjárhatatlanságot képviseli. Tulajdonképpen épp Andor, a fia az, aki egyedülként meg tudja valósítani a két világ közötti átjárást, ez a tulajdonsága a lélekvezető (*psychopompos*) szerepét ruházná rá. Ő azonban nem tud ennek a szerepének megfelelni, mert egyetlen „jelket” sem képes átvezetni a küszöbön. A találkozás után minden marad a régiben: az anya saját magát és fiát is egy olyan térbe szorítja be, amelyben összesűrűsödik az idő: a külső idő megáll, s egy sajátos belső tér-idő keletkezik, amely meghatározza Weér Andor egész életét. A Weér-lakás a bahtyini kronotoposz különös példája: a színházi kellékekkel berendezett, saját maguk által teremtett „kriptában” minden sarok meghatározott az időtől; a lakás minden egyes zuga Weér Rebeka színházi múltjához kapcsolódó tárgyakkal van berendezve.

...anyám nem a puszta migrénje miatt nem lép ki a lakásból, hanem immár nem fog innen kilépni soha többé. Hogy mostantól egy nyolcvankét négyzetméteres, északi fekvésű, lopott színházi díszletekkel berendezett kriptában fog élni, ahol Lady Machbethé a fotel, Laura Lenbaché az ágy és Anna Karenináié a komód. Még a vécé ülőkéje is egy megbukott előadásból származik, a budilánc végén pedig ott fityeg a vassüggöny zsinórjának aranybojtja. (17.)

A lakás tehát olyan, mint egy múzeum; semmi nem a szereplők sajátja, a bútorok a múltból kerültek elő, és oda is vezetnek vissza a lakókat. A berendezés világosan jelzi, hogy a hősök életének szinte egyetlen őszinte pillanata nincs. Minden csak színház, fikció, minden szavuk megjátszott, feszültségben gerjesztett hazugság. Az anya játssza a szerepét, a fia pedig tizenöt éve a „közönséget” testesíti meg, úgy tűnik, ebből semmi nem zökkenheti ki őket. Ha mégis van ilyen kísérlet, akkor az csak a külvilágból jöhet, és ők elmúlta után úgy tesznek, mintha semmi sem történt volna, másnap már nem is emlékeznek

²⁰ A küszöb motívum már rögtön a regény elején megjelenik: „Aztán egy éjjel, persze, be-zörgetett a szobámba, megállt a *küszöbön*, mert ha otthon voltam, soha nem lépett be, és rákezdett, hogy ezzel a bagófüsttel akarsz megölni, én meg mondtam, hogy mindjárt szellőztetek, anyám, de még mindig csak állt az ajtóban.” (9.). Az, hogy Rebeka nem hajlandó belépni Andor szobájába fia jelenlétében, a kettejük világa közötti szakadékot jelképezi, rámutat arra, hogy az anya sosem fog megváltozni, semmilyen formában nem nyit a fia, illetve a külvilág felé.

²¹ *Szimbólumtár*, szerk. Pál József és Újvári Edit, Balassi, Bp., 2001, 305–306.

rá. Ilyen próbálkozás, amikor Eszter éjjel beront a lakásukba, elkeseredésében az anyát földre taszítva azt kiabálja, hagyják abba ezt a beteg játékot, s felszólítja az anyát, hogy engedje el a fiát. Ám az fiával kidobhatja Esztert, aki ebbe a kudarcba másnapra kis híján beleőrül; a két Weerre azonban semmilyen hatással nincs az eset.

Az idő a lakásban teljesen mentes a történelem külső folyamataitól is. A napok itt nem napok, az évek nem évek, az élet nem élet.²² A két ember lakóhelyén a valóságos idő helyét átveszi egyfajta ciklikus, mitikus, „alvilági” idő. A fiú néha ugyan kiszabadul, de ezek a külvilágban tett „látogatásai” nem változtatnak semmit életvitelén. Kis kitérők után – amelyek hasonlóak a bahtyini elméletben kifejtett kalandregények próbatételeihez – mindig visszatér az anyjához. Ebben az összefüggésben az összes történés, ami a férfi életében zajlik, ugyanoda tereli vissza őt, ahonnan elindult, az anyához. Az elbeszélő-főhős a folytonos visszatérésre és az idő megkövesedésére hosszan reflektál:

...tizenöt éve a mikorjössz és holváltál között váltották egymást az évszakok, áradt ki a Duna és hullott darabokra egy szegénybirodalom. Mikorjössztől holváltálig történt minden: brókerek alapítottak vallásokat és mérlegképes könyvelők írták át János jelenéseit, tornádókat neveztek el énekesnőkről, meg földrengéseket politikusokról, tizenöt békenóbeldíj talált gazdára és ugyanennyi öregasszony szökött meg egy csónakkal a világ utolsó lepraszigetéről. Egyetlen mikorjössz és holváltál között három szociális törvény és háromszáz múhold lépett életbe, Ázsiában három nyelvet nyilvánítottak holtá és Chilében háromezer politikai foglyot tüntettek el egy bányaomlás segítségével. Mikorjössztől holváltálig ment csődbe a legközelebbi éjjel-nappali és járta szélhámos díjbeszedő a kerületet; vakult meg metiles csempészvodkától a régi postás és tört fel gejzirként a főcsatorna összes szennyje. De ugyanezen két kérdés között rugdosta ki a házmester saját lánya hasából a magzatot, mert a tizennégy éves Emőke azt mondta, hogy ő szívből szereti a tornatanár bácsit, és nem akart abortuszra menni, és az apja akkor rúgta hasba először, amikor anyám megkérdezte, mikorjössz, és amire hazaértem Esztertől, és azt hazudtam, hogy csak egy hangversenyen voltam, Emőke már túl is esett az első műtéten. (9–10.)

A fiú nem tud szabadulni, eszelősen próbál összetartani egy tulajdonkép-peni „szellemcsaládot”. Szökési kísérletei (éjszaka a prostituálnál; néhány nap Eszter üres lakásában) újra és újra eredménytelenek. Ebben az időtlenségben ismeretlen minden változás, így a menekülési próbálkozások sem hagynak nyomot Andor életén. A legjelentősebb ilyen véletlenből fakadó lehetősége lenne a szerelem Fehér Eszterrel. A narrátor-főhős épp az egyik szeretőjéhez tart, hogy vele postáztasson Rómából egy levelet anyjának, gyalog elindul a „Szabadság hídon”, amikor véletlenül meglátja Esztert. Annak a jelenetnek idillikus leírása, amikor megpillantja a nőt, az időtlenségbe mered. Andor megfedezkedik mindenről, ami addig meghatározta az életét és identitását:

²² Bahtyin, *i. m.*, 257–302.

Már késésben voltam, mégis megálltam egy pillanatra. (...) Aztán valahogy megfedkeztem Judit leveléről meg anyámról (...) megfedkeztem a Weér-örökségnek hazudott színházi díszletekről és az ajtóra szerelt biztonsági láncokról, a Kerepesi temető szegycsírjáról, amelyet már évek óta nem hajlandó benőni a folyondár, mintha sóval szórták volna be a földet. (...) Megfedkeztem a nyakamban lógó fiókkulcsról (...) Csak néztem ezt a szürke ballonkabátos nőt, aki úgy állt a márciusi szélben, mint a jegenyék, (...) csak gyönyörködtem. (123–124.)

Ez a találkozás kitűnik nagyfokú intenzitásával, emocionális töltetével, a leírásban nyoma sincs a közönynek, amely addig az elbeszélés alaphangulatát adja. Ott van benne a lehetőség, amit a találkozás helye is szimbolikusan sugall, az út a „szabadság felé”, a menekülés esélye. Ám a későbbiek folyamán ez a szerelem is csak kísérlettel minősül, s olyan kitérőként jelenik meg, ami nem emel fel, hanem időtlen úrként semmisül meg a biográfiai időben, a „mikorjösszők” és „holváltak” között. Mint ismert, a bahtyini kronotoposz-meghatározásban nagyon fontos szerepe van a találkozásnak és a hozzá kapcsolódó útnak: „A találkozások a regényben rendszerint »útközben« történnek. Az úton egy bizonyos idő és térbeli pontban a legkülönbözőbb emberek (...) tér és időbeli útjai keresztezik egymást. A véletlen itt összehozhat olyanokat, akiket normális körülmények között elválaszt egymástól a társadalmi hierarchia és a térbeli távolság, itt előfordulhat bármilyen kontraszt, összeütközhetnek és egymásba fonódhatnak legkülönbözőbb emberi sorsok. (...) Az idő itt úgyszólván beleoldódik a térbe és (utat képezve) benne zajlik.”²³ Az út kronotoposza azonban nemcsak az Eszterhez vezető út felől fontos a regényben, hanem Andor életútja felől is, hiszen a narrátor-főhős életének bizonyos állomásai azt mutatják, hogy nem a saját útját járja: miközben önmagát keresi, és kitörni készül az anya által megteremtett zárt térből, egy másik már eleve elrendelt útra téved, az apa útjára. Az apa alakja ugyan közvetlenül nem jelenik meg a regényben, de bizonyos dolgokat tudunk róla: ilyen például a Weér Rebeka, Jordán Éva és Darvas Andor között sokáig működő szerelmi háromszög, amelyben évtizedekkel később a felnőtt Weér Andor foglalja el az apa megüresedett helyét azzal, hogy Jordán Éva szeretője lesz.

Jauss a posztmodern irodalom páratlan újításaként az imagináció, a történelem és a fikció egyesülését jelöli meg. Mint mondja, a modernség irodalomszemlélete az írásban és az írás kudarcában, a szavak és retorikai figurák tételezésének és visszavételének hiábavalóságában a kitalálás eljárásait tárja fel, és az olvasóban tudatosítja a fikció és a realitás közötti szakadékot. A posztmodern regény azonban „megszünteti ezt az alapjában még ontológiai oppozíciót, és fikcióját magában a realitásban teszi lépten-nyomon felismerhetetlenné: az imagináció hatalmába vetett megújult bizalommal, mely egyszerre világfeltáró, értelemmegalapozó és identitásképző, ugyanakkor többé már nem a költészet egy második, önmaga számára elégséges világába való bejutásnak a pusztá eszköze”.²⁴ Radvánszky Anikó egy írásában egyetértően idézi Thomka Beáta

²³ Bahtyin, *i. m.*, 297–298.

²⁴ Jauss, Hans Robert, *Az irodalmi posztmodernség. Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*, szerk. Kulcsár Szabó Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 222.

állítását azzal kapcsolatban, hogy a posztmodern regényvilágra vonatkozóan olyan prózaszemlélet alakult ki, amelyben „nem szembenállásként jelentkezik a fikció öntörvényű, újjáalakított valósága és a nyelvvé lett forma”.²⁵ Az említett tanulmányban a szerző arról beszél, hogy az irodalom önreflexiójára is visszaható jelenkori antirealista történetelméleti és histográfiai kutatásokban fontossá vált a történeti narratíva fiktív jellege, így a kortárs történelemelméletek az elbeszélést az explikáció egy formájának tekintik. Ily módon a histográfia nem az események egyértelmű jelének, hanem inkább értelmezésének tekinthető, ami viszont a nyelv működésének sajátjaként ismerhető el. Radvánszky ezzel az okfejtéssel érvel amellett, hogy a nyelv és valóság közötti, változhatatlannak ítélt kapcsolat kétségbe vonható, a narratív interpretációk, akár csak a metaforák, átlépik a dolgok és a nyelv tartománya közötti ismerős határokat, felértékelve ezzel a fikció fogalmát és a fikcionalitás jelentőségét.

A *nyugalomban* megtalálhatók olyan metanarratív kijelentések, amelyek az egyes szöveg textuális szerveződésére kívánnak rámutatni. A szokásos történetet és cselekményt leíró elbeszélés helyett az elbeszélés több ponton magára a narráció folyamatára reflektál, a történetírást helyezve ezzel a történet közép-pontjába. A regény már az elbeszélés kezdetén autoreflexív módon utal saját keletkezésére:

Eskü alatt vallottam volna, hogy a logika vezérli cselekedeteinket, és *le is rajzoltam* addigi életünk ok-okozati láncát: hogy *melyik mondatra mi következett*, melyik gesztust mi előzte meg, mert rögeszmésen hittem az ilyesmiiben. *Rajzolgattam az ábráimat és úrtam a jegyzeteimet, számba véve mindent* nővérem emigrálásától az utolsó, caracasi képeslapig.” (18.)

Umberto Eco egyik tanulmányában Theun van Dijk nyomán megkülönböztet természetes és mesterséges narrációt. A természetes narráció, mint írja, olyan eseményeket mutat be, amelyek valóban megtörténtek. Példaként azt említi, ha valaki beszámol arról, mi történt vele az adott napon, valamint az újsághíreket és a történelmi írásokat. A mesterséges narráció körébe sorolja a regényeket és a fikciós műveket, amelyek csak úgy tesznek, mintha az igazat mondanák el az univerzumból, vagy pedig azt állítják, hogy az igazat mondják az univerzumból. A mesterséges narráció legegyszerűbben a paratextuális utalásairól ismerhető fel.²⁶ Eco felhívja a figyelmet arra, hogy a mesterséges és természetes narráció közötti határ elmosódhat. Nem mindig állapítható meg egyértelműen, hogy melyik mű melyik narrációs kategóriába sorolható. Mindkét általunk vizsgált szöveg dolgozik ellenőrizhetetlen részletekkel és introspektív megszakításokkal, amik Eco szerint a szövegek fikciós jellegét adják. A fiktív jegyzőkönyvek szerzője kitér arra, hogy az *in medias*

²⁵ Radvánszky Anikó, *A mutatvány senkié, tehát mindenkié* (Darvasi László: *A könnymutatványosok legendája*), *Szó – elbeszélés – metafora*, szerk. Horváth Kornélia – Szitár Katalin, Bp., Kijárat, 2003, 250.

²⁶ Eco, Umberto, *Fiktív jegyzőkönyvek. Hat séta a fikció erdejében*, Európa, Bp., 2007, 169–171.

res kezdés egyértelmű jele a mesterséges narrációnak. Az általunk vizsgált szöveg *in medias res* indul:

Szombat délelőtt tizenegykor volt a temetés, bár jobb szerettem volna vele várni még legalább néhány napot, hátha megjön Eszter, de felárért sem vállalták tovább a fagyasztást, valami új szabályzatra hivatkozott a nő az irodában, és kérdezte, hogy miért nem hamvasztatom el, az olcsóbb is, meg sokkal praktikusabb, akkor olyan időpontot választhatok, ami mindenkinek megfelel... (5.)

A történelmi regények fikciósabálya az, hogy bármennyi képzelt személy szerepeljen is benne, minden egyéb többé-kevésbé meg kell feleljen annak, ami az illető kor világában történt – írja Eco.²⁷ Ez alapján nem tűnik meglepőnek, hogy *A nyugalom* német recepciója történelmi regényként interpretálja, hiszen a családtörténet mögött valóban megjelenik a magyar társadalom panorámája. A külföldi kritikák egyenesen arról számolnak be, hogy *A nyugalom* azt akarja dokumentálni, hogyan tette lehetetlenné a ténylegesen létező szocializmus az emberek életét.²⁸ Bár ez a szemlélet kissé leszűkíti a regény értelmezési körét, valóban találunk erre vonatkozó epizódokat. Ilyen például Eszter tragikus története, Újhelyi elvtárs öngyilkossága, vagy az a rész, amikor Fenyő elvtárs felszólítja Weér Rebekát, hogy karrierje érdekében hívja haza lányát külföldről a MÁV-szimfonikusokhoz. Ugyan a szöveg tartalmaz autoreflexív utalásokat, a narrátor mégis sorozatosan el akarja hitetni velünk azt, hogy valóságos történetről van szó; az újsághír a galambmérgezésekről és a W. Rebeka nevű prostituált haláláról, az érkező gyászjelentések, valamint Jolika meséje a Balkán Gyöngye névadásáról, mind-mind a hitelesség látszatát keltő aktusokként értelmezhetők. Ezenkívül egyértelműen a regény referenciális pontjaiként működnek a helyszínek elnevezései. Az elbeszélő pontosan megnevezi az egyes cselekmények helyszíneit; leírja például, hogy Fehér Eszter a Nap utcában lakik, Andorral a Szabadság hídon találkoznak; a férfi, amikor Judit nevében levelet akar küldetni anyjának egyik szeretőjével, akkor a küldeményt a Gellért téren akarja átadni, stb. Egytől egyig olyan színhelyeket ad az eseményeknek, amelyek az olvasó enciklopédikus ismeretei alapján el tud helyezni az adott kor valóságos Budapestjén.

A nyugalom kiinduló eseménye az anya halála. A regény „cselekményének” a tárgya azonban nem az anya nekrológiájának megírása, hanem a kapcsolatukra való reflektálás, és annak megértése. A kettejük viszonyával való szembesülés tétje ugyanis Andor saját személyének identitása, önállósága és sérthetetlensége, valamint önazonosságának visszanyerése, aminek előfeltétele az önmegértés. A szöveg tehát az önkeresés folyamatát tematizálja. Ricoeur szerint az elbeszélő funkció fiktív jellege új irányt szab az én analízisének. A fiktív jelleg a cselekedetek miméziseként határozható meg, tehát azzal, hogy tulajdonképpen utánozza a valóságos emberi cselekedeteket, új interpretációt nyújt számunkra, újjáalakítja a megtörtént dolgokat. Az újjáalakítás rávilágít az

²⁷ Eco, Umberto, *i. m.*, 171.

²⁸ Sáróssy Bogáta, *Bátor, tragikus könyv*, <http://bartis.irolap.hu/hu/bator-tragikus-konyv>



öntudat egy bizonyos aspektusára, s arra, hogy az én nem közvetlenül, hanem közvetve érti és értheti csak meg magát. A narratív közvetítés így hangsúlyozza az önmegértés-jelleget. „Az interpretáció sajátos hozadéka a személyiség megalkotott jellege lesz, ennek révén a narratív síkon értelmezett én is megalkotott Énként mutatkozik meg, olyan Énként, aki így vagy úgy alakul ki” – írja Ricoeur.²⁹

Mivel a kapcsolattal való szembesülés utólagosan történik, így előfeltétele az események felidézése, tehát fontos szerepet kap a műben az emlékezés. Az egyes események sajátos kódokként működnek a tudatunkban, melyeket ha elő akarunk hívni, dekódolnunk kell őket: ez azonban egyfajta rekonstrukciós folyamat is. „A dekódolás mindig rekonstrukció is egyben”³⁰ – hangsúlyozza Lotman egyik tanulmányában. A regénybeli narrátor ily módon szintén a rekonstrukció eszközeivel él: ez a folyamat pedig nem más, mint maga a regény születése, létrejötte, melynek során az elbeszélő a szöveg segítségével „előhívja”, mi több, *újraalkotja* az emlékeket. „Az esemény szöveggé alakítása mindenekelőtt azt jelenti, hogy azt valamilyen nyelvi rendszer szabályai szerint mondjuk el, vagyis hogy bizonyos eleve meghatározott strukturális rendnek vetjük alá.”³¹ Tehát az emlékek és az események szöveggé alakítása során fontos szerepet tölt be a grammatikai rendszer – egy regény esetében pedig a különböző narrációs technikák –, így az emlékeknek konstitutív szövegszervező és szövegalkotó szerepük van. Az emlékek és az emlékezés mechanizmusa pedig azért működhet szövegalkotó erőként, mert a nyelvtől elválaszthatatlan.

Szmirnov az individuális emlékezet mechanizmusának differenciálásakor a kísérleti pszichológia nyomán megkülönbözteti az emlékezés tudatos és öntudatlan formáját. Epizodikus és szemantikus emlékezetéről beszél: érvelése szerint az előbbi olyan emléknymokból (engrammákból) tevődik össze, amelyekre az egyén élete során szert tesz, míg a szemantikus emlékezet olyan információkból áll, amelyeket a személy a valóság tényezőiből kivon – tehát ez utóbbiak olyan újrendezett, különböző transzformációs eljárások útján átalakított emlékek, amelyeket a múlt emlékeiből az ember hoz létre, vagyis egy teremtő aktus eredményei.³² Így Bartis regényében az elbeszélő-főhős, bár jól emlékszik anyjára és a kettejük kapcsolatára, tehát vannak valóságos engrammái, a maga részéről szemantikus emléknymok létrehozására törekszik. Ennek oka az, hogy a történeti sorrendben elraktározódó epizodikus engrammák csak a szemantikus emléknymok segítségével rendezhetők össze, amelyek konceptualizálják az epizodikus emlékezet elemeit, és lehetővé teszik a személy számára, hogy belőlük asszociatív csoportokat hozzanak létre. Az önmegértésnek tehát előfeltétele az a fajta teremtő aktus, amely az emléknymokat a múlt emlékeiből önmaga hozza létre: „Az individuum olyan

²⁹ Ricoeur, Paul, *i. m.*, 22–23.

³⁰ Lotman Jurij, *A kulturális emlékezet. Történelem és szemiotika*, in: Uő: *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, ford. és szerk. Szitár Katalin, Argumentum, Bp., 2002, 119–180., 120.

³¹ In: Lotman, *i. m.*, 123.

³² Szmirnov, Igor, *Úton az irodalom elmélete felé*, Helikon, 1999/1–2. 109–150.

mértékben van a szubjektivitás előfeltételének birtokában, amennyire képes a szemantikus emléknymok történeti sorrendiségét transzformálni, vagyis amennyire meghatározott álláspontot tud kialakítani az általa emlékezetébe véselt közleményekre vonatkozóan. Ez a transzformáció s vele együtt a neki megfelelő szubjektivitástípus annál több individuum számára hozzáférhető, minél egyszerűbb.³³

Minden szöveg magában őrzi az epizodikus és a szemantikus szerzői emlékezetet, azonban az emléket átalakító folyamat az, amelynek sikeressége meghatározza, hogy létrejött-e az önmegértés. Weér Andor esetében ez a megértés nem valósul meg, ugyanis nem képes arra, hogy végigjárja a szemantikus információ bevézésének folyamatát. A szubjektivitás megteremtésének aktuusa tehát nem teljesül be, a szövegben az események ok-okozati sorrendje nem képződik meg, az elbeszélő képtelen összerakni saját múltjának logikai „lánccát”, s ezért éppen az önmegértés, önnön szubjektuma megalkotásának kudarca az, ami a regény végén Weér Andor öngyilkosságához vezet.

Ezen a ponton ki kell térnünk a mű egyik lényeges elemére, amelyről ugyan kevés szó esik a regényben,³⁴ de kétségtelenül fontos szerepe van abban a kísérletben, amit Andor saját énjének újraalkotása érdekében tesz. Ez a motívum a megbocsátás, melynek elengedhetetlen része az emlékezés. Paul Ricoeur szerint az emlékezet képes megőrizni és konstituálni a múlthoz való viszonyt. Világosan látni engedi a *tapasztalattér*, azaz a múlt öröksége és az *elváráshorizont* (jövő) dialektikáját. Az emlékezet a múlt jelene, visszakapcsol a történelmi tudat hármasságába, kritikai dimenziót vezet be a múlttal való érintkezésbe, így feltárható benne a tudat eredeti kötődése a múlthoz. Az emlékek az én saját tudatához tartoznak, tehát az emlékezet döntő módon járul hozzá a személyes identitáshoz. Ricoeur az én saját emlékezete mellett feltételez egy kollektív emlékezetet, eszerint az ember nem egyedül emlékezik, hanem mások emlékeinek segítségével, a másoktól hallott elbeszéléseket saját emlékeiként kezeli, illetve privát emlékeinek megőrzése során tartja magát az évfordulókhöz és egyéb nyilvános ünnepekhez. Ezzel magyarázható az, hogy Andor történetében megjelennek a háttérben húzódó történelmi események, saját emlékeit gyakran köti olyan programokhoz, mint Judit fellépése vagy anyja színházi bemutatója. Élete történetéhez szorosan hozzákapcsolódnak más sorsok is, emlékezésfolyamatába beleszövi anyja, apja, Jordán Éva, Judit

³³ Szmirnov, *i. m.*, 115.

³⁴ A regény azon epizódjaiban, ahol mégis témává válik ez a motívum, csak annak negatív aspektusa jelenik meg. Ezek a részek a megbocsátás képtelenségére világítanak rá, például: „...aztán elmaradt három előadás, mert rádöbrent, hogy takonygerinccel mégsem érdekes. Hogy van, amit sose bocsát meg magának az ember.” (105.) „Lehet, anyám, hogy az ölének bármit megbocsát az ember, de a szívkamrák sokkal kényesebbek a csiklónál, gondoltam. Ha gaz lepi be a pitvart, előbb-utóbb szarrá megy az önbecsülés, gondoltam. Csakhogy ez most nem héttől kilencig, aztán lesminkelsz, gondoltam. Ha valóban sírkövet állíttattál a lányodnak, akkor nincs olyan alapozó, amivel ismét emberszínűre kenheted magad (...)” (113.) „Itt maradjak? – kérdezte. – Ne, soha nem bocsátanád meg magadnak. – Teljesen mindegy, hogy a kettő közül melyiket nem bocsátom meg magamnak (...)” (322.)

és Eszter élettörténetét.³⁵ A regényre tekinthetünk úgy is, mint a megbocsátás folyamatának dokumentumára. Weér Andor életét áthatja a harag és a sérelem, majd később az önvád érzése addig a pillanatig, amíg dr. Frégel tanácsára elkezdi írni családjának történetét.

Azt akartam, hogy meghaljon! Pontosan tudtam, hogy belehal! Ezt nevezik gyilkosságnak!

– Türtőztesse magát, legyen szíves. Nincs olyan törvénykönyv, ami szerint maga gyilkos lenne. (...) Maga valamilyen író, ha jól emlékszem.

– Igen – mondtam.

– Akkor írjon egy jó könyvet. Szublimáljon egyet. Attól megnyugszik, és még fizetnek is érte.

– Igen – mondtam.

– Ez a kis lelki elem meg simán belefér a munkatervbe. (303–304.)

Ahhoz, hogy láthassuk Andor megbocsátási kísérletének menetét, fontos áttekintenünk magának a megbocsátásnak a konstrukcióját.³⁶ A sérelmek belső sebek, amelyekkel tudatosan dolgozni kell. Ebben a munkában elemi szerepe van az emlékezésnek, amelynek mechanizmusáról korábban már szóltunk a fejezetben. A megbocsátás alappillére a tudatos felejtés, ez nem azonos azzal az énvédő technikával, amit elfojtásnak nevezünk. A tudatos felejtéshez először emlékeznünk kell. Ricoeur a már idézett tanulmányában Freud nyomán kétféle emlékezést különböztet meg. Az egyik értelmező munkával jár együtt, ennek során az ember keresni kezd valamilyen autentikus viszonyt a múltjához. Azonban az emlékekkel való munka elemi akadályokba ütközhet a traumatikus emlékek újbóli feltárása során.³⁷ Amint az a regényben több helyen megjelenik, Andor ezt a tudatos belső munkát el akarja kerülni, amíg anyja él. Például még Eszter előtt is titkolja, hogy a Kleopátra-incidens során mi történt anyja és közte, ezt a későbbi írásában sem egyértelműen beszéli el. Ösztönösen akarja elfelejteni ezt az esetet, azért, hogy védje magát. Hasonlóan jár el apja hiányának ügyében is. Nem keres magyarázatokat, pusztán átsiklik a dolgok felett, és amikor egy elfojtott fájdalomra emlékeztetik, viselkedése eltorzul, erőszakossá válik, és elhallgattatja azt, aki felnyitná a szemét.

Minden nő osztozkodik – mondta, és a szemembe nézett. – Az anyja például velem osztozkodott az apjukon.

Az állát érte az ütés. A fotelbe zuhant, de a hajánál fogva lerángattam a földre, és egy lökéssel a hasára fordítottam. (...)

– Soha ne merj az apámról beszélni! A nevét sem akarom hallani, érted?! (194.)

³⁵ Ricoeur, Paul, *Emlékezet – felejtés – történelem*, in: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat, 1999, 51–55.

³⁶ Az áttekintéshez az alábbi előadáson elhangzott anyagot vettem segítségül: Várad Tibor, *A megbocsátás misztériuma a tudati lélek korában*, Testnevelési Egyetem, 2012. 03. 04.

³⁷ Ricoeur, Paul, *i. m.*, 58.

Máskor Eszter kérdéseire sem felel, makacsul hallgat neki a Jordán Évával való viszonyáról, még akkor is, amikor tudja, hogy a nő már tisztában van azzal, mi történt közte és a kiadó vezetője között. Azzal, hogy folyamatosan tagad, illetve hallgat, elbagatellizálja a történeteket, és késlelteti magában az események feldolgozását. Mivel nem néz szembe a rossz cselekedeteivel, és nem ismeri meg mozgatórugójukat, újra elköveti azokat. Ez a magyarázat arra is, hogy újra és újra visszatér Jordán Évához. E mögött a helytelen tett mögött is ott húzódik egy megismerési hiány. Egy ideig csak az anyjának nem képes megbocsátani tetteiért, az anyja cselekedeteivel nem képes szembenézni, később azonban ő is elköveti ugyanazokat a hibákat. Az elfojtás során az emlék helyébe ilyen esetben tehát egy cselekvési hajlam lép, Andoron egyfajta ismétléskényszer vesz erőt. Az elfelejtett eseményt nem emlékként, hanem mint cselekvést reprodukálja, mindent anélkül teszi, hogy valójában tudomása lenne arról, hogy ismétel. Az emléket egy háromtagú fenomén helyettesíti: *ismétléskényszer, átvitel és ellenállás*. Az *átvitel* közvetítő területet teremt betegség és reális élet között, egy „küzdőteret”, amelyen a kényszer szinte teljesen szabadon kibontakozhat.³⁸ Andor a hibás, erőszakos cselekedeteit állatnak bélyegzi, de nem küzd ellenük, mindig megnyugtatta magát azzal, hogy „hiszen ami történt, nem velem történt” (191.), vagy: „...még vannak emberi vonásaim” (213.). Mivel nem képes kibékülni saját árnyékával, kivetíti azt másokra, de legfőképpen az anyjára, így már ő maga sem tudja, hogy éppen kit gyűlöl jobban: önmagát vagy Weér Rebekát. Ahhoz, hogy megbékéljen saját magával, szembe kellene néznie betegségé megnyilvánulásával, nem szabadna többé megvetésre érdemes dologként gondolnia rájuk, pusztán saját lényé egy-egy darabjaként kellene tekintenie őket.

A kereszténységben nagyon fontos szerepe van a megbocsátásnak, és fordítva: a megbocsátásnak is lényeges tényezője az istenkép. A regényben több helyen tematizálódik Andor kiforratlan istenképe. Például:

– Sose gyűlöltem Istent – mondtam, és rágyújtottam.

– Dehogynem. Mint egy közértest, aki legalább tíz dekával átverte, amikor cukorkát vásárolt. Úgy is mondhatnám, hogy elég infantilis az istenképe. És elég intelligens ahhoz, hogy ezt tudja. És elég tehetséges ahhoz, hogy ezt szívfacsaróan tudja megírni. (37.)

Andor, amíg anyja él, nem képes a megbocsátásra, ily módon saját képét torzán szemléli, nem tud túllépni múltján és önálló életet élni a jelenben. Azonban a regény befejező oldalain, a Fehér Eszterrel való utolsó beszélgetés közben megjelenik a remény arra vonatkozóan, hogy reakciója a vele történetekre megváltozik, és végre képes lesz szembenézni a múlttal:

– Semmi okod félteni. Te mondtad, hogy a tenger fenekén is megélek.

– Tévedtem – mondta. (...) Meddig fogsz nekem hazudozni? – kérdezte.

– Három hét. Talán egy hónap. Még csak a Szabadság hídnál tartok. (320.)

³⁸ Ricoeur, Paul, *i. m.*, 59.

E szövegrészt úgy értelmezhetjük, hogy Andor megfogadta Frégel doktor tanácsát, és hozzákezdett saját történetének megírásához. Az emlékezés folyamatában az Eszterrel való találkozáskor a múltnak annál a részénél jár, amikor a Szabadság hídon először megpillantották egymást. Arra következtethetünk tehát, hogy Andor az emlékezésnek egy újabb fázisába lépett, megkezdte az átdolgozás folyamatát. Ez szemben áll az ismétléskényszerrel, hiszen hozzákezdett ahhoz, hogy valamilyen autentikus viszonyt alakítson ki a múltjához. „Nemcsak a múlt eseményeit lehet másként értelmezni, hanem egy múltbeli bűn terhe is súlyosbodhat vagy enyhülhet attól függően, hogy a bűnöst fogva tartja-e a vád a visszafordíthatatlanság fájdalmas érzésében, vagy a *megbocsátás* nyitva tartja számára a feloldozás perspektíváját, ami felér azzal, hogy megváltozik a múlt *értelme*. Ezt a jelenséget, amikor nemcsak a pusztá elbeszélést, hanem annak erkölcsi tartalmát is újraértelmezzük, úgy ragadhatjuk meg, mint a jövőelvárás visszahatását a múlt felfogására.”³⁹ Andorban tehát annak hatására, hogy elkezdi közös jövőjét tervezni Eszterrel, megindul az aktív felejtés. Ez a régebbi bűneire vonatkozik, amelyek alatt korábban megbénuult az emlékezete, és vele együtt a jövőre irányulás képessége. Nem magát a bűnös tettet felejtí el, tehát nem az anyjával vagy az anya alteregóinak tekinthető személyekkel (Rebeka, a prostituált; Jordán Éva) való cselekedeteket, hanem azok jelentőségét saját tudatának dialektikus rendszerében. A bűn eltörlése az emlékezetre irányul, de nem törlí ki az emlékeket, hanem meggyógyítja az emlékezetet. A bűn súlya alól felszabadulva, az emlékezet ismét szabadon fordul a nagy jövőtervek felé. A megbocsátás tehát a jövőt adja az emlékezetnek. Andor esetében az autentikus emlékezet útját eltorlaszoló folyamatos ismétlési kényszert közvetetten az anya halála törte át, ezután orvosi tanácsra kezdte el írni saját történetét, melynek elbeszélése során esélyt kap arra, hogy megbocsásson saját magának. A korábban már idézett rész az Eszterrel való beszélgetésből úgy értelmezhető, hogy a hazugságoknak egy hónap, illetve három hét múlva azért lesz vége, mert a megbocsátás folyamata lezajlik, és történetének megírásával Andornak mégis sikerül megalkotnia saját szubjektumát.

A narráció kérdései. Mivel én-elbeszélésről van szó, fontos megvizsgálunk a narrációt mint sajátos tudatfolyamot.⁴⁰ Az első személyű elbeszélő viszonya múltbeli énjéhez párhuzamba állítható a harmadik személyben írt regények narrátorának és főszereplőjének viszonyával. Ez az alaptechnika a harmadik személyű elbeszélők pszicho-narrációjával (genette-i terminológiában közvetett belső magánbeszéddel) analóg módon nem nyelvi minőségű tudattartalmakat tár elénk, az elbeszélő saját múltbeli énjének belső gondolatait beszéli el. Az ábrázolt és az ábrázoló idő között tehát távolság van, az elbeszélés ideje későbbi az elbeszélő történet idejéhez képest. A Bartis-regény nagy részében utóidejű narrációról beszélhetünk, amely két esetben szakad meg, részint a párbeszédesek kvázi-jelenidejében, részint az elbeszélés zárójelenetében:

³⁹ Ricoeur, Paul, *i. m.*, 61.

⁴⁰ A tudatfolyamot Dorrit Cohn szövege alapján vizsgálom. Cohn, Dorrit, *Áttetsző tudatok*, in: *Az irodalom elméletei II.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 103–138.

Ha jól számolom, ma harminchat esztendeje ült be Darvas Andor, Weér Rebeka és Jordán Éva egy szolgálati Volga hátsó ülésére (...) Természetesen félek. De addig, amíg a cserépkályha rendesen átmelegszik, még lesznek emberi vonásaim. Ha kint ülnék, mondjuk egy tóparti ház udvarán, valahol az Isten háta mögött, a Kárpátokban, akkor is csupán azt írhatnám, hogy egyetlen dolog tölt el csodálattal: a csillagos ég fölöttem. És ez még nagyon kevés. (324–325.)

A fent idézett résznél a jelen idejű állítmányok használata miatt az olvasónak az a benyomása támadhat, mintha a történet és a történet elbeszélésének ideje azonos lenne, mintha a cselekmény a jelenben zajlana. Ennek a funkciója vélhetően a várakozásból eredő feszültség megteremtése az olvasóban: e gesztussal a narrátor a befogadót mintegy a történet részévé teszi. Az elbeszélés egészére jellemző az állandó nézőpontú belső fokalizáció.⁴¹ Weér Andor szemszögéből kísérjük végig a történetet. A narrátor és a hős közötti viszony olyan egzisztenciális kapcsolat, amelyben az első személyű elbeszélő nehezen fér hozzá saját múltbeli énjéhez, hiszen már más szemszögből, Proust szavaival élve, egy *időbeli távcsövel* tekint saját életére.⁴² Számolnunk kell egy, az emlékezet hitelessége szabta korláttal is, hiszen az eseményeket egy olyan narrátor mutatja be, aki szabadon mozog fel és alá az átélő és az elbeszélő ént összekötő „időten-gelyen”. A *nyugalomban* ily módon keveredik a disszonáns és az egybehangzó narrációs folyamat: az elbeszélő tudatos döntés eredményeképpen fordul vissza „zavart” múltbeli énjéhez, hogy visszamenőlegesen megismerje belső életét. Abban a percben, amikor elhatározza magát az írásra, a tapasztaló énjének gondolatai elérik az elbeszélő én „tisztá mindentudását”, azonban ez az elbeszélés megragad az eseményekre való visszaemlékezés szintjén, és nem válik értelmező folyamattá. Az elbeszélői nézőpont ingadozik: hol analitikus, a szerepeket feltáró és elemző (ez főként az anyához idézett belső monológokban érhető tetten, amelyek egyértelműen elválaszthatók a múlt eseményeitől, és értelmezésnek tekinthetők),⁴³ máshol pedig empatikus – s ez a gyakoribb –, mikor az elbeszélő elfogadóan mutatja be az eseményeket. A megértés az elbeszélésmódnak köszönhetően sem jön létre, hiszen az események értelmezés nélküli leírása az önmegismerés kudarcaként értelmezhető.

Az E/1 személyű narráció egyik fő alkotóeleme, az önidéző monológ – amely a múltbeli monológ alkalmankénti idézését jelenti – szintén megjelenik a szövegben: főként a tetőpontjára érő konfliktusokat, patetikus pillanatokat kíséri. Ezek a monológok a narrációtól élesen elkülönülnek, az elbeszélő én tehát nem azonosul a korábbi tapasztaló énjével. A leghosszabb monológot hívja elő az egyik Jordán Évával való találkozás után a büntudat, amikor Andor krétát eszik, majd vért hány:

⁴¹ A terminus Genette-től származik. Dobos István, *Az irodalomértés formái*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2002, 122–126.

⁴² Proust megállapítását Dorrit Cohn idézi. Vö. Cohn, Dorrit, *i. m.* 105.

⁴³ Idesorolható az Antonius és Kleopátra epizód, valamint az anya színházi szerepeinek említése olyan szituációkban, amelyek egy-egy darabhoz hasonlatosak. Például Lady Machbet említése Judit áldozata során, Anna Karenina említése az anya-fiú viszony kapcsán.

Ez volt a legjobb nadrágom, gondoltam, most már mindegy, gondoltam, holnap felveszek valami vastagabbat, gondoltam, tulajdonképpen jó lenne tudni ezt-azt apámról, gondoltam, legalább, hogy hogy nézett ki (...) különben nem is olyan rossz nőt verni, apánk nem is volt olyan hülye, gondoltam (...) ez a szuka néha igazán feljöhetne vizitbe anyámhoz, gondoltam, meg Eszter is, gondoltam (...) (196–197.)

Az önidéző monológokhoz hasonlóan Bartis szövegének jellegzetes pontja a „párgondolat”, amely szintén a narrációtól elkülönülve, patetikus pillanatokban jelenik meg. Különösen kiemelkedik ezek közül az a „gondolatváltás”, amely Eszter és Andor között zajlik Eszter lakásában, első szeretkezésük után.

Most kéne gyökeret eresszek, gondoltam, mint a tölgyek, gondolta, inkább a cédrus, az tovább él, gondoltam, szeretlek, gondolta, hallgass, gondoltam, csak gondoltam, gondolta, abba belepusztulsz, gondoltam, nem érdekel, gondolta, így nem lehet élni, gondoltam, én így akarok, gondolta (...) virrad, gondolta (...) menned kell, mindjárt felébred, gondolta, tudom, gondoltam, akkor menj, gondolta és lecsókolta a gyönyör verítékét a homlokomról. (130–131.)

Ez a „monológ-váltás” azért is sajátos, mert keveredik benne az önidéző monológ és a harmadik személyű elbeszélésekre jellemző elbeszélt monológ. Teljesen egyértelmű, hogy az önidéző monológ a fent idézett szöveg azon része, amelyben az elbeszélő saját korábbi gondolatait írja le, az elbeszélt monológ pedig az a textuselem, amelyben Eszter mentális megnyilatkozását beszéli el a saját narrációs szövegének képében.

A szöveg diszkurzív értelemképzése

Név és metafora Bartis Attila *A nyugalom* című regényében

A történet szimbolikája és a nevek metaforizáló ereje. A Bartis-regény címe fontos kérdéseket vet fel. Hol van egyáltalán nyugalom ebben a regényben, amelynek majd minden mondatában érződik a feszültség? Rolf Spinnler, a mű egyik német kritikusa ebben a regényben a ciklon belsejében uralkodó csendként értelmezi a nyugalmat. Hiszen miközben odakint az országban zajlik a rendszerváltás, a szocializmus összeomlik, hogy helyét átvegye a kapitalizmus, addig a Weér család lakásában megáll az idő.⁴⁴ Bombitz Attila szerint a Bartis-regények címadásai a hétköznapiság esztétikumát szólítják meg, mely azokból a szakadozott szélű valóságfelvételekből szüremlik elő, amelyek a mindenkor elbeszélő élettörténetének minden iramát és nyugtalanságát az írás szépségébe veti.⁴⁵ A *nyugalom* szó keletkezése a magyarban a 12. század végére tehető. Származékszó, egy finnugor kori szótó -alom névszóképzővel ellátott alakja. Töve a *nyugszik* ige szógyökével azonos, mely tövet a nyelvújítás korában újra életre keltették 'nyugalmat biztosító' jelentésben, számos összetétel előtagjaként újraaktiválták, például a *nyugosztal* igében,⁴⁶ amely a halál szemantikáját lépteti be a cím interpretációjába, hiszen a szó olyan további alkalmazásai is ismeretesek, mint 'sírban nyugszik, nyugodjék békében, itt nyugszik'. A cím tehát a halál utáni nyugalom jelentését sugallja, ami egyfelől az anya halála utáni megnyugvásaként értelmezhető, másfelől előrevetíti a főhős-narrátornak a regény végén sejtetett halálát. A biográfikus szerző, Bartis Attila a címet a Nyugalom tengere szókapcsolatból származtatja, amely a holdra szálláshoz kapcsolódik.⁴⁷ Ez a tárgykör a regényben is tematizálódik:

Megkerestük a magyarokról elnevezett kráterekeket, meg hogy hol szállt le az Apolló, hol volt a *Nyugalom-támaszpont*, aztán a holdgömb legördült a hasán (...) földi verítékkal telt meg a *Mare Tranquillitatis* medre, aztán hallgattunk. (160–161.)

A Nyugalom tengere (*Mare Tranquillitatis*) az a hely, ahol először lépett ember a Holdra. A regényben a fent idézett passzus allegorikus módon a szerkezés témájához kapcsolódik.⁴⁸

⁴⁴ *Bátor, tragikus könyv – Válogatás Bartis Attila A nyugalom című regényének német kritikáiból, i. m., 28.*

⁴⁵ Bombitz Attila, *i. m., 31.*

⁴⁶ *Etimológiai szótár. A magyar szavak és toldalékok eredete*, szerk. Zaicz Gábor, Bp., Tinta, 2006, 579.

⁴⁷ Bartis Attila – Kemény István, *Amiről lehet*, Bp., Magvető, 2010, 119.

⁴⁸ A holdra szállás motívuma Bartis Attila más műveiben is megjelenik, például első regényében, *A sétában*, ahol egy nagy, teliholdas képhez kapcsolódóan ábrázolódik, *A kéklő párban*

A szabadság motívuma kardinális szerepű a Bartis-prózában. A nyugalomban több helyen tematizálódik, s rendszerint összekapcsolódik az írással. Így például amikor Andor diktálni kezdi Eszternek a novelláit, és kifakad:

Nincs szájalmasabb, mint amikor az ember összetéveszti az agya koszmányos szüleményeit a szabadsággal. (144.)

Az írás egyfajta kitörési kísérletként is értelmezhető, menekülésként a bezárt létbe való szorítottságtól. Az írás azonban valójában nem jelent igazi szabadságot, hanem sajátos önbecsapásként értelmeződik a szövegben. Erre az elbeszélő-főhős is reflektál:

Amennyit tudok a szabadságról, azt akkor tudtam meg, amikor elköszöntem Berényinétől és elindultam a Kálvin tér felé.⁴⁹ Már abban az esetben, ha a szabadság alatt nem a berepülő pilóták eufóriáját értjük, vagy a választási jogot, vagy hogy erkölcsi normáink szerint ítélnünk és dönthetünk, s e döntés ráadásul kivételesen egybevág a legtitkosabb vágyainkkal és érzelmeinkkel. *Ha a szabadság nem a fehér papír fekete tintával.* Ha nem négy kifeszített húr vagy tízezer orgonasíp. (...) Szóval a legjobb, ha szabadság alatt most valami olyasféle állapotot képzelünk el, amelyben immár semmi nem köt a minket körülvevő világhoz. (...) Furcsa, leginkább jellegtelen állapot a szabadság. Semmi köze ahhoz, amikor minden mindegy, mert amögött mégis ott lapul a szégyen vagy a remény. (...) Úgy is mondhatnám: a szabadság nem embernek való állapot. (257–258.)

A narrátor-hős idézett monológja arra világít rá, hogy a művészet nem szabádít fel.⁵⁰ Bartis Attila műveiben alapvető fogalomként van jelen a szabadság. A szerző így vall erről egy beszélgetésben:

Alapvető fogalmaink sokszor nem azt írják le, aminek birtokában vagyunk, hanem csupán amire törekszünk (...) Az írás valóban a sza-

egy egész novella, a *Neil története* tárgyalja ezt a kérdéskört. Erre a motívumra még kitérünk a dolgozat zárófejezetében.

⁴⁹ Ez a szövegrészlet Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényére való rájátszásként értelmezhető. Medve számára a Kálvin tér jelenti a szabadságot, a két hős közötti kapcsolatot pedig mindkettejük író volta erősíti.

⁵⁰ A kiemelt részben implicit utalás történik Andor ikernővére, Juditra, aki hegedűművészként emigrált és sikeres turnékon vett részt. A testvér időlegesen nemet tudott mondani arra a világra, amelyben az elbeszélő mintegy „benragadt”. A művészet, a hegedűjáték látszólag felszabadította, azonban a regény vége felé világossá válik, hogy ő sem bírta sokáig a „lát-szatszabadságot”, öt évvel azután, hogy különvált a családtól, öngyilkos lett. Amint külföldön ismertté kezdett válni, felvette a Rebecca Werkhard művésznevet, amelyben explicite bennfoglaltatik az anya neve. A szövegben arról is hírt ad, hogy az anya hogyan kezdi saját képére formálni Juditot. Andor olyan elrejtett dokumentumokat (leveleket) talál, amely bizonyítja, hogy anyjuk saját szexuális játékaiba lányát is belevonta.

badságról szól. Mármint az énnék a szabadságra való törekvéséről (...) A szabadság azt jelenti, hogy legalább olyan mértékben vagyunk képesek elengedni a dolgokat, mint birtokolni azokat, részesülni belőlük (...) A szabadság kiteljesedésének feltétele az elengedés, végső feltétele pedig az ego elengedése (...) Ennyit tudunk a szabadságról. A végleteket.⁵¹

A főhős-elbeszélő nem tudja elengedni korábbi életét, nem tudja magára hagyni anyját, ezért az Eszterrel való szerelemben sem képes igazán „feloldódni”, szabaddá válni.

A nevek fontos szerepet töltenek be a regényben. Olga Frejdenberg a szüzsét olyan, a beszéd előtt is létező, gondolkodás során kialakult struktúrának tarja, amely a metaforák szóbeli cselekvéssé kibontott rendszereként gondolható el. A szüzsé ily módon voltaképpen egyfajta „másként mondás-ként” működik, s a szüzsés motívumok, ezen belül az egyes alakok nevei a szereplő cselekvés megformálásának tekinthetők. Egyszerűen szólva, Frejdenberg szerint a hős azt teszi, amit a neve és ő maga szemantikailag jelent. A személyek a regényben megszemélyesített motívumok, a szereplők nevében kifejtett jelentés cselekvéssé válva bontakozik ki.⁵² Mivel A *nyugalomban* ábrázolt idő és tér mitikus,⁵³ relevánsnak tűnik megvizsgálni a nevek szemantikáját.

Fehér Eszter neve a fehér szín szimbolikáját evokálja: Eszter jelképezi az egyszerűséget, a tisztaságot és a tökéletességet a regényben. Eszter alakja magában foglalja a női princípium szüzi aspektusát és a földi világ dualitását. Mivel a fehér szoros kapcsolatban áll a halállal és az ahhoz kapcsolódó rituális tárgyakkal, a szellemeket és kísérteteket jelképezi.⁵⁴ Eszter a regényben Andor női párja, a szín túlvilághoz kapcsolódó szimbolikája azonban ezen túlmenően alátámasztani látszik azt a meglátást is, miszerint ő Andor ikertestvérének, Juditnak az alteregója.⁵⁵ Nagy Hajnalka a két szereplő azonos jelzőivel argumentálja a figurák közötti paralelizmust: mindketten úgy állnak, mint a jegenyefák, akik mellé az Úristen elfelejtett virágot teremteni,⁵⁶ s mindkettejük

⁵¹ Bartis Attila – Kemény István, *i. m.*, 209–212.

⁵² Frejdenberg, Olga, *Motívumok*, Helikon, 2000/1–2., 57–59.

⁵³ A név, annak viselője, cselekvései és története a mitikus gondolkodásban lényegileg azonosak.

⁵⁴ Vö. *Szimbólumtár*, szerk. Pál József és Újvári Edit, Balassi, Budapest, 2001, 144–145. és *Jelképtár*, szerk. Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám, Helikon, Bp., 2000, 205.

⁵⁵ Vö. Nagy Hajnalka, *i. m.*, 25.

⁵⁶ Juditra vonatkoztatva: „– Hallgass – mondta, és olyan egyedül állt a színpadon, mint aki mellé az Úristen elfelejtett virágot teremteni.” (149.); „Aki csak percekig látta játszani, annak minden bizonnyal unalmasnak tűnt, hogy úgy áll valaki a színpadon, akár a jegenyék, de ez a látvány egyre félelmetesebb lett, és végül már azt kívánta az ember, hogy roskadjon össze.” (168.); Eszternél: „Befészkelte magát a nagykabátom alá, de a csendjével ott is ugyanolyan egyedül maradt, mint aki mellé az Úristen elfelejtett virágot teremteni.” (167.); „Beragyogott a nap a megsüllyedt felhők alá, pofozta a szél a sirályokat, és lobogó kabátjában úgy állt ott az a nő, mint a jegenyék.” (123.)

hasonlítottjaként a pompeji üregek szolgálnak⁵⁷ (ezeket a narrátor-főhős Eszter testéhez, illetve Judit zeneőrületéhez társítja).⁵⁸ A két nő nevének a keresztény mitológiában betöltött szerepe is erősíti azonosságukat. Az ószövegségi hagyományban mindkét név olyan nőt jelöl, aki megmentette népét a veszedelemtől.⁵⁹ A történetben Eszter és Judit is Andor gyámolítójaként jelenik meg.

Az *Eszter* név etimológiája viselőjét a sumer mitológiában a szerelem, a termékenység és a háború istennőjének tartott Istar alakjához kapcsolja.⁶⁰ Istar alakjának első irodalmi feldolgozása a *Gilgames eposz*ban jelenik meg: Gilgames, aki kétharmadrész isten és egyharmadrész ember, állandó *épitkezései* miatt magára haragította Uruk városát, amelynek lakói az istenek segítségét kérték, hogy legyőzzék őt. Az istenek ezért megteremtették Enkidut, a vadembert, hogy legyen ellenfele Gilgamesnek. A közismert történet szerint Gilgames egy Istar nevű szerelem-papnót küld Enkiduhoz, hogy az szerelme által „civilizálja” őt. A küldetés sikerül, Enkidu az emberi élmény hatására elidegenedik barmaitól, akik között eddig élt, elmegy Gilgameshez békét kötni. A regényszövegben Eszter épp a neve jelentésében rejülő két világ – az emberi és az állati szféra – közti átvezető szerepet nem tudja teljesíteni, mivel nem képes Andort saját ösztönszerű, állatias világából kimenekíteni, s nem tudja hozzásegíteni ahhoz, hogy megépítse autonóm szubjektumát.

Istar istennőhöz egy másik történet is kötődik, amely kapcsolódni látszik Eszter nevének metaforikus jelentéseihez. Az i. e. első évezredi *Istar alvilágjárása* című eposz, amelynek történetét a magyar irodalomban elsőként Weöres Sándor dolgozta fel *Istar pokoljárása* címmel, Istartnak, a termékenység istennőjének alvilági útját és visszatérését teszi témájává. Istar nővére, az Alvilág istennője rettegett testvére jövetelétől, azt hitte, hogy a hatalmára tör, ezért megparancsolta, hogy az Alvilág kapujának őrei bánjanak úgy vele, mint a halottakkal, fosszák meg öltözetétől, és úgy vezessék elé. Istar, amikor nővére elé kerül, magyarázatot kér a fogadtatás miatt, de testvére szajhának nevezi, bebörtönzi, és mindenféle bajt küld rá:

Mikor látta Allatu asszony,
kiáltott Namtarnak, szolgájának:
»Vidd őt, Namtar, a zuhogóba lökd be,
szemét sujtom sötétséggel,
derekát sujtom dermedtséggel,
lábát sujtom súlyossággal,
szívét sujtom homályossággal,
fejét sujtom bénasággal,

⁵⁷ Eszternél: „Mint a pompeiek, akikből a láva mélyén csupán egy embernyi üreg maradt, úgy feküdt a fekete matracon.” (145.)

⁵⁸ Nagy felteszi dolgozatában a kérdést, hogy beszélhetünk-e egyáltalán szerepekről, vagy pusztán anya és fia megszemélyesített énformulái jelennek meg a műben.

⁵⁹ *Mitológiai enciklopédia, II.*, szerk. Sz. A. Tokarev, Gondolat, Bp., 1988, 233, 248–249.

⁶⁰ *Keresztnevek enciklopédiája*, szerk. Fercsik Erzsébet–Raász Judit, Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2009, 282–284.

egész erejét semmiséggel
mind e világ végeztéig.«⁶¹

Voltaképpen ugyanez történik Fehér Eszterrel is, amikor megpróbálja átlépni a Weér-lakás mitikus, alvilági terének küszöbét. Rebeka fenyegetve érzi pozícióját tőle, így megszegyeníti és kiutasítja:

Te ne merd idehozni a kurváidat. Semmi szükségem közönségre. (...) Nehogy azt hidd, hogy nem tudom! A kis Eszterke! Ez akar engem tönkretenni! Ez beszél tele a fejed! Amíg nem tapadt a farkadra ez a pióca, addig sose mertél így beszélni velem! (141–142.)

Eszter sorsa metaforikusan más pontokon is kapcsolódni látszik a nevébe kódolt Istar (a szerelem, a háború és a termékenység istennője) sorsához, illetve tulajdonságaihoz. Ő jelenti Andor számára a szerelmet, teherbe is esik tőle, ám a viszály és az anya tiltása elválasztja őket egymástól. Eszter azonban képes továbblépni, visszamegy hazájába, Erdélybe: ő az egyetlen, aki a mű végén szembe tud nézni saját tragikus múltjával, bármennyire szörnyű is volt az. Valójában ez a változtatni tudó és a szembenézést vállaló képesség az, ami elválasztja őt Andortól, nem az anya tiltása és átkai. Andor megragad abban a Weér Rebeka által alkotott világban, amellyel nem képes azonosulni, de amelyből – bár megvolt a lehetősége rá – nem képes kilépni.

Eszter és Judit mellett Andor gyámolítói közé sorolhatjuk Lázár atyát is, ő kétszer jelenik meg a szövegben, olyan misztikus alakként, aki mindig akkor tűnik fel, amikor Andornak pártfogóra van szüksége. Először az egyik vidéki felolvasáson bukkan fel, ahol Andort a polgármesternél eltöltendő kínos és unalmas estétől menti meg, s feltárja előtte az egykori Weér-kúriát. Ezt a szövegrészt rendre a narrátor reflexiói szakítják félbe, melyek azt hangsúlyozzák, mennyire ragaszkodik Rebeka az ősi családi mítoszhoz.

Amíg a gázrezsón melegedett a víz a zellerkrémleveshez, kimentünk fáért és befűtöttünk a vendégszobába, pontosabban valamelyik hajdani gróf Weér dohányzószobájába, aki számításaim szerint üknagybácsim vagy szépnagybácsim lehetett (...) Bár nem nagyon volt mire alapoznom a számításokat, mert ahogy sorvadt a család, (...) ahogy szép lassan vízzé vált a vér, amivel fiait etette a pelikán, úgy gyarapodott az emlékekben a hajdani vagyon és hatalom. Olyannyira, hogy anyám már egy fél Nagymagyarország titkos birtokosaként lépett a színpadra. (32.)

Az atya arról beszél Andornak, miként tért meg, amikor elkeseredésében Szent Ágoston *Vallomásait* vette le a könyvtár polcáról. A plébános neve „beszélő” név, az olvasóban a keresztény hagyomány „Lázárjait” idézi fel. A bibliában Lázár az az ember, akit Jézus Krisztus a halálát követő negyedik napon

⁶¹ Weöres Sándor, *Istar pokoljárása*, in: *Uő, Egybegyűjtött költemények, I.*, Bp., Helikon, 2008, 205.

feltámasztott. Lázár atya történetében mintegy megismétlődik bibliai „előképének” története: megtérésekor szinte újjászületik, miután a tornatanár, aki miatt felesége elhagyta, csaknem agyonveri. A keresztény tradícióban azonban egy másik Lázár-történet is jelen van (*Példázat a gazdag emberről és a szegény Lázárról [Lk 16,21]*). Szegény Lázár a szegénység megtestesítője, akit a túlvilági életben Isten megjutalmazott. (Életében a gazdag ember kapuja előtt ült és éhezett, halála után Ábrahám ölébe került, a gazdag ember pedig a pokol tűzére, és kérte Ábrahámot, hogy küldje el Lázárt, hogy ujjá hegyét vízbe mártva hűsítse nyelvét enyhítvén gyötrelmeit, vagy legalább küldje el őt testvéreihez, hogy figyelmeztesse őket, térjenek meg.) A Lázár név jelentése ennek nyomán: 'Isten segített'.⁶² Andor és a plébános a regényben az első találkozás után a következővel búcsúzik egymástól:

- Ezt tegye el – mondta a plébános, amikor már a vagon lépcsőjén álltam, és kezembe nyomott egy fekete bőrkötéses könyvet.
- A Vallomások? – kérdeztem.
- Ugyan, ne vicceljen. Ennek még a szerzőjét sem ismeri. (43.)

Később a vonatúton Andor megnézi a könyvet, és látja, hogy a lapjai üresek. A *nyugalom* Lázár atyája ily módon teljesíti nevébe kódolt küldetését, segít Andornak, amikor szüksége van rá, és ezzel a gesztussal terelgeti az önmegértés és az önmegismerés felé, amely a későbbiekben előkészíthetné az anyjától való elszakadást. Azáltal, hogy „tisztá lapokat” (tabula rasa) tesz Andor elé, Lázár atya arra ösztönzi az elbeszélő-főhőst, hogy tegye meg új, saját életének első lépéseit.⁶³

Az Ödipusz-komplexus tematizálása: Rebeka és Andor kapcsolata. Weér Rebeka és fia, Weér Andor kapcsolata igencsak ambivalensnek mondható. A fiú nem képes elhagyni anyját, nem tud elszakadni tőle, másfelől azonban gyűlöli és megveti őt. A viszony kétarcúságát kiválóan illusztrálja a Lázár atya és Andor között elhangzó alábbi párbeszéd:

- Undorodtunk egymástól, és kész. Volt okunk rá. Mi ebben olyan különös?!
- Pedig gyönyörűen ír az anyjáról – mondta. (...) Lehet, hogy gyűlölte, lehet, hogy volt okuk rá, lehet, hogy kidobálta a törülközőit is, de ettől még senki sem vizek ágyba. (296.)

Az anya neve az ószövegségi hagyományban jelenik meg először: *Rebeka* Izsák gyönyörű felesége, aki ikreket szül neki. A név szemantikája éppen innen ered, hiszen egyik jelentése: 'feltáplál', a másik pedig 'megigéző, megbabonázó'.⁶⁴ Bartis szövegében a *Rebeka* nevében kifejezett tartalom frejdenbergi

⁶² *Mitológiai enciklopédia, II., i. m., 356.*

⁶³ A bibliai Lázár alak a Bartis-prózában ismétlődő motívumnak tekinthető, elég a *Lázár apokrifek* című, 2005-ben megjelent tárcagyűjteményre gondolnunk.

⁶⁴ *Mitológiai enciklopédia, II., i. m., 262.*

értelemben véve cselekvéssé válik, a névben mint szóformátumában összesűrített jelentéspotenciál megtestesül, a névben rejtett történetet a regény újfent aktivizálja és kibontja:⁶⁵ a regénybeli Rebeka szintén ikergyermekeknek ad életet, akik közül azonban csak egy marad vele, Andor. Az *Andor az András régi változata, mely az Andorjás név rövidülése során jött létre, jelentése 'férfi, férfiak legyőzője'.*⁶⁶ Az *Andor* névben rejlő szemantikum tematikus szinten megkérdőjeleződik, mivel anyja a fiát *sosem szólítja a nevében*, s ha szól hozzá, a mondat végére mindig odateszi a fiam szót. Andor így nem tud tehát autonóm személyé válni, mindig az anyjától függésben létezik, az anya a *megnevezéssel* is birtokolja őt. Kapcsolatuk már a születésnél negatív módon determinálódik, amint erre a narrátor is reflektál az alábbi módon:

Legalább megpróbálhattad volna eljátszani, hogy nem csak a gátszakadásra meg a szembevérzésre emlékszel az egész macerából, gondoltam. (...) Bár kétségtelenül leköti az ember figyelmét, ha megsérül a nemi szerve, gondoltam. (48.)

A szülés-születés élménye meghatározza a szülő-gyermek kapcsolatot, hiszen az anya még arra sem emlékszik, hogy a fia vagy a lánya született-e előbb. Később a pártitkár hiába keresi az *anyai szív Achilles-sarkát*, azt csak a nő hiúságában találja meg: miután megalázza a színpadon, Rebeka hazarohanva saját fiának karjaiban köt ki. A narrátor Antonius és Kleopátra epizódjaként írja le a történeteket,⁶⁷ de ez a textuselem Oidipusz és Iokaszté történetét is megidézi. A szöveg explicit módon utal erre a mítoszra:

Tényleg, miért van az, hogy *Iokaszténak* voltál a leggyatrább, anyám? (134.)

Iokaszté a görög mitológiában a thébai Laiosz király felesége, Oidipusz anyja, majd később felesége, aki gyermekeket is szült neki.⁶⁸ Andort Oidipuszhoz kapcsolja a vakság motívuma (Oidipusz, amikor megtudja, hogy saját anyjával hált, köntösének csatjával kiszúrja saját szemét). Andor gyermekkorában, hogy magára vonja anyja figyelmét, és beteljesítse a nevébe kódolt sorsát, vagyis legyőzze az anyja testét élvező többi férfit, vaknak tette magát.

⁶⁵ Frejdenberg, Olga, *i. m.*, 57.

⁶⁶ Ladó János – Bíró Ágnes, *Magyar utónévkönyv*, Vince Kiadó, Bp., 1998, 28.

⁶⁷ „Ahogy maga Antonius sem látta még Kleopátrát sírni soha, még akkor sem, amikor meghozta a postás az első levelet a Keleti partról. Tulajdonképpen most jött rá, hogy Kleopátrának igazából nem mentolos, hanem sós ízű a könnye (...) Aztán bement Antonius a fürdőbe a Valerianáért meg egy vizes törülközőért, megoldotta Kleopátra lábán a saru sziját (...) Aztán letörölte Kleopátra kezéről a szétszakított párna tollpíhét (...) Ez jó, mondta Kleopátra és megfordult, hogy Antonius hozzáférjen az arcához tapadt tollpíhékhez (...) a hosszú nyak lüktető ütőéréhez (...) Ne sírjon, anyám, mondta Antonius, és kendőjével végigsimította a hasnak a mellkastól kezdődő völgyét, le egészen a köldök alatti aranypántig...” (50–52.)

⁶⁸ Oidipusz és Iokaszté sorsának sötét titkára Theiresziász, a vak jós világít rá, és amikor Iokaszté felfogja, mit tett, öngyilkos lesz. Vö. *Mitológiai enciklopédia*, I., *i. m.*, 695–696.

A szövegben reflektálódó ödipális komplexus a vérfertőzés motívumát hívja elő, amelynek pszichoanalitikus magyarázata az anyaméhbe való visszatérés utáni vágy. Andor tettét tehát nem a szexuális vágy motiválja, hanem az anyjával való minél szorosabb kapcsolat, az egyesülés igénye. Andor személyisége egyfelől ellentétes a nevébe kódolt vérszimbolikával – a vér elsődlegesen az életet, az életerőt jelképezi –, másfelől realizálja annak negatív szemantikai aspektusait. Az irodalomtól ugyanis távolról sem idegen e jelkép negatív jelentésének hangsúlyozása, hiszen a vér gyakran a tragikus magány, az idegenség és a bizalmatlanság előrevetítőjeként jelenik meg.⁶⁹ Az álomban előforduló vér pedig a pszichológia szerint a lélek szorongásokban megnyilvánuló sérülésére utal. Andor álmaiban többször is megjelenik a vér, például:⁷⁰

Ez még él! – üvöltöttem. – Ettől mind megdöglötök! – üvöltöttem, de csak marcangolták tovább, a lány pedig nevetett és a vérétől fodormentaillattal telt meg a korhadó erdő. (42.)

A keresztény hagyományban a vér azoknak a vértanúknak az attribútuma, akik inkább meghaltak, mint hogy elárulják Krisztust. Andor nem hisz Istenben,⁷¹ ez a motívum mégis szorosan kapcsolható az alakjához. Egyetlen dolog van ugyanis, amihez gyűlölködő magatartása ellenére is szorosan kötődik, és amitől nem tud szabadulni – eszelősen próbál összetartani egy „szellemcsaládot”. A család az, és benne főként az anya, akiért a regény végén feláldozza magát, ily módon beteljesítve a nevében rejlő sorsszerű történetet. Ezt csak megerősíti a *Weér*-család egykori címerében lévő, fiókáit önnön vérével itató pelikán mint az önfeláldozás szimbóluma. A legenda szerint az állat felhasította saját mellét, hogy kihulló vérével táplálni tudja fiókáit. Bartis Attila regényében ez a legenda nem a közismert, tradicionális értelmében, azaz nem az anya önfeláldozó szeretetében, hanem a római hagyomány szerint a szülő iránti odaadásként, a krisztusi önfeláldozásként (*pietas*) tematizálódik. Andor arra irányuló vágya, hogy saját életének feláldozásával megváltsa anyját a bezárt léttől, a regényben explicit módon is megjelenik:

Jöjjön már az a kurva kalauz, gondoltam, de csakhamar rádöbbsentem, hogy immár egyáltalán nem félek. Sőt, ha most leszállítana, akkor 40 napig⁷² bolyonghatnék a pusztában, és ennek azért meglenne a maga haszna. (...) Ha van egy csöppnyi emberség ebben a kalauzban, akkor hibát talál a menetjegyemen és a rohanó vonatból dob ki a pusztában, te meg szépen lemész és bevásárolsz, gondoltam. (47.)

A keresztény szimbolika mögött antik kulturális tradícióra utaló nyomokat is észlelhetünk a *Weér* család történetében, ha jobban megvizsgáljuk a szereplők

⁶⁹ *Szimbólumtár, i. m.*, 504–505.

⁷⁰ Például amikor Lázár atyánál azt álmodja, hogy egy dögkút alkalmazottja, ahol a feladata az, hogy a mindennap odakerülő friss hullákkal megetesse a vérebekeket.

⁷¹ Bár Isten neve kétségkívül gyakran előfordul a szövegben, melynek ő az elbeszélője.

⁷² Jézus megkeresztelése után elvonult a pusztába, és 40 nap, 40 éjjel imádkozva böjtölt.

közötti viszonyokat, különös figyelemmel tekintve a szűk család felépítésére. Az ókori görög mitológiának meghatározó istenei Zeusz és Létó ikergyermekei, Apollón és Artemisz, akiknek életéből szinte teljesen kimarad az apjuk, míg anyjukat semmiért sem hagynák magára, rendkívül kötődnek hozzá, és vigyáznak rá. A regényben is felfedezhető ez a motívum, Weér Rebeka két gyermeket szült, Andort és Juditot, akik még a látszat ellenére sem képesek elszakadni tőle. A történet további részleteiben is rendkívüli hasonlóságokat mutat a görög mitológia említett darabjával. Artemisz, közvetlenül saját születése után segítkezik testvére megszületésében is, ily módon megféleltethető Juditnak, aki a műben az idősebb testvér, és bár nem közvetlenül Andor világrajövetelében van szerepe, de a nevelésében nélkülözhetetlen támasza anyjának. Juditot további tulajdonságai is a vadászat istennőjéhez kapcsolják. Ilyen például a kitartása, amelynek leírása a regényben több helyen megjelenik, például:

– Most már elég. Beledöglesz – mondtam.

– Attól még nagyon messze vagyok – mondta, majd belemártott egy kekszet a pohár sózott tejbe, a nyelvére tette, majd újragyantázta a vonót és kezdte előlről.

Ehhez hasonlóan, Artemisz is bármilyen közeli vagy távoli célt szemelt ki, tudta, hogy nyila tévedhetetlenül el fogja találni azt. Az érdeklődésüknek vagy érdekeiknek megfelelő tevékenységre olyan erővel tudnak összpontosítani, hogy sem a saját szükségleteik, sem másokéi, sem az esetleges versenytársak megjelenése nem zavarja meg őket.⁷³ Judit ikertestvérének, Andornak egyes cselekedetei és tulajdonságai pedig Artemisz testvérének, Apollónnak a történetét idézik meg. Elsődleges összekapcsoló jegyük a költészet, az alkotás, melynek Apollón istene a görög mitológiában, Andor pedig művelője a regényben.⁷⁴ Apollón mítoszának része az a történet, miszerint megölte nyilával Titüloszt, az óriást, aki meg akarta erőszakolni anyját, Létót. Ebből kitűnik, hogy a költészet istene nem tűrte, hogy anyját bárki bántsa, illetve bárki túl közel kerüljön hozzá. Mint fentebb már említettük, Andor is így reagál ezekre a szituációkra, elegendő arra az esetre gondolnunk, amikor rajtakapja Rebekát Effenbach Tamással. Apollón legendája szerint pusztító tettein kívül gyógyít is, megvéd a bajtól és a betegségtől, ezen tulajdonsága szintén megmutatkozik

⁷³ Juditnál ez a következőképpen jelenik meg: „Biztosan megnyered – mondtam. Tudom – mondta. Mégis félsz – mondtam. Nagyon – mondta.”

⁷⁴ Itt megemlíthetünk egy történetet, amely azon az állításon alapul, miszerint Apollón és Hermész sok fontos funkciót felcserélt, illetve megosztott egymással. A mítosz szerint Hermész, miután véletlenül talált egy teknősbékát, a páncéljából elkészítette az első kéthúrú lantot, és lantmuzika kíséretében dalokat rögtönzött. Apollón rábeszélte, hogy adja neki, Hermész ezt meg is tette, ezzel hozzájárulva ahhoz, hogy Apollón a költészet istene legyen. Ehhez hasonló módon, mint a dolgozatban azt már említettük, Andor *A nyugalomban* Lázár atyától kap egy üres lapokat tartalmazó könyvet, amelyet a pap a segélycsomagokban talált, ezzel ösztönözve az író saját történetének megírására. E szerint a történet szerint Lázár atya funkciója Andor életében megegyezik a szereppel, amit Hermész töltött be Apollónnál. Az említett mítoszt lásd: *Mitológiai enciklopédia, I., i. m., 641–644.*

Andor történetében, erre vonatkozó példaként említhetjük a regénynek azt a részét, amely az Eszterrel való találkozás után a nő gyógyulásáról szól. Andor ekkor odaadón gondoskodik róla és ápolja, annak ellenére, hogy szinte nem is ismeri. A két hős közös jegyeihez kapcsolódóan érdemes még azt megjegyeznünk, hogy alakjukban összekapcsolódik a racionális világosság és a sötét ösztönös erő, ez a szövegben Andornál többször tetten érhető, elég a Jordán Éva-epizódok állatiasságának és a felolvasások konzekvens írójának ellentétere gondolnunk. Kevésbé fontos, ám mégis említésre méltó közös vonásuk a növényekhez való kapcsolódás is, amely mindkettejüknél főként a nőkkel való viszonyukban jelenik meg. Apollón szerelmével üldözi Daphnét, de miután eléri, szerelmük nem teljesezhet be, mert Daphné babérfává változik. Az Andorhoz kötődő összes nőnél előfordul az, hogy valamilyen növényhez hasonlítva jelennek meg a szövegben. Juditnál és Eszternél ez a dolgozatban már említett jegenyefa-motívum, Jordán Évánál és Weér Rebekánál pedig a mandula. A mandulaillat, amely az anya minden lépését övezi, egyértelműen a képzőművészetben használatos mandorla-motívumra alludál, ez mandula alakú dicsfényt jelent, mellyel a szentképeken vagy egyes domborműveken Szűz Mária alakját veszik körbe. Apollón matriarchális vonásai jelentkeznek anyai elnevezésében (Létoidész) is, állandóan viseli az őt világra hozó Létó nevét. Ehhez hasonlóan – mint arról e fejezet első részében már szóltunk –, Andor is újra meg újra „magán viseli” az anyát, tőle nem képes elszakadni, mert Rebeka sosem hívja őt a nevén, akármit mond neki, a végére mindig oda-biggyeszi azt, „fiam” (Holváltfiam). Ha a regény végét Apollón mítosza felől interpretáljuk, ismét feltehetjük a kérdést, hogy a történettel együtt Andor élete is véget ér-e. Apollónnak ugyanis, miután megölte Püthont, a sárkánykígyót, aki a Delphoi-jóshelyen pusztított, vezekelnie kellett bűneiért. Le kellett szállnia az alvilágba, ahol aztán új erőre kapott. Ily módon Andornak is „meg kell járnia a poklot”, miután saját megítélése szerint meggyilkolta anyját. A pusztításból, amivel a bútorok lakásból való eltávolítása járt, tehát ennek megfelelően nem saját maga elpusztítása következik, hanem sokkal inkább az újjászületés.

Kitekintés: A nyugalom helye Bartis Attila életműben. A *nyugalom* Bartis Attila írói gondolkodásának kitűnő példája, hiszen a szüzséformálás módja és a motívumai jellegzetesek,⁷⁵ így elemzése az író több más szövegét tekintve is megvilágító lehet.

Bartis Attila eddig megjelent prózai művei három műfajba sorolhatók: az első a regény (*A séta*, *A nyugalom*), a második a novellagyűjtemény (*A kéklő pára*), a harmadik pedig a tárcagyűjtemény (*A Lázár apokrifek*). *A séta* (1995) több szempontból *A nyugalom* (2001) előzményének tekinthető, mind a mitikus regénytér, mind a szüzséformálás, mind pedig a motivikus kifejtés szintjét tekintve. Mindkét szöveg tere zárt, alvilági tér, *A séta* fürdőhelye éppúgy mentes a történelmi időtől, mint *A nyugalom* színházi kellékekkel berendezett „kriptája”. A saját út keresése mint szüzsés alaptéma közös pont a két regény

⁷⁵ Bartis Attila műveiben a motívumok összekapcsolódására elsőként Bombitz Attila világított rá. Vö. Bombitz Attila, *Szerelemről, Holdraszállásról és művészetéről Bartis Attila könyvei kapcsán*, <http://bartis.irolap.hu/hu/bombitz-attila-szerelemrol-holdraszallasrol-es-muveszetről>

között, sőt egyes meglátások szerint,⁷⁶ bár erre explicit utalás a művekben nem történik, *A séta* elbeszélője, aki a szövegben nincs megnevezve, azonosítható *A nyugalom* Fehér Eszterével. Ezt az értelmezést erősíti a két nőalak párhuzamot mutató sorsa: mindketten árvák, és a nagyapjuk neveli fel őket, mindkettejük édesanyjának Adél a neve, valamint úgy hagyták el otthonukat, hogy előzetesen valamilyen erőszakos cselekmény áldozatai lettek. A szövegek között más közös vonás is mutatkozik a szereplők szintjén: *A sétában* feltűnő Baár Andor neve erőteljesen alludál *A nyugalom* elbeszélőjének, Weér Andornak a nevére. Kettejük párhuzamát a művészethez való kötődésük (Baár festőművész, Weér író) adja, valamint az, hogy a fürdőhelyen játszódó regény elbeszélője szerint, Baár valahol a világban Engelhard könyvtárának hiányzó könyvét írja, Weér Andor történetében pedig épp egy kötet megszületésének vagyunk tanúi. Bár a könyvet nem látjuk, csak hallunk róla, tudjuk azt, hogy a szerző Fehér Eszternek dedikálja *Feleségemnek* ajánlással. Ez a motívum Bartis egy másik művét lépteti be az eddig tárgyalt kapcsolatrendszerbe, *A kéklő pára* címet viselő novellagyűjteményt (1998), amely szintén ezzel az ajánlással jelent meg. A holdra szállás metaforája is összekapcsolja ezt a három művet: *A sétában* egy festmény kapcsán jelenik meg, *A nyugalomban* a szerelmi együttlét során kerül elő, *A kéklő párában* pedig egy novella, a *Neil, avagy az emlékezés története* tematizálja a Nyugalom támaszpont által sugallt földi időtlenséget. Maga a szerző így vall erről: „...a holdra szállás mint meghatározó téma nem volt jelen a család életében. Valahonnan belülről származik, de magam sem tudom, mikor és miért erősödött fel ennyire. (...) A gyerekkori, romantikus elvágódásnak sok köze van hozzá, az bizonyos. Meg a depresszióra és a melankóliára való hajlammal is.”⁷⁷

A Bartis-próza legutóbbi darabja *A Lázár apokrifek* (2005), amely a szerző tizenkét, az Élet és Irodalomban megjelent tárcáját gyűjti össze egy kötetbe. Bartis ebben a műben Lázárt teszi meg elbeszélőnek:

Találni valakit, akinek a bőrébe bújhatnék, akinek lapzárta előtt a keze majd az enyém helyett remeg, s aki majd karcsú, de feszes könyvecskévé fogja össze mindazt, mi nélküle könnyen darabokra hullhat. Találtam. Lázár leszek, ha nem is pont a betániai, de mindenképpen Lázár.⁷⁸

A Lázár név mint metafora is kapcsolódik *A nyugalom*hoz, mégpedig a névbe kódolt transzcendens jelentés, az 'Isten segített' értelmében. A regényben a Lázár nevet viselő atya terelgeti Weér Andort az önmegértés felé azzal, hogy a nekiajándékozott bőrkötéses üres lapokkal írásra biztatja, valamint segíti őt az istenkeresésben is.⁷⁹ *A Lázár apokrifek* elbeszélőjét szintén segíti az írásban, sőt *A stalker* című tárcában a narrátor már azonosulni is kíván a bibliai alakkal: „Megkérdezte, mi legyen a nevem, mondtam, hogy Lázár.”⁸⁰

⁷⁶ Bombitz Attila, *i. m.*

⁷⁷ Bartis Attila – Kemény István, *i. m.*, 144–145.

⁷⁸ Bartis Attila, *A Lázár apokrifek*, Bp., Magvető, 2005, 6-7.

⁷⁹ Láng Zsolt *A nyugalom* az istenkeresés regényeként jelöli meg. Vö. Láng Zsolt, *i. m.*, 25.

⁸⁰ Bartis Attila, *i. m.*, 75.

Az anya-motívum szintén nagyon fontos Bartis Attila műveiben. Erre a szerző egy interjúban maga is rávilágít:

Úgy alakult, hogy az anya-fiú viszony kardinális kérdéssé vált az életben, és valószínűleg, amíg élek, ez már így is marad. Hogy mikor és milyen formában jelenik meg, azt előre nincs honnan tudnom. A novellákban vagy *A sétában* például egy egészen más anyakép működik, mint *A nyugalomban*.⁸¹

A séta anyaképe egészen misztikus, távoli anyakép, *A Lázár apokrifek*ben pedig leginkább az anya halála után maradt feldolgozhatatlan fájdalom jelenik meg. *A nyugalomban* az anyakép – sok más motívumhoz hasonlóan – ennél sokkal komplexebben jelenik meg. A regénynek az összetett motívumhálója az, amely miatt *A nyugalom* méltó arra, hogy Bartis Attila legsikerültebb művei közé soroljuk.

⁸¹ Szénási Zsófia interjúja Bartis Attilával, <http://bartis.irolap.hu/hu/ugy-alakult-hogy-az-anya-fiu-kapcsolat-kardinalis-kerdes-lett-az-eletemben>

Egy magánmitológia kezdete⁸²

Metafora és történetképzés Bartis Attila A séta című regényében

*„A három legfontosabb dolog, amit bir-
tokoltam, egy darab só a Földről – ez
jó korán szétolvadt –, egy lopott kő a
Holdról, meg egy hatalmas ház, tele
fecskendőkkel.”*

*„A név az sérthetetlen, gondoltam.
Nem hogy nem lehet átírni egy nevet,
mert át lehet írni. De minden átíró
hazudik. Valamit letagad, valakit félre-
vezet. Hiszen a régi név ott lapul az új
alatt, csak titok.”*

(Bartis Attila)⁸³

Bevezető. Bartis Attila *A séta* című regénye először 1995-ben jelent meg nyomtatásban, megjelenését hosszú munka előzte meg, melyet az elbeszélés legutolsó mondata is megörökít: (Budaörs, 1986 – Budapest, 1992). Az alkotás kezdete és vége között eltelt idő is jól bizonyítja, hogy alaposan kidolgozott szövegről van szó.

Bár megjelenésének idején elismerő kritikák születtek róla, a recepció a szerző sikerregényének, *A nyugalom* megjelenése után, 2001-ben kezdett el jelentős figyelmet fordítani *A sétának*. *A nyugalom* Bartis harmadik kiadott könyve volt, követve a második nyomtatásban megjelent művét, *A kéklő pára* című novellás kötetet. Megjelenésével egy időben az is kiderült az avatott olvasó számára, hogy Bartis Attila személyében olyan szerzőről beszélünk, aki tudatosan szövi össze műveinek szálait. Szövegeinek motívumrendszeréről, a szerző által teremtett saját mitológiájáról számos tanulmány íródott,⁸⁴ azonban korántsem sikerült azt maradéktalanul feltérképezni, tekintve, hogy még lezáratlan életműről van szó.

⁸² A Bartis Attila prózájára jellemző motívumhálóra először Rácz I. Péter használta a magánmitológia kifejezést. Vö. Rácz I. Péter, *Nevezetes történetek*, Jelenkor, 1999/9., 21.

⁸³ A szövegben megadott lapszámok az alábbi kiadásra utalnak: Bartis Attila, *A séta*, Budapest, Magvető, 1995, 99., illetve 31.

⁸⁴ Bartis Attila műveiben a motívumok összekapcsolódására elsőként Bombitz Attila világított rá. Vö. Bombitz Attila, *Szerelemről, Holdraszállásról és művészetéről Bartis Attila könyvei kapcsán*, <http://bartis.irolap.hu/hu/bombitz-attila-szerelemrol-holdraszallasrol-es-muveszetrol>. Nagy Imola Dóra szerint Bartis Attila egy-egy történet lezárását valamelyik másik kötetében helyezte el, így ha beszélni akarunk bármelyik könyvről, újra kell olvasunk a szerző összes művét. Vö. Nagy Imola Dóra, *Bartis Attila*, Szépirodalmi Figyelő, 2004/4. 90-95.

A sétával foglalkozó kritikai recepció nem szán fontos szerepet a műben létrejövő motívumhálónak, voltaképpen két fő kérdés mentén vizsgálja a szöveget; a vizsgálatok során a narráció és a történelem viszonya, illetve az elbeszélő neme és személye kerülnek a középpontba.⁸⁵

A narrátor kérdése. Bartis azzal, hogy gyermek elbeszélőt tesz meg regénye narrátorának, egy olyan magyar prózatörténeti tradícióhoz kapcsolódik, amelynek legismertebb képviselője talán Nádas Péter *Egy családregény vége*, illetve Kertész Imre *Sorstalanság* című regénye. Ezekhez a művekhez nemcsak az elbeszélő gyermek volta miatt kapcsolható *A séta*, hanem azért is, mert mindhárom említett szöveg a múlt üressé, értelmezhetetlenné válását dolgozza fel.⁸⁶

Rácz I. Péter fragmentált én elbeszélő főhősű írásként jelöli meg *A sétát*, amely témáját és eszközeit tekintve is érett, új hangként szólította meg az olvasót.⁸⁷ Mivel fiktív önéletrajzról beszélünk, indokolt az elemzést a főhős alakjának és identitásának vizsgálatával kezdeni.

Szinte az összes, a könyv elemzésére kísérletet tevő szöveg arról számol be, hogy pusztán a regény végén derül ki, hogy az elbeszélő nőnemű. Egyes írások egészen addig merészkednek, hogy félrevezetéssel vádolják a narrátort, aki gyerekkori tetteiről mesél. Ezt a vélekedést azzal támasztják alá, hogy a regény elején megjelenő macskagyilkosság, amikor a főhős a köszörűre dobja a zsákba tett macskákat, várva, hogy azok talpra esnek-e, arra utal, hogy a narrátor hímnemű, hiszen a pszichológia és általános olvasmányélmények alapján általában a kisfiúkra jellemző ez a fajta kegyetlen kíváncsiság.⁸⁸ Az a meglátás, miszerint az elbeszélő neméről egészen a nővé válásáig nem tudunk meg semmi pontosat,⁸⁹ erőteljesen cáfolható, hiszen a szöveg már azelőtt is több ponton utal arra, hogy női narrátorral van dolgunk. Az Adéllal való kapcsolata során egyértelműen érződik, hogy az apáca egy kislányhoz intézi szavait. Elegendő például arra a szöveghelyre emlékeznünk,⁹⁰ amikor a nő Benjaminhoz, a szabóhoz kíséri az akkor még gyerek főhőst:

⁸⁵ Például: Németh Zoltán, *A történeti narratíva jelentése*, Tiszatáj, 2004/4., 73–77.; Szilágyi-Nagy Ildikó, *Az elbeszélés és a szubjektum viszonya Bartis Attila két regényében. A szöveg feltérképezésének lehetősége. Az értelmezés mint az elbeszélő szubjektum függvénye*, Kalligram, 2004/5., 25–31.

⁸⁶ Az utóbbi két regény közötti párhuzamokat vö. Szűcs Teri, *Az emlékezés formái két regényben* (Nádas Péter, *Egy családregény vége*, Márton László, *Árnyas fűtoca*), *Beszélő*, 2011/10. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-emlekezés-formai-ket-regenyben>

⁸⁷ Rácz I. Péter, *Nevezetes történetek*, Jelenkor, 1999/9., 21.

⁸⁸ Szilágyi-Nagy Ildikó, *i. m.*, 26.

⁸⁹ Szilágyi-Nagy Ildikó, *i. m.*, 25–31.; Rácz I. Péter, *i. m.*, 21.

⁹⁰ További példát jelenthet egy, a főszövegben idézettnél korábbi szövegrész, amikor Adél az árvaházban bemegy az elbeszélő szobájába: „Utánam jött a szobámba, mellém ült, és amíg beszélt, a párnára terülő hajam simogatta (21.).” Illetve az Eberhartnál töltött első gyerekkor leírásában is találhatunk erre utaló részeket: „Összehúztam magam a szentkép alatti rézagy matracán és betettem két combom közé mosatlan kezem (11.).”

Mi most egy házzal odébb megyünk, ahol látszólag majd csak a *testedel foglalkoznak*. Az eredmény *gyönyörű* lesz: Az egyetlen *tökéletes ruha*, ami számodra készülhet. Aznap, amikor kinövöd, nagyon el leszel keseredve. Műhelyről műhelyre fogsz járni, de minden szabó csak a fejét rázza. (...) Te lehet, hogy elteheted emlékedbe, vagy *kendőt varrsz puha anyagból*. Én *kicseréltem fekete-fehérre*. (39.)⁹¹

Magá a szerző így vall egy interjúban a narrátor kérdéséről:

Hat évig íródott ez a könyv. És ezalatt azért elég sok minden történt. Jó ideig én sem tudtam, hogy lány a főhős, aztán egyik pillanatról a másikra egyértelmű lett. De ez nem egy kiszámított, tudatos döntés volt, hanem rádöbbenés. És akkor kezdte az ember az egészet előlről. Sok oka lehetett ennek a változásnak, a java részére valószínűleg máig nem jöttem rá. Ez azért nem egy túl kegyelmes könyv. Így volt idő, amikor szentül hittem, hogy megrettentem egy-két dologtól, és ekképp akartam megteremteni valamiféle distanciát. Aztán rájöttem, hogy ez nem egészen így van, sőt hogy a szöveg személyességét a női narrátor csak fokozza.⁹²

Az elbeszélés tere. Ezen a ponton fontos megjegyeznünk, hogy a történet két különálló, de egymásra vonatkoztatható részből áll, hiszen az elbeszélőnek két gyerekkora is van; pontosabban, egy valódi gyerekkor, illetve egy olyan, amit ő annak tekint. Az első Eberhartnál, a másik pedig Engelhardnál.

Úgy kezdődött minden, hogy feltrancsíroztam néhány állatot. A macskákat véletlenül, a házimadarat suttymban, és igen megrázott, hogy a művelet után már nem éltek. Szóval pont az *hiányzott a nyitányból*, ami *egy átlagos gyerekkornak is feltétele*. A felfedezések, rácsodálkozások, a titkok öröme. (...) Hangsúlyozom: öröme. Lehet, sőt biztos, hogy félelmem attól a döglött csirkétől gyermeki volt, de attól az még nem gyerekkor, ha frásza van az embernek. A kurva életbe, engedtesék meg, hogy azt nevezem *gyerekkoromnak*, ami ilyen vacak örömeiket tartalmaz, még akkor is, ha ez *kronológiailag inkorrekt*." (87.)

A kettő egyaránt tekinthető egymás ellenképének és tükörképének, erre az elemzés során, a narrátor identitásának elemzése során még ki fogok térni. Szilágyi-Nagy Ildikó szerint az élettörténetben nem kép- vagy történetcseréről van szó, hanem arról, hogy egy, az életút során meghatározott helyen álló korszakot (ami itt a gyerekkor) két történet tölt ki egyszerre. Mindkettő a gyerekkor idejére és helyére tart igényt. Ez szintén két nehézséggel jár, ugyanis az elbeszélőnek egyszerre egy hangja van és egy cselekményt tud elmesélni, valamint az olvasó is egyszerre csak egy történetet tud elolvasni. Szilágyi-Nagy

⁹¹ Az idézett szövegrészekben levő további kiemelések is tőlem származnak.

⁹² *Valamit megsemmisíteni néha nehezebb, mint létrehozni*, Szőnyei Tamás interjúja Bartis Attilával, Magyar Narancs, 1990/4.

úgy véli, hogy éppen ezért a regényt lehetetlenség megérteni. Ezt a gondolatot azzal teljesíti ki, hogy *A sétát* az olvasás allegóriájaként értelmezi, amely bár lehet gyönyörködtető és elidőző, sőt aktív munkát igénylő, de a terepet, ahol járunk, feltérképezni nem fogjuk.⁹³

Érdemes megvizsgálnunk a két gyermekkor színterét. Eberhart lakásában a gyermek elbeszélőnek nincs meg a saját helye,⁹⁴ minden az öregúr táncos múltjából származó emlékekkel van berendezve, így tulajdonképpen a bahtyini kronotoposz iskolapéldájának is tekinthetjük. A *nyugalomban* lévő Weér-lakáshoz hasonlóan, ide sem teheti be a lábát idegen ember, mert Eberhart azonnal kiutasítja őt.⁹⁵ Az elbeszélő kifelé tett útjai, amelyekben felfedezi a világot, gyermeki kíváncsiságának hódol, a különböző kalandregények próbatételeihez hasonlatosak, ami szintén csak azt hangsúlyozza, hogy Eberhart lakásában megállt az idő. A narrátor külvilágban tett utazásai, amikor a köszörűst figyelni, vagy az állatokat, nem változtatnak semmit életvitelén. A gyermek kísérletei, hogy „életet vigyen” az alvó házba, hogy hangokat szólaltasson meg, vagy beszélgessen valakivel, eleve kudarcra vannak kárhozthatva:

A széltőlott falakból körbe, egy U alakban, gerendákkal aládúcolt tornác nyúlt be az udvarra. Délutánonként megálltam az U betű két szára között és a mocskos kövezetehoz csaptam a tepsit, amiből hátul a tyúkokat etették. Rőgtön *gyűlölködő szemek villantak* a konyhaablakokban. (...) *Még mindig nem tudtunk beszélgetni.* (5.)

Az elbeszélő a szöveg további pontjain is reflektál arra, hogy a házban megállt az élet, és a lakók teljes passzivitásba burkolóztak. A narrátoron kívül egyedül a köszörűs az, aki lázad a nyomasztó csönd ellen:

Én pedig élni akarok, kérem. Ehhez jogom van. Alkotmányosan jogom van a munkához, és nem teszem tönkre Ábrahámot a nagysád kedviért (...)!⁹⁶ (8.)

A korábban balett-táncos nagypapához semmilyen cselekvés nem kapcsolódik, úgy jelenik meg a regényben, mintha a karosszékben ülve várná a halált. Eberhart neve semmilyen jelentésre nem vezethető vissza, a narrátor gyerekkorában sosem nevezi őt a nevéen, csak utólag, így számára egyedül a halandóságot és az elmúlást testesíti meg:

⁹³ Szilágyi-Nagy Ildikó, *i. m.*, 29.

⁹⁴ „Ritkán aludtam ugyanazon a helyen.” (12.)

⁹⁵ „A nővér számára lehetett nyomorúságos e lakás (...) Egyszer be akart menni a szobába. Ritkán hallottam Eberhardt hangját, de akkor annak a két szónak, hogy »mars ki«, valami nagyon szomorú jelentése volt.” (13.)

⁹⁶ „(...) kiabálta vissza hétvégén azoknak, akik a keresztény vasárnap nevében kiabáltak velem. Érzelmi okokból Ábrahámnak hívta szerkezetét.” (9.) Az, hogy a köszörűt olyan személyről nevezi el, akinek szerepe fontos a kereszténység tükrében, és ennek ellenére vele szegi meg a vasárnapi ünnepet, meglehetősen ironikus, és azt erősíti meg, hogy a gyermek identitásának megteremtéséhez semmilyen egészséges példát nem ad az Eberhartnál töltött idő.

Még nem is mondtam, az embert, akivel éltem, úgy hívták, Eberhart. Szerettem ezt a nevet. Őt sosem szólítottam így. Egyáltalán ritkán szólunk egymáshoz. Csak néha mondtam ki: Eberhart, egyedül, például akkor éjjel, amikor megsejtettem halandóságomat. (11.)

Az Eberharthoz kapcsolt szürke homok⁹⁷ motívuma is az elmúlás érzét erősíti alakjával kapcsolatban. A *homok* motívuma az idő múlékonyságát szimbolizálja, a szürke szín pedig a keresztény szimbolikában a test halálát és a lélek feltámadását jelenti. A *homok* pszichoanalízisben vett jelentésével (*regressus ad uterum*)⁹⁸ összekapcsolva, ez előrevetíti azt a gondolatot, amely a narrátorban megfogalmazódik, amikor a fürdőhelyen értesül Eberhart újratemetéséről, amit tulajdonképpen újraélesztésnek értelmez. A kislány az árvaházban látja, hogy az állatokat, miután elpusztultak, preparálják, emiatt arra gondol...

Engem még soha nem rehabilitáltak, és nem rehabilitáltam én sem. Egyszerűen nem tudtam annak a szónak a jelentését, így valóban változást éreztem az életemben. (...) Egyre biztosabb voltam viszont abban, hogy Eberhartot előszedik a ládából, beillatosítják, hogy ne legyen büdös, és valami gépet szerelnek bele, amitől majd addig táncol, amíg az országnak szüksége van rá. (36–37.)

A házban az idő mentes a külső, történelmi folyamatoktól is. A forradalom és a háború eseményeiről a narrátor csak Eberhart halála után értesül, amikor Adél elviszi őt az árvaházba, illetve Benjamin szabóhoz. Ebből a kevéssé kifejtett, a narrátor által kronológiai gyerekkornak⁹⁹ nevezett életszakaszból hosszú út vezet a másik, valódi gyermekkorig. Bár olyan közegbe kerül, ahol kortársaik veszik körül, nem szakad ki abból az időtlenségből, amit a korábban már megszokott közeg jelentett a haldokló, vaksága miatt már valóban inaktív Eberhartnál. Szilágyi-Nagy Ildikó említett tanulmányában¹⁰⁰ a főhőst olyan alaknak tekinti, aki képes kapcsolatot teremteni teljesen ellentétes világok, például a két gyerekkor, az intézet világa és az Adéllal közös misztikus világ, a Holt-tó víz alatti világa és a szárazföldi világ, Amália természetgyógyászati tudománya, illetve a doktor gyógytudománya között. Adélnak lélekvezető (psychopompos) szerepet tulajdoníthatunk a misztikus világ és az árvaház világa között, viszont nemcsak ott, hanem a két gyerekkor világa között is, hiszen ő az, aki átvezeti a főhőst Eberharttól Engelhardhoz.

Bahtyin kronotoposz-elméletében epizódként fontos szerepet tulajdonít a fogságnak,¹⁰¹ ami *A sétában* jelentheti az árvaházat. Ahogy a nevelőotthonba

⁹⁷ „Eberhart öreg volt, és öreg szemüregét száraz homok töltötte be. Ezt a szürke homokot pedig nájlonszerű hártya borította, ami csillogott, jól visszaverte a lámpafényt.” (11., Kiem. P. B.)

⁹⁸ Visszatérés az anyaméhbe, az újjászületés és a megbonthatatlan ősi egység.

⁹⁹ Bartis Attila, *i. m.*, 87.

¹⁰⁰ Szilágyi-Nagy Ildikó, *i. m.*, 29.

¹⁰¹ Bahtyin, Mihail Mihailovics, *A tér és idő a regényben*, in: Uő, *A szó esztétikája*, Gondolat, Bp., 1976, 257–302.

viszik az elbeszélőt, olyan, mintha egy rabot kísérnének a börtönbe. „A fogság és a börtön annyit jelentenek, hogy a hős a tér meghatározott helyére van bekerítve, és izolált helyzetben van, ami megakadályozza további mozgását a cél felé.”¹⁰² Célnak ebben az esetben azt tekinthetjük, hogy a narrátor eljusson arra a helyre, ahol megismerkedhet Baár Andorral, illetve először még csak hallhat róla, tehát elérje a Holt-tó vidékét.

Egy nővér valóban értem jött és elvitt többszáz gyerek közé egy intézetbe, ahol számításai szerint *majd haladéktalanul, ha kell, erőszakkal*, de felnevelnek. (...) Ezzel *megragadta a karom, és a fekete ajtón át berángatott a templomba* (...) Az intézetig többször nem álltunk meg (...) *Autónk ablakából mutatta a várost*. Most jól láthatod a játszótéereket, ahová, *ha eljön az ideje, ismét elmehetsz* – mondta. És láttam (...) a *gyárat, amelyek egyikében majd tetszésem szerint dolgozhatnak*. (...) Én közben *az üveghez lapulva a házunkat kerestem*. (16–19.)

Az intézetbe kerülve aztán semmit sem változik az élete, hiszen elkülönítve, egy szertár melletti szobában alszik. Preparált állatokkal van körbevéve, akik ugyanúgy nem élnek, mint a ház lakói, ahol korábban lakott. Ezt megelőzően egy képtár, egy múzeum volt tehát az otthona, most pedig voltaképpen halott állatokkal lakik, és változatlanul az elmúlás veszi körül. Innen szintén tesz kis kitérőket, amik ugyan nem viszik előrébb, de előrevetítik a közelgő változást. Ahogyan korábban már szó volt róla, Adél vezet egy misztikus világba, aki közeteket mutat neki, elviszi Benjaminhoz. A kristály, amit Adéltól kap, hétszínű, ennek szintén jelentése van. A hét¹⁰³ meseszám, fontos szerepet tulajdoníthatunk neki, előrevetíti az utat, amely a főhős előtt áll. A kereszténységben az Isten felé vezető utat szimbolizálja, a hét lépcsőfokkal, hegygel, illetve a hét próbával összefüggésben, *A sétában* pedig azt az utat jelenti, amely a Holt-tóhoz vezet.

A nyelv útjai A sétában. Relevánsnak tűnik tehát megvizsgálni a vonatút eseményeit, amelynek során a főhős eljut Engelhardhoz. Miután másodjára is árva lesz, útnak indul, azonban az örült pénztárosnőtől feladatot kap (ez maga a próbatétel,¹⁰⁴ amin keresztül kell jutnia, hogy elindulhasson), amit látszólag elutasít, később, a regény végén mégis teljesít azzal, hogy az utolsó, hetedik Ulrichot megtalálva, felégetteti vele saját múltja darabjait. Útközben találkozik a Károly nevű kalauzzal, akinek eredetileg Pál volt a neve, ő visszatérő szereplő a szövegben, később a fürdőhelyen is megjelenik a történet végén. Az utazás alatti epizódban a férfi elmeséli a gyermeknek névváltoztatását. Ez a textuselem explicit módon megidézi Szent Pál megtéréstörténetét:

¹⁰²Bahtyin, *i. m.*, 262.

¹⁰³*Szimbólumtár*, szerk. Pál József és Újvári Edit, Balassi, Bp., 2001 (Mivel a *Szimbólumtár* online verzióját használtam, oldalszámokat a továbbiakban sem közlök.) http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#v

¹⁰⁴A feladat az, hogy megtalálja Ulrich bűvész utolsó, még élő ikertestvérét.

...hogy ő csak mostanság lett Károly. Régebben *Pál* volt, *Szén Pál*, a kaulauz, amíg el nem veszítette hitét. Akkor azzal kezdte el csúfolni a brigád, hogy *Saulusból Paulus* lett, amikor megjött neki, akkor most rája jobban illik *Pál* helyett a *Sál*. Ő meg sajnos *nem egy visszavágós típus*, mindig későn jut eszébe a válasz, szóval nevet változtatott, és most Károly. Az Úristen pedig alaposan kibabrált vele háromszor, mint a mesében. (68.)

A szöveg tehát egy fordított megtéréstörténetet explikál, mindezt meglehetősen ironikus módon teszi (Saulus-Paulus, Sál-Pál). Az iróniát azonban textuális értelemben mégis nehéz tetten érni.¹⁰⁵ Paul de Man, aki több tanulmányában foglalkozik az irónia kérdésével, *Az irónia fogalmában*¹⁰⁶ megidézi – noha határozott kritikával – Northrop Frye álláspontját, aki szerint az irónia olyan szavak mintázata, amelyek elfordulnak a direkt kijelentéstől vagy annak nyilvánvaló jelentésétől, tehát egy elmozdulást formázó trópus. Bartis Attila Sétája a maga részéről megerősíthet egy effajta meglátást, amennyiben a szöveg folyamatosan megállapításokat tesz, elmesél, „kijelent”, e kijelentett tételek azonban rendre viszonylagosítják egymás érvényét, vagyis létrehozzák azt az eldönthetetlenséget, amely de Man szerint a nyelv inherens retorikusságának par excellence ismérve.¹⁰⁷

De Man négy fogalmat említ, a *buffo*, az *apaté*, a *parabázis* és az *alokutia* fogalmát. A *buffo* mint a narratív illúzió megtérése a Bartis-szövegben is működésbe lép, mégpedig formai alapon, mert a narratív beszédet részint a központosítás, részint a szöveg szabálytalan tördelése – az elbeszélés különböző epizódjai miatt – szakítja meg.

Az *apaté* szintén működésbe lép a regény különböző pontjain, amidőn a beszélő kapcsolatot teremt a befogadóval, mintegy „kiszól” a szövegből, az olvasó így explicite is a mű részévé válik,¹⁰⁸ például:

„*Te most kalandra, izgalomra vágysz. Kis forradalmi rémtörténetekre.*”
(45.)

¹⁰⁵De Man előadásában utal Booth iróniamegközelítésére, melynek kiindulópontja az a kérdés, hogyan tudjuk megállapítani, hogy a szöveg, amit kezünkbe veszünk, ironikus-e. Ez a kérdés feltételezi, hogy léteznek olyan textuális elemek, melyek lehetővé teszik a döntéshozatalt. Booth nagy hangsúlyt fektet az irónia két típusának megkülönböztetésére. Az első típust stabil vagy meghatározott iróniának nevezi, a másik pedig ennek ellentettje. Közös vonásuk, hogy végtelének. A végtelenséget az irónia megértésének vágya oldhatja meg. Szükségünk van tehát az irónia retorikájára. Az irónia megértése lehetővé teszi az irónia kontrollálását. Ha az iróniát köti a megértés lehetetlensége, akkor a boothi program kudarcra van ítélve. Hiszen ha az irónia a megértés iróniája, akkor semmiféle megértés nem tud kontrollálni vagy megállítani. Vö. Paul de Man, *Az irónia fogalma*, in: Uő, *Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, 179.

¹⁰⁶Paul de Man, *i. m.*, 175–204.

¹⁰⁷„A retorika radikálisan felfüggeszti a logikát, és a referenciális eltévelyedés szédítő lehetőségét nyitja meg.” Vö. Paul de Man, *Szemiotológia és retorika*, in: *Az olvasás allegóriái*, Szeged, JATE, 1999, 23.

¹⁰⁸A szöveg néhány pontján csak egy-egy szóval szólítja meg az elbeszélő az olvasót: nos, szóval, lám, ne aggódj.

„Nem kell a zsebkendőd, nem sírok három éve.” (153.)

Tinyanov a paródia lényegének egy adott eszköz gépiessé változtatását, mechanizálását tekinti,¹⁰⁹ ami csak akkor érzékelhető, ha ismerjük a gépiessé váló művészi fogást. A sétában ez az eljárás Szent Pál megtéréstörténetének megidézése lehet. Az elbeszélő látszólag „új” anyagot szervez meg, kiábrándulástörténetet feltételez, de ez az új „anyag” nem más, mint a gépiessé vált régi „eljárás”, a megtéréstörténet. A nyelvi eljárás mechanizálódott azon ismétlés révén, amely nem volt összhangban a kompozíció síkjával. A befogadó ugyanis a szövegben összekapcsolt, egymástól azonban némileg mégis elkülönülő elemek – jelen esetben a Pál név és a Sál mint nem létező név – logikai összeférhetetlenségét egy zavart pillanat után a szöveg ereje, nyomása folytán, ismét evidenciaként kezeli majd. Annak ellenére, hogy Saulusnak és a Sálnak egymáshoz nyilvánvalóan semmi köze sincsen. Az irónia tehát ebből fakad: két fogalom összekapcsolásából, illetve ugyanezen két fogalom jelentéseinek kölcsönös relativizálásából és átalakításából.

Ehhez kapcsolódóan szükséges megjegyeznünk, hogy a kalauz névváltoztatása, nevének hangalakján kívül semmilyen változást nem jelent, így sem a történet, sem a név viselőjének szempontjából nincs jelentősége. Hiszen ha megvizsgáljuk a két név jelentését és eredetét, mindkettő latin eredetű szó, a Pál kis termetű férfit, a Károly pedig fiút jelent.¹¹⁰ A névváltoztatásnak tehát a motívumok szintjén semmilyen jelentése sincs. A nevek tulajdonképpen megváltoztathatatlanságára maga a főhős-narrátor is utal a szövegben:

A név az sérthetetlen, gondoltam. Nem hogy nem lehet átírni egy nevet, mert át lehet írni. De minden átíró hazudik. Valamit letagad, valakit félrevezet. Hiszen a régi név ott lapul az új alatt, csak titok. (31.)

A sétában található olyan autopoétikus utalások, amelyek a szöveg textuális szerveződésére kívánnak rámutatni. A regény több ponton utal a narráció folyamatára, a szöveg szerveződését helyezve ezzel a középpontba. Például amikor a főhős a vonatút után megérkezik a Holt-térbe, mielőtt szemügyre vehetné a környezetet, beteg lesz, és a betegség leírása közben a tájról kezd el beszélni, amelyet, ha az események logikai sorrendjét tekintjük, még nem is láthatott:

De miről beszélek? Hiszen még lázas vagyok. A környéket még nem ismerem. Ápolóimnak még be sem mutatkoztam. (75.)

A szöveg más, későbbi pontjain is metanarratív módon utal saját keletkezésére:

Ugye úgy kezdődött minden, hogy feltrancsíroztam néhány állatot. A macskát véletlenül, a házimadarat suttyomban, és igen megrázott, hogy a művelet után már nem éltek. (86.)

¹⁰⁹Tinyanov, Jurij, *Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez*, in: Tinyanov, Jurij, *Az irodalmi tény*, Bp., Gondolat, 1981

¹¹⁰Vö. *Keresztnevek eredete és jelentése*, <http://mek.oszk.hu/00000/00084/00084.htm>

A történetben az idő nem létezik, nincsenek konkrét viszonyítási pontok, sem évszámok, sem adatok, sem helyszínek. Németh Zoltán úgy véli,¹¹¹ a történeti narratíva, tehát maga az elbeszélés jelentései az egyéni pszichobiográfia illuzórikus világát úgy teremtik meg, hogy közben a regény kronotoposza a kelet-közép-európai térséget és a huszadik század eseményeit jeleníti meg. Ebben az esetben tehát egy történelmi-politikai szövegteret fiktív szereplők hoznak létre az időn túli narrációt imitálva. Németh olyan történelmi regénynek tekinti *A sétát*, amely a történelmi szereplők hiánya felől, egy paranoiássá tett, túl érzékeny monológban láttatja a történelmi időt. Egyetértően idézi McHale gondolatait, aki szerint a történeti fikció státusa megváltozik, történelem és fikció helyet cserélnek, aminek eredményeképpen a történelem fikcióvá, a fikció történelemmé válik.¹¹² Az empirikus így végleg feloldódik a fiktívben.

A történet szimbolikája. A szöveginterpretációban és ehhez kapcsolódva az irodalomtudományban a kezdetektől fogva egészen napjainkig kulcsfontosságú szerepet tulajdonítottak a jelentés megragadhatóságának, illetve az értelmezés megalkothatóságának. A nyelvben létrejövő vagy felszámolódnó jelentés felveti a metafora, és tágabb értelemben a nyelv tropológiai működésének kérdését. Finta Gábor egy tanulmányában idézi Paul Ricoeur parabolában működő metaforikus folyamatokkal kapcsolatos vizsgálatait, aki arra a következtetésre jutott, hogy a parabolában nincs szó megfejtésre váró szó szerinti értelemről, amit a parabola képekbe öltöztetne. A parabola alaki összetevője az emberi tapasztalatban kirajzolódó létmód szóképe. Benne a metaforikus folyamat nem a történet egyik vagy másik részére, hanem az elbeszélés egészére vonatkozik, így alkot az élet újjáírására alkalmas fikciót: a metafora tehát nem elszigetelt beszédesemény marad, hanem a tapasztalás különböző területeiről részmetaforákat gyűjthet maga köré. Ezeket a részmetaforákat nevezi Ricoeur gyökérmetaforáknak, melyek a fogalmi síkon létrehozzák a lehetséges értelmezések sorát. A metaforát tehát nem maga az elbeszélés, hanem a történet egyes részei hordozzák, a metaforicitás különböző jegyeit pedig a cselekményben kell keresni.¹¹³

A regény címének metaforikus, értelmképző funkciójára már csak azért is érdemes kitérnünk, mivel az olvasó azt minden mű esetében kiemelt helynek tekinti, így egy sajátos poétikai funkcióval bír. A Bartis Attila *A séta* című művének címében szereplő *séta* szó referenciális jelentése azt a képzetet idézi elő az olvasóban, hogy valamiféle útról szóló történettel fog találkozni.¹¹⁴

A séta szó alapvetően egy aktív cselekvést feltételez, a belőle képzett ige (*sétál*) a lábainkon való természetes és nem siető mozgást jelenti egyik helyről a másikra.

¹¹¹Németh Zoltán, *A történeti narratíva jelentése*, Tiszatáj, 2004/4, 73–77.

¹¹²McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 2001, 57.

¹¹³Finta Gábor, *A határ iskolája. A regénynyelv mint történetképző erő*, in: *Szó – elbeszélés – metafora*, szerk. Horváth Kornélia – Szitár Katalin, Bp., Kijarat, 2003, 176. Vö Ricoeur, Paul, *Bibliai hermeneutika* (Hermeneutikai füzetek 6.) szerk. Fabiny Tibor, Budapest, 1995, 89–113.

¹¹⁴Ezt erősíti a könyv Kemény István által írt fűlszövege is: „A sétáknak gyógyereje van. Már-már varázs. Egy erős séta évekkel meghosszabbítja a sétálók, sőt a helyszín életét is. Ilyen értelemben *A séta* nemcsak regény, hanem séta is. Gyógyerő.”

Ehhez képest a regény eseményeire nem jellemző az aktív cselekvés, a történések némely kivételtől eltekintve nem a haladást, hanem inkább az egy helyben való állást hangsúlyozzák. A szereplőkre, a főhős kivételével, az egy helyben való vesztegelés és a halálra való várakozás jellemző. A szövegben pusztán néhány helyen tűnik fel a *séta* szó, legtöbbször valami kényszeres, kellemetlen dologgal összekapcsolva. Például nézzük meg az árvaházban az adománygyűjtő énekléseket:

Már a második *sétán elájultam*, rögtön, amikor a kapun kiértünk. S a harmadik induláskor is mentem egyből a konyhára (...) Nem volt ezekben a *sétákban* semmi bonyolult. (...) Gizella nővér vasárnap reggel fél kilenckor a csapat élére állt, és egyszerűrelépésben, közepessétasebességgel pontban kilencre megérkeztek a főtérre (...) A *sétáló állampolgárok* javarésze megkerülte az éneklő árvákat. (26.)

A *sétában* tehát nem tud részt venni az elbeszélő, viszolyog tőle, rosszul létek gyötrik. Maga a tevékenység a célkitűzésekkel ellentétben a legkevésbé sem hasznos, hiszen ahogyan a szövegből kiderül, a főhős passzivitásával több adományt gyűjt az árvák javára, miután a róla készült gúnyrajzot kifüggesztik a fallújságra. E szöveghelyen kívül a narrátor-főhős Igor Gherasimovval való beszélgetései során jelenik meg a *séta* szó, akkor is inkább passzív, mint aktív cselekvésként, „*sétakocsizásként*”, hiszen az öregúrnak nincsen lába, így a narrátor mozgatója: tolja őt a kocsijában. Az azonban mégis a cím vizsgálatára irányítja a figyelmet, hogy a fikcióbeli festő, Baár Andor fő tevékenysége is a címadás volt.

Bombitz Attila a regényt a *séta* nyelvi emlékműveként értelmezi, szerinte a szöveg egy determinisztikus sors történet, azt ábrázolja, hogy a főhős beleszületett valamibe, amitől csak rituálisan ismétlődő búcsú és búcsúztatás választhatja el.¹¹⁵ Az aktív cselekvések tulajdonképpen hiánya miatt olyan, mintha a *séta* csak körbejárná az eseményeket, a nyelv *sétája* tehát érintőleges.

Annak ellenére, hogy a műben szereplő hősök nem *sétálnak*, mégis van olyan aktív cselekvő, akit *sétálónak* tekinthetünk a szövegben: az elbeszélő és az olvasó is emlékképek sorozatában jár, a főhős élettörténetében, amelyet ő maga mesél el.¹¹⁶

Munkám előző fejezeteiben már esett szó a térről, amelyben a regény játszódik, azonban itt szükséges kitérnünk a fürdőhely terének szimbolikájára. A vonatút után a főhős megérkezik a Holt-térbe, a Holt-tó vidékére. Megkérdőjelezhető, hogy ez a tér különbözik-e attól, ahol az elbeszélő igazi gyerekkorát töltötte, hiszen a fürdőhelyen minden ugyanúgy van, mint az előző házban. Erre az elbeszélés több ponton reflektál:

Szóval hátul az udvaron volt egy fészersor. A harcok utáni maradványokat tárolták itt, emlékke. *Úgy nézett ki, mintha egy kihalt fürdőhely ka-*

¹¹⁵Bombitz Attila, *i. m.*, <http://bartis.irolap.hu/hu/bombitz-attila-szerelemrol-holdraszallasrol-es-muveszetro>

¹¹⁶Erre a lehetőségre Szilágyi-Nagy Ildikó is rámutatott tanulmányában, vö. Szilágyi-Nagy Ildikó, *i. m.*, 25–31.

binsora lenne, de csak később jutottam el ehhez a hasonlathoz. Akkor ez nem volt szükséges, sem lehetséges, mivel hozzá három fontos szót: kihalt, fürdőhely, öltözőkabin, még nem birtokoltam. (6.)

Jelezték, hogy a közelben van a fényképészet, és hamarosan megérkezem. (...) *Ismét szemtől szemben voltam a holddal. Hát persze, Eberhart ennél a holdnál, ezen a tóparton élt vakon, és halt meg, gondoltam, mielőtt elaludtam. (72.)*

Feltételezhető, hogy a főhős a kis kitérő, a vonatút után ugyanoda tér vissza, ahonnan elindult: a nagyapjához, tehát tényleges térbeli elmozdulás nem történik. Erre utal az is, amit Engelhard mond, amikor Baár Andorról beszélgetnek:

Hogy én kivonultam ide remetének és Eberhartból Engelhardot csináltattam – igen, meglógtam a bátyám neve elől, de lassan maga is rájön, hogy semmit nem ért. (99.)

A helyszín megnevezése fontos kérdéseket vet fel. A Holt-tér elnevezés és a szövegben elmesélt keletkezéstörténet két referenciálisan is létező helyszínhez, és így módon azok történetéhez is társítja a fürdőhelyet. A regény megidézzi a Gyilkos-tó legendáját:

A tér, a Holt tér, ahol éltem, a tóról kapta a nevét. A tó meg az ezer húsvéti bárányról. Belefulladtak majd kétszáz éve, amikor bekövetkezett az a „szerencsésnek is nevezhető természeti katasztrófa, amelynek az egész fürdőhely köszönheti létét. (...) ezer bárány fulladt bele, valamint az *Ismeretlen pásztor*, aki épp húsvétra hajtotta őket haza. (...) Tetszett az Úrnak az Ő műve, és a környékbeli parasztok segítségével olyan fürdőhelyet alapított, amely azóta is ritkamód sikeres vállalkozásai közé tartozik. (70.)

Az általam idézett szövegrészen belüli idézőjel az eredeti szövegben is benne van: a hitelesség látszatát kelti. Az előző fejezetben említettem, hogy Umberto Eco egy írásában¹¹⁷ megkülönböztet mesterséges és természetes narrációt. Ezek a fogalmak itt is segíthetik az elemzést. Mivel a narrátor a szövegben részletesen leírja a hely keletkezéstörténetét, ráadásul többször idéz a szövegben arról íródott lapokból származó töredékeket, a természetes narráció látszatát kelti.

A regényben implicit megjelenik a Gyilkos-tó legendája, abból is kiragadva azt a részt, amely arról szól, hogy a szikladarabok hogyan temették maguk alá a pásztor, aki a szemben lévő hegyoldalban legeltette nyáját.¹¹⁸ A hegy halálából a megidézett történet szerint az élet vize lett, a nyáj halálából pedig a környékbeliek megélhetése. A Holt-tér elnevezés a Holt-tengert kapcsolja be a történetbe, ami köztudottan számos bibliai történet helyszíne. Így relevánsnak

¹¹⁷Eco, Umberto, *i. m.*, 169–171.

¹¹⁸A Gyilkos-tó legendája, vö. *Gyilkos-tói kalauz (Gyilkos-tó és környéke)*, A Csikvármegye Kostadt könyvnyomdája, Gyergyószentmiklós, 1914

tűnik megvizsgálni a krisztusi szimbólumokat az elemzés során. Az Ismeretlen pásztor és a nyáj elhullásának története a keresztény hagyományra alludál, amelyben a bárány Jézus Krisztus szimbóluma, Jézus az Isten báránya (Agnus Dei), „ő az, aki elveszi a világ bűneit” (*Keresztelő Szent János első tanúságtétele [Jn, 1,29]*). A bűntől való megváltáshoz hozzákapsolható a víz motívumának megtisztító jelentése. A víz alakatlan, formátlan elem, mely biztosítja az élethez elengedhetetlen meleget és nedvességet. Magában hordozza az univerzális anyaméh képzetét, amely a női princípiumhoz kötődik. Minden, ami a vízbe merítkezik, új formát kap, újjászületik, behatárolhatóvá válik.¹¹⁹ A regényben elsőként az elbeszélő keresztelése kapcsán jelenik meg vízzel kapcsolatos esemény, amikor Eberhard halála után egy nővér az árvaházba menet betér a kislánnyal egy templomba:

– Keresztelje meg, ám *kíméletes legyen, mert sietünk. Nem érünk rá ilyesmire.*

– Na jól van, jöjjön csak szépen – mondta az atya, és vigyorgott, és elindult az oltár felé.

– Most kicsit vizes lesz a haja, de ha innen kimegy, a napon egy-kettő megszárad. (18.)

Amint az idézett szövegből is látszik, a keresztelő csak formális aktus, olyan kötelező dolog, aminek meg kell lennie. Nem kíséri semmilyen szakrális elem, amivel pedig járnia kellene. Semmilyen változást nem hoz tehát a gyermek elbeszélő életében. Gyerekként nem is tudja értelmezni, mi történik vele. Később, amikor a fürdőhelyre kerül, már jelen van életében a vízzel való megtisztulás:

Meg volt a műterem, (...) és a fürdő mély bádoggáddal. Abban is melegítették a vizet, alulról, szóval már délután elkezdődött a készülődés a fürdésemmhez. *Idővel ráéreztem, hogy benne a jó, és rászoktam. Éjszakákon át ültem a langyos vízben egy hokedlin, főleg miután sokáig dolgoztunk.* (86.)

A *fürdés* az ókortól kezdve testi és átvitt értelemben lelki megtisztulást fejez ki, megszabadít a bűntől, a múlttól, a földtől.¹²⁰ Ahogy a narrátor-főhős esténként fürdőt vesz, feldolgozza életének eseményeit, mintegy előkészíti magát a megtisztulva továbblépéshez, a felejtéshez.

Bartis életművében kardinális szerepet tölt be a *páva* motívum, olyannyira, hogy a szerző ezt a szimbólumot helyezte legújabb regényének középpontjába azzal, hogy azt tette meg a könyv címének.¹²¹ Ez a motívum elsőként szintén *A sétában* jelenik meg, amikor az elbeszélő érintőlegesen szól a háttérben zajló történelmi folyamatokról. A páva-történetet Prof. Angelo meséli el, akinek nevében benne van a görög angelosz (angyal) szó, ami küldöttet, hírnököt jelent.

¹¹⁹Szimbólumtár, i. m.

¹²⁰Szimbólumtár, i. m.

¹²¹A regény jelenleg megjelenés alatt áll.

Az angyalok a keresztény tradícióban Isten követői, közvetítenek az égi és földi, teremtő és teremtett szféra között. Prof. Angelónak tehát – Adélhoz hasonlóan – közvetítő szerepe van. Ő az, aki a kinti eseményekről közvetítést nyújt a főhős számára, ő hozza be az elbeszélő életébe a kinti világ eseményeit, amikor a háborúról mesél. A páva az életfa mellett a halhatatlan lélek, a termékenység és az örök élet szimbóluma. A keresztény szimbolikában az örökkévalóság és a teljesség kifejezője, amivel Krisztus önmagát határozza meg (ezzel visszautal a megtisztulásra és egy új élet reményére). Feltámadás- és Krisztus-jelkép, Szent Ágoston ír arról, hogy a páva minden télen elveszíti tollait, és tavasszal újra megtalálja, éppúgy, ahogy az emberi test is leveti a halandóság tollait, és felveszi a halhatatlanságéit.¹²² Szövegbe helyezése reményt jelent a kiútra, ami kivezethet a főhős és családjának halódó, elmúló világából.

Bartis prózájában a neveknek, a névszimbolikának szintén különös szerepe van.¹²³ Korábban, az elemzés során már kitértem Adél lélekvezető szerepére. Nevének jelentése: nemes.¹²⁴ Ő az, aki az árva kislányt felkarolja az árvaházban, elviszi Benjaminshoz, hogy aztán Engelhardhoz irányítsa. Azonban cselekedete korántsem pusztán önzetlenségből fakad: a regény egy későbbi pontján derül ki, hogy valószínűsíthetően ő az elbeszélő anyja vagy nagynénje. Mindenesetre Adél az egyik szereplő a szövegben, aki valamennyire betölti a narrátor-főhős életében addig jelen lévő anyahiányt. Nevében kódolt sorsát éli végig a regényben. Először a költő szerelmeként és támogatójaként mutatja meg nemességét, majd ő lesz az elbeszélő védelmezője. Halálát is egy nemes cselekedet okozza: meg akarja menteni Benjamins a szájában lévő kézigránát felrobbanásától, amikor az épp belépő forradalmárok agyonlövik. Adél és Benjamin egy egészen más, élő misztikus világot testesítenek meg az elbeszélő számára, mint amit a két nagyapa (Eberhard–Engelhart). Sorsukat előrevetíti a szabó műhelyében lévő spanyolfal rajza, amelynek címe: a *Hattyúk uralmának bukása*. A *hattyú* a fény, tisztaság, és őszinteség szimbóluma, tehát mindazé, amit az említett két szereplő jelent az árva lány életében.¹²⁵ Azzal, hogy Adélt és Benjamins megölik, véget ér szerepük és valóságos jelenlétük a főszereplő napjaiban. Egyvalami azonban mégis marad belőlük, mégpedig a ruha, amelyet a szabó varrt neki. A *ruhának* különösen fontos szerepe van az életében, amit Adél már a regény elején előrevetít:

Az egyetlen *tökéletes ruha*, ami számodra készülhet. Aznap, amikor *kinövöd*, nagyon el leszél keseredve. Műhelyről műhelyre fogsz jární, de minden szabó csak a fejét rázza. (...) Te lehet, hogy *elteheted emlékedbe*, vagy kendőt varrsz puha anyagából. (39.)

A ruha később, életének jelentős eseményeinél is jelen van. Például amikor a szöveg nyilvánvalóvá teszi, hogy a narrátor nőnemű, és leírja szüzessége elvesztésének történetét:

¹²²Szimbólumtár, i. m.

¹²³Erről munkám előző fejezetében, *A nyugalom* kapcsán is szólok.

¹²⁴Vö. *Keresztnevek eredete és jelentése*, i. m.

¹²⁵Szimbólumtár, i. m.

Hason. Ott feküdtem félig lecsupasítva, abba hagyva, jó hidegen. (...) És megmosdva. *Benjamin ruhája szemben kiakasztva, hogy lássam.* És nem sírva, és nem erőszakkal. (145.)

Illetve amikor a narrátor befejezi a történet mesélését, és végleg elhagyja a Holt-teret:

Üzleteltem, ittam még egy kávé. Összeszedtem *néhány fontos tárgyat.* *Benjamin ruháját,* a követ Igortól, egy kottafüzetet. A Jó Napot. (154.)

Adél jóslata tehát beteljesedik, a narrátor, miután mindent feléget maga körül (és ez a regényben szó szerint értendő), elteszi emlékébe a ruhát, hogy továbblépjen, és miután mindenkit elbúcsúztatott maga körül, megkezdje élni saját életét.

A narrátor identitása. A séta narrátora a regényben utólagosan meséli el gyerekkorának történetét, a hang, amely elbeszéli a történetet, így legtöbbször a gyermeki én-állapotának része, a múlt visszhangjának tekinthető, hiszen benne az elbeszélő akkori viselkedését, érzéseit, gondolkodását gyermekként kell hogy megélje.¹²⁶

A narrátor-főhős az elbeszélés során megteszi a felejtés útját, a narráció során újra végigmegy életének korábbi eseményein, újra elbúcsúzik azoktól, akik valaha közel álltak hozzá, azzal, hogy mintegy megírja nekrológjukat. A szövegben ott van a nagypapa, Eberhart története, aki passzívan, képekben adja át neki múltjának legendáját, jelen van Engelhardnak és barátainak (József és Testvére, Bódog Atya, Igor Gherasimov) mítosza, az „euthanázia szentsége”. Az elbeszélő gyermekkorában kétféle mintát kapott, mindkettő egy múlt-mítoszba menekülés – az egyik Eberharté, aki balett-táncos múltja képei közt hal meg, miközben nem vesz tudomást a világról, a másik pedig Engelhardé, aki nevet változtatva a Holt-tó fürdőzőinek képeit készíti el. Ez meghatározza képzeletét és vonzalmait, de tudatos önértelmezésében nincs jelen. Eleinte csak képekben gondolkodik, ezt mutatja az is, hogy jobban meg tudja képezni Baár Andor képeinek kronológiai sorrendjét, mint saját múltjának eseményeit.

Az új, felnőtt identitása annak során képződik meg, hogy elmesélve újraszervezi, újraéli a vele megtörtént eseményeket. Szmirnov nyomán megkülönböztetünk szemantikus és epizodikus emlékezetet. Az epizodikus emlékezet azt jelenti, amikor az egyes személy felidézi a múltjának egyes eseményeit anélkül, hogy értelmet adna nekik (szemantikus emlékezet).¹²⁷ Ahhoz, hogy valóban feldolgozza a múltat, meg kell képeznie az emléknymok közötti kapcsolatot. Ez sikerül A séta narrátorának, a szövegben megképződik az események ok-okozati sorrendje, ezért képes továbblépni és elhagyni a Holt-teret. Arra, hogy sikerült összeraknia a múlt eseményeinek láncolatát, a regény végén explicit utalás olvasható:

Nincs hátra semmi.

Nem kell a zsebkendő, nem sírok három éve. (153.)

¹²⁶Vö. Berne, Eric, *Emberi játszmák*, Budapest, Háttér Kiadó, 1984

¹²⁷Szmirnov, Igor, *i. m.*, 109–150.

Tartalom

„Mikorjössztől holváltáig történt minden”

Tér, idő és identitás Bartis Attila *A nyugalom* című regényében

| | |
|---|----|
| Bevezető gondolatok | 1 |
| A történet és narráció viszonya | 2 |
| A regény időkezelése | 3 |
| A narráció kérdései | 14 |

A szöveg diszkurzív értelemképzése

Név és metafora Bartis Attila *A nyugalom* című regényében

| | |
|---|----|
| A történet szimbolikája és a nevek metaforizáló ereje | 18 |
| Az Ödipusz-komplexus tematizálása: Rebeka és Andor kapcsolata | 22 |
| Kitekintés: <i>A nyugalom</i> helye Bartis Attila életművében | 26 |

Egy magánmitológia kezdete

Metafora és történetképzés Bartis Attila *A séta* című regényében

| | |
|--|----|
| Bevezető | 29 |
| A narrátor kérdése | 30 |
| Az elbeszélés tere | 31 |
| A nyelv útjai <i>A sétában</i> | 34 |
| A történet szimbolikája | 37 |
| A narrátor identitása | 42 |



A tanulmány a Cédrus Művészeti Alapítvány tavalyi pályázatának egyik kiemelt munkája.



tás során létrehozott narratív szövegnek központi szerepe van az önmegértésben. A narratív identitásba beledolgozzuk előnyös és hátrányos helyzetünket, olyan események is beépülnek az öntudatunkba, melyek traumatizációval járnak. Bizonyos értelemben véve minden önkép fenyegetett identitás, hiszen az egyének egész élete folyamán szembe kell néznie az önazonosságát fenyegető kihívásokkal. Az Erdélyből elszármazott szerzők, köztük Bartis Attila, olyan létformáról beszélnek, amely az irodalmi beszédmódon eddig kívül rekedt. Ezek az elbeszélések indirekt módon szembemennek a kilencvenes évek prózájával, hiszen nincsen bennük posztmodernkedés és szinte mentesek az írás divatos önreflexiójától is. Elemzéseim során mind az irodalomtudomány, mind a pszichológia eredményeit felhasználom az identitással kapcsolatos jelenségekre nézve. Azt vizsgálom, hogyan formálható a mélyen átélt élményvilágból és a sorsközösség vállalásából irodalom.

Munkám során a kortárs magyar irodalomban egyre inkább megerősödő identitásválság jelenségének feltárását több aspektusból végzem el. Az identitásvesztés közismerten globális probléma, az Erdélyből elszármazott szerzők prózájában pedig különösen fontos szerepe van. Korábbi olvasmányélményeim alapján kitűnt, hogy ezek a szerzők milyen intenzíven kötődnek szülőföldjükhöz, Erdélyhez. Azzal kapcsolatos élményeik mélyen áthatják prózájukat. Történeteik egytől egyig megrázók, a sehová sem tartozás tragikus érzésén túl az új kihívások közti alulmaradást ábrázolják.

Az elemzések során Bartis Attila regényeivel foglalkozom. Az identitáskeresés minden ember életének természetes velejárója, amelynek szerepe a prózai művek narrációja során különösen fontos. Az elbeszélés fikatív jellege ugyanis a cselekmények újraélését teszi lehetővé, új interpretációt nyújt számunkra, újjáalakítja a megtörtént eseményeket. Az újjáalakí-

Fontosnak tartom a nyelviséggel kapcsolatos kérdések vizsgálatát, munkámban tanulmányozom az egyes elbeszélésekben megjelenő nyelvet. Leginkább azonban művekben létrejövő identitás kulturális megépítésének lehetőségeire világítok rá, különös figyelmet fordítva a szövegekben jelen lévő mitologikus és szociologikus utalásokra.

Palkovics Beáta 2012-ben diplomázott a Pázmány Péter Katolikus Egyetem magyar nyelv és irodalom szakán. Kritikusként és irodalomtörténészként főként magyar kortárs prózával foglalkozik.

Napkút Kiadó Kft.
1043 Budapest, Tavasz u. 4.
Telefon: (1) 225-3474
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó: Szondi György
Szerkesztő: Hlavacska András
Szöveggondozó: Kovács Ildikó
Tördelőszerkesztő: Szondi Bence
ISSN 1787-6877
ISBN 978 963 263 544 6