

**XIII. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia,
Kolozsvár, 2010. május 14–16.**

**Valóság és fikció határainak átlépése
Bartis Attila *A nyugalom* című regényében**

Lőrentz Éva-Noémi
Babeş – Bolyai Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Magyar nyelv- és irodalomtudományok
mesteri, II.év

Irányító tanár:
dr. Selyem Zsuzsa, egyetemi adjunktus
Babeş – Bolyai Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalomtudományi Tanszék.

Bevezető

Dolgozatomban Bartis Attila *A nyugalom*¹ című regényének öntükröző szerkezeteit és a metalepszis sajátos működését szeretném megvizsgálni, mely főként a szereplők metaleptikus viselkedésében nyilvánul meg, az általuk kreált fikciók és a valóság határainak folyamatos átlépésében. A színésznő anya nem tud elszakadni a színház világától, így otthona közegét is azzá alakítja. Mindezek vizsgálatához először az elméleti keret, a metalepszis és a *mise en abyme* formáinak ismertetését tartom szükségesnek, majd rendre tárgyalom a szereplők által létrehozott fikciókat. A Gérard Genette által határátlépésként értelmezett metalepszis jelensége nem a diegetikus szintek közötti átjárásban érhető tetten a regényben, hanem a történet szintjén, a szereplők viselkedésében és tudatában. Ám ez a vizsgálat nem jelenti a narratológiai fogalom önkényes kiforgatását, ugyanis maga Genette terjeszti ki a fogalom használati körét, amikor a fikcióval váratlanul szembesülő befogadó viselkedését, zavarát metaleptikusnak minősíti. Regényelemzésemben arra keresem a választ, hogy a metaleptikus viselkedésmód felőli megközelítés hogyan, mennyiben segíti elő a szereplők viszonyrendszerének feltárását, a beágyazott szövegek funkciójának tisztázását, a regény sűrű motívumkészletének rendszerezését, valamint arra is kitérek, hogy az olvasónak a metalepszissel szembeni reakcióját hogyan próbálja irányítani vagy reflektálni a szöveg.

Öntükröző szerkezetek

A *mise en abyme* olyan beágyazott szöveg, mely azt leplezi le, hogy az őt körülvevő szöveg miről szól, kicsinyítő tükörként működik. Az alakzat felismerése, elnevezése, tudatos alkalmazása André Gidé-hez köthető, de maga az eljárás nagyon régóta jelen van az irodalmi szövegekben: „Szeretem, ha egy művészi alkotásban transzponálva, a szereplők szintjén megtaláljuk ennek a témáját is. Mi sem tudná jobban megvilágítani és kialakítani az egésznek az arányait.”² Az öntükröző szerkezetek sajátossága, hogy a végtelenségig ismételtetőek, és ontológiai dimenziót állítanak előtérbe. Lucien Dällenbach megfogalmazásában a *mise en abyme* lefed bármely jelet, amely a diegézis szintjén saját referenseként jeleníti meg a történet

¹ Budapest, Magvető, 2001.

² André Gide, idézi Jablonczay *i.m.*, 14.

egy odaillő, folyamatos aspektusát.³ Brian McHale szerint három feltételnek kell teljesülnie, hogy létrejöhessen az öntükrözés: először is a reprezentáció beékel, beágyazott narratíva kell, hogy legyen, másodsorban hasonlítania kell valamire az elsődleges diegetikus világból, végül a „valami” pedig az elsődleges diegetikus világ meghatározó és általános része kell, hogy legyen: az elsődleges szintű történet, annak narratív szituációja, az elsődleges narratív szöveg stílusa, poétikája.⁴ A mise en abyme olvasásban betöltött szerepe a szelektálás: a befogadó számára homályos részeket azonosít be és világít meg, a szövegben rejlő üresket tölti ki és újabbakat, értelemképzőket hoz létre.⁵ Riffaterre szubtextusai és fenntartott metaforái hasonló funkcióval bírnak.⁶ A szubtextus szöveg a szövegen belül. Olyan jelentéshálót hoz létre, melynek értéséhez nélkülözhetetlen, hogy az olvasó felfigyeljen a szubtextus minden egyes felbukkanására. A történet, amelyet elmond, a tárgy, amelyet leír, szimbolikusan és metanyelvien a regényre és annak lényegi mozzanataira utal,⁷ „dióhéjban mindent tartalmaz, ami működőképessé teszi a regényt.”⁸

Metalepszis – az elbeszélés szintjeitől Don Juanig

A metalepszis működésének alapelve az elbeszélő szövegben az elbeszélés és a történet szintjének megkülönböztetése. A narratívába más narratívák ékelődhetnek, így metadiegetikus elbeszélésszintek jönnek létre. A metalepszis a diegetikus szintek határainak megsértését, átlépését jelenti: például az elbeszélő belép a szereplők területére. A metalepszis révén lelepleződik az elmesélt történet fikatív jellege. Valóság és fikció közötti határt kérdésessé téve a szövegbeli és szövegen túli kereteket, hierarchiákat bontja le.⁹ A metalepszis fogalmával Genette már régebbi munkáiban¹⁰ is foglalkozott, legújabban *Metalepszis*¹¹ című könyvében, melyben Bartis Attila regényének elemzéséhez találtam támpontokat.

Kiindulásként Genette a klasszikus retorika teoretikusaira, Dumarsais-ra és Fontanier-ra hivatkozik, ugyanis már az ókortól retorikai alakzatként tartották számon a metalepszist. A

³ Dällenbach Lucien, Reflexivitás és olvasás, in Jablonczay Tímea – Bene Adrián (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 40.

⁴ McHale, Brian: *Kínai-doboz világok*, in Jablonczay Tímea – Bene Adrián (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 199.

⁵ Dällenbach: *i.m.*, 52.

⁶ Riffaterre: *i.m.*, 61-84.

⁷ Riffaterre: *i.m.* 61-63

⁸ Uő: *i.m.*, 64.

⁹ Jablonczay Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban*, in uő (szerk.): *Narratívák 6, Narratív beágyazódás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 7 - 9.

¹⁰ Például az *Alakzatok III*-ban, ld. uő: *Metalepszis*, 12.

¹¹ Genette, Gérard: *Metalepszis*, ford. Z. Varga Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2003

két szerző a metalepsziszt olyan oksági kapcsolatként, metonímiaként fogta fel, mely a szerzőt köti össze művével.¹² Genette a narratológiára alkalmazza a terminust, és a metalepszis két fő típusát különbözteti meg. Az első a szerző (alászálló) metalepszise, melynek során a diegézisen kívül álló szerző belép a fikcióba, úgy tesz, mint aki maga hozza létre azt, amit valójában csak elmesél vagy leír, úgy festi le a szóban forgó dolgot, mintha az éppen a szemünk előtt lenne.¹³ A második fajta az, amit Genette izgalmasnak tekint, és főként ezzel foglalkozik. Ez többféle esetet is magába foglal: az elbeszélő kommentálja a történetet és az elbeszélést, megszólítja szereplőit, belép a történetbe, illetve egy szereplő egy alacsonyabb diegetikus szintre süllyed. Ennek fordítottja, sajátos megnyilvánulása az a jelenség, amikor a szereplők a saját szintjükről egy magasabb szintre kerülnek át, például a beágyazott történet metadiegetikus szintjéről a diegetikusba, vagy akár az extradiegetikusba, tehát az elbeszélés szintjére. Az is megtörténhet, hogy az odaértett olvasót a történet szintjére vonja be.

Dorrith Cohn a Genette által felvázolt jelenségeket osztályozva a belső és a külső metalepsziszt különbözteti meg: a külső a történeten kívüli és a történeten belüli szintek közötti átjárás, az elbeszélő és az elbeszéltek közötti (például John Fowles: *A francia hadnagy szeretőjében*) a belső a történet két szintje között (Cortázar: *Az összefüggő parkok* című novellájában).¹⁴ Ezt a tipológiát az elméleti háttér áttekintése, a metalepszis sok fajtájának ismertetése céljából vázoltam fel, de a következőkben rámutatok, hogy Genette által határátlépésnek tekintett mozzanatok nem vonatkoznak csupán az elbeszélés szintjei közötti transzgresszióra, vizsgálatai más jelenségekre is kiterjednek.

Genette vizsgálódása nemcsak az irodalom, hanem a film és a színház, a festészet területére is kiterjed. Ezeket különösen fontosnak tartom a vizsgált regény esetén, amelynek fontos helyszíne a színpaddá változtatott otthon, melyben a családtagok (narratív és színpadi) szerepeket játszanak. A francia elméletíró szerint metalepszissel találkozunk ott, ahol a szereplő egyik regényből átlép a másikba; a színházról szóló regényben, melyben a színészek saját szerepükben tűnnek fel a regény diegézisében is.¹⁵ Egy film vagy színdarab jelen idejű cselekményének múlt idejű narrációvá való átalakítása is határátlépés¹⁶. Genette úgy véli, a valóság-fikció határát sértik meg azok az irodalmi művek, melyek fiktív diegézisében a történelmi extradiegézisből beemelt valóságos szereplőt találunk a kitalált alakok között – ilyen jelenség Napóleon a Háború és békében. A jelenség filmes változata nyilvánvalóan

¹² Genette: *i.m.*, 6.

¹³ Genette: *i.m.*, 8.

¹⁴ Cohn: *i.m.*, 115.

¹⁵ Uő: *i.m.*, 36-39.

¹⁶ Uő: *i.m.*, 43.

metaleptikus (egy színész saját szerepében lép fel egy fiktív történetben, mint Buster Keaton az *Alkony sugárútban*), ennek analógiájára az irodalom ilyen fajta jelenségeire is fel kell figyelni. Ebből pedig az következik, hogy nemcsak a történelmi alakok, hanem a valóságból beemelt egyéb elemek, például városleírások is metalepszisnek tekintendők. Az ezzel ellentétes irányú jelenség ugyancsak határátlépés, amikor a fikciónak a valóságba, az empirikus olvasó világába való behatolását tapasztaljuk meg. Felismerjük a fikciót a valóságban olyankor, amikor valamelyik ismerősünket filmből, tévéből, színházból vagy irodalomból vett alakhoz hasonlítjuk, és ilyen kijelentéseket teszünk: „Ez a férfi valóságos Don Juan!”¹⁷ Genette metalepszis vizsgálatában fontosnak tartom, hogy nemcsak a diegetikus szintek átjárásával foglalkozik, hanem a fikció befogadójának (értve ez alatt az olvasót, a színházbajárót, a tévénezőt vagy egyszerűen azt az embert, aki egy színpadról, tévéből ismert színésszel nem a fikció közegében, hanem a valóságban, például az utcán találkozik) élményével is. Az ilyen eseményt csodaként élik meg az emberek.¹⁸ A metalepszishez való öntudatlan viszonyunk a színházban írható le, mert a „harcedzett nézőt” „hozzászokik, hogy figyelme hol a szereplő viselkedésére, hol a színészi teljesítményre irányul, majd igen gyorsan mindkettőre egyszerre, s az utóbbit az előbbire – a számára ábrázoltra – tekintettel tudja értékelni: Jól *játssza* a gonosz *szerepét*. (...) Eközben nem is sejti, hogy saját befogadói tevékenysége a metalepszis ugyanilyen öntudatlan és hatásos alkalmazásán alapul.”¹⁹ Zavar akkor lép fel, amikor hiányzik ez az edzettség (például megfigyelhető azoknál, akik először járnak színházban), az ember elbizonytalanodik fikció és valóság határait illetően, nem tudatosítja őket, és a fikciót (színházi produkciót, filmet) valóságnak hiszi, vagy legalábbis egy pillanatra összehasonlítja a kettőt. A továbbiakban metaleptikus viselkedésnek tekintem azt, amikor *A nyugalom* szereplői szándékosan vagy szándék nélkül átlépi a valóság és fikció határát, akár tudatosítják ezeket a határokat, akár nem, és összezavarják a két ontológiai szintet. A metalepszis tudatosítása a csoda elfogadásával vagy elutasításával jár, ez szintén a metaleptikus viselkedéshez sorolandó.

Bartis Attila regényében a metalepszis nem a diegézis szintjeinek átlépésében nyilvánul meg, hanem a szereplők, Andor és az anya tapasztalatában, életvitelében, illetve a fikcióhoz való viszonyulásában. Saját életükben különböző fikciókat hoznak létre, melyek között átjárnak, tehát a történet szintjén találjuk a metalepszist, ami a valóság-fikcióval határvonalának tudatosításában, a metaleptikus viselkedésben ölt alakot. Ugyanis adott

¹⁷ Genette: *i.m.*, 119.

¹⁸ Genette: *i.m.*, 56.

¹⁹ Genette: *i.m.*, 51, Genette kiemelései.

helyzetekben hol szerzőként, hol olvasóként, illetve szereplőként viselkednek, és ezeknek a funkcióknak a váltását metaleptikus élményként élik meg. Tulajdonképpen életükben játszott szerepeiknek változtatását narratív szerepek váltásaként lehet felfogni. A metaleptikus életvitel az anya színészi mesterségéből ered, a színház metalepszisek folyamatos áramlását foglalja magában, amennyiben ott az alapvető ontológiai határok kézzelfoghatóak, fizikai küszöböt jelentenek,²⁰ átlépésük pedig látványos, hatásos metalepsziseket eredményez. Az anya a színházi fikciót bejuttatja otthona közegébe, fikcionalizálva azt. Ezzel szemben Andor íróként megpróbálja fiktívvé írni anyját a levelek, a novellák és a regény által, de szembesül azzal, hogy ez a szereplő igencsak valóságos. Olvasatomban főként tehát a narratológiai fogalom kiindulva, a Genette-i metaleptikus viselkedés elemzésével a szereplők lelkivilágát, kapcsolatát, hatalmi harcát és a metalepszissel való szembesüléseiket írom le.

Határátlépések és beágyazott narratívák A nyugalomban

A szereplők metaleptikus életvitele

Weér Rebeka számára a színészet nemcsak mesterség, hivatás, hanem az egész életére, a valósághoz fűződő viszonyára, a nyelvhasználatára kiható fikcióképző tényező. Szerepeit a mindennapokban sem vetkezi le, a színházi fikció dominálja otthonának fizikai és lelki közegét. A fikció létrehozásának eszközei a fikció tárgyi valóságának felhasználása, a színpadi viselkedésmoделl reprodukálása és a színdarabokból, illetve a gépiesen ismételt mondatokból összeálló nyelv.

Ez a metaleptikus életmód akkor teljeseedik ki, amikor a színházi állását elveszítve bezárkózik a lakásba, és tizenöt évig, haláláig nem lép ki onnan. Ez az időszakasz és tér a regény téridejének legfontosabb vonatkozási pontja, ugyanakkor fiktív világot képez a történet szereplői számára. A továbbiakban azt vizsgálom meg, hogy Andor és Rebeka hogyan viszonyulnak ehhez a fikcióhoz, hogyan válik a hatalomgyakorlás terévé és eszközévé, és ehhez képest mi számukra a valóság. Az anya számára a fikció olyan létrehozott igazság, mely által hatalmat gyakorolhat.²¹ A továbbiakban ki fog tűnni, hogy az anya a konfliktushelyzeteket úgy kerüli el, hogy színpadon eltanult viselkedésmoделlek: próba, újrajátszás, rendezés révén alakítja Andor viselkedését, sőt hatókörét annyira kitágítja, hogy a

²⁰ McHale: *i.m.*, 195.

²¹ Foucault: *A hatalom mikrofizikája*, in uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999.

kultúrpolitikára is befolyást próbál gyakorolni. Andor létrehozott fikciói szintén az igaz diskurzus előállításának szándékával, illetve kényszeréből születnek, mely által az anyjával való összezártságát próbálja meg elviselhetőbbé tenni.

A lakás zárt terének két fontos fikciót létrehozó eleme van: a tévé és a bútorzat. A tévé nem segíti elő a külvilággal való kapcsolatteremtést, az anya nagyon sokat nézi a tévét, fő elfoglaltságává válik. Ez a tevékenység a fikciót szilárdítja meg, ugyanis a nézők a tévében látott valóságot hajlamosak többé-kevésbé fiktívnek tartani.²²

A metaleptikus életvitel legfeltűnőbb bizonyítéka a lakás bútorzata, mely színpadi díszletekből áll, így a fikció fizikailag, anyagi jelölőivel bevonult a személyes, köznapi élettérbe: „Lady Macbethé a fotel, Laura Lenbaché az ágy és Anna Karenináié a komód.” (*A nyugalom*, 17.) A fikció kellékei a valóságba kerülve funkcióváltáson mennek keresztül, visszakapják tulajdonképpen rendeltetésüket: „a hajdani öltözőjéből lopott tükör előtt megigazította selyempongyoláját.” (*A nyugalom*, 14.) Ezért Andor akárhányszor belép a lakásba, fizikailag átlépi fikció és valóság határát, ezáltal metaleptikus élményben van része, mert azzal szembesül, hogy a benti világ egészen más, mint a kinti valóság. Ennek bizonyítéka az a vallomása, hogy mindig sétál egyet a Múzeumkertben, mielőtt elmenne valahova.

A díszletbútorokat anyja a színháztól való kirúgás után lopatja ki, így gesztusa egyaránt értelmezhető a kultúrpolitika iránti bosszúként, illetve a színpadtól megválni nem tudásként, szimbolikusan a valósággal való szembenézés elutasításaként, a színészi mesterség dacos folytatásaként, otthonába zárkózva, egyszemélyes közönséggel. A fikcióba való bezárkózással a szocialista rendszer hatalmi formáival való szemben állást fejezi ki. Mivel a rendszerre nem sikerült fikciója által hatást kifejteni, ezért a fián gyakorolja hatalmát, mintegy rajta tölti ki bosszúját.

A fikció hatalmával való élés és visszaélés csúcspontja Judit megrendezett temetése. Michel Foucault koncepciója szerint a hatalmi viszony meghatározó jellemvonása, hogy nem közvetlenül hat másokra, hanem bizonyos cselekvésekkel, melyek megváltoztatják mások cselekedeteit, a létezőket vagy jövőben megjelenhetőket.²³ A hatalom gyakorlása abban áll, hogy irányítjuk a vezetés lehetőségét és elrendezzük a lehetséges kimenetelt.²⁴ Csak a gyakorlati alkalmazásban létezik. Weér Rebeka a lánya temetésének megrendezésével próbálja megváltoztatni a kultúrpolitikának a karrierjére vonatkozó döntését. Azt az eszközt használja fel, amelyhez a legjobban ért: a színjátszást, ezáltal fikciót hoz létre. A szocialista rendszer

²² Genette: *i.m.*, 56.

²³ Foucault, Michel: *A szubjektum és a hatalom*, ford.: Kiss Attila Atilla in: Bókay – Vilcsék: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 404.

²⁴ Foucault: *A szubjektum és a hatalom*, 405.

konzolidációjának eszköze a propagandisztikus üzenetű darabok előadása (a regény cselekményében is találhatunk rá példát), ennek analógiájára ő is színjátékkal akarja biztosítani karrierje stabilitását. Judit megrendezett temetése révén próbál az anya igaz diskurzust létrehozni. Például a színjátékot azzal teszi valószerűvé, hogy gyászjelentőket küld a fontos politikusoknak, még Kádár Jánosnak is. Tulajdonképpen két szinten mutatja meg, hogy méltó a rendszer kultúrpolitikájának további támogatására: politikailag (elítélve a disszidálást) és szakmailag színészként, sőt rendezőként is bizonyít. Weér Rebeka a hatalom által megalkotott individuum, aki saját érdekében a hatalomtól elvárt viselkedést produkálja, annak terjedését teszi lehetővé, azáltal, hogy radikális módon beavatkozik gyerekei életébe.

Az elbeszélő a fikció hatalmának súlyosságára, természetellenességére közvetetten, szenttelen hangon világít rá, azáltal, hogy utal arra a tényre, hogy a fikció szereplői (hullaszállító taxisofőr, a sírásók) nincsenek tudatában önnön ontológiai státusuknak, valóságosnak hiszik cselekedetüket: „nem is sejtették, hogy színpadmunkássá avanzáltak.” (*A nyugalom*, 58.)

Weér Rebeka számára a színjátszás lehetőséget nyújt arra, hogy a valóságot megváltoztassa, hatalmat gyakoroljon a színházon kívül is, a politikában és családi életében. Nagyon jól jellemzi az erőviszonyokat az a kerékbetört veszekedés, ami a fiú egyetlen kísérlete arra, hogy szembeszálljon anyjával, elfogadtassa vele Esztert és megpróbálja kilépni a fikciók szövevényéből. A veszekedés azért sem eredményezheti a konfliktus megoldását, mert az anya úgy reagál, mintha színpadi próbaként élte volna meg az eseményt. A hatalmát azáltal gyakorolja, hogy irányítja az események kimenetelét. A színpadi játék jellemzője, hogy újramezhető következmények nélkül, így felelősséget sem kell vállalni. Az anya ezáltal az események kimenetelét irányítja számára kedvező módon. „Aztán tíz perc múlva újra bekopogott. Ott állt megigazított pongyolában, frissen fésült hajjal meg kifestett ajakkal, és megkérdezte, hogy holváltálfiam, mint aki nem emlékszik semmire.” (*A nyugalom*, 142.) A *holváltálfiam* kérdés volt a veszekedés kirobbantója, tehát az anya rendbe szedett külsővel készen állt a jelenet kedvezőbb kimenetelű újrajátszására. Weér Rebeka nyelvhasználata is azt képezi le, hogy a színház fikciója jelenti a menedéket a valóság kényes helyzetei elől, ugyanis a nyelvi tabu regiszterébe tartozó fogalmakat színházi terminusokkal írja körül: a gyerekei előtt „próbának” nevezi a szexuális együttlétet. A halál gondolatának elfogadására neves színészekkel kapcsolatos aforizmát alkot: „Ezt sose feledd fia, ma Winkler, holnap te.” (*A nyugalom*, 7.)

Andor az anyai hatalom terméke. Kiskorától szimbiózisban élt a színházzal, anyja fikciójával, abba született bele, így felvetődik a kérdés, hogy szabad-e. Hatalmat csak szabad

szubjektumok felett lehet gyakorolni és csak annyiban, amennyiben szabadok, tehát különféle reakciók és magatartásformák megvalósítására van lehetőségük.²⁵ Hiszen a hatalmi viszony jellemzője, hogy átalakulhat összeütközéssé bármely pillanatban,²⁶ azonban a fent elemzett veszekedés részlet azt mutatja, hogy az anya viselkedése lehetetlenné teszi az összeütközéseket, illetve azok csak pillanatnyi fellángolásként jelentkezhetnek. Andor és az anyja kapcsolata gépies, verbális és nonverbális tettek sorozata, abszurd konvenciórendszere.²⁷ Ezek az ismétléses-rituális rituális párbeszédék szintén a folyamatosan újrajátszható próbát idézik, tehát a színház – valóság összezavarásának alakzatai. A dialógusok első és utolsó mondata a fikcióból való távolmaradást számon kérő két kérdés, a *mikorjössz* és a *holvoltálfiam*. Ezek rögeszmés ismételtetése tipográfiailag is elválasztja a fikcióban és az azon kívül történeteket. Andor beidomulását és együtt játszását jól szemlélteti a következő jelenet, amelyből az összehangolt mozgás révén lesz nyilvánvaló, hogy egyenrangú társa, nem alárendeltje anyjának a játékban: „főztem paradicsomlevest, mondta, aztán kitöltötte a híg löttyöt és egyszerre koppant a kanalunk a tányérhoz, egyszerre törtünk a kenyérből, majd egyszerre nyeltük le a falatot” (*A nyugalom*, 142 – 3.). Az étkezés mint a létfenntartás elemi tartozéka füzi szorosra kapcsolatukat, ez akkor válik még világosabbá, ha összevetjük Bartis Attila *A séta* című regényének nevelőintézetben lezajlott étkezésjelenetével, ahol megadott ütemre kell enni, ám az elbeszélő halk lázadása abban áll, hogy eltér ettől, lassanként átállítva az egész terem evőritmusát.

Andor nem akar, nem tud kilépni a fikcióból, viselkedését az anyja iránt érzett gondoskodási kényszer és gyűlölet, az ebből adódó lelkifurdalás ambivalens érzései határozzák meg. Andor szabadsága abban áll, hogy az anya fikciója ellenében két másikat hoz létre, mintegy ellenigazságként. Ezek az ellentmondásos érzéseket vetítik ki: a Judit nevében való képeslapküldés a gondoskodás, míg a novelláskötet az anyagyilkosság diszkurzusa.

Andor életvitele is metaleptikus, beilleszkedik anyja fikciójába, mivel abban nőtt fel: „gyökereim valahol a színpad alatt vannak.” (*A nyugalom*, 35.) Több fenntartott színházi metafora szolgál az anya által konstruált fiktív világ és Andor kapcsolatának jelölésére: *Filmszínházmuzsika*, *Lear király mélyelemzése*. Szorult helyzetben Andor ez a világ mögé rejtőzik: *Filmszínházmuzsikát* kér, ha ráijeszt az újságárus, amikor viszont ideiglenesen érzelmileg elszakad anyjától (a vidéki felolvasás után), már nemmel felel az újságárusnak. Alkalmi szeretőinek a Lear királyt elemzi, Eszternek már nem. Ezek a fenntartott metaforák az

²⁵uo.

²⁶ Foucault: *A szubjektum és a hatalom*, 408.

²⁷ Balázs Imre József: *A magánszféra felrobban*, in *Korunk*, 2008/1.

elbeszélés és a cselekmény időben egymástól távol álló pontjain²⁸ bukkannak fel, azért, hogy az Andorban végbement változásokat jelezzék. Az anyja fikciójába való beragadását leplezi le az anyja kreálta világ metaforaszövevényének használata. Ez a nyelvhasználat utal arra, hogy lehetetlen kilépnie a fikcióból: mikor megpróbálná azt távolról szemlélni, ugyancsak a színházi terminusokkal írhatja le a helyzetet: „Elvégre tizenöt éve én vagyok a *közönség*, gondoltam (...) Egyébként kifogástalan *népszínmű*, de valamiért már rohadtul unom.” (*A nyugalom*, 256., kiemelés tőlem) A színdarabok fikciói által teremthet Andor olyan nyelvet, melyen beszélhet az anyjával létesített vérfertőző kapcsolatáról, mellyel másképp nem akar vagy nem tud szembenézni. Eszter kérdésére („Ugye, lefeküdtél vele?” *A nyugalom*, 146.) letagadja, hogy megtörtént volna. Azoknak, akik kívül állnak ezen a fikción – mint a lány – van nyelvük a tabu kifejezésére is.

Andor két drámából, elsősorban Shakespeare *Antonius és Kleopátra* című művéből, illetve Szophoklész *Oidipusz királyából* építi azt a nyelvet, amelyen elbeszélheti és fikcióvá alakíthatja²⁹ az incestust. Ez többszörös metalepszist is implikál. Az anyát fiktív szereplőkkel azonosítja: Kleopátrával a csábítás, erotikus vonzerő alapján (a regény drámaavátozatának címe: *Anyám, Kleopátra* még jobban kidomborítja ezt a metalepszist eredményező metaforát), illetve Oidipusz anyjával, akivel fia vérfertőző viszonyba lép: „miért pont Iokaszténak, e testre szabott alaknak voltál a leggyatrább, anyám?” (*A nyugalom*, 134.) A tízéves Andor pedig Oidipusz szerepét játssza (bár nincs tudatában ennek), amikor vaknak tettet magát, hogy anyja figyelmét magára vonja. A két dráma a regény szubtextusának tekinthető, amennyiben magukba sűrítik a regény lényeges mozzanatát, a vérfertőzést.

A Shakespeare-drámába való belépés nem a külső metalepszis esete, amikor az elbeszélő belép a történet szintjére, mert a dráma cselekménye nem képez beágyazott darabot. Inkább a metaleptikus viselkedés azon esete áll fenn, amikor a néző nem tudja szétválasztani a színészt és a szereplőt, igaznak hiszi a látottakat, ezért be akar avatkozni a darabba, és felrohan a színpadra.³⁰ Ezt alátámasztja Andornak az a fent említett kijelentése is, miszerint ő nézője az életük darabjának. Az egyes szám első személyű elbeszélő-főszereplő kettészakad: a narrátor harmadik személybe vált át, így tart távolságot az elbeszélt történettől, mert a történet szintjéről kilép a narráció szintjére. Andor mint szereplő pedig Antoniussá válik, belép a színpadi fikcióba, Antonius és Kleopátra történetébe. Határsértések sorozata szükséges tehát ahhoz, hogy a normákat sértő eseményt elmesélhesse: „Antonius letörölte Kleopátra kezéről a

²⁸ Riffaterre: *i.m.*, 63.

²⁹ Genette szerint egy színpadi fikció szereplője csakis fiktív kontextusban léphet ki saját fiktív világából és belépni a nézőtér világába, *i.m.*, 55.

³⁰ Genette: *i.m.*, 44.

szétszakított párna tollpíhéit.” (*A nyugalom*, 51.) „Antonius letörölte róla a mocskot meg a mandulaszagú verítéket.” (*A nyugalom*, 146.) A dráma szubtextusa párszor visszatér, majd a gátlás feloldódik, és Andor ez a metaforika nélkül is beszél már a történekről: „hátha csak az frusztrál, hogy nem tudtam kielégíteni az anyámat.” (*A nyugalom*, 198.) Így egyfajta terápiaként értelmezhető a dráma nyelve és újrajátszása. A valós szerepéből való kilengés másik, morális töltetű következménnyel is jár: a felelősségáthárítás és védekezés hatásos mechanizmusává, a hazugság finomított változatává válik. Eszternek így magyarázza Jordán Évával való viszonyát: „ami történt, nem velem történt” (*A nyugalom*, 191.)

Az összezárttság elviselhetőbbé tételéért megkonstruált fikciók

A keretes elbeszélés, beágyazott történetek legjellemzőbb példája az Ezeregy éjszaka meséi. Seherezádé mesélésének két alapvető funkciója van: kiengesztelni a királyt, valamint meghosszabbítani saját életét. A szakirodalom Seherezádé-pozíciónak³¹ nevezi azt az elbeszélői helyzetet, amikor a narrátor élete függ attól, hogy mit és hogyan mond el.

Andor szerepe a fenti módon jellemezhető. Anyja megkonstruált fikciójának, elszigetelődésének szebbé tételére találja ki a fiktív képeslap- és levélküldözgető játékot. Az oltalmazás a felügyelet egyik formája³², de ezen mechanizmus révén saját magával is el akarja hitetni, hogy nővére haza fog térni, valamint az anyjával való összezárttságot teszi élhetőbbé, kommunikációs lehetőséget biztosítva kettejük között. Tehát ő maga feltételezi azt a referenciát, hogy Judit él és hazatér. A levelezős játék létrehozásával Andor hatalmi pozíciót konstruál önmaga számára is, igazságdiskurzust hoz létre, mely által irányíthatja anyját, ellensúlyozva az asszony dominanciáját. Ezért nagyon ügyel a valószínűségekre, különféle cseleket vet be azért, hogy a levelek szövege hiteles legyen, a kézírás hasonlítson a Juditéra, és a lap tényleg külföldről érkezzen. A játék egzisztenciális fontossága az, hogy a kommunikációt kilépteti a *mikorjössz* és *holvoltál* mókuskerekéből, az anya és fia közösséget alkotnak, melynek kimenetele kapcsolatuk javulása is lehetne. Ennek rituáléi a lap közös felolvasása és a térkép tanulmányozása a konyhában, ami szimbolikusan a legvalóságosabb helyszíne a lakásnak, mivel ott nem találunk színházi díszleteket.

A levelezést a narráció kommunikációs szituációjához hasonlóan lehetne leírni, tehát a levelezést narratívaként képzelhetjük el. Ezt a megközelítésmódot az is lehetővé teszi, hogy Andor írói öntudattal tekint a levelezésre, Thomas Mann kronotopikájával vetve azt össze:

³¹ Csányi Erzsébet: *Hasonmás narrátorok és hasonmás-szerkezetek*, in *Filológiai közlöny*, 1998/1 – 2. 55-65.

³² Foucault a lelkipásztori hatalom hatáskörébe sorolja: *A szubjektum és a hatalom*, 400-401.

„én is mindig ügyeltem, hogy Judit kizárólag olyan helyről írjon, ami rajta van a világtérképen” (A nyugalom, 262.) A szerző (Andor) számára az anya a mintaolvasó³³, aki a szövegben rejlő értelmezési stratégiákat hasznosítja. Ám metalepszisek révén mindketten váltogatni fogják a levelezésben betöltött szerepeiket. Empirikus olvasóként az anya az elvárthoz képest teljesen másképp kezd viselkedni, az extradiegetikus szintről belép a diegetikusba, interakcióba bocsátkozik az énelbeszélő Judittal: leveleket ír neki. Andor ezután őt is szereplőnek kezdi tekinteni, óvatosan bevonja a játékba, de még mindig önmagát véli a hatalmi pozíció birtokosának. Ez a *társasjáték* metaforikus jelentésének kifejtéséből válik nyilvánvalóvá: „anyám lép, de én mondom meg, hogy hova”. (A nyugalom, 21.) Andor tehát saját életén tapasztalja a belső metalepszisnek azt a fajtáját, amikor a szereplőként felfogott fikatív olvasó belép és beavatkozik a műbe. Genette a metalepszis egyik leghatásosabb fajtájának tartja azt, amikor a fikció szereplői önazonosságukat utolsó pillanatban változtatják meg³⁴. Így az anyja halálakor derül ki az, hogy tudatában volt a lapküldözgetés fikatív voltának, ezért üres borítékokkal válaszolt. Ezáltal helyrebillen az anya hatalmi pozíciója, világossá válik, hogy az egész fikciónak az anya nem az olvasó-szereplője volt, hanem legfontosabb, Andornál is többet tudó szerzője, irányítója. Andor hatalom elleni lázadási kísérlete csődöt mondott.

Genette a szerzői tekintély alól felszabaduló, önállósuló teremtmények toposzát a metalepszis egyik formájának tartja. Giono *Noé* című regényének nyitányát hozza fel példaként, melyben a regényíró-főszereplő fogadja *Unatkozó király* című történelmi regénye szereplőit a dolgozószobájában.³⁵ Andor a levelek fikciójának szerzőjeként hasonló jelenséget tapasztal, ám az anya nem fikatív módon avatkozik be a leveles játékba, hanem valóságosan, tehát Andor megéli a metalepszis tapasztalatát.

A másik határsérülés Andor számára annak felismerése, hogy a levelezés feltételezett valóságsszintje (Judit életben van) tulajdonképpen önmaga által kreált fikció, mert nővére tíz éve halott. Andor is átlépi a saját fikciója szintjeit, szerzőből szereplővé, majd amikor megérti helyzetét, akkor olvasóvá válik. Ennek a tapasztalatnak az a következménye, hogy Andor rájön, a levelezés nem tette elviselhetőbbé az anyja által kreált fikciót, hanem még jobban összekuszálta azt, és ő továbbra is az anyja fikciójának foglya. A metalepszissel való találkozásnak ez a két élménye nem a metalepszis teoretikusai által kiváltott érzéseket váltja ki Andorból. Genette szerint az olvasónak csodaélményben van része vagy szorongás keríti

³³ Eco, Umberto: *Egy*. In uő: *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest, Európa, 2002, 28.

³⁴ Genette: *i.m.*, 102.

³⁵ Genette: *i.m.*, 24 – 27.

hatalmába, mert annak lehetősége sejlik fel előtte, hogy akár ő maga is fikció lehetne, valamilyen Szerző művének szereplője.³⁶ Andor – megértve, hogy az általa létrehozott fikciók nem működőképesek, mert lelepleződött fiktív voltunk – szenvtelen hangon számol be élményéről, azt állítva, hogy ő ezt már rég sejtette: „és nem is lepett meg különösebben, hogy anyám pontosan tudta, kivel levelezik. Elvégre a maga módján mindenről tudott, és mindenre emlékezett. Aztán meg úgy gondoltam, hogy ha úgy alakul, hogy még írok, akkor pont jól jönnek ezek a lapok, úgyis fogytán a papír.” (*A nyugalom*, 301.) Judit halálhírére a reakciója a megkönnyebbülés: „amikor elolvastam, hogy Nizzában temették el tíz esztendeje, akkor fellélegeztem.” (*A nyugalom*, 239.) Ez az érzelemmentes, már-már cinikus viselkedés ellentétben áll a regény befogadójának élményével, akit igencsak meglep az eseményeknek ez a fordulata, mert beleélte magát Andor fikciós játékába. A szenvtelen előadásmód magával rángatja a fikciós játékokba az olvasót, de hirtelen ki is veti magából, egyedül hagyva csodálkozásával, szorongásával, azzal az élménnyel, hogy akár saját életének történéseiben is előfordulhatna ilyen határátlépés.³⁷

Az értelmezés, önmegértés fikciói

Andor előbb novelláskötetet ad ki, majd regényt kezd írni, ezek mise en abyme-eknek tekinthetők. Az öntükrözés létrejöttének feltétele, hogy a beágyazó és a beágyazott narratíva analogikus viszonyban álljon egymással, a hasonlóság általában valamely meghatározó tulajdonságon alapul, azonban a két narratíva nem tud minden pontján hasonlítani egymásra.³⁸ Gyakori eset, hogy a diegetikus szint történetét és stílusát ismétli a beágyazott szöveg.³⁹ A mű és a kicsinyítő tükör nyelvezete megegyezik: germanizmusok és *mikorjössz, holvoltálfiam* a visszatérő fordulatai. A novellák szövege nem jelenik meg a regényben, csupán az anya becsmérő véleményéből tudjuk meg, hogy róla szólnak: „hentes! (...) ez az én vérem!” „megtiltom, hogy rólam több nekrológot írj” (183.) A novellák címei a regényben elbeszélte eseményekre utalnak: *A gyermekgyógyászat története* Judit abortuszára, *A hegedűtolvaj története* disszidálására, *A színművészet története* anyja mesterségére. A *történet* szó ismétlődése a címekben, valamint Andor metaforája („elismerő kritikák folyondára nőtte be a neki állított emlékművet”) azt jelzi, hogy az anyja történetét a múltba vetíti, lezártnak tekinti, így anyagyilkosságként, Andor titkolt vágyának kifejezéseként értelmezhetőek.

³⁶ Jorge Luis Borges, idézi Genette: *i.m.*, 120.

³⁷ Cohn, *i.m.*, 122

³⁸ Jablonczay, *i.m.*, 16-17.

³⁹ Brian McHale, *i.m.*, 196.

A szereplők a könyvben leírtakon keresztül értelmezik életük eseményeit és viszonyaikat: az anya titokban olvassa a fiókban akarattal otffejtett novellákat, ezek a fiával való kommunikáció csatornájává válnak. Andor a kibeszélés, elbeszélés szükséglete készíti a novellaírássra, hogy megértse, feldolgozza addigi élete eseményeit. A könyv fontos eleme az elbeszélte történetnek: létrejötté ok-okozati összefüggésben áll Andor, Eszter, Jordán Éva kapcsolatának kialakulásával, tehát a szereplők közti viszonyok csomópontján helyezkedik el. Fikció és valóság ezt a fajta összemosódását képezi le az a momentum, amikor Eszter a novelláskötet lapjaival tapétázza ki lakását és az ablakokat: „történeteken át sütött be a nap.” (*A nyugalom*, 231.) A napsütés a metalepszis megszüntetésének vágyának metaforája. Eszter idegösszeomlása a valóság-fikció összezavarásának eredménye. A lány igyekszik Andor fikciójának a szereplőjévé válni, hogy elnyerhesse szeretetét: az anya szerepét veszi fel, azzal, hogy hajviseletét utánozza. Eszter kálváriája a metalepszissel szembesülő olvasó allegóriája, azé a befogadóé, aki a fentebb említett Genette-féle szorongást⁴⁰ érzi.

A nyugalom másik öntükröző szerkezete azáltal jön létre, hogy Andor anyja halála után regényt kezd írni életéről. Az erre való utalások metanarratív kijelentéseket képeznek, melyekből arra lehet következtetni, hogy ez a regény tulajdonképpen *A nyugalom*: a doktor tanácsa a címre való ironikus célzásként olvasható: „írjon egy jó kis könyvet. Szublimáljon egyet. Attól megnyugszik, és még fizetnek is érte.” (*A nyugalom*, 304.) Andornak a következő mondata: „Még csak a Szabadság hídnál tartok.” (*A nyugalom*, 320.) a diegetikus elbeszélés végén hangzik el, és azt jelzi, hogy regénye megírásában a történet szintjén még csak az Eszterrel való megismerkedésnél tart (ami *A nyugalom* 123. oldalán olvasható). Az olvasó bepillanthat nemcsak a történet, hanem a narráció szintjére, és az a benyomása, hogy egy készülőfélben levő művet tart a kezében, mely paradox módon mégis befejezett és kinyomtatott fizikai valóságában a kezében található. A történet és elbeszélés szintjeinek ez a keveredése ahhoz az eljáráshoz hasonlít, melynek grafikai megjelenítését Escher művein figyelhetjük meg, például az *Alászállás és emelkedés*ben. Ebben a folyton felfele vezető lépcsők (a regény előrehaladó elbeszélte történetének analógiája) észrevétlen váltás következtében lejtani kezdenek (az elbeszélés szintjén újakezdődik a történetmondás). Ez az eljárás a végtelen ismételtetőség képzetét idézi: Andor az önéletírásában eljut a pontig, ahol azt írja, hogy elkezd írni a regényt, majd abban ismét benne lesz az írás momentuma, és ez virtuálisan a végtelenségig folytatható lenne. Ez a rekurzió a regény fikcióinak összekuszálódását erősíti fel, azt sejteti, hogy a fikciók közé zárt Andor nem fog kikerülni a

⁴⁰ Genette, *i.m.*, 120.

„valóságra”, még anyja halála után sem tisztázhatja végérvényesen és megnyugtatóan a történeteket. Ezt bizonyíthatja a labirintus metafora: „vannak, akik megépítik a labirintust, és vannak, akik tévelyegnek benne. Nos, talán ez az egyetlen különös képességem: hogy egymagam mindkét feladatra alkalmas vagyok.” (*A nyugalom*, 307.)

Összegzés

A történetben különböző beágyazott szövegek labirintusában tévelyeg az elbeszélő-főszereplő, miközben tisztázni próbálja a valóság eseményeit, de mindinkább azzal szembesül, hogy azok a fikcióval egybemosódnak és anyja fikciója dominanciáját nem tudja kikerülni. Az anya és a fia által kreált különböző fikciók szerepe a saját igazság létrehozatala, mellyel a másik fölött hatalmat gyakorolhatnak, ám a metalepszis révén derül ki hatékonyságuk foka. A szereplők metaleptikus életvitele a színházi díszletek között való létezésben, a színház nyelvének alkalmazásában, a színpad szereplőivel való azonosulásban áll, melyet fenntartott metaforák és szubtextusok tesznek láthatóvá. A metaleptikus viselkedésnek rendelődnek alá az öntükröző alakzatok, a fenntartott metaforák. Andor ennek ellensúlyozására létrehozott narratívái, a levél és a novelláskötet tovább nehezítik a valóságba való kilépést, a szerző – olvasó – szereplő pozícióinak bizonytalansága miatt. A metaleptikus viselkedés fogalma így a szereplők bonyolult viszonyát teszi áttekinthetőbbé. A beágyazott szövegek, a születő regény végtelen regresszust idéző jellege tovább bonyolítja Andor helyzetét, a fikciókban való eltévedését fokozva. A Genette-i metaleptikus viselkedés mintáit produkálják folyton a szereplők, saját maguk által kreált fikciók, a színház és az elbeszélések határain lépkednek át. Ugyanakkor a metalepszissel való szembesülés allegóriáját is nyújtja a regény, valamint a főszereplő a valóság-fikció határának átlépésekor fellépő szokatlanul szenvtelen reakciói arra készítetik az olvasót, hogy felülvizsgálja a metalepszishez való hozzáállását, így a regény nemcsak metalepszisek gyűjteményeként, hanem a metalepszisre való reflexióként is olvasható.

Felhasznált irodalom:

1. Balázs Imre József: *A magánszféra felrobban*, in *Korunk*, 2008/1.
2. Bartis Attila: *A nyugalom*, Budapest, Magvető, 2001.
3. Cohn, Dorrih: *Metalepszis és mise en abyme*, in Jablonczay Tímea – Bene Adrián (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007.
4. Csányi Erzsébet: *Hasonmás narrátorok és hasonmás-szerkezetek*. In *Filológiai közlöny*, 1998/1 – 2. 55 - 65.
5. Dällenbach, Lucien: *Reflexivitás és olvasás*, in Jablonczay Tímea – Bene Adrián (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 39 – 54.
6. Eco, Umberto: *Egy*, in uő: *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest, Európa, 2002,
7. Foucault, Michel: *A hatalom mikrofizikája*, ford., in uő: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1999, 307-330.
8. Foucault, Michel: *A szubjektum és a hatalom*, ford.: Kiss Attila Atilla, in: Bókay – Vilcsek: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002 404.
9. Genette, Gérard, *Metalepszis*, ford. Z. Varga Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2003.
10. Jablonczay Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban*, in Jablonczay Tímea – Bene Adrián (szerk.): *Narratívák 6, Narratív beágyazódás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 7 – 34.
11. Kálmán C. György: *Példázat, mise en abyme, metafora – remix*, in Bedecs László (szerk.): *Találkozó poétikák. A 70 éves Szili József köszöntése*, Miskolc–Budapest, 2000, 141 – 146.
12. McHale, Brian: *Kínai-doboz világok*, in Jablonczay Tímea – Bene Adrián (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 181 – 208.
13. Riffaterre, Michael: *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*, Budapest, Kijarat kiadó, 1998, 61 – 84.