

Klajkó Dániel

## Az áldozat mintázatai

(Harag Anita *A Lánchíd északi oldala* című novellája és

Halász Rita *Mély levegő* című regénye)

A kortárs magyar irodalom rendszeresen megjelenő abúzustörténeteinek (a családon belüli erőszak különböző formái, a szexuális és/vagy gyermekbántalmazások, a párkapcsolatok aszimmetrikus hatalmi viszonyai) szisztematikus olvasása során a gyanútlan, naiv befogadónak az lehet a primer következtetése, mennyire megszaporodtak ezek az atrocitások szociális közegünk jelenében: „Biztosak lehetünk abban, hogy az erőszak fokozódásának érzete miatt a rossz közérzet oka elsősorban a nagyobb nyilvánossággal, nyíltsággal és a média közvetítő szerepével, a felgyorsult információátadással van összefüggésben. Az is jelentős tényező, hogy minél többet beszélünk az erőszakról, minél kevésbé elfogadott, tolerált, minél inkább szankcionált, annál többen fognak segítséget kérni, és felismerni, hogy nincsenek egyedül, nem az ő hibájuk, szégyenük, ami velük történt, illetve nem csak velük történik, nem kell eltérniük, és van menekvés a reménytelennek hitt helyzetből, az izolációból.”<sup>1</sup> A családon belüli erőszak jogi, kriminológiai, pszichológiai, szociológiai következményeit és összefüggéseit vagy statisztikai előfordulását feltáró szakmunkák azonban egyöntetűen állítják: a jelenséget ugyan még mindig nagy látencia övezi manapság Magyarországon, de a különböző hatósági (rendőrségi, ügyészségi, bírósági) és intézményi (családsegítői, gyermekjóléti, gyámhatósági stb.) nyilvántartások adatai alapján gyarapodó esetszámok nem egy exponenciálisan emelkedő bántalmazáshullám folytonos tetőzését jelölik, hanem a nyilvánosság előtti, emelkedő láthatóságot tükrözik. Ahogyan Erős Ferenc írja: „sokkal erőteljesebb figyelem irányul napjainkban a média és a közvélemény részéről a kínzás és az erőszak (beleértve a »privát«, családon belüli és nemi erőszak, a gyermekbántalmazás, illetve a hatóságok által elkövetett »hivatalos« jogsértések, a hatalommal visszaélés) áldozataira és túlélőire is. [...] A nyilvánosság ugyanakkor erősebb társadalmi nyomást is kiválthat arra nézve, hogy a túlélők, illetve az áldozatok hozzátartozói professzionális, gyors és hatékony közvetlen segítségben részesüljenek, kapják meg azt a társas támogatást, szolidaritást, illetve hosszabb távon jóvátételt, amely traumatizációjuk lelki és társadalmi hatásait enyhítheti.”<sup>2</sup>

▼

1 HERCZOG Mária, *A családon belüli erőszak jelentésváltozásai és helyzete Magyarországon* = In: NAGY Ildikó – PONGRÁCZ Tiborné (szerk.): *Szerepváltozások. Jelentés a nők és férfiak helyzetéről*, TÁRKI, Budapest, 2009, 197.

2 ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem*, Józsefvég Műhely, Budapest, 2007, 13.

Judith Hermann *Trauma és gyógyulás* című,<sup>3</sup> családitól a politikai terrorig ívelő erőszakformák főként pszichológiai, de szociológia és történeti összefüggésrendszerét is vizsgáló könyvében, illetve Linda Martín Alcoff kifejezetten a szexuális erőszakra koncentráló *Rape and Resistance* című munkájában<sup>4</sup> is felhívta arra a figyelmet: az áldozatok általában csak provizórikusan kapnak lehetőséget a megszólalásra a társadalmi nyilvánosságban, ezért – a potenciált megragadva – maximálisan igyekeznek kihasználni az alkalmat, hiszen nem tudni, mikor lesz lehetőségük újra a köz elé tárni sérelmeiket, ahogyan az ezt prezentáló mediális felületek – önérdektől is vezérelve – szintúgy. Alcoff írásában azt is hozzáteszi, hogy ezt az intenzív médiafigyelmet érdemes lenne azokra fordítani, akik ezáltal valóban kiszabadulhatnak az egzisztenciális elnyomásból, a ködbe burkolt, hatalmi struktúrákból: a családon belüli erőszak terrénumából.

Az otthoni (domestic) vagy a családon belüli (family) bántalmazások bűncselekményforma szerinti szankcionálása, tipologizálása, illetve mérése egy igen ellentmondásos diskurzus és eredményhalmaz Magyarországon:<sup>5</sup> „a »hozzátartozók közötti« erőszak lett a jogszabály címe, ami azt jelenti, hogy a magyar jogalkotók nem kívántak önálló jogszabályt alkotni a nemi alapú – döntően lányok, nők elleni – erőszakra, hanem szélesebb és komplexebb értelmezését fogadták el. Ez nyilvánvaló állásfoglalás mellett, hogy nem akarják a kérdést a társadalmi nem – gender – típusú erőszakra szűkíteni. Néhány, nők elleni erőszakkal foglalkozó civilszervezet ezt a törvényt így elfogadhatatlannak tartja, mint ahogy azt is, hogy konfliktusként tételezzék az ilyen típusú erőszakot”.<sup>6</sup> Egyes szociológusok, mint például Murray A. Straus és Richard Gelles a családon belüli erőszak vizsgálata során olyan következtetésig is eljutottak, hogy a család mikroközösségét nevezték meg a legerőszakosabb szociális alrendszernek, ugyanakkor annak pontos felmérése a mai napig nem történt meg: a különböző kutatások eltérő fogalomhasználattal, módszertannal közelítenek a probléma leírásához, illetve – ahogy azt hozzá szokták tenni – az empirikus adatgyűjtés is meglehetősen bizonytalan eljárás egy megbízható statisztika felállításához. A probléma, a különböző kategóriák egyes esetekben nehezen elhatárolhatóak egymástól, nem világitanak rá az összefüggésekre, a kölcsönhatásokra, ok-okozatokra, összességében pedig a pontos felmérhetőséget, a láthatóságot akadályozzák. A társadalmi együttlés e patológikus formációjának megítélése, illetve a jogalkotók és jogalkalmazók beavatkozási

▼

3 HERMAN, Judith, *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*, Háttér, Budapest, 2011.

4 ALCOFF, Linda Martín, *Rape and Resistance. Understanding the Complexities of Sexual Violation*, Polity, Cambridge, 2018.

5 Ehhez ld. Herczog már idézett műve és PESTI Brigitta, *A hozzátartozók közötti erőszak miatt alkalmazható távollattartásról, alkalmazásának gyakorlati problémáiról*, Jogelméleti szemle 2013/2, 140-146

6 HERCZOG, i.m., 200.

következetlensége is onnan ered, hogy e bántalmazásokat a populáció még mindig a magánélet terrénumában zajló, a közbeszédtől távol tartandó, kényes ügynek tekinti, ezért a különböző formátumú beavatkozások is igen komplikáltak, megkésették vagy éppen meg sem történnek, ha pedig végbe is mennek, gyakran újabb traumatizációt okoznak a bántalmazottnak, ezzel további elzárkózáshoz vezetnek.<sup>7</sup>

Séllei Nóra a női test kulturálisan kódolt jelentéseit Polcz Elaine Asszony *a fronton* című művének és a háborús nemi erőszak kontextusában vizsgálva (Elizabeth Grosz nyomvonalán haladva) jutott arra a megállapításra, hogy mind a női, mind a férfi testet materialitása és a kulturális diszkurzivitás hozza létre: „anyagiséga egyúttal szemiotikailag is értelmezhető, mert a kultúraspecifikus kódok révén jelentések íródnak rá, illetve éppen ezen kódok kultúraspecifikus dekódolása révén értelmezzük a testek »jelentését«. Ez a megközelítés hasznosnak bizonyul az áldozat és az áldozattal együtt járó erőszak diskurzusában, különösen azokban az esetekben, amikor a nő, a női test valik áldozattá, hiszen [...] az »áldozatiságnak« (»victimhood«) megvannak a maga »hallgatólagos előfeltevéseken nyugvó kulturális alapjai.«<sup>8</sup> Séllei értelmezésében a női testnek már olyan előzetes kulturális kódjai vannak, melyek lehetővé teszik kimondatlanul „a női test áldozattá válásának specifikus formáit.”<sup>9</sup> A test leválaszthatatlan a korszak regnáló hatalmi és ideológiai berendezkedésétől: a test cselekvési lehetőségei, és „ami megtörténhet a testtel, az része az adott kultúra normatív szabályozási rendszerének, elválaszthatatlan tőle, mi több, a kultúra domináns hatalmi berendezkedésének következtében létrejövő diszkurzív gyakorlatok hozzák létre magát a testet, annak létmódját.”<sup>10</sup> Séllei értelmezésében azonban a normatív szabályozás nemcsak a jogilag alakított intézkedéseket, a hatalmi irányításokat jelöli, hanem az „adott kultúra szocializációjának »rejtett tantervét« is”:<sup>11</sup> magatartásokat, viselkedésmódokat, diszpozíciókat, „reflektálatlan berögződések rendszerét, amely sok esetben visszahat arra is, hogy a bűnelkövetés határát átlépő cselekedeteket milyen módon és szigorral bünteti a jogi rendszer, melyek azok, amelyekkel elnézőbb, és melyek azok, amelyeket a legszigorúbban szankcionál.”<sup>12</sup> Séllei olvasatát a testre írt jelentések és a normatív szabályozás összekapcsolódásáról a családon belüli erőszak kontextusában is hasznosíthatónak gondolom, mert fókuszba helyezi azt a problémát, amelyet a jelenség magyar helyzetével kapcsolatban a kriminológusok és a szociológusok is általánosan hangsúlyoznak. Herczog Mária és Solt Ágnes kutatásai is tematizálják,

▼  
7 Uo., 197–209.

8 SÉLLEI Nóra, *A női test mint áldozat*. Polcz Elaine: Asszony *a fronton*, Korall: Társadalomtörténeti Folyóirat, 16/59, 110.

9 Uo.

10 Uo., 115.

11 Uo., 115.

12 Uo., 115.

hogy Magyarországon a '90-es évektől kezdődően ugyan hoztak új jogszabályokat és törvényeket főként a nők és a gyermekek védelmére, de a „fogalmi, elvi tisztázatlanságok, a jogszabályok végrehajtási utasításainak, a végrehajthatóságnak hiánya, a megfelelő szakemberek, intézmények, erőforrások, kapacitások elégtelensége, [a] szakmai felkészületlenség és a felelősség hátrítása”, a megfelelő mérési adatok és azok értékeléseinek elmaradása, a sértettekkel szembeni jogi következetlenségek: az elkövetők elleni szankciók aránytalansága, a rendszer- és intézményes bántalmazás következményei, a gyermekek vagy bántalmazók családi környezetből történő kiemelésének nehézségei, a szegény, a kételkedés és a trauma-újraélés erősítése a bántalmazottakban, a feldolgozás és a rehabilitálás hátráltatása nem teszi lehetővé a magyar helyzetet illetően a valódi változást: „[el]zek a részben szimbolikus gesztusok jelezték ugyan a jogalkotók elköteleződését és a kérdés fontosságának elismerését, de gyakorlatilag nagyon kevés történt”.<sup>13</sup> A korábban idézett Erős Ferenc gondolata így annyiban árnyalandó, hogy a médiafigyelem a szociális környezeten belüli láthatóságot és valóban a szolidaritást, az elfogadást segítené elő, de a társadalomban megbújó diszpozíciók, berögzült gondolkozási sémák, illetve a jogalkotás és a végrehajtás közötti ellentmondásos viszony révén a bántalmazottak „professzionális, gyors és hatékony közvetlen segítsége” még várat magára, a gyakorlatban pedig olykor további bezárkózáshoz vezet.

Az utóbbi években erőteljes igénnyel jelentkeztek olyan irodalmi művek, melyek éppen e bezárkózás szándékának ellenében, az arra történő figyelemfelhívás szándékával (is) íródtak: a magánélet szűrőjén keresztül világítanak rá a társadalmi együttélés patológikus természetére. Görföl Balázs *Privát tér, jelen idő* című esszéjében több olyan fiatal szerző tendenciózus vizsgálatára vállalkozott, akinek egy-egy alkotása megítélésem szerint rokonítható e szándékkal.<sup>14</sup> Mivel legtöbbjük ekkor még az első könyvmegjelenés előtt állt, Görföl hipotéziseit a *Jelenkor*-publikációk révén igyekezett alátámasztani, melyek a következők: „a rendszerváltás körül született magyar írók közül jó néhányan olyan prózát alkottak az elmúlt pár évben, amely a társadalmi érzékenységtől és a történelmi múlt feldolgozásától elfordulva a magánélet privát tereiben és jelen idejében játszódik, realista kóddal és az artisztikus nyelvi reflexió mellőzésével.”<sup>15</sup> Görföl jó érzékkel „magánéleti prózáknak” nevezi ezeket az alkotásokat, azonban az első regények és novellagyűjtemények némileg módosítanak az esszéíró értelmezésén. A szövegek traumatapasztalatáról és annak olvasatáról például még a következőket találjuk az esszében: „Előfordulnak felforgató tapasztalatok, így vetélés vagy a családtagok



<sup>13</sup> HERCZOG, i.m., 198.

<sup>14</sup> Görföl révén vizsgált szerzők: A. Kelemen Anna (újabban Nemes Anna néven), Bakos Gyöngyi, Fodor Janka, Halász Rita, Harag Anita, Kálmán Gábor, Krusovszky Dénes, Mucha Dorka, Szili M. Hanna.

<sup>15</sup> GÖRFÖL Balázs, *Privát tér, jelen idő. A fiatal magyar irodalom „magánéleti prózájáról”*, Jelenkor, 2019/2, 171.

megbetegedése, megcsalás vagy válás, az apák erőszakossága, de ezek a traumák sem lépik túl az egyén vagy a család világát, és a történetek többnyire inkább hétköznapiak.”<sup>16</sup> E „magánéleti prózák” poétikai tette éppen ennek a kategorikus elválasztásnak (magán- és közszféra) lebontásai is egyben, ugyanis az epikák nagyon gyakran a magánélet szférájában lappangó zárványok, titkok, elhallgatások társadalmi láthatóságáért felszólaló (nyelvi) tettként is olvashatóvá válnak. Mondhatnánk, a magánéletből a(z irodalmi) nyilvánosság felé konvergálnak: a bezárkózás, elfordulás gátjainak átszakítása, a szakadás bővítése a cél, ezzel a gesztussal pedig – a társadalmi érzékenységet szem előtt tartva – mintha a magán és a nyilvános szféra határait is megpróbálnák felszámolni, a figyelmet pedig az ottani erőszakos eseményekre irányítani.

Az írásban két olyan elbeszélő próza értelmezését vázolom fel, melyek – hol látványosabb, hol rejtettebb módon – a társadalmi nyilvánosságtól távol tartandó erőszakformákra is ráirányíthatják a figyelmet: részben a Független Mentorhálózat programjának is köszönhetően az irodalmi mezőhöz csatlakozott két szerző, Harag Anita *A Lánchíd északi oldala* című novellájának és Halász Rita *Mély levegő* című regényének<sup>17</sup> a hasonló módon szerveződő prózapoétikai és narrációs technikájának jelentés-összefüggéseit kísérlem meg felfejteni. Ez az állítás ebben a minőségében nem teljesen igaz. Annyiban igen, hogy értelmezésem szerint mindkét epika, *A Lánchíd* inkább lappangó, mélyen a nyelvi struktúrába rejtve s az olvasó értelmezői diszpozíciójára bízva, míg a *Mély levegő* explicit szövegszervező tényezőként kezeli a párkapcsolati erőszak következtében kialakuló áldozatszerep passzív állapotát a narratív tartalomra (a történetre), valamint a narrációs aktusra (történetmondásra) gyakorolt hatásában. Harag a formajáték révén egy majdani abuzív viszony lehetséges vízióját szövi bele a novellába, s így a belekerülés stációit is színre viheti, míg Halász a kilépéskísérletet a viktimizációból, a szabadulást egy traumatikus múlttapasztalatból, a(z ön)gyógyulás stádiumait exponálja. A közöttük feszülő, virtuálisan húzható narratív ívet úgy is kontinuussá tehetjük, hogy Harag rövidebb lélegzetvételi írása felmutatja vagy sokkal inkább az olvasásmódtól függően felmutathatja a hatalmi struktúra azon kezdetleges formáit, melyek a *Mély levegő* tettleges bántalmazásához vezetnek. A továbbiakban az áldozat eszmétörténeti jelentésmódosulásával, egyes traumaelméletek vonatkozó passzusaival, valamint bizonyos narratológiai szempontokkal arra keresem a választ, hogy a két fiatal szerző milyen módon tematizálja a passzív elszenvető és a történetmondás egymásra vonatkozó hatásmechanizmusát. Az írásban így egyszerre igyekszem

▼

<sup>16</sup> *Uo.*, 172.

<sup>17</sup> HARAG Anita, *Évszakhoz képest hűvösebb*, Bp., Magvető, 2019, HALÁSZ Rita, *Mély levegő*, Bp., Jelenkor Kiadó, 2020. A továbbiakban mindkét kötetre vonatkozó hivatkozásokat a főszövegben jelölöm.

értelmezni a narratíva szintjén jelentkező motivikus jelentésképződéseket és annak narrációs lenyomatait.

Mivel a narratívák szerveződését nagyban meghatározza, milyen elbeszélői entitás, illetve szereplői nézőpontok vagy fokalizációk érvényesülnek egy szöveg kapcsán, a narrációs technika és annak önmagán túlmutató jelentéseit tárgyalva érdemes lehet a narratológia Gérard Genette-től eredő elemzési szempontjaihoz fordulni, hogy a narráció és a tőle elválasztott szereplői perspektívák hogyan érvényesülnek a történetmondás folyamatában. Az a sokat idézett, Henrik Skov Nielsen szerint már elmondani is közhelyes narratológiai kérdés, „*hogya ki az a szereplő, akinek a nézőpontjához igazodik az elbeszélés perspektívája?*, másrésztől” az, hogy „*ki az elbeszélő, azaz röviden szólva*” a „*ki lát? és ki beszél?*”<sup>18</sup> – a fiatal szerzők prózavilágán belül is artikulálhat olvasati módozatokat. A *Lánchíd északi oldala* és a *Mély levegő* című elbeszélő próza is autodiegetikus narrátori pozícióból láttatja a narratív eseményekbe szőtt viktimizációs folyamatokat, tehát a narrátorok a nyelvi világ főszereplői is egyben. A két szöveg tartalmi és narrációs feszültségét onnan is származtathatjuk, hogy elbeszélői státuszukat tekintve a női hősök ugyan az epikák nyelvi-poétikai katalizátorai, de az egyik esetben a narrátor szólamával keretezett fokalizációs felcserelődésnek, az egyenes és a függő beszéd idézéstechnikák váltakozásainak, az aktív-passzív státuszok kontaminációjának, és a narrátori pozíció ágenciáját ért változásoknak és a tematikus jelentés-összefüggéseknek köszönhetően – akár az áldozattá válás menetét szimulálva – a női elbeszélő hős fokozatos idomulása, majd passzivitása, míg a másik esetben pedig az ágens pozícióért folytatott önmarcangoló küzdelme scenírozódik: Harag novellájában ez hangsúlyosabban a történetmondás aktusában, míg Halász regényében inkább tematikai-motivikai síkon s a kompozíciós elvek szemantikájában realizálódik. Mindkét textusban a szereplői nézőpontokhoz rendelhető megnyilatkozások, vélemények, gondolkodásalakzatok, egyes esetekben emlékek beékelődése a narrációs aktusba a narrátor ágenciájára nézve változásokat indukálhat. Az elbeszélői szubjektumra gyakorolt romboló kijelentéseknek, és azoknak a narrátor identitáskonstrukciójába történő beépítésének köszönhetően válik lehetőség egy olyan olvasat felállítására, amely az áldozatiság fogalma révén érvényesíti a narrációs és tematikai összefüggéseket.

A két narratíva korai szakaszaiban könnyen lokalizálható, ki beszél és melyik szereplő érzékelésmódozatán keresztül láttatja a szöveg a narratív eseményeket: egy női énelbeszélő jelenik meg mindkét esetben, azonban a narráció formajátékával a narrátor perspektívája folyamatosan kimozdul fix pozíciójából. Harag

▼

<sup>18</sup> Henrik Skov Nielsen, *Természetessé és nem természetessé tevő olvasási stratégiák: a fokalizáció újratárgyalása*, Helikon Irodalom-és Kultúratudományi Szemle, 2018/2, 177. [Kiemelések az eredetiben.]

novellája a női és a férfi elbeszélői szöveg és a szereplői perspektíva hibridizációjával kettős értelmezést tesz lehetővé. Egyrésztől olvasódhat egy fejlődéstörténet mintázatát követve, ha a testi érintkezés bizonyos fixációinak és averzióinak leküzdéseként, a testi érintkezések beavatódásaként szemléljük a szöveget, mely esetben az elbeszélői pozíciót ért duplikáció, illetve a megnyilatkozások egymásba szálazódása a párkapcsolatba történő belekerülést, az én határainak a másikkal való idomulását is színre vihetik. Ugyanakkor, ha ennek a folyamatnak a hatalmi oldalát domborítjuk ki, akkor a narrátor nyelvi megnyilatkozásaiba preformált, kezdetben ártalmatlan, a férfihez társítható érzékelésmód és beszéd magáévá teszi, bekebelezi a női elbeszélő hangját, mintegy a saját látásmódjára formálja a kezdő narrátor szubjektumát. A *Mély levegő* ezzel szemben a történetmondáshoz kapcsolódó reflexiókkal és motívumokkal a verbális és fizikai erőszak következtében az énkonstrukción esett stigmák felszámolására és a passzivitás leküzdésére törekszik: a történetmondónak, Verának ugyanis a traumatikus tapasztalatot (a férj fizikai abúzusát) egy narrativizációs folyamat során kell megneveznie. A társadalmi elvárásokkal (mint a tűrés, a hallgatás, a racionalizálás) és a trauma énkárosító következményeivel kölcsönhatásban Vera egyre inkább kétkedik a bántalmazás valóságában. A regény története valójában a stigma újrakontúrozásával az identifikáció helyreállítását, ezzel szimultán pedig – a bíróság előtti jelenetben – a megnevezéssel a társadalom és a jog előtti nyilvános elismeréskövetelést ábrázolja.

A *Lánchíd északi oldalának* egy névtelen nő az elbeszélője. A történet jelentős része jelen időben zajlik, még minimálisabban csökkentve az elbeszélés elején az elbeszélő én és az elbeszélő közötti distanciát, ezzel is ráirányítva a figyelmet a novella kezdetén a narratori entitásnak látszólagos egységére. A novella felfeztetésében a beszélő jól körülhatárolható identitásjegyekkel rendelkezik („Pesti lány vagyok, utoljára hétévesen jártam a budai hegyekben.”, 53.), aki elmeséli jelenlegi párjával való megismerkedésének történetét: felvillant néhány randiszituációt és kiemeli kettejük, de főként a férfi múltjának egyes momentumait. A narratíva „legmozgalmasabb” eseményeként pedig egy betörés- és egy fürdésjelenet ábrázolódik, ahol a női elbeszélő-hős – a férfi unszolásának és akarátának engedelmességgel – behatol egy lakatlan ház falai közé, illetve bemerészkedik a Dunába, annak ellenére, hogy fél a víztől. A narrációban pedig ezzel párhuzamosan az epika kezdetén a könnyen lokalizálható lányelbeszélő-szöveg fokozatosan elmozdul pozíciójából, a férfi észlelésén, benyomásain, gondolkodásalakzatain és nyelvi megnyilatkozásain keresztül láttatva önmagát és a diegézis világát, a narrátor (nő) által fókuszált, perceptuált szereplő (férfi) felcserélődik egymással: a *Lánchíd* zárlatában az elbeszélő már a férfi percepcióján, gondolkodásmintázatain keresztül beszél tovább a narratívát, míg a szöveg utolsó mondatáról már eldönthetetlen, melyik elbeszélőhöz vagy szereplőhöz rendelhető a megnyilatkozás eredete.

Az első olvasati lehetőséget hangsúlyozva a *Lánchíd* az érintéssel, a tapintással kapcsolatos szorongásérzet leírásával kezdődik: „Nem merem megfogni a kezét. Izzad a tenyerem. Olyankor izzad, amikor ideges vagyok. Most azért vagyok ideges, mert meg kell fognom a kezét, és mert izzad a tenyerem. Amikor sokáig fogtam anyámét vagy apámét vagy valamelyik barátomét, még jobban izzadt.” (53.) Ha a tapintáshoz ebben az esetben a klasszikus ismeretelméleti horizont mellett az interperszonális minőségéből adódóan közelítünk, akkor például Emmanuel Lévinas filozófiájában a tapintás mint érzékelésforma mindig a Másikkal kialakítható kölcsönviszony relációjában kap jelentést: „E kitettség nem választott. Rám nehezedik, anélkül, hogy módom lenne dönteni róla. E túsállapot a testiségben lokalizálódik. A test érzékisége, sebezhetősége nem hagy elszigetelődni a másától. A más, a Másik érzéki közelségének túsza vagyok. [...] A Másik megszólítása nem valamely elbeszélte téma felől körvonalazódik, hanem közelség, érzékiség. [...] Olyan »visszafordulás« ez, ahol az én elengedi identitását, sőt, az identitás határainak feltörésévé válik. Ez azonban nem pusztán alávétődés a nem-énnek. Sokkal inkább nyitottság, *inspiráció*.”<sup>19</sup> Ha tágítjuk a perspektívát a társadalomtudományok irányába, hasonló megközelítéseket kaphatunk: a szociálpszichológia felől nézve a tapintás, az érintés a „legszociálisabb” érzékünk,<sup>20</sup> míg a kommunikáció- és médiaelmélet a tapintást a másikkal való érintkezés egyik központi módozatának tekinti.<sup>21</sup> Ebből az értelmezői diszpozícióból közelítve a novellához a párkapcsolat másikjához történő idomulás, „alárendelőds” a narratív és narrációs szinten nem az identitás feladását, a behódolást jelentené egy hatalmi pozícióban lévőknek, hanem a magára záródó individuum felnyitását, a szűkre szabott személyes tér falainak az átjárhatóvá alakítását, egy interperszonális viszony beavatódását közvetíti: „a végén megfogja a kezemet, hogy lesegítsen az utolsó, meredekebb szakaszon, és csak utána veszem észre, hogy megtörtént.” (53.)

A másik interpretációs mód révén azonban a Harag-szöveg a verbális és fizikai abúzus párkapcsolaton belüli törekvéseit a *Mély levegővel* szemben az események másik oldaláról, a férfi és női viszony kezdetén tapasztalható apró jelzések tünetszerű felmutatásával érzékeltetheti, azaz egy aszimmetrikus hatalmi elrendeződés lehetséges formációját ábrázolhatja: a férfi agresszor mibenléte csak látens módon van jelen az elbeszélés nyelvi direktíváiban. A *Lánchíd északi oldala* azért nevezhető narrato-poétikai értelemben kifejezetten komplex műnek, mert az olvasóra bízta, hogy egy agresszor által irányított párkapcsolat lehetséges kimenetelét vagy az interperszonális érintkezés fejlődéstörténetét vizionálja a



19 VERMES Katalin, *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., LHarmattan, 2006, 20. [Kiemelés az eredetiben.]

20 LOVÁSZI Anett – DÜLL Andrea, *Megérint a látvány. A taktilis kommunikációról*, Jel-kép, 2014/1

21 Uo.,



szövegstruktúra mögé. Mint már szoltam róla, a novella egy jól identifikálható, valószínűleg a 20-as, 30-as éveiben járó női elbeszélő szólamával indul: „Nem merem megfogni a kezét. Sétálunk a Gellért-hegyre, tud egy helyet, ahol nincs annyi ember. Pesti lány vagyok, utoljára hétévesen jártam a budai hegyekben.” (53.) Az ő hangján és nézőpontján keresztül értesül az olvasó a narratíva szerveződéséről, azonban ez a nézőpont s a későbbiekben a hang is lépésről lépésre „behódol” a férfi elbeszélői szólámnak, ezzel egy olyan hatalmi és nyelvi teret hozva létre, amely fokozatosan a névtelen női narrációs szólám eltűnéséhez, a dominánsabb másik érdekéhez történő idomulás révén a narrátor önfelszámolásához vezet.

A novellában színre vitt nyelvi folyamatok olyan hibrid szövegteret hoznak létre, amelyben a férfikarakterhez társítható perspektíva, emlékek, intenciók, stb. is „behatolnak” a női narrátor kezdetben homogén narrációs aktusába: azaz a narráció birtokbavételével saját képére formálja az epikai világot. A narrációban a *Lánchíd* a narratori autoritás elvesztésének és az alárendelődésnek gyanútlan kezdőpontját úgy érzékelteti, hogy a szöveg az elején az egyenes beszéd átvételi módjával és a verbum dicendik használatával jelölt, a férfihez társítható megnyilatkozásokat ékel saját elbeszélői szólamába („Ide jártunk füvezni a haverokkal, mondja. Mármost nem pont ide, helyesbít, hanem ahová most megyünk. Hárman-négyen, nem is nagyon fér el ott sok ember. Remélem, nincsenek sokan. Vagy nem tudom, régen jártam erre.”, 53.), amelyek egy idő után késleltetve jelennek meg, ezzel is nehezítve az azonnali megnyilatkozóhoz történő hozzárendelést: „A ház egyszintes, de hatalmas, kétszárnyú ablakai vannak. Odamegy a ház oldalán lévő bejárati ajtóhoz. Zárva. Én a kertben maradok, toporgok azon a bizonyos határon. Odasétál a kertre néző ablakhoz, két kezével szemellenzöt formál, és beles. Nincs itt senki. Szerintem bemehetünk.” (60.) A narráció előrehaladtával a férfi intenciói és megnyilatkozásai fokozatosan összecúsúznak az elbeszélőjével, a függő beszéd idézőtechnikájával átvett nyelvi elemek egyre inkább belesimulnak, behatolnak a narrátor kijelentéseinek szintaxisába: „Ugye milyen jó volt, látta rajtam, hogy tetszett.”, 62.)

A történet szintjét tekintve egyes narratív események is a két értelmezéstől függően artikulálhatnak jelentés-összefüggéseket. Ha a viszonyrendszer aszimmetrikus hatalmi elrendeződésének függvényében értelmezzük a szöveg tematikai-motivikai rétegeit, akkor a férfi dominanciáját kiemelő cselekvési-gondolkozási formák a párkapcsolat jövőjére nézve egyre vészjóslóbb konnotációkat is közvetíthetnek: ilyen lehet például a férfi a másik szféráját figyelmen kívül hagyó természete („Arra ébredtek, hogy fényképez, miközben alszom. Mit csinálsz, kérdezem. Semmit, aludjál. Tudod, hogy nem szeretem.”, 56.), saját érdekeit a másikkra traktáló akarata („Rám néz, szeretne bemenni. Én nem szeretnék, ne hülyéskedj. Tudja, hogy szeretnék bemenni, ne is ellenkezzek. Ne ellenkezz, nézzünk be.”, 58.). Érdemes lehet hosszabban idézni azt a jelenet,

amelyben az elbeszélő-hős és a férfi beszöknek egy romos, elhagyatott házba, ugyanis az eltérő olvasásmódozatok mentén két szemantikai összefüggésben is láttatható a narratív momentum:

„Megáll egy ház előtt, kicsit romos, az egyik hatalmas két-szárnyú ablak üvege betörve. Fényképezi a törést, a ház oldalán végigfutó borostyánt. Bent is jó lehet, mondja, odamegy, meglöki a kaput befelé, nem nyílik. Rám néz, szeretne bemenni. Én nem szeretnék, ne hülyéskedj. Tudja, hogy szeretnék bemenni, ne is ellenkezzek. Ne ellenkezz, nézzünk be. [...] Senki nincs itt, simán bemehetnénk, ide be kell menni, ismételteti, és újra megpróbálja belökní a kaput, most kicsit erősebben. Sikerül. Nem csinálunk semmit, csak megnézzük, milyen belülről, mondja. Ne féljek, ő már rengetegszer ment be elhagyatott házakba, a kutyát se érdekli. Megyek utána.” (59.)

A házba történő betörés, illetve a későbbiekben az oda való vissza-visszajárás („Szerettem itt, ahogy a házban is szerettem, oda is én akartam visszamenni. Megszerettem a kertet, a mintás tapétát, a lyukas kádat.”, 66.) a nő akaratával ellentétes behatolás módján is olvasódhat, ebben az összefüggésben pedig a házfalon futó borostyánt és a törött ablakokat fényképező férfi jelenete összemontírozódik azzal a jelenettel, amikor az ébredező nő testét fotózta: az üresen álló építmény „meghódítása”, az oda történő behatolás ugyanolyan egyenlőtlen viszonyt ábrázol, akárcsak a női test fotózás általi „birtokbavétele”, ami a másikon való akarat érvényesítését is implikálhatja így. A betöréses epizódot tekinthetjük a szövegegész narrációs technikájának narratív tükröként is, amennyiben a későbbi elfogadással, a sajátként történő feltüntetéssel („oda is én akartam visszamenni”) a cselekmény szintjén magába sűríti a *Lánchíd* narrato-poétikai formajátékának egészét. Másfelől pedig a ház és a női test összeíródásával az építmény a női szubjektum térmetaforikáját is leképezheti: miként a férfi intencióját átvéve a nő saját intenciójaként tünteti fel a ház betörésének újbóli megismétlését, úgy láttatja a narráció a férfi megnyilatkozásain, gondolkodásalakzatain és percepcióján keresztül önmagát és a diegézis világát. A szövegegész viszonylatában ez odáig vezet a narrációs technikában, hogy a kezdeti elbeszélői szólam kisatírozza narratori szubjektumát, attribútumait és ágens pozícióját: a *Lánchíd* az egyébként is névtelen nőelbeszélőt még tovább arctalanítja ebben az aszimmetrikus hatalmi és nyelvi térben. Mindezt úgy modulálja e novella, hogy az utolsó bekezdésnek egésze már függő beszédben íródik, s a férfi megszólalását adja közre, ami a másik perspektíváján keresztül láttatja a kezdeti narrátort és a narráció révén felrajzolt, narratív környezetet:

„Még nem zajlik a Duna, ma még bele lehet menni a vízbe. Nézzem meg, hogy csillognak a felszínen a szemközti part utcalámpái. Négy-öt fokos lehet a víz, az még kibírható. Levetkőzünk, a ruháinkat itt hagyjuk a parton, senki nem jár erre. Ide, erre a sziklára rá lehet pakolni mindent, nem lenne vizes. Menjünk be, jó lesz utána. Ezt mindenkinek ki kell próbálnia egyszer. Hogy tudja, megcsinálta. Nekem is, ő bejön velem. [...] Jó lesz, majd meglátom. Tudja, hogy szeretném, csak félek, de nem kell. A házat is mennyire megszerettem. Csak elindulni nehéz, utána könnyebb. Megyünk? Gyorsan kell lemerülni, akkor csak pár másodpercig fáj. Ne gondolkodjunk, csak fussunk. Háromra. Egy, kettő, három.” (66.)

A novella utolsó mondatáról már eldönthetetlen, hogy azt még a női narrátor szólamaként kellene számon tartanunk, esetleg már átadva a helyét a dominánsabb másiknak, a férfi szólamát követhetnénk nyomon egy másik narratíva keretein belül. Azt az olvasatot, hogy itt a narrátor ágensének felcserélődéséről is beszélhetünk, a novella egy korábbi szituációja is erősítheti. Ebben a jelenetben az elbeszélő a férfi egy korábbi párkapcsolatáról tudósít:

„Volt egy barátnője, most nem mondja a nevét, és nem azért, mert titkolózni akar, nehogy azt higgyem, de ha megnevezi, akkor arcot, személyiséget társítok hozzá, pedig nem kell neki se arc, se személyiség. Nem volt annyira fontos [...] Szóval volt ez a lány, akinek nincsen neve, a második randijukon elvitte őt a székházhoz. Az ablakot betörték, a kapun könnyen át lehetett mászni, nem őrizte senki. Ő már többször járt bent, kíváncsi volt, a lány bemege-e vele. [...] a lány, akinek nincsen neve, nem ismerte a helyet. Nem gondolta volna, hogy bejön vele, sokat hallgatott, idegenek előtt alig beszélt. Aztán mégiscsak bement.” (63.)

*A Lánchíd északi oldala* a névtelen barátnő történetének beidézésével mintha a novella narratív és narrációs szerveződésének öntükröződését, egyben pedig egy lehetséges kimenetelét is ábrázolná: miként a férfi nem nevezi meg a volt barátnőt annak jelentéktelensége miatt, ahogyan arctalanítja őt a név megvonásával, úgy viselkedik a szövegegész maga is az elbeszélői entitással: arctalanítja őt a narratopoétikai elemek révén előálló felcserélődéssel.

A szöveg szemantikai rétegzettségének köszönhetően azonban az itt felvázolt értelmezésnek szintén egy ellentétes oldalát is megvilágíthatjuk. Ebben az esetben ugyanis a betörésre tekinthetünk úgy is, mint a kapcsolatfelvételtől elzárkózó (az érintés averziója) zárt individuum felnyitásának narratív eseményére (a fényképezés ebben az esetben nem erőszakos konnotációkkal bíró birtokbavétel, hanem szintén a Másik tekintetnek kitett én fokozatos elfogadása, fejlődéstörténete). A párkapcsolat vagy a társas viszonyrendszer következtében így a narrációs egymásba szálazódás sokkal inkább egy közösség, a „mi” létrejöttének értelmében is olvasható. A közösen a vízbe futó férfi és nő képe pedig az averzió, jelen esetben a víz, tágabban pedig a másiktól való szorongásérzet leküzdésének narratív pillanata.

Halász Rita regényének elbeszélő-főhőse Vera, aki egy bántalmazó házasságból kilépve megpróbál új életet kezdeni két gyermekével, azonban a regény a szövegzárlatig függőben hagyja, hogy ez a kilépési kísérlet Verát az újrakezdéshez vagy a totális széteséshez, életének – egzisztenciális értelemben – egy még mélyebb zsákutcájába vezeti (az anyaszerepben történő bukás, a passzivitás örökös állapota, a kokainhasználat, a válási per elvesztése). Ezt a kétértelműséget hivatott illusztrálni a szöveg szuggesztív paratextusa, a Samantha French *Breakthrough II* című képének felhasználásával készült borító is, ahol a képen látható nőről eldönthetetlen, hogy éppen levegőért bukik a vízfelszínre, esetleg levegővétel után merül a víz alá. Vera narrációja egy folyamatos harci metódusként is értelmezhető, amelyben az abúzus utáni passzív áldozat állapotát igyekszik felszámolni, s visszaszerezni ágens pozícióját. Ezzel összefüggésben pedig a traumaelméletek felől, mint már részben érintettem, a(z ön)gyógyulás olyan narrativizációs folyamatként is olvasható, amely a férj, Péter fizikai és verbális agressziójával, a traumatikus esemény elszenvedésével az identifikáción és az önértelmezésen esett stigmák felszámolására, feldolgozására törekszik. Ahogyan Menyhért Anna fogalmaz az individuális traumát átélt személyekkel kapcsolatban: „A traumatikus tapasztalat során az egyén léte – élete – vesztélyben forog, s mivel az adott pillanatban nem áll módjában cselekedni, a helyzetet uralni, egyedi személyiségét – mivel a személyiség integritásának fogalma a nyugati kultúrában a cselekvőképességhez, a tettekért való felelősségvállaláshoz kötött – elveszti, tárgygyá válik, különösen, ha a trauma erőszakos cselekmény következménye.”<sup>22</sup> Ha az eszmetörténeti vizsgálatok felől közelítünk a passzív elszenvedőhöz, a traumaelméletek által jellemzett, a traumát átélt individuum koncepciójához hasonló meghatározásokat kaphatunk. Herfried Münkler és Karsten Fischer az áldozatfogalom jelentésmódosulásának tipologizálása során három típust különít el, a nem vallási konnotációkkal rendelkező áldozatvariánst pedig az

▼

22 MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus, 2008, 6.

erőszak tehetetlen elszenvedőjeként jellemzik.<sup>23</sup> A viktimizáción átesett személy ebben az esetben passzivitásával jellemezhető: „A harmadik tipológiai jelentésmezőben tehát az áldozat meg van fosztva a cselekvés intencionalitásától.”<sup>24</sup> Hasonló megállapításra jut Rainer Paris szociológus, aki az áldozatiság retorikáját szemlélő írásában szintén a traumát átélt egyénnel állítja ekvivalenciába a passzív áldozatot. Paris értekezésében az erőszak elszenvedői olyan áldozatként jelennek meg, akik még évek múltán sem tudnak beszámolni szenvedéseikről; az elszenvedett fájdalom ellene van annak, hogy azt szavakkal megragadni lehessen, csak keserves, görcsös processzus által lehet visszajutni a szavakhoz, elmesélni a személyt ért erőszakos történetet.<sup>25</sup> A traumaelméletek narratív gyógyulásnak nevezik azt a folyamatot, ahogyan az egyén a történetek felidézésével, a traumatikus esemény narratív rendbe illesztésével a feldolgozhatatlan feldolgozására tesz törekvéseket.<sup>26</sup> A trauma narrativizációjának éppen az a nehézsége, hogy „puszta megtörténtével felszámolja arra való kulturális képességünket, hogy behelyezzük egy történelmi időrendbe, amelyen belül megérthetjük, és ennek megfelelően elrendezhetjük az életünket.”<sup>27</sup> Az agresszió által sújtott egyénnek nemcsak a traumatikus esemény nyelvi artikulációjának nehézségeivel, de az identifikáció fundamentumainak újrakalibrálásával is szembesülni kell, ugyanis „a trauma az »önmagammal való közösségbe« olyan idegenszerűséget juttat, amely megkérdőjelezi önazonosságom mibenlétét.”<sup>28</sup> Ezért a trauma feldolgozása egyben az identitásba történő beépítés is: „újra meg kell ismerkednie saját magával, elfogadnia magát annak, akivel a traumatikus esemény megtörtént.”<sup>29</sup> A felvázolt elméleti összefüggés számos helyen érintkezik Halász Rita *Mély levegőjének* tematikus-motivikus és narrációs direktívájával. A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy Vera elbeszélése a fizikai és verbális erőszakot elszenvedett én visszahódítási kísérlete: egyfelől saját cselekvési pozíciójának a meghódítása, másfelől pedig a Péter által okozott identifikációs károk helyreállítása.

A regény az egykori családi fészek elhagyásával, illetve a biztosan vezető apa képével indít: „Apám is hallgat, lassú tempóban haladunk. Szeretem, ahogy vezet,

▼

23 MÜNKLER, Herfried – FISCHER, Karsten, „Nothing to kill or die for...”: megjegyzések az áldozat politikai elméletéhez (ford. Szijj Ferenc) = Balogh László Levente – Takács Miklós – Valastyán Tamás (szerk.): *Áldozat-narratívák*, Budapest, Kijárat, 2019, 87–90.

24 *Uo.*,

25 PARIS, Rainer, *A tehetetlenség mint a nyomásgyakorlás eszköze. Gondolatok az áldozatiság retorikájáról* (ford. Trippó Sándor) = *Uo.*, 81.

26 MENYHÉRT, *i. m.*, 5.

27 RÜSEN, Jörn, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban (Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd)*, Magyar Lettre Internationale 54 (2004 ősz) no. 14.

28 PINTÉR Judit Nóra, *A nem múlt jelen trauma és nosztalgia*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 31.

29 MENYHÉRT, *i. m.*, 5.

egyenletes ritmus, nincsenek hirtelen mozdulatok.” (5.) A szövegnek az apa megbízható vezetői kvalitásával, a folyamatos haladással kezdődő nyitánya előrevetíti a történet azon olvasati lehetőségét, hogy Vera jelenleg kikerült ebből a státusból, a biztos haladással összeíródó cselekvő pozíciójából, helyette az apa foglalja el újra ezt a szerepet Vera életében. Ezt az is megerősíteni látszik, hogy a történetmesélés mint a passzív státusz felszámolásának kritériuma és aktivizációs folyamat már itt megjelenik a gyerekek felszólításában („Anya, mesélj”, 5.). A gyerekek felszólítása abban a jelentésben is megragadható, hogy az anyának a narrativizációs folyamat anyai minőségét is helyre kell állítania, értük és a gyermeknevelés miatt is túl kell lennie traumáján. A *Mély levegő* már itt összeírja egymással a haladás, a narratívaalkotás és a cselekvőképesség képzetét. Néhány oldallal később a női főhős a *Görög regék és mondák* című könyvre lesz figyelmes a polcon: „A *könyvespolcon a Görög regék és mondák*. Ötödik után olvastam először. Kezdetben volt a káosz, majd felsorol ezer nevet, hogyan született meg a világ. Semmit nem értettem. Elolvastam újra, ugyanúgy nem értettem. Papírt vettem elő, felírtam a neveket, az eseményeket, családfát rajzoltam, amíg világos nem lett, mi hogyan történt. Most is ezt kell, csak papír és ceruza. Inkább toll. Kibogozni a szálakat, okok, okozatok, nyilak, bekarikázások, római meg arab számok.” (9.) Vera reflexiója a narratológia klasszikus történetkoncepciójára vonatkozik: saját életeseményeit is rendezett struktúrában, kezdő és végponttal rendelkező, lehatárolt formában, a szukcesszió elve alapján kívánja látni és láttatni. Ez a történet szemléleti logika köszön vissza az elbeszélő-főhős bizonytalan tájékozódási képességeit poentírozó szövegrészben:

„Koncentrálni kell. Merőlegesek és párhuzamosok, házak, utcák, nem bonyolult. Minden eszközöm megvan, hogy eljussak a célig. Á pontból bébe, semmi egyéb, a köztük lévő teret kell bejárni. Egy utcát előre, jobbra be, a másodiknál balra. Öt perc az egész... Idegen utcanév. Nem tudom, hol vagyok, nem emlékszem, hogy bekanyarodtam vagy egyenesen jöttem. Nézem a térképet, magamban hallom Péter hangját, mit bénázol már, te szerencsétlen. Sosem tudtam tájékozódni. Ha Péter megkért, nézzem az utat, eltévedtünk.” (42.)

Vera egy aszimmetrikus-hegemonikus kapcsolatból menekült, ahol a különböző élethelyzetekben a férj, Péter dominanciája érvényesült. Péter offenzív kommunikációja és agresszív természete számos szöveghelyen megmutatkozik: például állandó nyelvi kioktatásaiban („Ha továbbra is így esik a hó, nem tudunk felmenni aへgyre. A hó hullik, csak a proli pestiek mondják, hogy esik. Péter hangja visszhangzik a fejemben”, 5.), verbális („A férjem azt mondta rám, hogy idióta kretén állat vagyok”, 55.) és fizikai agressziójában („Az ágyon fekszem fekszem, a két

hüvelykujja a nyakamon., 181.). Ha visszatekintünk az elbeszélő-főhős dezorientáltságát taglaló szövegrészre, akkor azt több szemantikai komponens mentén is értelmezhetjük az eddigiek alapján: egyrészt mutat némi metareflexív törekvést, amennyiben a haladás intenciója visszautal a *Görög regék és mondák* című könyv olvasása során alkalmazott megértéskísérlet logikájára, arra a cselekedetre, hogy saját életeseményeit is a klasszikus történetkoncepció által lássa, azaz: A pontból haladni B pontba (fizikai értelemben) így a narratívaalkotás par excellence megfelelőjévé válik; másrészt pedig az áldozatszerepből történő kilépés kísérleteként is felfoghatjuk, amennyiben a fix orientációs pont (Péter) hiányában Verának újra az ágens pozíciót kell birtokba vennie, maga mögött hagyni a passzív elszenvedő státuszát.

A *Mély levegő* számos egyéb motívumot mozgat nyelvi világán belül, ami az áldozat és a történetmesélés, a haladással egybefonódott ágencia eddigi értelmezését további szemantikai rétegekkel gazdagítja. Ilyen elemek a mesei betétek, a művészet és az alkotás folyamata, a kokain, illetve a víz, az úszás és a levegővétel.

A regény több meseszüzsét von a textus jelentés-összefüggéseinek játéktérébe, melyek az éppen elmondott mese és a szövegegész reflexív kapcsolatát tematizálják. Vera saját gyermekmeséiben olyan narratív keretet alkot, amiben saját egzisztenciális és családvezetési nehézségeit argumentálja a gyermekeinek: „És ki az ősz? Az ősz egy anyuka, válaszolom. Szép? Kicsit karikás a szeme és vannak már fehér hajszálai. Napközben sok meleget ad. Estére azonban elfárad.” (163.) Az elbeszélő-főhős olyan belső tükrököt teremt ezekkel a saját történetekkel, amelyek a regény egészének feldolgozási processzusát magukba sűrítik. A *kis hableány* pedig egy olyan metabetétként is felfogható, ami Vera életének egyes eseményeit tükrözi vissza: jelen esetben az Andersen mese feminista kritikájára gondolhatunk, ami Ariel történetét a patriarchális társadalom oltárán végzett áldozatcselekedetként értelmezi. Egyes társadalmi elvárások, például a férj, Péter családja Verával szemben szintén ezt a mintakövetést posztulálja. Péter keresztanyja, Terike Szent Ritát állítja Vera elé példaként:

„Rövid levél, sokat gondol ránk, a végén három bekezdés Szent Ritáról és egy közbenjáró ima. Szent Ritáról annyit tudok, hogy csecsemőkorában összecsípték a darazsak, de nem sírt. [...] A reménytelen helyzetek védőszentje, írja Terike. Második bekezdés, lehetetlen ügyek szentje. A helyzet tehát nem csupán reménytelen, hanem lehetetlen. Spanyolországban a házassági gondoktól szenvedők patriótája. [...] Rita hősiezen tűr, engedelmeskedik, bízik Istenben, a férje megváltozik. Terike útmutatása egyértelmű.” (23.)

A *Mély levegő* minuciózusan taglalja a családi környezetből hozott cselekvés-, gondolkodás- és identitásmintákat, illetve a transzgenerációs traumák továbbörökítésének problémakörét, a regényben akkurátusan kirajzolódik Vera és Péter családmintázati oppozíciója. Míg Vera édesanyja maga is kis habléányként volt kénytelen élni az életét férje mellett a válás pillanatáig, addig idősebb korára egy kifejezetten harsány személyiséggé vált: „Ebben a lakásban ő szomorú volt és hallgatag. Sírni is hallottam. Most meg hangos, széles mozdulatokkal gesztikulál, mint egy színésznő. [...] Anyám jelenléte intenzív. Talán ez a pontos szó rá.” (61.) Vera édesanyja nemcsak abban az értelemben válik követhető példává, mint azt Péter közvetíti, hogy a vallás oldaláról nézve bűnt követ el a válással, hanem abban a minőségében is, hogy ellentéte annak a követendő modellnek, amit Terike állít Vera elé Szent Ritával. Szent Rita ebben az összefüggésben a patriarchális viszonyok közötti női áldozathozatal mintajelölőjévé válik.

A szövegvilág talán (egyik) központi motívumelemének is nevezhető úszás és a hozzá szorosan kapcsolódó víz motívuma is Vera édesanyja révén kerül a szövegvilágba. Vera ugyanis az édesanyja unszolására kezd terápiás jelleggel úszni. A történet során színre vitt úszás- és víz motívikája szerves jelentését adja az áldozatszerep felszámolásán tevékenykedő poétikai törekvéseknek:

„A ritmus a legfontosabb, ha az megvan, menni fog.  
Koncentrálok, kifújom a levegőt, elrugaszodom. [...] Hosszú  
csapásokkal haladok előre. Egy, tempó jobb kézzel, fújom  
folyamatosan kifelé a levegőt, kettő, tempó ballal, könyök  
magasan, kar a fül mellett, ujjaim érintik először a vizet,  
lábfejeim egymás felé néznek, könnyedén krallozom. [...] Rendezem a mozgásomat. Vállak lazán, kar hosszan előre, könyök magasan. Haladok.” (88–89.)

A narrátor által érzékeltetett dinamika, az úszás közbeni motorikus folyamatok és a megidézett egyenletes haladás visszautal a görög mondákon gyakorolt kognitív tevékenységre (az elrendezett, logikus struktúrában érdekelt megértéskísérlésre), illetve Vera rossz orientációs képességére. Az úszás – a többi motívummal összeíródva – egy olyan aktivizációs tevékenységként prezentálódik a regényben, amivel Vera passzivitásán igyekszik túllépni, újabb formában az ágens szerepet visszahódítani. Emellett az úszás egy öngyógyító processzusként is működik, akárcsak a narratívaalkotás és – mint az értelmezés egy későbbi pontján látható lesz – a művészeti vagy alkotói praxis. Az elbeszélő-főhősnek az úszással kell elsajátítania – kvázi újratanulnia – a helyes légzés- és mozgástechnikát, a koordinációt a helyes tájékozódás újbóli elsajátításának céljából, ami áttételesen a feldolgozás menetét segítené elő, illetve a narratíva során jelentkező fulladásos reakciókra



jelentene megoldást. A *Mély levegő*ben ábrázolt légzésnehézség ugyanis egyszerre metaforizációja, másrészt pedig pszichés tünete a szorongató egzisztenciális légkörnek:

„Abba kéne hagyni a kiabálást, mit gondolnak a gyerekek, beszívom a levegőt, mindig be, a tüdőm telítődik, be, be, be, nincs kifelé, nem tudom kifújni. Ki kell fújnom. Alig kapok levegőt. Szédülök, megkapaszkodom a székre, támolygok, egész testemben remegek. Nem kapok levegőt. Vera! Lélegezz!” (74.)

Tehát összefoglalva azt mondhatjuk, hogy az úszás általi helyes légzéstechnika elsajátítása, s egyben a vízben történő haladás a megrekedt élethelyzetek (válás, passzivitás és áldozati szerep) meghaladási kísérlete, akárcsak ezzel összemon-tírozódva a történetmesélés. A narratíva során az A pontból B pontba tartó mozgás, a haladás kecsesítő állapota azonban egyes fejezetekben felfüggesztésre kerül. Ezekben a szövegrészekben Vera felveszi a kapcsolatot egy régi ismerősével, Márkkal. Márk az elbeszélő-főhős életébe a kokainozás és a szex formájában a problémák előli könnyelmű menekülést, a szorongató egzisztenciális légkörről való megfélekedés ígéretét csempészi: „Akkor mehet. Várj, ha még soha nem csináltad próbáljuk először kóla nélkül, hogy meglegyen a ritmus. Egy, kettő, három. A *rom* után szívjuk, ne a *romra*. Kövessem a fejemmel, ez a fontos. Befogom a bal orrlyukamat, ő a szívószálat tartja. [...] Na, gyere. Levegő ki, szívószál az asztalon, egy, kettő, három, levegő be.” (99.) A kokain felszívásának metódusa és elbeszélése párhuzamba állítható az úszás során elsajátított légzéstechnika dinamikus, ritmikus folyamatának elbeszélésével. A kokain így egy elodázási lehetőségként jelenik meg a szöveg világán belül, az áldozati státusz leküzdésének hosszú és nehézkes folyamatának, a trauma feldolgozási processzusának helyettesítésére szolgál, ami a haladással szemben egy statikus, de időszakosan egy fájdalommentes, menekülési alternatívát kínál: „Nemcsak nem hallom, de nem is érzem. Nincs, ami jelezné, hogy telik az idő.” (107.) A *Mély levegő* a történet végére mintha biztos magyarázatot adna a borító révén is vizualizált kérdésre, hogy milyen irányba is alakul Vera narratívája. A zárómondat („Egyenletes ritmusban haladok.”, 196.) apodiktikus tónusa kellően orientálja az olvasót Vera cselekvőképességéért folytatott küzdelmének kimenetelében.

A narrátor-főhősnél jelentkező énkonstrukció-törések a férj, Péter verbális bántalmazásának traumatikus tapasztalataként Vera önidentikus fundamentumait kérdőjelezi meg: kételkedik anyai és házastársi kvalitásaiban is egyaránt. Emellett pedig a fizikai agresszió során átélt traumatikus atrocitás, az önidentikus bizonytalanságok, illetve a társadalmi elvárások (racionalizálás, hallgatás stb.) következtében Vera megkérdőjelezi önmaga előtt is a történetek hitelességét, ezzel

pedig az elfojtás folyamatát is produkálja: „A tükörhöz megyek, leveszem a kendőt a nyakamról. Nem történt semmi, bolond vagy. Halványpiros folt. Mit fotózzak ezen, nevetséges, már alig látszik. Nem is piros, inkább barna. Megvastagodott a bőr, ahol belemélyedt a körme.” (12) A tettlegesség stigmáját egy ideig lebegtetésben tartja a szöveg, arról csak a magában is kételkedő Vera homályos és bizonytalan narrációjából szerezhetünk részleges információt. A seb, Péter tettleges bántalmazásának fokozatos elhalványulása – narratív bizonytalansága – egyben a trauma elfojtása is: az az üres hely ad hírt magáról referenciális illékonyosságában, amelyet az elszenvedett törés okoz Verának. A tettlegesség megtörténtének eseményét kell újra a felszínre hoznia a narrátor-hősnek a *Mély levegő*ben. Arra az olvasati lehetőségre, hogy a regény narrativizációs folyamatát mint az elhalványult stigma újbóli láthatóvá tételét, az elfojtás felszínre kerülését öngyógyító folyamatként értelmezzük, az a kompozíciós elv is rájátszani látszik, hogy a regény a szorítás nyelvi megjelenítését a szöveg utolsó harmadára helyezi. A *Mély levegő* mintha a pozícionálással – Péter agressziójának betetőzéseként is szemlélhető bántalmazásjelenet utolsó harmadbéli poentírozásával – arra is utalna, hogy Vera a narratívaalkotás végére jut el a trauma feldolgozásának arra a szintjére, hogy nyelvi formába tudja önteni az abúzus pillanatát. Ezzel a gesztussal pedig a *Mély levegő* mintha tanúbizonyosságot igyekezne adni arról, hogy Vera megkezdte a feldolgozás komplikált procedúráját:

„Nem történt semmi. Bolond vagy, ismétli. A tükör előtt állok, a nyakamat nézem. Nincs bevérzés, kék folt. Lehetséges, hogy tényleg bolond vagyok, és nem történt semmi? Piros a nyakam. Azért piros, mert megfogta. Nemcsak megfogta, megszorította. Nem csak megszorította, fojtogatott. Fájt, félttem, hogy megöl. Ezért kiabáltam. Annjira kiabáltam, hogy a torkom is kapar. Nem vagyok bolond.” (185.)

Az elfojtás felszínre kerüléséhez, a stigma epika általi újrakontúrozásához szorosan hozzátartozik az ágens pozíció irányába tett lépcsőzetes építkezés. Vera eredeti végzettségét tekintve ugyanis képzőművész, aki animációval foglalkozik. A regényben jeleneteződő, Verához kapcsolódó művészeti törekvések ugyancsak az aktivitás-passzivitás fogalompárokkel jellemezhetők (kezdetben nincs affinitása, ereje az alkotáshoz), illetve az identifikációs folyamatok megerősítéseként is értelmezhető:

„Az asztalnál ülök, nem tudom, mit csináljak, előveszem a vázlatfüzetem, húzok néhány vonalat. Úgy érzem, az egésznek semmi értelme, rossz vonalakat húzok. Hogyan lehet rossz vonalakat húzni, kérdezné Andi. Nem áll össze. Miért

akarom, hogy rögtön összeálljon? Majd összeáll később.  
Most csak húzzam a vonalakat. Egyenesek, hullámosak,  
szálkásak, lehet satírozni, keresztezni, árnyékolni. Élvezem,  
ahogy serceg a ceruza a papíron, ahogy nyomot hagy.” (166.)

Ahogy az idézett passzusból is kiolvasható, a rajzolás folyamata párhuzamba állítható a narrativizációs tevékenység, az úszás, a helyes tájékozódás hasonló logika mentén szerveződő leírásaival. Így a szöveg nyelvi törekvéseit nézve a művészi alkotás is az aktivizációs műveletek szemantikai körébe illeszthető. A *Mély levegő*ben található is egy olyan érintkezési, centrális csomópont, amely a felvázolt értelmezési direktívákat összefogja:

„Felvázolok egy szobabelsőt, megpróbálom magam lerajzolni, ahogy az asztalnál ülve rajzolok, a lámpa megvilágítja a kezemet. Ritmus, ismétlődés, kihagyások. Vonal, amit áthúzok, vonal, amit megvastagítok, amit idegesen, amit finoman húzok, hosszú és rövid, váratlan formák. Jó érzés meglepődni. Ez is én vagyok?” (167.)

Az önmagát lerajzoló főhős-narrátor jelenete annak a folyamatnak lesz plasztikus színrevitele, amely a traumatikus atrocitás töréseivel terhelt én – Menyhért Annátt idézve – újramegismerési művelete. Másképpen mondva: a regényben ábrázolt alkotói tevékenység a narratív gyógyulás értelmében az újjáépítési folyamatnak, a sérült női szubjektum „renoválásának”, helyreállításának megfelelő funkciót tölt be. Miként a szövegegész a narratív információ szelektálásával és időzítésével, a kompozícióval a seb újrakontúrozásában, a feldolgozásában, az atrocitás láthatóvá tételen fáradozik a nyelvi formajátékkal, addig Vera a narratíva szintjén a trauma jelölőjével, a stigmával rajzolja magát újra: beépíti annak destruktív tapasztalatát az én identifikációi közé, megteremti annak igazságkritériumát. A *Mély levegő* valójában a stigma újrakontúrozásával nem csupán az identitás helyreállítását, de ezzel szimultán a bíróságjelenetben a megnevezéssel a társadalom és a jog előtti nyilvános elismeréskövetelést, illetve a jogalkotók és jogalkalmazók irányába bejelentett kártérítéskövetelést is színre viszi. Mindeközben pedig a jelenet abszurditása, az ott ábrázolt igazságkritériumok illékonyága, a bántalmazó pillanatnyi narrátori pozíciója a családon belüli erőszak elszenvetőinek az igazságszolgáltatás előtti lehetetlen helyzetére, az igazság feltárulásának esetlegességére, a bizonyítás szegycmentjes folyamatára is rávilágít. Ugyanakkor a regény e törekvéseivel a jelenés nyilvános elismerését is implikálja, magáról a kimondás performatív jellegéről nem is beszélve (a megnevezés a bizonytalanságból, a tagadásból az erőszakos tettet mint cselekvést is létrehozza), miközben a fiktív tanúságtétel állásfoglalásra,

elköteleződésre és cselekvésre is kényszeríti, kötelezi a diegézisen belüli hallgatóságot, illetve a befogadókat.

A regény egy tükörszituációba illesztett feldolgozási processzust végez: a trama integrációja nemcsak az én szerves részévé igyekszik tenni, birtokolni vágyik a tapasztalatot, hanem a társadalmi elismerés sikerét is szolgálja – a rejtőzködő titok nyelvi módon történő megnevezése kritériuma a nyilvánosság terenumában kialakítható együttérzésnek, az áldozat melletti elköteleződésnek. Mintegy azt is mondhatnánk, a közszféra elfogadása, cselekvéshajlandósága követeli a személyes feldolgozást, az egyéni gyász megtörtént folyamata már preformált aktusként van benne a társadalom felől kikövetelt állásfoglalásban. A *Mély levegő* ennek az allegóriáját is adja: Vera bíróság előtti tanúskodásának az a tétje, hogy az elnyomott fizikai bántalmazást megnevezze a jog és a bíróságon tartózkodók előtt (annak szégyenteljes folyamataival együtt), amihez viszont saját magában is hitelesítenie kell közben a tettegességet. Így juthat el az elismeréshez, az együttérzéshez és a felelősségre vonáshoz.

A *Mély levegő* a történetmondás aktusát tekintve mindezeket a tematikamotivikai összefüggéseket úgy modulálja, hogy Vera narrációs szolamába folyamatosan beleírja, mintegy örökös nyelvi jelenlétté teszi hol az egyenes beszéd, hol a függőbeszéd formájában Péter verbális agresszivitását: „Nézem a térképet, magamban hallom Péter hangját, mit bénázol már, te szerencsétlen.” (42.) A narrátori szolamba ékelt, a férfihez társítható megnyilatkozások így az elbeszélői szubjektumon esett stigmák, törések formájában nyelvileg is imitálják a történet szintjén ábrázolt identitástörések mintázatát. A szövegegész tekintetében a „beleszólások” mintegy az elbeszélő törekenységét hivatottak jelölni. A szövegzárlat visszatekintő horizontjából a „beleszólások” a töréseknek az énképbe történő beépítését is implikálhatják. A *Mély levegő* ezt nyelvileg a folyamatos regiszterváltásokon keresztül is leképezi: vallási („Gyónom a mindenható Istennek és neked, lelkiatyám, hogy legutóbbi gyónásom óta ezeket a bűnöket követtem el. Meg akartam ütni a gyerekeimet. Fejüket megfogni és beleverni a falba”, 24.), jogi („...alperes felperest, körülbelül egy éven keresztül hol gyakrabban, hol ritkábban, felperes szerelmes volt, alperes ennek ellenére, októbertől már mindketten úgy érezték, eredményeként összeköltöztek...”, 170.) vagy éppen a popkulturális („Sietsz valahová? Eltaláltad, és képzeld, épp a főnöködhöz igyekeztem, meg akartam mondani, hogy végre megvan a pénz. Késő, miért nem fizettél határidőre? Jabba vérdíjat tűzött ki rád”, 17.) diskurzusok nyelvi regisztereit keveri Vera narrációjába. Úgy is fogalmazhatnánk, ahogyan Péter „bele-beleszól”, folyamatos nyelvi teherként ott áskál a narrációs folyamatokban, a különböző megszólalásformák regisztere is belevágnak a textus nyelvi megformálásába. Kettő olyan szöveghelyet is találhatunk a Halászregényben, amelyek öntükröző formában a narratív események szintjén is színre viszik ezt a szövegjelenséget. Az egyik ilyen jelenetben Vera és férje, Péter a pszicho-

lógus kérésére mesélik el kapcsolatuk történetét, de a *Mély levegő* narrátora nem tudja végigmondani saját párkapcsolati narratíváját, mert Péter állandó közbeszólásokkal akadályozza őt: „A férjem bántalmazott. Verbálisan és fizikálisan is. Péter fogja a fejét, fura hangokat ad ki, legyintget, próbálok nem rá figyelni. Igyekszem kimérten fogalmazni, nyugodtan, lassan beszélek. Az első alkalom után jeleztem, ez volt az utolsó, még egy ilyen, és eljövök. [...] Nézzék, hajol előre Péter, tudom én, hogy van ez. Most divat a házasságon belüli erőszak, jaj, jaj, engem bántottak, brühühü. [...] Péter, kérem, engedje a feleségét beszélni, ő is meghallgatta magát, szólal meg a férfi.” (55.) A másik ilyen narratív szituáció szintén egy pszichológusnál töltött alkalom során játszódik le, itt Vera a pszichológussal előre elpróbálja a Péternek bejelentett válás pillanatát, hogy az elbeszélő előre felkészüljön a férfi verbális közbeavatkozására: „Hogyan érezte magát, amikor hallotta ezeket a mondatokat, kérdezi a pszichológus. Idegesített, hogy nem hagyott szóhoz jutni. Miért nem szólt rá? Nem akartam belevágni a szavába. Pedig igazából ő vágott a magába. Legközelebb ne hagyja magát. Mehet újra?” (145.)

Az írásban azt igyekeztem plauzibilissé tenni, hogy virtuálisan, illetve az olvasói diszpozíciótól függően Harag Anita *A Lánchíd északi oldala* című novelláját a narrato-poétikai technikák felfejtésével akár egy olyan aszimmetrikus hatalmi viszonyt ábrázoló szöveggént is olvashatjuk, amely a *Mély levegő* tettelegesen bántalmazásáig ívelhet. Ezekre a „magánéleti” prózákra pedig a narráció és a narratív események motivikus láncolata alapján tekinthetünk úgy, melyek a magánélet terénümának szűrőjén keresztül, mikroperspektivikus módon egy egész társadalmat érintő, manapság is gyakran nehezen artikulálható problémát, a családon belüli erőszak következtében előidézett áldozatiság reprezentációját is színre vihetik.