

FIGYELŐ

MIT TÜKRÖZ VISSZA A SZEM, MELY A SEMMIBE TEKINT?

*Bartis Attila: A nyugalom
Magvető, 2001. 325 oldal, 1890 Ft*

A SÉTA című (a JAK-füzetekben 1995-ben megjelent) regénye és A KÉKLŐ PÁRA című kisprózagyűjtemény után minden eddiginél összetettebb és nyomasztóbb munkával, ismét egy regénnyel jelentkezett a harminchárom éves Bartis Attila. Életrajzi adatainak nem szeretnék túlzott jelentőséget tulajdonítani, már csak azért sem, mert az új regénynek nyilvánvalóan nincsenek életrajzi vonatkozásai, annyit azonban tudni kell, hogy az erdélyi költő-író Bartis Ferenc fiáról van szó, aki tizenhat évesen települt át Magyarországra, amikor addigra már sokévi börtönbüntetést elszenvedett édesapját megfosztották román állampolgárságától; továbbá hogy Bartis Attila nemcsak íróként, hanem fotóművészként is ismert: magáról és íróársairól készült fekete-fehér portréi a maguk kemény kontrasztosságával és sűrű atmoszférájával emelkednek ki a mai fényképművészet sokszor inkább külsőleges megoldások felé tájékozódó képiségeből.

Az első két könyv meghozta Bartisnak a figyelmet és az elismerést. Mindkét könyv szövegei bővelkedtek a szörnyű jelenetekben, mégis volt bennük valami szürreális könnyűség. A SÉTA gyermek hőse például, miután halotta, hogy a macskák mindig a talpukra esnek, zsákba gyűjt néhányat, és a padlásról az udvaron pörgő köszörűgépre ejti. Az eredmény meglehetősen véres, de a brutalitásában mégis van némi fájdalmas ironia, vásott kölykös naivítás. Vagy abban a másik jelenetben, melyben egy történetbeli forradalom részeg vezére maga harapja el háromszáz páva torkát, hogy meztelen, vihogó szeretőjét a tollaikba öltöztethesse, van valami a legendás keleti fejedelmi udvarok barbár pompájából. A történet egészében kilátástalan volt, de nem viasztalan. Fényesen, tarkán pokoli. A KÉKLŐ PÁRA rövid történeti bizarr mesemotívumok és

történelmi toposzok ötvözésével alkotott, kis-sé Kosztolányi karcolatainak világára emlékeztető tárcaszerűségek. Tárnyuk a halál, a romlás, a bukás – írásmódjuk mégis mesés, játékos, könnyed. Alakjaik a legszörnyűbb halálnemekben vesznek el, de mosollyal a szájuk sarkában. Ezekhez képest A NYUGALOM története maga a szürke végítélet.

Bartis Attila *könyve* – tulajdonítsuk az egyszerűség kedvéért a szándékot neki, az akaratlan tárgyának – azt szeretné, ha egyszerre két irányból igyekeznénk megközelíteni.

Az első verzió szerint egy mélyen a lélektanok az elmúlt évszázadban kiépült gondolatrendszerében gyökerező és a műben rögzített jeleneteket kronologikusan felfűző, sorrendjében megkevert, mégis az időben elhelyezkedő eseménysor, tehát rendezett történet lenne ez a regény. „*Anyja és fia él együtt egy pesti lakásban. Az anyja egykor ünnepelt színésznő volt [...] Tizenöt éve a lábát sem teszi ki a lakásból [...] árgus szemmel figyelí íróvá lett fia minden mozdulatát [...] egyre nyilvánvalóbb lesz, hogy a fiú immár sose fog szabadulni e gyűlölet és szenvedély szötte hálóból*” – kalauzol a fülszöveg, ami persze nem feltétlenül az író munkája, de érzékenyen hosszabbítja meg a szövegen kívülre annak egyik fonálát.

A másik verzió szerint a mű, melynek fogalmába ezúttal a szövegen túli elemeket is sorolnánk, képek, látványok mozaikja lenne, s itt nemcsak arra gondolok, hogy olvasás közben rengeteg vizuális elemmel találkozunk, hanem arra is, hogy a borítón több példányban és méretben elhelyezett Christian Schad-reprodukció, mely egy réveteg tekintetű nő szemet ábrázol, hangsúlyosan utal a szöveg több mozzanatára, elsősorban arra, hogy a végül mégiscsak meghalt anya szemét nem lehet lezárni. Ezt a mozzanatot többszöri visszatérés és metaforikusan áthallásos utalások teszik még hangsúlyosabbá. Ugyanígy a szöveg megalkotásán kívül is munkálkodó szerző jelenik meg a borítófülon elhelyezett művészi önarcképfőtön. Ez azonban már nemcsak megerősíti, de meg is kérdőjelezi ennek a megközelítésnek a kívánatos voltát.

A fotóönarckép, mely hangsúlyozottan be-

állított, színpadias, és a fényei is drámaiak, egyfelől aláhúzza, hogy a vizualitás elemein át történő olvasatalkotás ennek a műnek a feldolgozásakor nagyon is kívánatos lehet. Másfelől azonban a (képen ábrázolt) írónak a történet főhősével való azonosítása zavarba ejtően közvetlen lenne. (Még akkor is, ha a könyv gerincén kívül-belül az író neve áll a regény címének a helyén.) Hiszen ha a borítón látható női szemet az anya lezáratlan szemével azonosítjuk, akkor ez az alak csak az ő fia, a regénybeli fiú lehet. Ezt az azonosságot pedig még különösebbé teszi, hogy mind a női arc részlete, mind az önarckép-fénykép a regényben szereplőknél sokkal fiatalabb embert mutat. Az első pillantásra biztos útjelzőknek látszó attribútumok tehát kivétel nélkül az olvasó elbizonytalanítását *segítik*. Ez, látni fogjuk, része a mű hatásmechanizmusának. Mint ahogy a nyelvi és prózapoétikai eszközök, eljárások közül jó néhány is ebben az irányban hat.

Bartis regénye első személyű narrációjával személyes, vallomások természetű írásnak mutatkozik; de ahogy mélyebben hatolunk a szövegbe, egyre több tudatosan megkomponált és olykor akár mesterkéltnek is tűnő elembe ütközünk. Elsősorban az egyre nagyobb tömegben megjelenő illusztratív lélektani mozzanatra gondolok, melyek a könyvet lassanként a pszichoanalízis valóságos példatárává teszik. Az anya alakjának frivol szakralitása, mely roppant tehetetlenségével bénítja meg a fiút, és ugyanő mint erotikus tabu; az incesztuspánikból lassanként komplexussá terebélyesedő szorongás; egy valamikori csaknem beteljesedett coitus emléke, amely némiképp összemosódik azzal az eredendő sértettséggel, amit az író-főalak azért érez még mindig, mert csecsemőkorában rövid szoptatás után anyja, szépségét féltve, sóval kente be a mellbimbóját – a freudista toposzok efféle halmozása irodalmi szövegben már nem természetes. A tetejébe Bartis bevezet egy (szerelmének csak nehezen nevezhető) újabb szálát: az író-főhős kiadói szerkesztőjével – mint kiderül, apja egykori szeretőjével – keveredik brutális és megalázó erotikus kapcsolatba. Ennek a belső történetnek az a bizarr érdekessége, hogy az első találkozás után a férfi pánikszerűen kerül a hagyományos értelemben vett nemi aktust, csak az öklét nyomja bele mintegy könyékig a hölgy különböző testnyílásaiba, miközben hol a csiklóját markolássza, hol a torkát, de sem

jóllakatnia, sem elhallgattatnia nem sikerül. Persze valójában nem is akarja – nemcsak a szerző, de narrátoralteregója sem –, hiszen éppen a megalázó és visszatartó helyzetekben való benne maradás a történet folytonosságának a feltétele: a viszolygó narcizmus és az önmagát tápláló büntudat forrása. Egyúttal ezt látom a regény központi konfliktusának is, amivel az olvasó nem tud és nem is akar azonosulni – jöllehet megismeri, felismeri és megérti. Így a művel létesített érintkezés is elsősorban a megértés és mérlegelés mozzanataira szorítkozik, kerülve a beleélés, együttérzés hangulatait és emócióit. Ebben megint csak az a visszás, hogy a központi figurák legmélyebb vegetatív intimitásairól is minduntalan szó esik, látszólag közvetlen vallomás formájában, de valójában az elidegenítő effektusok valóságos hadserege bátyázza körül valamennyit. Az olvasó a felnyitáshoz és a belehelyezkedéshez nem, az eltávolításhoz és a távolságtartáshoz annál könnyebben kap szerzői támogatást.

De nem a közvetlenség látszatát keltő narráció az egyetlen magának ellentmondó nyelvi eszköz ebben a regényben. Bartis prózája általában véve is olyan olvasói stratégiákat mozgósít, amelyeknek a mű egészében nem sok hasznát vehetjük. A hosszú bekezdésnyi fejezetek, általában magukban megoldódó, zárt epizódok a regény tér-idejében mozaikszerűen helyezkednek el, az azokat felépítő mondatok pedig viszonylag szoros láncot alkotnak, tehát aránylag egyszerűek, és szűk transztextuális intervallumokat fognak köze: a következő mondat általában az előző mondat valamely főmondatrészéhez kapcsolódva mond arról valami közelebbit, érzékletest, mozzanatos vagy felvilágosító közlést; az olvasó tehát meglehetősen gyorsan mozoghat, követve a szöveg linearitását. Nagyjából az ilyen módon megírt szöveget nevezük olvasmányosnak, különösen, ha (mint itt is) hosszabb egységnyi, megint csak többnyire rövid közleményekből építkező párbeszédek illeszkednek a narrátori tömbök közé. A könyv második felében aztán már érezzük, hogy ez az olvasásmód nem volt egészen megfelelő, és az olvasat konstitúcióját korábban periferikusnak tűnt elemekkel kell visszatekintve kiegészítenünk, miközben előzetes olvasatunk mind nyilvánvalóbban teljes egészében tarthatatlanná válik. Ezt a fajta átejtést Otlík tudta szeniálisan csinálni, de az

ő intenzív jelenlétét és szolidaritását, ami arról tanúskodik, hogy szerinte ezt a képtelen helyzetet írónak és olvasónak közösen kell megoldania, mindvégig érezhetjük. Bartisnál inkább csak a növekvő tanácstalanság lesz egyre láthatóbb, ahogy az író mint önnön képzeletének olvasója egyre szakadadosabb szigetvilágba kerül, és néha egészen esetleges mozaikdarabkákat kénytelen a többi közé illeszteni, hogy saját mozgását folyamatossá tehesse. Már a szöveg első negyedében (63. o.) a városiak parasztház-vásárlási szokásairól szóló eszmefuttatás is ilyen, a befejező harmadban a lomtalanítás (282. o.) vagy a kárpótlási ügyek (209. o.) taglalása ilyen írói szükségmegoldásnak látszik. Nézetem szerint tehát ez a történet kissé nagyobb közegellenállású szöveg-szervezést igényelne, akkor is, ha az olvasói tetszés rovására menne. Ez a haladás ugyanis nem tud lassulni, legfeljebb megszakadni, ha az olvasó végképp tanácstalanná válik, és elő-rejtása a szövegben, bár továbbra is könnyű, tevékenységként egyre tartalmatlanabb lesz.

Az a világ, melyet Bartis könyve bejár, elintéte folyamatosan tágulónak ígérkezik. Kiindulópontja az anya halála és az azzal járó események tere és ideje, a temető és annak irodája, a temetés, az ebből kibomló emlékek; aztán a történet a történések idejében visszafelé mozdul meg, egy héttel korábbra lép, egy felolvasóest leírásához, amivel az ország másik végébe jutunk, és ettől kezdve térben szétartóan és az időben visszafelé gyűrűzve terjeszkedik a történet, melynek világa is ennek megfelelően, koncentrikus köröket képezve tágul. Ennek a folyamatnak lesz ironikus fordulata, hogy amikor az események helyszínei magukban egyre szűkebbé válnak, nevezetesen néhány szobabelsőre szorítóknak, megjelenik egy virtuális terjeszkedés: a főhős ikernővére, az anya másik gyermeke a földkerekség különböző pontjairól küld néhány soros értesítéseket, és az anya ezeket a helyneveket beikszeli a világtérképen. Viszonylag hamar megtudjuk, hogy ezeket az értesítéseket a fiú írja bal kézzel, és ismerőseivel adataja fel külföldön; de a vége felé az is kiderül, hogy a hegedűművész testvér sok évvel korábban meghalt. Ezt együtt tudjuk meg a történet narrátorával. A tér és idő terjeszkedését tehát egy idő után a szerző ironikusan félfüggeszti, amit az olvasó visszatekintve is kénytelen elgondolni; majd magával a történettel együtt ez a tér-idő is előbb

magába záródik, majd zsugorodni kezd, végül szinte teljesen felemészti önmagát. A korábbi utazások (Erdélybe, vidékre, a paphoz, az olvasókhöz) megfordulnak: a főhős nem követi szerelmét Erdélybe, és ezúttal a „vidék” jön el hozzá az elején megismert Lázár atya személyében. A főhős-narrátor sorra felhagy korábbi tevékenységeivel, *amit okozott, azt nem okozza már tovább* (ahogy Kukorelly mondja), s így az a (valóságnak tökéletesen megfelelő) látszat keletkezik, hogy a tér és az idő kiterjedése alapvetően az ő tevékenységeiből következik, azokból fogan, azok teremtik. Olvasói oldalról azonban mindez némiképp csapdaszerű. Az író az olvasmányosság és a könnyű haladás csalétkével beédesgetett bennünket egy világbuborékba, mely aztán fokról fokra szűkül és szárad ránk, míg végül annyira kicsi lesz, hogy már kívül is találjuk magunkat rajta, ráadásul a visszatérés legcsekélyebb vágya nélkül. Ebben a világban történt időzésünk emléke, intenzitása ellenére és annak dacára, hogy könnyen és gyorsan haladtunk, nem lesz örömteli. Az érzéki mozzanatok mindvégig viszolyogatók, és itt megint nemcsak az erotikus jelenetekre gondolok – melyekkel csak akkor tud valamit kezdeni Bartis, ha mocskosak és visszataszítók; mesebeli tisztaságú kedvesével közös szerelmi jelenetei szecessziós ponyvaszerűségük egzaltáltságával laposak és émeletyítők –, hanem minden szagra, ízre, hangra, tapintási érzékletre vagy látványra, amiről csak a műben szó esik. Ezen a területen tehát megint csak nem marad tér az olvasói képzelet terjeszkedése számára.

Persze mindezek a megközelítések másodlagossá válnak, ha egy pillantást vetünk a szereplők viselt dolgaira. Az elbeszélő-főhős, Weér Andor, súlyosan beszükkült életet él anyjával, akivel valamikor „félbehagyott egy ígéretesnek induló baszást”, mint mellékesen megjegyzi egy helyütt. Tevékenysége – már ha annak nevezhető az az életvezetés, melyben maga az írás az egyetlen produktív elem, de kezdettől fogva érezhető, hogy ehhez sincs nagy kedve – jövés-menésre, okoskodó diskurzusokra és főként az eseményekkel való sodródásra redukálódik. Apja, Darvas Andor, mint a vége felé kiderül, ávéhás kihallgató tiszt volt, majd Nyugatra menekült 1956-ban. Az ikernővére, a hegedűművésznek nevét Werkhardra változtató Weér Judit csak néhány cinikus megjegyzés erejéig és végül öngyilkossága hírével tűnik fel

a könyvben: fivére kamaszkori ötletének megfelelően egy hegedűhúrral felvágja karján az ereit. Az anya, Weér Rebeka, az 1950–60-as években ünnepelt színésznő és a fél országot birtokolt egykori főnemesi család (utóbb kiderül, és ez a körülmény összeroppanásának végső lökést ad: csak oldalági) leszármazottja, amikor a színház párttitkára arra próbálja rávenni, hogy lányát legalább turnézni hívja haza nyugati emigrációjából, és ebben nem jár sikerrel, koporsót rendel, beleszórja a lány összes megmaradt holmiját, még egy képet sem tart meg, és a Kerepesi temetőben eltemetteti. Ezzel a gesztussal olyan undort vált ki mindenkiből, hogy még a párttitkár is az arcába köp, és kidobják a színházból. Ez önkéntes szobafogságának kiváltó oka. Az apa szeretője, Jordán Éva, korábban vélhetőleg maga is ávós, „ma” nimfomániás középkorú asszony, aki alapozókrémrel tíz évet eltüntet az ötvenből, de a keze ötezer éves: ezzel ragadja meg a szilikonos péniszpótlékot, melyben (Dávidként apja árnyalakjával küzdő) ifjú pártfoglaltjával cserélteti ki a *góliát*elemet. Marad még a tiszta szerelem letéteményese, Fehér Eszter, Erdélyből áttelepült és az ezzel kapcsolatos tortúra során tönkrement lány, előbb jótevőjét és az egyetlen lényt, akit Weér Andor előtt szeretni tudott: nagyapját segíti át a nemléte az állatorvos segítségével, majd mindenét pénzzé teszi, hogy átmenekülhessen Magyarországra, ám ez előtt még erőszakot kell elszenvednie az áttelepülést lehetővé tevő szekuritátés tisztától; teherbe is esik, és talán más baja is lesz, mert amikor a pesti pályaudvaron a rendőrök igazoltatják és elviszik, rövidesen átadják egy kórháznak. Ettől fogva mindenesetre gyakorló elmebeteg. Nos, ha végigtekintünk ezen az emberanyagon, tényleg nem írástechnikai vizsgálódásra érzünk elsősorban hajlandóságot.

Csakugyan: van-e valamiféle etikai háttér-szága ennek a mentális kriplikommandónak? Van-e az írónak az erkölcsstan tárgyához sorrolható közlendője, és a felvázolt sorsoknak van-e (nem moralizáló) etikai vonatkozásuk, vagy csupán a „minden úgy szar, ahogy van” ítélethez hivatottak illusztrációs anyagot szállítani?

Azt hiszem, Bartis közlendőjének nem tematizált, de szerves része alteregójának erkölcsstelensége. Nem arra gondolok, hogy Weér Andor „szexuálisan közeledett” édesanyjához, és talán ikernővérehez is (bár erre csak

következtetni engednek egyes mozzanatok, így a szennyosláda-epizód is). Ettől még az a roppant büntudat, ami tárgyát keresve gomolyog a szövegben, kapcsolódhatna erkölcsi princípiumokhoz; hiszen nem attól válik az ember erkölcsstellenné, hogy bűnöket (akár súlyos és förtelmes bűnöket is) követ el, hanem attól, ahogyan átsiklik felettük, ahogyan megbocsátja őket magának. Igaz, ennek legmutatósbabb példája a rettenetes anya, aki soha egy pillanatig sem látszik kételkedni önnön nagyszerűségében. Amikor a fiú kegyes családja révén elkezd a rövidke leveleket kapni cifrán elárult lányától, ő válaszul holta napjáiig üres lapokat küldözget neki, Andor szerint azért, mert eleve átlátott a szitán, tudta, hogy család az egész; ezt azonban a világon semmi sem bizonyítja. Ugyanezzel az erővel azt is gondolhatjuk, hogy ő az, akinek a lapja „fehér”. Azt is látnunk kell persze, hogy önmagára kirótt büntetése is lehetne az életfogytig tartó szobafogság. Csakhogy a büntetés lényege, hogy a bűnöst elkülönítik a büntelenektől. Márpedig ő a fiát is maga mellett tartja, aki ugyan korántsem ártatlan, de az ő bűne nem anyjára tartozik. Persze az anya jelleméhez az is hozzátartozik, hogy ő bizony alkot erkölcsi ítéleteket, ha nem is magával, de mindenki mással szemben.

A fiú, a főhős erkölcsstelensége tehát nem bűnösségében rejlik, hanem abban a körülményben, hogy nem alkot erkölcsi ítéleteket. Nem megítélni és nem is az átélő képzetnek kiszolgáltatni, hanem látni és láttatni akarja a dolgokat, embereket és jelenségeket. Ez pedig nem a regényhős, hanem a regényíró legnormálisabb beállítottsága. Nem helyességük szerint akar gondolkodni a világ dolgairól és magáról a világról, hanem szemlélődve, igaz, átszűrve egy generális büntudat függönyén. Ez pedig már szakmai, alkotás-lélektani probléma. Legalábbis a mű cselekményes, időbe vetett, lélektani vonulata ebben a pontban hegyeződik ki, minden szála itt fut össze.

Végezetül tehát ismét vissza kell térnünk ahhoz az értelmezéshez, mely a művet időn kívüli, pontszerű, pszeudovizuális jelenségso-rozatnak szeretné látni. Kiterjedt allegóriának, melyben az alakoknak nem dramaturgiai szerepük, hanem plaszticitásuk és ikonográfia-juk van, illetve az érvényesül. Igencsak idejétmúltnak látszó alakzat ez, de a tágon értett posztmodernitásban mind gyakrabban feltűnik, Michael Tournier PÉNTEK-étől és RÉMKI-

RÁLY-ától Szilágyi Andor színművéen, A RETTENETES ANYÁ-N át (kézenfekvőbb módon) lírai alkotásokig. A magyar prózában egyebek mellett Bodor Ádám utóbbi nagyepikai munkáiban látszanak ilyen tendenciák. Ettől a formától pedig már nem idegen a beszélő nevek mindinkább a meseirodalomba szoruló gyakorlata sem. A főhőst és anyját ugyanis Weérnek hívják, ami meglehetősen baljósan cseng. Továbbá: az anyának és egy epizódszereplőnek, a sérült galambokat fogságban tartó öregasszonynak is Rebeka a keresztneve, ami állítólag megkötözött, megbabonázott jelent eredetileg. Már nem a beszélő nevek problémája, mégis a nevek útján történő közlés az is, hogy a főhős történetesen a keresztnevét örökölte apjától, családneve szokatlan módon anyjával azonos (ami még a házasságon kívül született és ismeretlen apától fogant gyermekek esetében sem gyakori); hogy nővére ezt a nevet változtatja az emigrációban Werkhardra, ami nem kevésbé beszédes, mint az eredeti Weér; hogy a tisztaságot megjelenítő lányt Fehér Eszternek hívják, ami nemcsak a metaforikus közlést foglalja magában, hanem arra is gondolhatunk (emlékezve a szekuritátés tiszt gúnyolódására), hogy ez a Fehér korábban esetleg Weisz volt – és keresztnevéhez is kétféle képzet társítható, hiszen Eszter egyrészt mirtuszt vagy csillagot jelent, másrészt a bibliai Eszter alakját is felidézi, aki mai szemmel igencsak ambivalens megítélés alá esik –, vagy hogy a másik nő Évaként kvázi-ősanya, de Jordán családneve azoknak az előítéleteknek az aktiválására is alkalmas, melyek a parázna zsidó nő előképére mennek vissza. A kocsmát persze Balkánnak hívják, a mű végén ismét felbukkanó papot pedig Lázár atyának, aki vélhetőleg végigaludta a történetet, legalábbis az olvasó szempontjából, míg csak a végén Bartis feltámasztotta (de nevét nem innen, hanem az életében bekövetkezett megvilágító csodáról szerezte). Valójában a passiójáték, az archaikus misztériumok figurái elevenednek meg itt, és csak egy alak hiányzik közülük súlyosan és fájdalmasan: a megváltó. Ahogy sorsuk meg van írva a nevükben, úgy történetük is meg van írva életük előképeiben. Érthetetlen és ismeretlen bűnük terhe alatt görnyedve róják sehová sem vezető életútjuk köreit, és nem remélhetnek mást, mint hogy ezek a körök talán egyre szűkebbek lesznek majd, míg végül egyetlen

enyézpont semmiségében érhetik el a végső kárhozat dermesztő mozdulatlanságát.

Mi lehet tehát a címben szereplő *nyugalom* az író és alakjai számára? Éppen ez az elnyugvás, a koporsó, sőt, mint Werkhard-Weér Judit esetében, a testet nem, csak holmijait és ábrázolásait magában foglaló koporsó (bizonyos értelemben az őt mintázó műalkotás) végső nyugalma. Ugyanebben a megtörhetetlen tétlenségben örködvé, soha le nem zárható szemmel várja Weér Rebeka is az örök világosságot. Ez a szem a regény képrendszerében ugyanúgy nem láthat semmit, ahogy maguk az alakok sem nyugodhatnak soha. Az ikonográfiai értelmezés szerint tehát a teremtmény, a mindenható atyaisten jele, az egyetlen le nem hunyható szem néz itt szembe önmagával, illetve az ő képmása, kópiája fordul eredetének és eredetijének hiánya felé. Ezért gondolom, hogy ennek a regénynek az esetében a borító a megszokottnál sokkal szorosabban kapcsolódik a műhöz, sőt annak szerves részét alkotja. Amikor elolvastuk a könyvet, és becsukva helyeztük magunk elé, ez a Schad-festményből kivágott egyetlen szem jeleníti meg a mű legsajátabb problematikáját, amit már a címben igyekeztem megfogalmazni, és amihez most – értelmezési kört leírva Bartis regénye körül, és annak visszatérési metodikáját imitálva – magam is visszatérek. A semmi, a hiány, a kiterjedés nélküli pont áll ennek a regénynek a centrumában, és körülötte nincs más, csak a vákuum, melyet áttörve a semmisség gravitációs origójába érkezőnk. Bár abban nem vagyok biztos, hogy oda is indultunk a történet elején.

Bodor Béla

YU-SZELET MISZTIKUS ASZPIKBAN

Hász Róbert: *Végvár*

Tisztatáj könyvek, Szeged, 2001. 251 oldal, 150 Ft

Az elbeszélőről semmit sem tudunk, „ő”, illetve „az” (kicsoda?) viszont mindent tud a főszereplőről, Maxim Livius hadnagyról, aki nem római katona – az antikizáló nevet egy bácskai