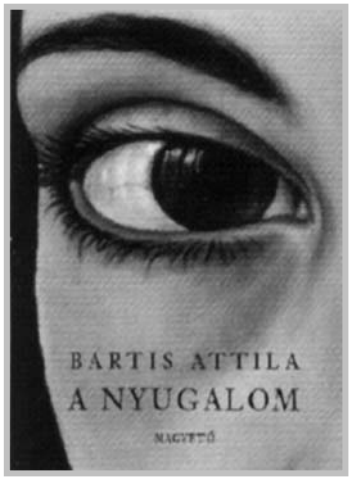
Séták kéklő párában

BARTIS ATTILA KÖNYVEIRŐL

Rendszeres újraolvasásra késztetik az olvasót Bartis Attila könyvei; arra, hogy időről időre magunk elé vegyük őket, mint egy betűkre fényképezett történet fejezeteit, s hogy e különlegesen fényezett, s megfelelően árnyalt nyelvtől, mint a képiség e sajátlagos hordozójától hagyjuk magunkat elvakítani. *A nyugalom* egy-egy mondatát parafrazálva: olvasó, *el vagy fogulva, ha farkasszemet nézel a szöveggel*. Igényt támasztanak az olvasóval szemben Bartis könyvei; hogy feszüljünk neki a rendszeres rekonstrukciós gyakorlatoknak, ha a történet(ek) ősi jussához ragaszkodni kívánunk, s hogy tartsuk szem előtt az erősen képi hatású nyelv történetének reflexivitását elvakultságunkban (értsd: elfogultságunkban) is. S mindezt többek közt azért, hogy lassan és kíméletlenül fixírozódjon a képi elbeszélések tükröződéseiben szerző, elbeszélő és olvasó olykor egymástól határozottan elváló, máskor egymásra íródó arcmásainak betűhív nyomata.

A képzeletbeli olvasó, aki netán kunderai vagy handkei alapokon nyugvó olvasástapasztalata szerint Bartis Attila könyveiből a *séta*, a *kéklő pára*, avagy a *nyugalom* fogalmát meghatározó evidenciatörténeteket kívánná kiolvasni, részben téved. Milan Kundera érzelmessége és esztéticizmusa, apolitikus eszméje a nosztalgiáról, éppúgy felidézhető e szövegekben, mint Peter Handke igyekezete a boldogságos mindennapok pillanatainak képnyelvi megragadhatóságát illetően. Lapozzák csak fel a két önként száműzetésbe vonult mester legutóbbi könyveit, Kundera magyarul *Nemtudás*ként fordított *L' Ignorance* (2001), vagy Handke *Der Bildverlust* (2002, 'Képvesztés') című opuszait, melyekben már a korábbról ismert, mostanra talán már ideologikusan ismételt nyelv képi erejéről, hangulatfestéséről, érzelmi töltetéről és mindenekelőtt a leírás pontosságáról van szó. Arról nem is beszélve, hogy mindketten a férfi-női nyelv és elbeszélés eredőjét keresik az ignorancia vagy a képvesztés evidenciatörténetében. Bartis női és férfiúi párregényét is csupán egy félig áteresztő tükör választja el. Persze sem Kundera, sem Handke esetében nem nyilvánvaló az a távollétszerű írásmód, melynek „nosztalgiája" abból fakad, hogy az írás nem eredethelyszínen történik, miközben az olvasás éppen az írás sokrétű (alapvetően francia, Handke legújabb regénye esetében partikulárisan spanyol) befolyása révén körvonalaz egy mindenfajta politikumtól már független, poétikailag választott és megokolt „száműzetést". Nem véletlen, hogy a felfokozott esztétikum által az érzelmesség holdudvarában olyan evidenciatörténetek íródnak, melyek bizonyos elméletileg pallérozott füleknek csupán túlédesített és megideologizált banalitásokat tartalmaznak. Az 'édesítőszer' azonban joggal képzi meg a politikum szituáltságában a magánmítoszok dramatizálhatóságát.



Magvető Kiadó
Budapest, 2001
320 oldal, 1890 Ft

Bartis Attila címadásai a hétköznapiság esztétikumát szólítják meg, miközben lényegiségük nem a valóban drámai feszültségű történetekben keresendők, hanem az azokat „lepárló", „kéklő" regénynyelvben. E Bartis-féle „kékség" azokból a szakadozott szegélyű valóságfelvételekből szüremlik elő, amelyek a mindenkori elbeszélő élettörténetének minden iramát és nyugtalanságát, azaz közös drámáját az írás (vagy el-beszélés) fájó szépségébe veti. *A séta* (1995) lapjain egy női elbeszélő építi meg önarcképét, miközben történetmondása egyértelműen szubjektumkioltó tapasztalatokat közvetít. *A kéklő pára* (1998) szövegei az elbeszélők „mondhatnékságában" a logocentrikussággal szemben az oralitás kulturális emlékezetét képezik meg, mondanunk sem kell, hogy éppen az írásosságon keresztül, s ebbe még a szerzői magánmitologizálás fanyar önkritikája is belefér. *A nyugalom* (2001), ellentételezve *A séta* „nőiségét", annak „hiányát" variálja figuratív szinten, illetve ez a hiány helyeződik át egzisztenciális értelemben egy másik kronotoposz keretei közé, ha komolyan vesszük a második regény „hiányát", Fehér Eszter eredettörténetének elhallgatását, s ha azt nem hibaként, hanem szövegközötti funkcióként értelmezzük. *A séta*ban jelen nem levő, s néma Baár Andor költődik bele Weér Andor elbeszélői figurájába, miközben Fehér Eszter 'elhallgatott' történetét *A séta* tartalmazza. *A kéklő pára* e „triptichonban" *A nyugalom* lapjain megképződő, de nem olvasható novelláskötet testiesülése, vagyis módosult változata. Bartis elbeszélőmódjának szövegközöttisége egyszerre mutatja a történet cselekményének feszültségét, s a rövid, közel egy flekkes, épp fotónagyságnyi töredékek, feljegyzések, helyzetképek, dialogikus emlékezések rendkívül szuggesztív összeszerkesztettségének finom és áttetsző motívumrendszerét. Ha az egyes szövegek magukban is telítettek (motivikusan is, szimbolikusan is), nem lehet megkerülni az egyes könyvek közt nyíló dialógus metatörténetét sem. Bartis Kunderához, Handkéhoz hasonlóan kép-írót játszik. Képeket ír, s közben vallomásszerűséget szimulál, azt a lélekmélységből fakadó történetmondást, mely hol divatjamúltan felejtődik el, hol legitimációs igényt nyújt be az aktuális hitelességre. Bartis egy olyan nem egészen magányos és kísérteties vállalkozást visz végbe – most már látszik e következetesség három könyve alapján –, mely a magánmitológiai építkezés, a történetszerű archeológia, a vallomásosság és a múlt-jelen közti érzékeny fixálás közt teremt sajátlagos dialógust.

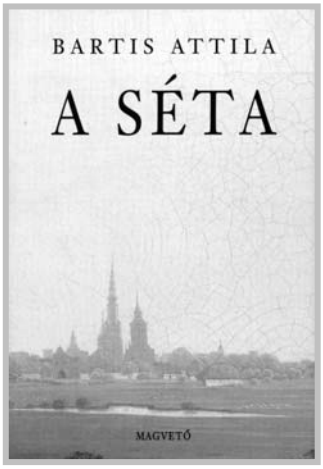
Első regénye, *A séta* nyelvi komplexitásán túl olyan szerelmi vallomás, melyben egybecseng az idő múlásának nosztalgiája, a hagyaték súlyának erkölcsi felerősödése, a romlás és a hanyatlás folyamatának érzékenysége. Bartis debütáló könyvét ugyanakkor lehet olvasni érzékeny és véres búcsúként a gyermekkortól, egy nosztalgiával teli, allegorikus világtól, melyet fürdők, mesterek, fenyőerdők, anekdoták s mítoszok határolnak el az emlékező időt, s teret szabdaló mesemondásában. „Egy napja ért véget a forradalom" – mondja az elbeszélő –, „de még nem érkezett semmi a helyébe. Ez az idő, akár a szántóföld két ország között. És nagyon beleillettem ebbe az időbe." Az elbeszélő az általa elnevezett, „kronológiailag inkorrekt" gyermekkor és a kitüntetett Engelhard nevet viselő nagybácsi könyvtára közti ingázása is ugyanezt az egzisztenciális határszituációt fejezi ki. Történetmondása során minduntalan megszólít egy meg nem képződő (odaértett) olvasót (hallgatót). A „nos", „szóval", „lám" partikulák kommunikácós szituációt feltételeznek, sőt a „ne aggódj" és „hidd el" felszólító módú kiszólások egyenesen bevonják a cselekménybe a történet olvasóját-hallgatóját. Az elbeszélő történetébe beletaszítja, „belesétáltatja" a hallgatót, aki nincsen jelen, aki nem képződik meg, mert az elbeszélés nem tart igényt a beleszólására, s mert ez a megszólítottság hallgatást feltételez, mégpedig oda-hallgatást. Miközben az elmondáson, a val-

lomáson, a búcsún túl is inkább a hallgatás, a csend lesz a mindenkori elbeszélőmód sajátlagos hangtartománya. Mintha a séta valóban csak körbejárná az eseményeket, mintha a nyelv sétája éppen csak érintené a történteket.

A séta eredeti borítójának karikázó kislánya, a könyv harmadik lapján vízjelként visszaköszönve, egyértelműen „jelölte" a szöveg elbeszélőjének nemét. Az új borító már nem él az árulkodó kép-írással, él annál inkább *A nyugalom* védőborítójának soha lecsukódni nem kívánó szempillantása, mely a történetben kiemelt fontosságú lesz, legalább annyira kiemelt, mint magának a könyvtestnek bal, s jobb oldali, tengelyesen tükröződő szempillantásai, amiket a megkettőződött Bartis Attila-név választ el egymástól. *A séta* első megjelenésekor a nemi elkülönböződés nyelvi kódolatlanságával hatott különlegesen. Ehhez hozzájárult némi történetmondói „alakoskodás" is. Az eltelt fél évtized „sikerszerzői" mutatják, hogy az elbeszélés bizonyos értelemben vett restaurációja (menthetetlenül) végbement a mai magyar prózairodalomban. Megszelídült az „elbeszélés", melynek reflexív, vagy önkritikus volta mintegy immanens történetté változott, ami alatt nem az elbeszélés egészérvényűségének és hitelességének naiv restaurációját kell érteni. Az elbeszélés aktusa kilép a történetmondás labirintikusságából, s történetalakzatként disszeminálódik. Darvasi László rózsabokor-történetei és Háy János mesei regényei mellett Bartis vallomásprózái nevezetes módon „billentik" vissza az elbeszélést a beszédaktus egzisztenciális meghatározottságába. Mintha az egyébként teljesen különböző elbeszélői minták azt kívánnák demonstrálni, hogy a mindenkori történet egyes elbeszélőjének élete valóban azon múlik, vajon történetét, függetlenül a befogadás mikéntjének feltételeitől, el tudja-e beszélni. Az el-hallgatáson túli el-mondás igénye artikulálódik e kommunikációs szituációkban. Mindhármójuk első könyveinek (történeteinek!) alapbeállítódását egyfajta posztromantikus, a szépség transzparenciáját is meghaladni kívánó világteremtési szándék határozza meg. Bartis mintha még az elbeszélés időbeli linearitását is visszaírná, ha nem rendelkezne már első regénye a metanarráció történetmódosító aktusaival. A látszólagos történetmondást ugyanis az erősen lírizált nyelv törése, szimbólumképzése és elliptikussága akadályozza, s éppen e tört árnyalatú nyelv mutatja a lehetséges történet törésvonalát. Már azzal, hogy *A séta* elbeszélője kiemeli a gyermekkor időbeliségét a szabott időperspektívák szabályszerűségéből, s azt a „nyitány" hiányosságaiból a kölcsönvett gyermekkorféleség későbbjébe helyezi („A kurva életbe, engedtessék meg, hogy azt nevezzem gyermekkoromnak, ami ilyen vacak örömöket tartalmaz, még akkor is, ha ez kronológiailag inkorrekt.") Az elbeszélés aktusának önkorrekciója ugyancsak „megzökkenti" az elbeszélés időbeli folyamatosságát („De miről beszélek? Hiszen még lázas vagyok. A környéket még nem ismerem. Ápolóimnak még be sem mutatkoztam.") Ez az elbeszélő ugyanakkor rendszeresen „kiszól", mintegy az elbeszélést egy meghatározatlan irányból módosítani kész entitásra reflektálván („Ne aggódj, nem éltem nyomorban." ill. „Te most kalandra, izgalomra vársz. Kis forradalmi rémtörténetekre. Hát ilyenkor ilyesmik nem történnek. Ami történik, csak szégyen.") Az arcát meg nem mutató oda-hallgatónak irányuló „szóval", „nos", „tudod", „ja, igen" partikulák az elbeszélés szóbeli szimulációját biztosítják az írás gyakorlatával szemben, vagyis el-beszélői kommunikációs helyzetben vagyunk, ami a regényvilág cselekménymodelljét felülíró metanarratív történetalakzatot képez meg. S arról is említést kell tennünk, hogy a séta kiegyensúlyozott aktusa és az elbeszélés nyugodt üteme ellentételezi a történet voltaképpen nem egészen „gyermeki" tapasztalatát. Ez az egyes szám első személyű elbeszélő rendelkezik továbbá egy szimbolikus történettel, az osztódó s tükröződő én történetével, iden-

titás és én-kép egységének nem-létével, angyaliság és angyalcsinálás szemiotikai kalandjával. Ennek „nyitánya” egy karácsonyfagömb darabokratörése: „Fölé hajoltam és ott ingott az arcom ezer darabban.” *A sétá*t már csak ezért is újra kell olvasni *A nyugalom*hoz. Mert ami itt karácsonyfagömb, az ott holdgömbként szakad darabjaira. A gömbök külső, a burkok belső szakadása szimbólumként kísérik a figurák sorstörténetét, s egyben az olvasó rekonstrukciós-restauratív munkáját. Hiszen *A séta* esetében az olvasónak a széttört karácsonyfagömböt kell újra összeraknia, míg *A nyugalom* ugyanerre a holdgömbbel szólít fel.

Érdemes megvizsgálni pontosabban is, elintézhető-e a könyv azzal a technikai bravúrral, hogy a nemiség (f)elfedése kényszeríti ki az olvasás újrakódolásának igényét? S hogy lehet-e ez a szöveg célja? Például mi történik e „poétikai újdonsággal”, ha más nyelvi közegbe kerül? A regény németnyelvű változata (*Der Spaziergang*. Roman. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.), melyben a birtokos és személyes névmások a harmadik személyben grammatikai kötöttségüknél fogva árulkodnak a nemi szerepekről, e poétikai „zavart” még nagyobb „zavarrá” növeszti. Engelhard például a saját szerelme mellé temeti leányát a fordításban („[er] ließ seine Tochter wieder heraufholen, um sie doch neben seiner Geliebten zu beerdigen”), nem pedig, ahogy az eredeti szöveg rekonstrukciójából kiderül, a lány szerelme mellé. (Engelhard lányának elvesztett szerelméről néhány lappal korábban olvashattunk.) A rekonstrukciós gyakorlat tehát szükséges, de veszélyes eljárás is egyben, különösen ha szorosabb olvasatunk azt is tudni véli, Engelhard életében két hölgy is fontos szerepet játszik. A német nyelvű változat akadályokat gördít a történet logikai rekonstrukciója elé, mely egyszerű értelemszűkítés, s ennek tökéletesen ellenáll Bartis „eredeti” írásmódja. Hiszen nem csak *A sétá*ra jellemző, hanem Bartis írásmódjára általában, hogy szövegeiben nagyívű és finom árnyalatú szimbolikus rendszer dolgozik mind ami a regényvilág eseményrendszerét, mind ami a figurativitást, s a figurák egymás közti viszonyait illeti. Továbbá sűrített leírások, kihagyások, disszeminatív történetalakzatok „nehezítik” a befogadást. Nem csoda, ha a fordítás teljes egészében ignorálja a következő sűrű és többértelmű bekezdést is, melyet – fordítás hiányában – magyarul idézek: „Menni fog. Érzem, ahogy zsugorodik bennem az Isten. Mind a kettő. *Nemem* zsugorítja őket óvatosan, kitartón (kiem. tőlem – B. A.).” A zsidó és a keresztény istenről volna itt szó, s arról, hogy az elbeszélő mindkettőre nemet mond? Vagy nemével, neme által mondódik ki a nem? Vagy egy nyelvi panel oldja meg a kettősséget? A fordítás nem csupán e szerintem kiemelt fontosságú bekezdéssel nem tud mit kezdeni, de azt a lehetőséget is elveti, hogy az elbeszélő elmondott történetének más móduszával is rendelkezik. Az elbeszélői aktus disszemináns alakzatát erősítő mondat a „hűvös” és „megrázó” változatról a német fordításban nem létezik. A regény ilyetén egyértelműsítése az eredeti nyelv játékának fordíthatóságát kérdőjelezi meg, pozitív értelemben viszont rámutat az írásmód poétikai szingularitá-



Magvető Kiadó
Budapest, (Második kiadás) 2002
156 oldal, 1490 Ft

sára. Ez a kettősség akkor válik fokozottan zavaróvá, amikor például Baár Andor egy angyalról készített feljegyzéseit közli az elbeszélő egyszerre indirekt módon és idézetként. Ez az amúgy is több rejtélyt tartalmazó szövegrész részben arra utal, hogy az angyalt „[t]alpig nőnek tartják a férfiak, vagy talpig férfinak a nők. Maradjunk az utóbbinál." A nemi elkülönböződés az idézet szintjén angyali dolog, de e feljegyzés készítője birtokában van annak a tudásnak, hogy az éppen artikulálódó történet nemi elkülönböződésére az olvasói szerepek nemi elkülönböződésével adjon választ. Vagyis az angyalt a nők talpig férfinak olvassák, míg a férfiak talpig nőnek. A feljegyzés az előbbi változatot részesíti előnyben, miközben a történet metanarratívája és az elbeszélői történet egymáshoz képest is más történetet ír le. A fordítás, hasonlóan a „hűvös" és „megrázó" történetalakzathoz, újra ignorál, mindkét variáció „durch und durch". E fordításelemzési gyakorlatok jobban kimutatják az eredeti szöveg „üres helyeit", apróságait, szövegörömeit. A másik oldalon: az „üres helyek" olvasása a képírás olvashatóságának előfeltétele. *A séta* alapvetően kettős struktúrájának ignorálása németül a kettős változat közti féligáteresztő üvegfal összetörését jelenti. Ezt pedig a Bartis-poétika immanens alakulása nem akceptálhatja. A képről (tükörről, üvegről) történő olvasás gyakorlata ugyanis a valóság duplikálhatóságának történetét, az én képének utólagos felismerhetőségét dekódolja. *A séta* elbeszélője először festményeken látja meg azt a fürdőhelyet, ahová meg kell érkeznie hányattatásai során. S megérkezése után is először képeken keresztül ismerkedik a fürdőhely valóságosságával. Kezdetben ugyanazt a valós képet látja, mint amibe Eberhart, a nagyapa mindörökre beleszunnyadt. Eberhart e képben él, s most e kép valóságosába lép bele az elbeszélő. Az elbeszélő Baár Andor festményeiből ismeri meg az „igaz" történetet, s poétikai adottságairól tesz tanúbizonyságot, mikor időt s sorrendet felcserélve átrendezi a képeket. A Baár-képek olvasása Baár olvasásával egyenértékű. Az elbeszélő Baár-olvasása azonban nemcsak érzelmi viszonyulást, de hagyományteremtést is feltételez. Ezért állíthattuk, hogy az elbeszélés hallgatója a minduntalan távollévő Baár maga. Engelhard képeket készít az elbeszélőről, s kötetté komponálva írja elő „a" történet folytatását. S bonyolítja e képről olvasást az, hogy az egész szöveget végigkíséri a tört tükörkép önértelmező története a darabokra, s arcokra tört karácsonyfagömb szimbólumával, mely párhuzamosan alkotja meg gömbségéből az uterus ugyancsak önreflexív történetét. Baár Andor azonban nem csak hallgatja az elbeszélő történetét, de mintegy könyvvé is alkotja azt. Engelhard hiányzó könyve az elbeszélő médiumán keresztül teremtődik meg. Baár személyes és a könyv tárgyi távolléte azáltal jelenül meg, hogy Engelhard felkészíti az elbeszélőt arra, amire egyébként is kezdettől fogva hivatott volt: hogy Baár Andor tükörképe legyen. A nyitányban összetört karácsonyfagömb egyszerre ad lehetőséget az önszerep és a másik alakjának elő-idézésére, s ugyanez a kép nyitja meg az uterus-anyaöl idegen-befogadásának történetét. Engelhard utasítása szerint az elbeszélő majd „mélyebbre ás benne [azaz Baár Andorban – B.A.], mint ő ásott önmagában valaha. Ott talál egy tükröt, és elejti." Innen egy motívumból kibomló, egymást kioltó történetsorok indulnak el ugyanazon angyali és angyalcsináló történetsíkon. Mindezen olvasási tapasztalatok márpedig igencsak túlmutatnak a szöveg nemi kódolatlanságának pusztán poétikai nóvumán.

A séta e komolyságához és komorságához képest *A kéklő pára* történetgyűjteménye üdítő olvasmány. Az egyébként jellegzetesen anekdotikus történetmondás kiszabadul a nyelvi sűrűsödésből, s ha némely szövegben továbbra is a szimbólumképzés dominanciája érvényesül, az jelzi elkülönültségét a lazább szövegektől. *A sétá*val szemben

A kéklő pára nem él a regény architektúrájával, holott a novellisztikusság, igaz erős distanciával és ironikus felhanggal, s az elbeszélői önarckép fénytörésével hasonuló tájakat és figurákat idéz meg, melyek és akik a szerzői magánmítoszban részben az előző mesemondásnál is archaikusabb eredettörténeteket „írnak", részben pedig a posztmodern multikulturalitás palimpszeszt jellegét szolgálják. Bartis elbeszélései arra kérdeznek rá, mi történik, ha egy zártnak és hagyományosnak tekintett (félretekintett) kultúrára folyamatában íródik rá a pop up kultúrája? Ha mondjuk a hrabali artisztikum rögzült nyelviségének eredendően orális volta határokat és országokat átlépve nyeri vissza eredetiségét? Hogyha a mindennapiság kultúrája, a Columbo hadnagyok és Onedin kapitányok otthagyják kézjegyüket a zárt és hagyományőrző másik mindennapiság konyhakendőin? *A kéklő pára* novellái apokrif szövegekként írják vissza *A séta* anekdotáinak nosztalgikusságát. A Bartis Attila nevű szerző egy Bartis Attila nevű kisfiú mese- és emlékvilágát ássa elő a politikai diktatúrák nevetséges romhalmazából. És ebben jól megfér egymással a nyelvi nárcisztikusság az önnön tükörképére öltögető nyelvvel, a világ vége a Keleti-kárpátokban Macondóval, a Nagyanyától származó, s az elbeszélő emlékezetében elsőként számon tartott mondat („Te is légy átkozott, Bartis Attila") az őt történetként megragadó 'utolsó' emlékmondattal („elvittek egy kilencszáztíztől hetvenhétig tartó történetet"). Az elbeszélés akarata, a mondás szükségessége, a nyelv pontossága, halk, kiegyensúlyozott dallamíve, ugyanakkor erőteljes képisége, mesés-mítikus-anekdotikus történetrasztere, a származás- és eredettörténet legendákkal teli sora, ugyanazt az egyes szám első személyű, egzisztenciális eredetű szubjektumnak az arctalan megképzését szolgálja, mely hagyományként tételezi az egykor-volt-történések rendszerét, de mitológiát belőle legfeljebb csak töredékeiben képes alkotni. Azt sem az elvakítás esztéticizmusának szándékával, hanem az ősformák poétikai újraalkotásának szükségéből. A novelláskötetet nyitó Hrabal-emlékszöveg interkulturalitást szimulál a térség közös „történetiségében" és „történetmondásában". A novellák nem egységes mintára komponáltak: vannak köztük monologikus történetmondások és anekdoták, realistagyanús hazugságok és mítoszteremtő fragmentumok, értelmezést kijátszó pillanatfelvételek, rövidrezárt szimbólumok. S a rövid szövegeket mégsem veszélyezteti az a lírizáltsági fok, amely prózaverssé alakítaná át őket, és stílusrétegében is, hangulatában is heterogén szövegkönyvvé változtatná a novellagyűjteményt. Darvasi László legjobb novellái is olvastatják e szövegeket: félreérthetetlen átfedései vannak a két prózaíró poétikai elképzeléseinek mind ami a novella műfaji kalandját, mind ami az archaikus történetmondás visszaidézését illeti. Bartis ugyanakkor a maga „magyar" novelláiban olyan valóságtartományokat is (f)elfed, amelyek Darvasinál óhatatlanul enigmatikus világnovellává tágulnak, mert éppen gazdagságuk, kibeszélhetetlenségük következtében veszítenek abból a nyelvi energiából, mely Bartisnál a szűkszavúság következtében és az ismétlés kényszerétől meg nem érintve változik áttetszővé. Nem csupán nyelvi és poétikai kapcsolatokat lehet észrevenni a két prózaíró munkáiban, érdemes a későbbiekben arra a teremtett, archaikusan véres és angyali világra is néhány pillantást vetni, mely Bartisnál rögtön regény formájában, Darvasinál azonban prózaversek és elbeszélésfüzérek alakváltozataiban artikulálja a nosztalgiát, a meseiséget és a legendaszerűt. *A kéklő pára* mindezen túl az átmenetiség, a töredékes világépítés és -hagyományozás, a szóbeliség és annak rögzítése közti állapot megjelenítésére vállalkozik, amibe egy alapvetően erős önmítoszalakítás is belefér (nem egészen reflektálatlanok azok az „eredetnovelláknak" elnevezett történetek, melyek Bartis elbeszélői és fényképészi hajlandóságát illetik.) Ez az önmítoszalakítás azonban még az egyes szám első személy rendszeres használata ellenére sem teszi ki a mindenkori szerzőt a személyesség, az írói túlstilizálás veszélyeinek.

A nyugalom, Bartis Attila 2001-ben mejelent regénye megrázó könyv. Stratégiája a vagy-vagy, hasonlóan a Handke- és Kundera-művekhez: szeretheted vagy gyűlölheted. Jómagam akárhányadszor olvasom újra, örömet és intellektuális izgalmat érzek. Tehát elfogult vagyok. Továbbá: szüntelen ingert érzek, hogy rekonstruáljam a cselekmény idejét, hogy megrajzoljam az ismétlődő motívumok széttartó eredőjét, hogy szétválasszam s értelmezzem az egyes figurák egymásra kopírozódó attribútumait, hogy fölmondjam az elbeszélő legkülönbözőbb módon fókuszált betéttörténeteit, hogy kimutassam a hol alul-, hol felülstilizált, néha még germanizmusokat is megengedő regénynyelv diskurzusösszetartó erejét, hogy elbeszéljem a szöveg, a regény, a vallomás, a gyónás metanarratív, szövegen, regényen, vallomáson és gyónáson túli, kívüli történetét. Egyszóval mindegyre olyasmit cselekednék, amit egy klasszikus és talán konzervatívnak is mondható irodalmi értékekkel bíró olvasó tenne. Amihez az is hozzá tartozik, hogy érzésünk szerint Bartisnak sikerült újrahangolnia Závada Pál befejezetlen, mert befejezhetetlen kéziratos sors- és családtörténetének metanarratíváját *(Jadviga párnája)*. Mindkét regényben erősen dominál a nyelvi karakterek dramatikussága, az egymást olvasó és olvastató élethazugságok írásos medialitása és a lezárás halálon túli végérvényessége. *A nyugalom*, akár a *Jadviga párnája* nem átall olvasói kedélyeket felborzolni, ambivalens érzelmi kalandokba bonyolódni, s teszi ezt Nádas Péter után szabadon egy posztutáni *Emlékiratok könyvé*ben. *A nyugalom* rendkívüli módon olvasható könyv, értve ezalatt fentebbi értelmezői gyakorlatok azonnali játékbahozásának lehetőségét, miközben a regény beszédmódja messze elkerüli a hatásvadászat veszélyét. A már ismert szlogen, hogy a: családregény, szerelmes regény, wendezeit-regény, életrajzi és fejlődésregény (minden, ami klasszikus forma) irodalmi újrafelhasználása egyenértékű a popularizálódással, s az olvasói felhasználói szerverek kommercializálódásával, Bartis Attila regénye esetében nem működik. Hiszen akárhogyis forgatjuk *A nyugalom* lapjait, minden fegyelmezettsége, klasszikus irányultsága ellenére kifog az olvasón. Regényideje, a regény cselekményrendszerének ideje több évtizedet fog át, s az idő változását (múlását ill. szegmentálódását) utalórendszer jelöli (az időben távoli események a megtévesztésig egymásra íródnak), miközben az elbeszélés aktusának ideje tulajdonképpen az elbeszélt időn túl van. Mikor fokozatosan, szinte dramaturgiai precizitással tisztázódik a Weér-család tagjainak viszonyrendszere (az anya-lánya-fia háromszög), kiderül, hogy mindez csupán felszín, s nagyobb és nagyobb lendületet vesz egy-egy újabb női figura (a kedves Fehér Eszter és a szerető Jordán Éva) belépésével az elbeszélt idő sodra. Mire tehát az olvasó némileg rekonstruálta anya és lánya nem csak művészi, de szexuális versengésének értelmi okait, mire eljutott a belső száműzetést választó fiú érzelmi beállítódásának felismeréséhez, megjelenik Fehér Eszter, aki persze az elbeszélés ideje alatt is minduntalan az események mögött kísért, s új fénybe kerül a családi sorstörténet: a némaság megtörik, mert a fiú és az anya közti kapcsolat feszültsége? hazugságokon alapuló egymásrautaltsága? szexuális komplexusa? Weér Andor számára még mindig több-kevesebb kihagyással, de fokozatosan elmondhatóvá válik. Fehér Eszter médiumként működik. Ez a fajta oldódás azonban nem azonosul Eszter ugyancsak drámai élettörténetével, melynek elhallgatása, illetve a későbbiekben fokozatos (f)elfedése is csupán az egyébként rendre magas érzelmi regisztereket megszólaltató közös sorstörténet tragikus végkimeneteléhez járul hozzá. Jordán Éva szerepe, aki ugyancsak beárnyékolja az elbeszélő történetét, nem csupán egy könyv, Weér Andor Eszter által inspirált könyvének kiadására korlátozódik, hanem igen drasztikus és perverz módon írja át a Weér-család addig sem egészen világos budoártörténetét. Az elbeszélő, Weér Andor élettörténetébe, ahogy fiktív, irodalmi törté-

neteibe is, sorra beleírnak a női szereplők, s beleírásukkal módosítják a mindenkori történet menetét. Az elbeszélő, úgy tűnik, kiszolgáltatottá és fogollyá lesz saját történetében. Az írást önanalízisnek és hazugságnak tekinti, lánytestvére, Judit nevében leveleket ír anyjának, levéltörténeteket ír Juditnak, kamaszkori rímragos szonettek után novellákat anyjának, egy novellagyűjteményt Eszternek, egy könyvet Jordán Évának. Valójában egyetlen könyvet ír, az emlékiratot, magát a regényt, mely részeiben ott lapul a levelekben, a novellákban: elválaszthatatlanul egymástól a regényvilágon belüli 'igaz' történet és fikció. *A nyugalom* ebben az értelemben palimpszeszt: a végső nyugalmi állapoton túli nyugalom regénye. Az anya halála után, mintegy a halál tényét megállapító, s azt újraértékelni nem kívánó orvos tanácsára szublimálódik ez az egymásra torlódó szöveghalom. Az anya halála egy tizenötévnyi közös fogságnak vet véget, amely azonban már nem jár együtt a „másik", a fiú felszabadulásával. Valójában egymást érik az önértelmezői vádak, felelősségrevonások és szabadulási vágyak. Betegesen enthuziasztikus jellem a Weér Andoré, s ez megmutatkozik nyelvének metaforarendszerében is, mert hol abbamarad egy feltételes hasonlító kötőszóval induló mondat, hol ugyanazon eseményrendszer egy másik, ráíró történetalakzata képződik meg (ilyen az anyával esetlegesen megtörtént coitus elliptikusan ismétlődő elbeszélése, a börtönjelenet, melyben először s utoljára neveződik néven az elbeszélő, s neveződik ugyancsak néven egy, az elbeszélésben csupán távollévő apafigura), hol ugyanazon szimbólumok, attribútumok (jegenyefa, pompeji barlangüreg stb.) jellemzik az egymástól távol lévő figurákat. Ez az ellentételező metaforizáltság, mely leginkább Bodor Ádám *Az érsek látogatása* című könyvének történetduplikáló eljárásmódját idézi, okozza a regény posztmodern utáni feszültségét.

Bár a regény női szereplői, mint említettük, minduntalan beleírnak az elbeszélő sorstörténetébe, az elbeszélő fenntartja magának a hazugság lehetőségét, azt, hogy a saját-labirintus mások számára megközelíthetetlen, hogy az ok-okozati, logikai vagy pszichológiai magyarázat nem vezet sehova, sőt mintegy olvasói szerepet konstruálva maga fölé kijelenti, hogy nincs az az Úristen, aki egy ilyen kártyavárral (értsd: a regényvilág eseményrendszerével) elszöszöl. Arról nem is beszélve, hogy reflexiv szinten maga a könyv teste válik pompeji hullaüreggé, azzá az írott jellé, amelybe mindenki belehallhatja a saját csendjét. Nos, ha a Nyugalom-támaszpont széjjelszakadt is, mint Fehér Eszter öle az ikrekkel: hogy ne legyen több Weér, hogy vége legyen a családtörténetnek, az ismétlődő vérfertőzésnek, a nyugalom: a csendé, az írásé, az elbeszélésé mégis megteremtődik. Még ha mindenen túlról is érkezik az emlékezés, értjük ez alatt az elbeszélő ki-nem-mondott öngyilkossági vágyát, az önbecsapás, a hazugságtörténet, a dionüszoszi mámor és szétszakítottság elbeszélése apolloni méltóságot tükröz. Az elbeszélő nézőpontjából a „beleíró" női figurák éppen a látszatnyelv karakterisztikumában válnak egymás érzékeny tükörképeivé. Judit, aki külföldre szökve felveszi anyjuk nevét, a Rebeka nevű kurva, akinek az ágya felett anyja képe lóg, hogy lássa minden egyes szeretkezését, Jordán Éva mandulaszaga, mely azonos anyja lepedőjének szagával, s Eszter, akit az elbeszélő ugyanazon költői metaforákkal illet, mint Juditot (úgy áll Eszter a hídon, mint Judit a színpadon, akár a jegenyék; mindketten embernyi üregek a kihűlt láva mélyén; egyikük mellé sem teremt az Isten világot). A nőiség e legkülönfélébb változatai mind az eredendő én-kép definitorikusságára és fókuszálhatóságára utalnak: az uterusra, mely a kezdet, valójában a vég. Csakhogy a nyelv szimbolikus rendje az apa hiányában nem érvényesül. Az anya determináló erejével láncolja saját nyelvéhez a két testvért. Egy test és vér tehát Weér Judit és Weér Andor, nem csak azért, mert ikrek, de azért is, mert egy testből és vérből származnak, a pelikán heroldikájú családfő méhéből. Családfővé azonban Andor változik, neki kell elfoglalnia a hiányzó apa-férfi helyet, s a pelikán bestiá-

riuma, mely a regényvilág legkülönbözőbb szintjein képzi meg történetalakzatait, visszájára fordul: az elbeszélő lesz az anya táplálója. S az elbeszélő az anyát táplálja szó szerint is, meg átvitt értelemben is: az írás különböző fokozataival. A szerepcsere, egyáltalán a családtörténet eredete, az incestus antik mitológiai környezetbe ágyazza a regényt. Weér Andor gyerekkorában áhítja a megvakulást, míg Fehér Eszter orvosa éppen Andort szólítja fel a vakfoltok eltüntetésére. Többek között e mitológiai Oidipusz-történet, az Oidipusz-komplexus szimbolikus pszichoanalitikai modellje, az elbeszélő krisztusi kora és Isten háta mögötti gyűlölete, Nádas és Závada palimpszeszt-emlékirata és a test(beszéd) nyelvi (le)fedetlensége biztosítja *A nyugalom* regényvilágának, cselekménymodelljének és szimbolikus-motivikus történetalakzatának hagyományrendszerét.

Úgy tűnik, Bartis Attila *A séta*ban és *A kéklő pára*ban mindent elmondott arról, ami archetipikus anyagként megszólítható volt az eredettörténetek hol nosztalgikus, hol ironikus, hol egymást váltogató diskurzusaival. *A nyugalom* kategorikusan szakít az írói poétika eddigi kronotoposzképzésével. Ha úgy tetszik: nagy, budapesti szerelmes regény született. *A nyugalom* alapvető nyelvi erejét és kompaktságát ugyanakkor éppen az előző kötetek fokozatos distanciatartásának felbomlasztásával, az érzelmek telíthetőségével, a figurák egyetlen nézőponton keresztül történő mozgatásával, a töredékes, térrel és idővel egyaránt informálisan operáló egyes szám első személyű történetmondásával nyeri el. Életrajziság, vallomás és gyónás, családregény, politika és rendszerváltás, túlfűtött erotika és istenkeresés, sőt -gyalázás. Regényként: majdhogynem konzervatív, ismétlő motívumstruktúrát kiépítő regénynyelv, mely témájában nem átall pillanatnyi képeket felvillantani a rendszerváltást közvetlenül követő évekről, miközben elbeszélői eredettörténetét a szimbolikus tartalmú 1956-os évre vezeti vissza. Wendezeitroman, mondaná lelkesen a németül olvasó. *A nyugalom* történelem*képe* – *A séta*éhoz képest – kevésbé allegorikus, sokkal inkább rideg, szürke és determináló. S hogy a konzervativizmusról lehulljon a fátyol: a *szép* nyelv, a cselekménymodell *egésze*, azon belül a figurativitás *művészisége* és *művésziessége* mögött (hihetetlen módon a „távollévő" belügyes apával szemben színész anya, szerkesztő szerető, író fiú és zenész lány alkotja az ellenbeszédet) könnyen behelyettesítően némi freudi-lacani pszichoanalizáló stratégia húzódik meg. Miközben – *A séta* szüzséjéhez hasonlóan – *A nyugalom* is egy menthetetlen szerelemről szól, a „másik" örök keresésének androgünmítoszáról: a „másik" nézőpontjából. *A nyugalom* „másikja" anyaként, lánytestvérként, utcai kurvaként, szeretőként, szerelmesként a kereső arcképét hivatott minduntalan (egy) motívumként is gyakran felbukkanó tükörbe karcolni. Az osztódó én tükörképei tematizálják azután a reménytelen holdraszállást, az elérhetetlen Nyugalomtámaszpontot. A hold motívumának olvasása egyszerre vezeti az olvasót Weér Andor rémületekkel teli belső világtereibe, s a mindenség, a csillagos ég ürességébe, miközben Fehér Eszter hold/nő/vérsége e kettős ürességet mindkettejük számára tragikus módon (ez a mitikus ismétlődés igazi rettenete) egy, a mindenségből azonnal a semmibe hulló ikerpárral tölti be. Weér Andor elbeszélőként ráadásul egy „távollévő" könyv, egy novelláskötet megszületése köré „rendezi" saját családregényének végét, miközben a „jelenlévő" írásgyakorlattal, magával a regénnyel, mint metatörténettel saját egzisztenciáját éli végig (oktalan oknyomozó ismétlésként). Weér Andor úgy mondja el történetét, mely egyszerre színházi, politikai, szerelmi, családi és művészi, hogy utolsó „leírt", „elhangzott" mondatával egzisztenciájának szó szerint a végére jut. Bartis elbeszélői módszerében különös hangsúlyt kapnak azok az elemek, melyek nem rendelkeznek konkrét „képpel". Ilyen meghatározó elem *A nyugalom* regényének novelláskötete és az apa figurája, *A séta* regényének könyve és az elbeszélés befogadója.

A séta textualizált hallgatója csupán az elbeszélő megszólításain keresztül „létezik", e novelláskötetről is egy utalásrendszeren keresztül tudunk. *A séta*ban nem jelenik meg a szerző. *A nyugalom*ban nem jelenik meg a mű. *A séta* elbeszélője egy fiatal lány, aki azt a regényben nem jelenvalóként szereplő Baár Andor nevű férfit keresi, akinek valahol a világban Engelhard könyvtárának hiányzó könyvét kell írnia. Erről a könyvről annyit tudunk meg Engelhardtól, hogy az mások szerint róluk (értsd: 'Engelhard' nosztalgikus világáról) szól, szerintük (értsd: 'Engelhard' szerint) Baár Andorról. S még azt is megtudjuk, hogy ez a könyv soha nem fog megérkezni. Egyébiránt ez a 'sétabeli' Baár Andor festőművész (képíró!), s minden egyes alkotása temetkezési hely. Hogy *A séta* elbeszélője rátalál-e Baár Andorra, hogy ő-e az elbeszélés meg nem képződő hallgatója, az már a könyv történetén túlmutató kérdéssor. Az is persze, vajon olvasó (f)elfedi-e *A séta* és *A nyugalom* dialógusát. Feltűnő *A nyugalom* című regény Weér Andor nevű elbeszélőjének névközelisége *A séta*ban gyakori utalásokkal illetett Baár Andorral (olvasd fonetikusan: vér ill. bár). S feltűnő Weér Andor szerelmének, Fehér Eszter eredettörténetének elhallgatása, aki: „így alakult", ismétli, ha sor kerül a faggatózásra. Ez a dramaturgiailag rövidre zárt történet könnyen beilleszthető *A séta* történetébe. Ráadásul ami *A séta*ban képaláírásként jelenik meg, az a *A nyugalom*ban novellacímként köszön vissza (Baár Andor *Önnön állatját cipelő férfi* című képe a címadás szintjén megegyezik Weér Andor novellájával. Az előbbi nem látható, az utóbbi nem olvasható: hogy tovább erősítsük Bartis elbeszélőmódjában a távollévő poétikájának túlsúlyát.) Így áll össze egy feltűnően egymást olvasó, s olvastató „triptichon": *A séta* (Fehér Eszter) mesei-mitikus történet(e) a világ végéről, a hagyomány és az örökség euthanáziás joggyakorlatáról (aminek múlnia kell, annak elérkezett az ideje, kulturális múmiák az emlékezetben inkább tovább élnek, mint a test romlásában: az euthanázia ebben az értelemben határozott – értsd: könnytelen – szakítás, búcsú az eredettörténettől); *A kéklő pára* ugyanennek a világnak torz tükörképe, (Baár Andor–Bartis Attila–Weér Andor) novelláskötet(e), mely paratextuális ajánlásként akár *A nyugalom* nem jelenvaló könyvének dedikálását is megelőlegezi (Weér Andor *Feleségemnek* megszólítással adja át Fehér Eszternek a könyv példányát; *A kéklő párá*t a Bartis Attila nevű szerző *Feleségemnek* ajánlja); *A nyugalom* kézirata, mely egyaránt él *A séta* odaértett hallgatójához hasonló, „üres" funkcióval, s a szimulált szociális érzékenységgel bíró pillanatfelvételek történetté alakításával (melynek mind szóképe, mind töredékes jellege, mind szóbeszédszerűsége *A kéklő párá*t idézi), a Baár–Weér kép-író tragikus sorstörténetének, sorsszakadásának tükörlenyomataként olvasható. Hogy elkerüljük az 'összemossuk az összemoshatatlant' vádját, reflexív mondatokként olvassuk *A séta* következő sorait: „A név az sérthetetlen, gondoltam. Nem hogy nem lehet átírni egy nevet, mert át lehetne írni. De minden átíró hazudik: valamit letagad, valakit félrevezet. Hiszen a régi név ott lapul az új alatt, csak titok." *A kéklő pára* hazugságtörténetekkel indul. *A nyugalom* testvérpárjának egzisztenciális tapasztalata s egyben végzete, miszerint: „addig élsz, amíg szemrebbenés nélkül bárkinek a pofájába tudsz hazudni".

S hogy az írás mégis a gyávák öngyilkossága? *A nyugalom* nem más, mint ennek az öngyilkosságnak a története: az írás története, mert ahogy Baár Andor – vagy *A séta* – képei is mind temetkezési helyekként értelmeződnek, úgy Weér Andor írásai is mind a végső nyugalmat készítik elő. Bartis Attila könyvei halálosan pontos képírások: nem árt őket mértékkel, s mértékletesen olvasni. Még bele találunk sétálni.

Bombitz Attila