

# szemle

---

## Sötétkarma

BARTIS ATTILA: *A VÉGE*

Megvallom, nagy kedvencem Bartis Attila korábbi regénye, *A nyugalom* (2001). A mérgező szülő-gyermek viszony színrevitele nemcsak pszichológiai folyamatrajzában meggyőző számomra, de kiválóan rámutat a jelenkori történések egyik – jobbra zárt színpalak mögött zajló – szeletére is. Így empátiás olvasóként szemem hunytam a túlzott lelki nyomorúság tematikai, a helyenként modoros mondatok nyelvi, valamint az énelbeszélés következtelenségeinek poétikai problémái felett. A hosszú ideig érlelődő, így nagy várakozással övezett *A vége* befogadásakor azonban roppant zavarba jöttem: hamar egyfajta *déjà vu* érzés hatalmasodott el rajtam, s az olvasáskor fejemben mormoló hang egyre ismerősebb lett a számomra. Mint ha „ugyanaz” a figura beszélne, kelne életre egy teljesen más teremtett tudatban: mintha *A vége* beszélőjében, Szabad Andrásban *A nyugalom* főhőse reinkarnálna valamiképpen. Weér Andor hangja ott mormolt állandóan a fejemben, így a hitelen kritikus megszólalás érdekében először e kínos zavar okával kell szembenéznem.

Már a két figura – s a két regény narratopoétikai alaphelyzete – is meglepően hasonló. Mindketten művészek (író, fotográfus) s igen híresek, de igazi (magyar) művészhez méltóan a társadalom periferiáján éldegélnek: retrospektív életembeszélésükben a családi-párkapcsolati kötődések kerülnek középpontba. S valamiért mindketten kultúrznobok. Az talán még érthető, hogy egy pszichésen sérült író felvág olvasottságával az emberi érintkezés számára ingoványos terepén; de az már kevésbé, hogy a szocializmusban pallérozódó, a középiskolát kerülő Szabad András kívülről fűjja a klasszikusokat, oda-vissza elemzi Bergmant, s műveltségét mesterkéltséggel fölénnyel alkalmazza a hétköznapiakban. (Például az udvarlásban: „Ránéztem a könyvre, Balzac, az jó, szükség esetén legalább tudunk beszélgetni.” 277.)

Az olvasásom kínos pillanatait azonban főként a 'bartisi mondatok' mesterkéltsége, az énelbeszélői megszólalás modorossága, a nyelvi manírokban körvonalázódó pózok tartották fenn. Ám ami természetes módon szervesült *A nyugalom* teremtett tudatában és világában, az roppant zavaró lesz *A vége* elbeszéltségében. Néhány kiragadott példapár az ismerős hangra és modorosságra: „Az ember nem mondhatja az apjának, hogy inkább valami más foglalkozást keressen, mint ami hajdan az anyja volt.” (28.); „Az ember nem mondhatja az anyjáról, hogy bolond.” (*A nyugalom*, 119.). A kórházban, Szabad beteg édesapjáért, Weér a barátnőjéért aggódik: „Még soha életemben nem ütöttem meg senkit, de most vigyázzon a szájjára. A fia vagyok, világos?” (162.); „A feleségem! – üvöltöttem az ápolónak a folyosón. – Kirúgatlak, ha nem engedsz be! Író vagyok, ki tudlak rúgatni, te szaragyú!”

(*A nyugalom*, 164.). Vagy a párcapcsolat disszonáns pillanatának nyelviesítése: „Olyan csend volt abban a kurva konyhában, mint az égben.” (512.); „Befészkelte magát a nagy-kabátom alá, de a csendjével ott is ugyanolyan egyedül maradt, mint aki mellé az Úristen elfelejtett világot teremteni.” (*A nyugalom*, 164). Ám *A nyugalom*tól függetlenül is színpadiasnak, túlpatetizáltnak s néhol bántóan közhelyesnek tűnnek *A vége* narrátori megszólalásai, akár az emlékezésben feltárulkozó múlt leírására vonatkoznak, akár az emlékezésben életre keltett múltbeli események során hangzanak el. „Ahhoz hasonlított talán, mint amikor az óceánt nézi az ember és elbőgi magát” (401.) – rögzíti például egy vak nőről a benyomását Szabad András.

Roland Barthes-tól megtanultuk, hogy nem szabad hússá-vérré olvasni a nyelvi jelölőkből létesülő irodalmi figurákat: de örömteli és affirmatív élmények után vágyó olvasóként feltétlenül „életre keltjük” azokat. Így a gondolataimban, érzéseimben mégiscsak megtestesülő figura egy hol lázadó, hol nyafogós, ám állandóan okoskodó-ítélkező (egyszóval idegesítő) emberként realizálódott. Szabad András egy felnagyított egó (világhírű fotóművész) és egy szenvedő áldozat szélsőséges pólusaira kifeszített alak: megmerítkezik a sikerekben, gondolkodása, művészléte másságában, majd sütkérezik a meg nem értettségben, elhagyatottságban, szakmája iránti tettetett közönyben (ahogy kamaszos körülményeskedéssel kifejti: „soha ebben a bűdös kurva kibaszott életben nem is leszek fotóművész”, 181.). S bizony nem rejtethető örömmel szépeleg ebben az identitásprotézisben, amikor például más leírásokban villantja fel önmagát: „Te mérgező vagy.” (420.); „Huhh, ez a pasi tényleg őrült.” (481.); „Pimaszul jók a képeid.” (543.). (Igaz, a regény lehetséges sikerének a záloga, hogy sokan rezonálni tudnak ezzel a finoman arcoskodó, narcisztikus attitűddel.)

Nagy kérdés, hogy miért maradt hasonló poétikai-megszólalásbeli regiszterekben az új regényét hosszú ideig formáló – s közben Jáva szigetén az idegenség impulzusait is kereső – Bartis Attila. Miközben megfontolt íróként tisztában van vele, hogy az emlékezés, az identitás megszövegezésének és közvetítésének módjaiban roppant potenciál rejlik, hiszen – legalább két szempontból – maga is tudatosan eltér a korábbi regény konvencióitól. Formailag széttöredezi például az élettörténeti elbeszélést. A regény két nagy részre (I., II.), valamint rengeteg – zárójeles címmel elválasztott – epizódra tagolódik: ám ez utóbbiak is random hosszúságú al egységekből épülnek fel. A töredezettség benyomása határt szab az epikus emlékező folyam áradásának, s éberén tartja az olvasást. Gyaníthatóan ugyanez a funkciója az idézett párbeszédek formai jelöletlenségének, a megszólaláshatárok elmosásának, mely néha bántóan lelassítja (és üdítően fókuszálttá teszi) az olvasást. Viszont összességében egy nagyon is koherens életelbeszélést olvasunk. A nyitány és a zárás egy-egy kulcsmondata ugyan egyszerre veti fel az értelemkeresés gesztusát és annak hiábavalóságát („Kornél azt mondta, írjam le az életem, ha az ember ránéz egyben az egészre, az ilyesmi el szokott dőlni magától”, 10.; „Különben nincs ebben semmi ellentmondás, mindössze most, e jegyzetek írása közben úgy válik le rólam a látható élet, mint az öntőforma, ami a dolga végeztével darabokra hullt.” 565.), ám az élettörténet mozaikkockái mind a helyére kerülnek a végén. A másik eltérés *A nyugalom* történetmondói alaphelyzetétől, hogy az emlékező elbeszélő egy tágabb, gazdagabb világot sző maga köré, melyben a magánéleti-lelki

vívódásokon túl epikus teret kap a családtörténet kibomlása, valamint a 20. század történelmi tablója: az egyéni és családi lét, a társadalmi-politikai kontextusok összefonódása is lényeges lesz.

A továbbiakban két távlatból elemzem a regényt. Egyfelől arra vagyok kíváncsi, hogy milyen dinamizmusok szervezik *A vége* emlékező életelbeszélését, másfelől pedig arra, hogy milyen létmegélési és -megértési stratégiák mutatkoznak meg ebben a látószögben. Ami a szervezőelvet illeti: rengeteg lehetséges tematikus, gondolati kompozíciós elv közül a filozofáló-reflexív gondolkodást és az ítékezés magabiztosságát érzem a domináns narrációs-szervező stratégiának a Bartis-regényben. Az énelbeszélő hajlamos a szentenciózus megszólalásra („a nemlét pusztá lehetősége is ad valamiféle értelmet a létnek”, 131.; „semmi sincs olyan közel a halálhoz, mint a fényképezés”, 133.), s megrögzött szokása a dolgok értékelő-minősítő megítélése. Így gyakran tetszeleg a megmondóember szerepében: magabiztosan helyezi nagyapja emlékképére a boldogtalanság címkéjét („Tehát sem szent, sem futóbolond nem volt Nagyapámszabadandrás, csak boldogtalan. [...] hibát hibára, tévedést, tévedésre halmozott”, 40.), s egy baráti társaságban így olvassa festő ismerőse szemére a megalkuvás vádját: „Neked most tulajdonképpen mi bajod?, kérdezte Varga. Csak az, hogy hazudsz. Itt ülsz a barátaiddal hónapról hónapra, egészen tisztességes ember vagy, és mihelyt megérkezik Martonyi, ömleni kezd belőled a hazugság. Szerencsédre te a bűdös életben nem jártál körül semmit, Kálmán. Szerencsédre, amíg nem látsz meg egy kritikust, hanem festesz, vagy kefélték Anával, eszedbe nem jutnak ezek a marhaságok.” (472.)

Ilyen szépen artikulált és vulgarizált igazságokat gyakran olvashatunk Szabad Andrástól: a szentenciázás és az ítékezés gyakorisága viszont valami elemi megértést sugall, hiába bizonytalanítja el mímelt szerepgeisztusokkal (önmaga tehetségében bizonytalanító művész; a szocialista rendszer kiszolgáltatottja stb.) a narcisztikus magabiztosság illúzióját. A színrevitel helyett túlsúlyba kerülnek a reflexiók: nem történik az emlékezésben az élet, inkább reflektálttá tett formában mutatkozik meg. S ebben a sémában a megidézett párbeszéddek is elég életszerűtlenek lesznek. Így fut ki a művészi érvényesülésről szóló baráti dialógus egy kínos önismereti közhelybe („És ha leközlí, az ember vagy tud örülni neki, vagy nem. És ha tud, akkor van egy boldog éjszakája. És ha nem tud, akkor van egy pocsek élete”, 175.), s ugyanebben az okoskodó-nagyotmondó mormogásban szólalnak meg az emlékezésben hangot kapó – eltérő karakterű – alakok is. Nagyon „szabadandrásosan” beszél például a náci német tiszt („Mondjuk így: nekem a tudás biztonságot adott. És hát ugye, mindig a biztonságon múlik a szabadság. Arra a szabadságra, amikor frásza van az embernek, a kutya se vágyik”, 68.) vagy a zsidó identitású fényképész, Reisz („magának se a rabbi, se a plébános, se a pártitkár, se a többi nagyokos ne merje azt mondani, hogy a fotográfia nem Istentől való. Mert ha maga azt túri, akkor kitörülheti a seggét a képeivel”, 392.).

Számomra furcsa, hogy említésre éppen csak érdemesnek minősül Szabad András életének majd két évtizede, melyet a világ számos pontjára utazó fotóművészként élt át. Higgyük el a narrátornak, hogy a művészi kiteljesedés, a korábrbitól alapjaiban eltérő életforma jelentéktelen a sors- és a személyiségformálódás tekintetében (565.). Amit viszont nem hiszek el, hogy ez a figura lényegében

ugyanúgy gondolkodik, ugyanúgy érez, s nagyjából ugyanaz a személyiség marad a történetben: feltűnően hiányoznak ugyanis az átmenet rítusai a retrospektív elbeszélés előrehaladásából. Nem érzékeljük, hogy mikor lesz gyermekből-kamaszból fiatal, majd érett felnőtt, s végül az öregség életstációjához lassan közelítő figura. (Nyilván egy lekerekített, életösszegző narratíva helyett spontán feljegyzések egymásra következésének a benyomását igyekszik kelteni a szöveg.) Nem különül el markánsan az elbeszélői én, illetve azok az átélő-tapasztaló múltbeli ének, akik cselekvő módon megidéződnek az emlékezés terének különböző egységeiben. Nagyon homogén tudat képződik meg, s nehéz eldönteni, hogy Szabad András már kamaszként is érett felnőtt volt, vagy idősödő korában is koraérett gyerek marad: leginkább egy lázadó kamasz egészséges öntudata és illuzórikus bölcsessége sugárzik végig a történetelbeszélés egészében.

A kép persze árnyalható, ha megvizsgáljuk a regényben megteremtődő figura – és társas kapcsolatainak – antropológiai regisztereit. Az énelbeszélő szocializációja koncentrikus körökben rajzolódik fel a regényben, melynek legtágabb kontextusát a társadalmi-politikai közeg adja: a múltreprezentáció egészen a Horthy-korszaktól a második világháborún és a szocialista rendszeren át napjaink demokratikus berendezkedéséig ível, igaz, csak egy-egy élettörténeti epizód háttérmomentumaként. Központi szerephez jut például a hatalom lélektana, leginkább a kommunista rezsim technikái. A rendszer reprezentációja átszövi az élettörténeti narrációt (az apa 56-os börtönévei, a család politikai kirekesztettsége stb.), de a társadalom szövetébe beivódó, kiszámíthatatlanul jutalmazó és büntető zsarnokság víziója leginkább egy apró életképben, Lórántfy vénkisasszonyban testesül meg, aki idős néni-ként segíti az államvédelmiseket, hol egy koldus eltüntetésében, hol egy főszerkesztő öngyilkosságba hajszolásában (53–55.). S ezt az alaptapasztalatot erősíti meg később egy narrátori szentencia: „A hatalom bármikor tönkretesz ugyanazért, amire tegnap még ő kötelezett.” (111.) Nagyon izgalmas kísérlet, ahogyan a regény egy-egy rövid epizód erejéig hangot ad az elnyomó rendszerek átlagos mellékszerplőinek – még ha ehhez az énelbeszélés poétikai határainak a kiterjesztésére van is szükség. Így olvashatjuk az anyának udvarló német tiszt (civilben filozófiaprofesszor) hosszas monológját, aki – a mélyvári cigányok lemészárlása után – öntudatosan beszél tudományos identitásáról, a náci ideológiához fűződő viszonyáról, s némi anakronisztikus felhanggal a magyarság jövőbeni problémáit is vizionálja. (Nagy kár, hogy egy teátrális öngyilkosság zárja ezt a monológot.) S a náci brutalitás kevésbé intellektuális távlata is hangot kap az anyja bátyját, s annak zsidó feleségét megölő nyilaskeresztes verbális agressziójában (95.). Ebbe a kontextusba illeszkedik a főhős kapcsolati hálójának egyik központi figurája, a rendszeridegen grófnő, akinek idézett megnyilatkozásaiban a politikai rendszerek iránti relativista közöny és az öregség ironizált bölcsessége szólal meg. Ikonikus történelmi nevek is felbukkannak persze a regényben, elsősorban az egyéni sors történet metaforájaként: „Ha megpróbálok a gyökerekig visszaátni, azt látom, hogy Anyám, Apám, Hitler, Sztálin és Imolka döntötték el, miről szól majd az életem.” (32, vö: 37, 103, 332.)

Mint látható, a főhős azért elsősorban a magánélet terében jelöli ki a nagy sorsfordító pillanatok, a történelmi szál a regény nagy részében ugyanis eltűnik, s

inkább a társas kapcsolatok hálójában szemlélhetjük a sorsalakulást. A narrátor egyfelől gondos családtörténeti elbeszélést ad az elején, kiemelve az ismétlődő helyzeteket, főleg az apa-fiú vonal „sormintáját” (33–34.); az anya és az apa alakja, mentális képe pedig végig viszonyítási pont lesz az elbeszélői jelenben és az emlékezés jelenné tett történeteiben. A narratívában színre vitt identitások alappillérei – másfelől – a választott (barátság, szerelem, szexualitás) társas kapcsolatok lesznek. Az alaptapasztalat viszont meglehetősen egyszólamú: túlnyomórészt az áthidalhatatlan távolságot, feszültséget érzékeljük, valamennyi regiszteren. Ebből fakad, hogy a megidézett életpizódok párbeszédeinek a többsége a vita/konfrontáció beszédműfajában közvetítődik. S nemcsak az apa-fiú érintkezésben (180–181.), nemcsak a „házasság” életjátszmáiban, de még a Kornél-barátság valamennyi interakciójában is (pl. 134–135, 175–176, 420.). De miért uralja el ennyire a beszélő negatív tapasztalata az emlékezés terét? Miért ilyen aránytalanul kevés az intim gesztus, az élménybenyomások árnyaltsága ezekben a szeretetkapcsolatokban? Mert azért ne feledjük: a koherens történetstruktúra egy integer figura képét mutatja fel, aki a nyomasztó életpasztaatok tömkelege (apa börtönben, anya halála, társadalmi kirekesztettség, Éva-szerelem bedőlése stb.) ellenére egy szerető családi közegből indul, tartós barátságot épít, s a veszteségben is felismeri két ember összetartozásának a súlyát. Az intimitás javarészt üresen hagyott terét mégis a hatalmi harc tölti ki: egóküzdelmek, állandósuló viták kiábrándító antropológiai vízióját nyújtva.

A konfrontációk párbeszédterében három kulcsmetafora – az ember negatív hangoltságához kapcsolódó érzélem, beállítódás – kap szerepet. A beszélők szinte mániákusan vagy a *gyávaság*, a *szégyen* és a *félelem* állapotaival azonosulnak, vagy vádként vágják a másik fejéhez mint alapvető emberi gyarlóságot. „A gyávaságon kívül te semmi mást nem tudsz elképzelni?” (483.) – szól vissza indulatosan a kvázi feleség által tálcán kínált szeretőnek, Lillának a vádjára Szabad András, de ezt az oda-vissza játékot még számtalanszor eljátssza, leginkább Kornéllal és Évával: „Nem tudok felnézni egy gyáva férfira, mondta. Megragadtam a karját. Azt ordítottam, hogy itt kettőnk közül te vagy a gyáva. Az a gyáva, aki nem mer úgy játszani egy kurva zongorán, ahogy szeretne.” (473–474.) „Igaza volt, mindenkinek van kitől félnie. [...] Úgy éreztem, megfulladok a szégyentől” (453, 503.) – gyakran futunk bele ilyen megszólalásokba (is) a regény olvasásakor, hiszen valójában az elbeszélői (szerzői?) tudat nem képes szabadulni ezektől az egoisztikus állapotoktól. Ezért lesz számára a másik ember fájdalomforrás („Ekkor szembesültem először azzal, hogy valaki rám néz és meggyűlöl. Hogy ez lehetséges. És hogy ez valószínűleg végig is fogja kísérni az életem” 191.), vagy a kisebbségi tudat megerősítője. Ezért tapicskol állandóan a szeretetlenségben, s ezért lesz a bíróságosdi a kedvenc életjátszmája, melyben hol a vádló, hol a bűnös, hol a bíró szerepét ölti magára (pl. 428–431, 475–476.). S innen fakadnak a teátrális önmarcangolások („Hogy be kellett volna rúgjam azt az ajtót. Hogy normális férfi ezt teszi. Berúgja tokostul, és lekeveri a pofont annak, akinek kijár”, 478.) vagy a még teátrálisabb szakítások a barát Kornéllal és a „feleség” Évával. S bizony innen a feltűnően sok sírás-rívás: Szabad *A karthauzi* Gusztávját megszegényítő gyakorisággal bőgi el magát; pontosabban, meglepően sokszor tartja szükségesnek, hogy ezekről kellő dramatikus erővel megemlékezzen (149, 474, 525, 541.).

Ezek persze mind releváns emberi beállítódások és érvényes kapcsolati atitűdök, melyek művészi színrevitelével gyakorta találkozhatunk. Hiteltelesség itt a túlírtás, a retorikai pózolás, a mímelt csúnya beszéd (pl. „Nem ütlek meg, hanem földhöz váglak, mint a szart”, 475.), az árnyalatok (mondjuk az önirónia) hiánya teszi. Persze nem szabad elhallgatnom, hogy a regény sokat tud az emberi kapcsolatokról, s talán éppen ezért ennyire zavaróak a hangtévesztések, elrajzolások. Az élettörténet fókuszába kerülő apa-fiú viszonyban is megvillan a ki nem mutatott, meg nem vallott, félszegen megélt intimitás. Az apa kétségkívül gyenge imágó az elbeszélő számára. A kommunista rendszer által megtört ember, aki a börtönévek, majd a felesége elvesztése után az apai szerepben is elbizonytalanodott: a meg nem értés, az érzelmi gátoltság vagy az elfojtott érzelemkítőrések dominálnak kettejük kapcsolatában. Ám a karácsonykor hirtelen előkapott fénykép-ajándék, s az apa köszönő cetlije (20.), az apa körülményeskedő, mégis állhatatos próbálkozása, hogy az önfejtő fiát a fotográfusi pálya felé terelje, a fiókba tett pénz, cigaretta mint a tétova gondoskodás hétköznapi rítusa mind szépen megmutatja az idegenségen áthatoló összetartozást. Mint ahogy hiteles a fiútudat természetes ellenállása („Egyszerűen soha nem fogjuk meghallani apánk mondataiból azt, ami valaki más számára tisztán hallható”, 244.), valamint – egy bizonyos pontig – még az az infantilis düh is, amely az elbeszélőt elragadja az apa halálának közeledtekor: „Hogy rohadjon szét, Anyámmal együtt ott rohadjon szét. Meg a börtönével együtt.” (258.) De azt már semmi nem indokolja, hogy maga az érett, visszatekintő emlékező én valahogy ne oldja fel a kamaszos indulatot – legalább az elbeszélés egészében. Helyette a dac állandósul, az infantilis-lázadó állapot már-már példaadó mintává válik a regényben.

Hasonló a helyzet az Éva-szerelem színrevitelével. A vitaszituációk háttérben szépen körvonalazódik minden párkapcsolat legnagyobb réme, a kommunikáció gátoltsága: a saját érzelmek, vágyak, fájdalmak, problémák tisztán kommunikatív felvállalásának hiánya a mindennapokban. „Ha jobban belegondolok, Évával erremt rá az életünk. Nem arra, amit titkolt, nem arra, amit elhallgatott. Hanem hogy számára a valóság kimondása, számomra a hazugság ténye volt elviselhetetlen” (178.) – rögzíti precízen az alapszituációt az elbeszélő. S ebből az örvényből tényleg nehéz szabadulni egy szeretetkapcsolat dinamikájában: kitérés kitérést, kompromisszum kompromisszumot követ a nyílt kommunikáció helyett. A folytonosan gyengülő kötődést tovább erodálják a baráti kapcsolatok saját igényei (Éva és Nóra: 413–414.), a viták fojtó légköre, vagy a hétköznapi rutin unalma: míg végül a kölcsönös kiszolgáltatottság, az egyoldalú intimitás hiábavalósága („Én minden ígéreteimet megtartottam. [...] És nem hazudtam. És nem hallgattam el semmit” 518.), az elidegenedést nyomatékosító trauma (Éva naplójában az elbeszélőre egyetlen utalás sincs, 500.) természetes módon vezetnek a szakításhoz. S ez egy kerek, mindennapos történet. De vajon mi szükség van a folyamat túldimenzionált pszichológiai motivációjára? Miért kell – kvázi függelékként – odacsapni *A nyugalom* deviáns családi modelljét Éva mentális képének a felrajzolásához? Mi szükség a zakkant anyára, aki láncon tartja a lányát, s a zakkant bátyra, aki az anya halálakor – kiterjesztett öngyilkosságot végrehajtva – megöli a testvérét is? (S egy zakkant barátnőre, aki szerint „sokkal jobb, ha az apád párszor megdug, mint az, ha az anyád tizenhat

évesen láncon tart”? 520.) A lelki nyomorúság apoteózisa helyett most talán elég lett volna a párkapcsolati kudarc puszta felmutatása...

Szabad András mindenestre szeret elmélázni fájdalmas élményein, s a negatív tapasztalatok vonzásából még az ötvenoldalanként megidézett „Úristen” sem tudja kiszakítani. Már az elbeszélés nyitó egységében leszögezi, hogy „[e]löljáróban annyit még tisztáznom kell, hogy nem hiszek Istenben” (9.): ám ennek ellenére gyakorta elrágódik a „Jóisten van, vagy nincs?” (161.) kérdésén. Az viszont nem igazán látszik, mi is a valódi tétje ezeknek a szólamoknak? Isten kereséséről lenne szó, mint az apa esetében, aki az eget fényképezve próbálja tetten érni. (Persze hiába, hiszen „[a]lhol az Úristen egy pillanatra látható, ott kiszakad a film”, 22.) Vagy a hit mint az ittlét nyűgeit feloldó lélekállapot lehetősége tűnik elő? Bizonyosságkeresés, gyakorlati etika? Nem tudjuk meg. A személyiség ideológiai regiszterének a megalkotása javarészt kimerül a túlretorizált közhelytárban. („Az Úristent se lehet lefényképezni, mégis azzal próbálkozom.” 556.)

Persze, a „világban mégiscsak jelen van valamiféle gondviselés” (10.) – sugallja Szabad, s mintha a regénykompozíció élettörténeti ívének feloldó-megbékéltető szándéka is ezt szeretné igazolni. A regény motivikus nyitóképe az úton rángatózó, elütött fekete kutya (az elbeszélő éppen orvosi vizsgálatra utazik, súlyos betegség gyanújával, 9.), egyik záróképe pedig Goya fekete kutyája egy képeslapon, amely a vér szerinti lányától származik, aki ismeretlenként, váratlanul megérkezik az ötvenkét éves elbeszélő életébe. A cím miatt (is) várva várt „vége” azonban nemcsak a feltámadt kutya (újrainduló élet) csodáját, hanem csattanók egész zuhatagát is az olvasó nyakába zúdítja. Vegyük sorra: a narrátor csak a legvégén meséli el részleteiben az édesanya halálát (582.); az elbeszélés közelmúltjában értesül évtizedekig nem látott szerelme, Éva haláláról (567.), akit a róla készült képek nyilvános elégetésével, egy performanszszerű kiállítás keretében gyászol el; s még találkozik anyja első férjének a lányával, s felszínre kerül apja besúgó múltja is, amiért az „elég ismert” fotográfus magyarázkodásra kényszerül a médiában. S persze a megtalált lány, akit a főszereplő egy határozott mozdulattal segít létezéshez a regény 551. oldalán: a teherbe ejtés szándéka akkor és ott inkább a szeretett nő problémáspiráljának megtörésére irányult. Azt viszont nem tudjuk meg, hogy ez sikerült-e: üres hely marad Éva gyerekneveléssel töltött életperiódusa, ahogyan az elbeszélő apává érése is kimerül abban, hogy sztoikus nyugalommal konstatálja felnőtt lánya létezését.

A *vége* záróeseményei a megérkezetttség illúziójába ringatják az elbeszélőt: az erőltettség nélküli megértés, a bölcs elfogadás otthonos szellői fújdognak a regény zárlatában, amely csendes katarzisban csúcspodlik ki: „Boldog vagyok.” (600.) Az összkép mégis mást mutat: történhetett valami az alkotói folyamat sötétkamrájában, amely miatt a ráismerés és megszabadulás revelációja helyett egy feloldatlan és fel nem ismert karma sorsörténeti nehézkedése tárul elénk. S ez a tendencia elhomályosítja a regény kétségtelen, általam javarészt hallgatásban hagyott erényeit: az elmúlás tapasztalatáról, a gyász élményéről vagy éppen a fotográfia látásmódjáról szóló passzusokat, vagy sok minden mást, melyre a bartisi beszédmódra és gondolkodásra nálam érzékenyebben rezonáló, elfogadóbb olvasó felfigyelhet. Bízom benne, hogy ők lesznek majd többségben. (*Magvető*)