

Csuday Csaba

## A folyamatos jelen elégtelensége

*Kép és beszéd viszonya*

*Bartis Attila A vége című regényében<sup>1</sup>*

**„A hasonlóság révén láttatunk, a különbségen keresztül beszélünk. A két rendszer nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba. Egyik fölébe kell hogy kerekedjen a másiknak: vagy a kép rendezi a szöveget (mint egy könyv, felirat, levél vagy név ábrázolása esetében), vagy a szöveg kerekedik a kép fölébe...”**

**Michel Foucault<sup>2</sup>**

**„Mennél szorosabban egyesül szó és kép, annál bonyolultabbá válik felfogásuk vagy olvasásuk. [...] A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra.”**

**Kibédi Varga Áron<sup>3</sup>**

**„A semmivel való szembeszállás sokféle módja közül a fényképezés az egyik legjobb.”**

**Julio Cortázar<sup>4</sup>**

■ Az embert, mint „tükör által homályosan látó” teremtményt az időbeliség csapdája (nevezetesen az, hogy a pillanattal a történésnek pontos megragadásának esélye és valódi mivoltukban történő megértése – s így a helyes cselekvés lehetősége is – folyvást kicsúszik a markából) akaratlanul „filozofálásra” kényszeríti. Amennyiben a filozofálás afféle kísérlet a bennünket minduntalan meglepő (s többnyire méltóságunkat, érzékenységünket megsebző, de a szemlélődést, reflexiót igénylő lélek nyugalmát mindenképp felkavaró) külső és belső dolgok, események (az ún. „valóság”) megidézésére, értelmezésére, áttekinthető elrendezésére. S miután e kísérlet szükségszerűen utólag (*a posteriori*) történik (hisz nem az épp történőre, hanem a már megtörténtre irányul), eredménye eleve kétes, s csaknem bizonyosan kudarcra ítélt. (Feltéve, persze, hogy elfogadjuk Heidegger nézetét, melyet – meglehetősen egyszerűsítve – úgy mondhatunk: a valóság a jelenvaló jelenléte.) Mert hogyan is volna megcselekedhető valami (mondjuk – az eszmefuttatásunk alapjául szolgáló

Bartis Attila-könyvből idézve példáinkat – egy családi tragédia patthelyzetét bűnös–ártatlan áldozatként tűrő asszony akár gyilkossággal történő kiszabadítása a személyiségét megnyomorító, megalázó csapdájából), ha e helyzetről társa csak megkésve, a szeretett lény elvesztése után szerez tudomást? Vagy: hogyan vonhatná vissza utólag ösztönös önvédelemből (létében való fenyegetettségéből) eredő, hirtelen felindulásból kiejtett szavait egy életerős fiatalember, aki katonai behívója kézhezvételekor öngyilkossággal fenyegetőzik, s ezzel – akaratlanul – arra készteti-kényszeríti apját, hogy besúgója legyen annak a hatalomnak – az ’56 utáni Kádár-rendszernek –, amely az ő sorsát is derékba törte. (A forradalmi harcokban készült az apáról egy fénykép, amely aztán megjelent Nyugaton: épp levesestányérokat rakosgat az úttestre a körúton, az aknaveszély miatt megtorpanó orosz tankok elé. A kép miatt többévi börtönre ítélik.) Hogyan tehetné jóvá szavakkal elkövetett tettét a fiú (amely szavak következményei apja későbbi rákbetegségében és halálában is nagy szerepet játszhattak), ha a történetek fatális láncolata csak évtizedek múltán tudatosul benne?

Magyarán: mivel – Berzsenyivel szólva – „a szárnyas idő hirtelen elrepül, / S minden míve tűnő szárnya körül lebeg!”, valóban „Minden csak jelenés”. Az időben zajló dolgok folyvást túllépnek rajtunk, de önmagukról is legfeljebb emléknymot hagynak – *bennünk*. Így jelenvalóvá tételük végső soron emlékezés, azaz képalkotás, megjelenítés, illúzió, ami nem „autentikus (önmagának megfelelő) történés”. Szigorúan véve azt is mondhatjuk, az elrobogó idő miatt óhatatlanul lemaradunk önmagunkról, mi is, a valóság is.

A világ – s benne az emberi sorsok (de elsősorban a sajátja) – megértésére törekvő művész pedig mondhatni „hivatalból” filozofál, ha ezt a maga sajátos (többnyire képi, metaforikus, azaz a gondolatot /az értelem médiumát/ az érzékek, érzetek és szavak nyelvére lefordító) eszközeivel teszi is. S ha valamely művész (akár író, akár képet, szob-

rot, zenét alkotó) a megismerésre és megértésre s a tárgyában felkinálkozó igazság feltárására törekvő műben fejezi ki és közli befogadóival ezt az igazságot, az ilyen műnek – akarva-akaratlan – az ún. „művészetfilozófia” ismérveinek is meg kell felelnie, hiszen művészet is, filozófia is.

Mármost mi a helyzet akkor, milyen „művészetfilozófiai” kérdések adódnak abból, ha valamely művész – mint esetünkben Bartis Attila, *A vége* című regényében – megkettőzi a leírt beszéddel történő láttatás tükrét (vállalva ezzel a még homályosabb képből adódó tisztánlátás/tisztázás kockázatát), és világ-, sors- és életértelmezői kísérletének „szócsövét” (elbeszélőjéül s egyben főhőséül) egy fotográfust választ?

Egyáltalán: lehetséges-e a szavakkal történő láttatása valamely képnek? Foucault szerint „A két rendszer nem metszheti egymást, és nem olvadhat egymásba”. Kibédi Varga azt állítja, hogy ha kép és szó nagyon szorosan egyesül, felfogásuk, illetve olvasásuk felettébb nehezzé válik. S ha e kijelentésekhez hozzátesszük, hogy Szabad András fényképésznek (Bartis Attila hősnének) egyetlen képe sem jelenik meg *képként* a könyvben, csupán verbalizáltan (és úgy is többnyire jelzesszerűen, vagyis – Kibédi Varga terminológiájánál maradva – a lehető legszorosabban egyesítve képet és szót), akkor a jelzett esztétikai-filozófiai kérdés (a kép–szó–valóság viszony, felfogása, illetve olvasása) valóban felettébb nehezzé válik.

Bár – mondhatjuk azt is – a probléma némiképp erőltetett. Hiszen egy regényben – még ha a főszereplő képalkotó is – fontosabb a cselekmény, a szerkezet, az idő- és térkezelés, a szereplők, az elbeszélői hang, nézőpont, a direkt és indirekt beszédmódok, regiszterek, a szerkezet és – *A vége* esetében feltétlenül – a mindezek közvetítette „üzenet” stb., amely elemek együttesen adják valamely próza megbonthatatlan szövetét. Bartisnál is: az elbeszélő-fotográfus alkotásainak nyelvben tárgyasuló megjelenítése szükséges ugyan (hisz hogyan válhatna teljessé egy fényképész figurája az általa készített képek bemutatása nélkül?), de – végső soron – talán csak egy a szöveg lényegi elemei között. Kiemelése tehát a torzítás veszélyével fenyeget.

Bartis Attila (illetve Szabad András) történetében viszont a fényképezés – mint tevékenység és annak eredménye, a kép, még ha verbalizált is – többnyire olyan lényeges pontokon jelenik meg (s válik „narratológiai” is valódi eseménnyé, vagyis olyan tényné, amely, továbbépítve azt, kihagyhatatlan elemét képezi a cselekmény logikai láncolatának), hogy a mű gondolati (hogy ne mondjuk „művészetfilozófiai”) közlendőjének megértése szempontjából a képek és a képalkotás szerepe mégis elsődleges.

E szerep megítéléséhez két szálon is elindulhatunk: egyfelől a Szabad András saját „kép-filozófiájából”, a saját képalkotói tevékenységére vonatkozó gondolataiból, másfelől a cselekmény említett „csomópontjaiból”, amelyeken a verbalizált fényképek megjelennek, és nemcsak beépülnek a mű rendkívül összetett vázába, hanem meglepően meglepőbb fejlemények sarokpántjaivá, továbbmozdítóivá is válnak.

„Ha tényleg fotográfus leszek, akkor nem a láthatót akarom [...] lefényképezni”<sup>5</sup> – jelöli meg első hallásra paradoxnak tűnő célját a vadzsenik és mindentudó kamaszok vakmerőségével a fiatal Szabad András. De vajon ami „nem látható”, van-e, lehet-e egyáltalán „valami” egy fényképész számára? Vajon egy gép (és egy kép) rögzítheti-e a nem láthatót? Tudjuk, a gondolat vagy az álom – példának okáért – láthatatlan, mégis ugyan ki vonná kétségbe képi (virtuális) létezését?

A gép – hacsak nem egy fehér lap vagy egy fehér felület előtt exponálják – mindig megjelenít valamit. Azt a látványt, amire „szeme” (a lencséje) irányul, amit a fotográfus maga választ s állít be kamerája keresőjével mintegy rabul ejtve, „befogva” a képet, de egyszersmind kiszolgáltatva, rábízva azt egy mechanizmusra, amely saját törvényei szerint „cselekszik”. Ha viszont a képalkotás eredménye egy fehér felület (lásd pl. Malevics *Fehér alapon fehér négyzet* című festményét, 1915, akkor vajon ez a fehérség nem maga-e a láthatóvá tett „Semmi”? S mint ilyen, vajon előképként illusztrálhatja-e Heidegger állításának<sup>6</sup> igazát, amely szerint azzal, hogy megnevezzük a semmit, hogy egyáltalán beszélhetünk róla (s amit, íme, ábrázolhatunk is), és nem csupán a „valami” logikai ellentétéként, hanem mint a létállapotból következő szorongás okaként, már a meglétét bizonyítjuk?

Antonioni remekműve, a *Nagyítás* azonban mintha inkább a film alapjául szolgáló Cortázar-novellában olvasható megállapítást látszana igazolni, amely szerint „A semmivel való szembeállítás sokféle módja közül a fényképezés az egyik legjobb [...]” A látható ugyanis – mind a filmben, mind az elbeszélésben, noha egymástól különbözően – ténylegesen megjeleníti a láthatatlant. Antonioninál, mint tudjuk, ez maga a halál, a gyilkos erőszak. Valóságosan *ott van* ugyanis egy hulla, *ott* rejtőzik a park baljós szél tépte lombjai alatt, de csak sokszoros nagyítás révén válik láthatóvá – a fényképeken. Viszont ezt a „valóságos otlétet” a „valós” valóság vonja vissza: mire a fotós egy átmulatott éjszaka után visszatér a parkba, már nyoma sincs semmiféle tetemnek, emberlétnek.

Cortáznál mintha közelebb kerülne a „nem létező-höz”. Az argentin író mesteri novellájában a nagyítás processzusa<sup>7</sup> nem valami valóságosan (materiálisan) is jelen levőt mutat meg. Hanem csupán egy gonosz *szándékot* tudatosít a fényképészen, elvezetve őt a rossz, a bűn és az embertelenség botrányának megértéséhez: a parkban lencsevégre kapott érett nő és zsenge kamasz groteszken erotikus jelenete mellett megjelenik egy – *vélhetőleg* romlott – idősebb férfi is, aki *vélhetőleg* a fiú megbecstelenítésére készül, s a nőt csak a csábítás eszközüül használja fel. A megaláztatás, a tisztaság elleni erőszak bekövetkezéséért az írás csak valószínűsíti. A gaztett csak a fotográfus gondolataiban teljesedik be, következtetéseihez (legfőképpen

pedig a felismeréshez, hogy tennie kellett volna, tennie kell valamit) a képsorozat logikája, jelentése vezeti el. A kép tehát közvetítő (médiium) volna a látható és a láthatatlan (a gondolatban megszülető) között? Nem a (tárgyi, látható) valóságban rejlik a lényeg, hanem a jelentésében, ami láthatatlan? Vagy inkább az idő utolérésének kísérletében, abban, hogy törekedjünk mind közelebb kerülni a megtörténés pillanatához, hogy annak igaz valóját megragadhassuk? Lehet, hogy ilyesmit gondolt, ilyesmire érzett rá az ifjú Szabad András, mikor frappánsan paradox „ars poeticá”-ját megfogalmazta?

Lehet, de feltételezések helyett jobb pontosan idézni a regény idevonatkozó szöveghelyét. A különös párbeszédet apa és fiú között a fényképezésről, a láthatóról és a láthatatlanról:

„Azt mondta, neki ahhoz volt tehetsége, hogy lefényképezze, amit lát. Pontosan, jól komponálva, úgy, hogy ne legye-

nek zavaró elemek a képen. Ezt szerette a csillagászatban is. Hogy tisztán kell látni. Az egészet is egyben, meg minden részletet. És ehhez elég némi arányérzék, meg egy jó gép.

Ez nem biztos, mondtam.

De igen, mondta. Én pedig sokkal inkább hasonlítok Anyámra, mint rá. Ha tényleg fotográfus leszek, akkor a nem láthatót akarom majd lefényképezni.

Csak a láthatót lehet lefényképezni, mondtam.

Ugyan fiam, mondta. A látható csak eszköz. Ahogy a fényképezőgép is csak eszköz. Ahhoz viszont, hogy a láthatatlant tudjuk lefényképezni, az kell, hogy észre se vegyük, hogy fényképezőgép van a kezünkben.

Igen, az jó lenne, mondtam.

Hát ebben tud segíteni egy tökéletes gép. Ami hozzám nő, egyé válik velem, mintha a lencséje a szemem lenne, a film meg az emlékezetem. Egy másolat pedig soha nem lehet tökéletes.

Azt mondtam, hogy nekem a Zorkij most tökéletes, ha nem tudok vele egyé válni, annak én vagyok az oka, nem az, hogy egy másolat.”<sup>8</sup>

Érdemes felfigyelni a szöveg rejtett csapdáira, a sajtóhibát sejtető, a logikát megzavaró személyragokra (mondtam, mondta), és a kijelentések látszatra egyértelmű ellentmondásaira. Előbb az apa azt állítja, hogy ő csak a láthatót fényképezte, majd a fiú (magában?) kijelenti, hogy ő pedig a nem láthatót szeretné. Fennhangon viszont azt mondja, csak a láthatót lehet. Aztán az apa: a látható csak eszköz, de ahhoz, hogy lefényképezzük a láthatatlant, ahhoz egyé kell válni a géppel, ami szintén csak eszköz. Mire a fiú végső érve, hogy ha mégsem tud egyé válni a géppel, az az ő hibája, nem a másolaté, azaz a gépé (a filmre vett kópiáé?).

A zavart talán segít tisztázni az a részlet, amelyben a fiú apjának régi fényképeiről beszél. Amikor az apát letartóztatják, a nyomozók egy dobozra való fényképet találnak a házkutatás során, s a képek többségén semmi egyéb nem látható, mint felhők. „Hátoldalukon a felhő típusa, a felvétel helye, ideje, nyomtatott betűvel, ceruzával. Valami katalógust akart készíteni”<sup>9</sup> – emlékezik vissza a fényképész-mesélő. S mikor a fogdában arról vallatják az apát – nyilván valami szabotázszt gyanítva –, mit akart a képekkel, azt mondja, az Istent akarta lefényképezni. Amire rettenetes pofont kap. „Nem érttem – folytatja emlékezését a fiú, aki kevéssel korábban egy kóbor kutyát akart lekaphatni valami füstös gyárudvaron –, miként hihette akár egy pofon erejéig is, hogy egyszer majd ott lesz valaki a szürke felhők mögött [...] arra gondoltam, hogy tulajdonképpen semmit nem ér a fényképezés. Ahogy apám képeiről is folyton lemaradt Isten, ugyanúgy én se fogom soha

azt a gumik füstjében kódorgó kutyát lefényképezni. Ahol az Úristen egy pillanatra látható, ott kiszakad a film.”<sup>10</sup>

A fényképezéssel (a „valóságot” másoló, rögzítő képalkotással) és a „látható versus láthatatlan” gyakorlatív egyszerűsített metafizikai problematikájával a regény mondhatni „aranyetszési” pontján találkozunk ismét. Az immár világhírré emelkedett fotográfus így összegzi művészi tevékenységéből (sűrített élettapasztalatából) leszűrt gondolatait:

„Ha jobban belegondolok [...] ma is ugyanolyan dilettáns vagyok, mint hajdan [...] *Valójában mindig is csak az érdekelt, képes-e felidézni bennem egy fotográfia azt, amit ott, abban a pillanatban éreztem* (kiemelés tőlem, Cs. Cs.), amikor megnyomtam az exponálógombot. Próbálok példát mondani. Valaki arcát nézem. Az önkívülettel egyszerre tölt el kíváncsisággal, vággyal, félelemmel, azonosulni akarással. Megnyomom az exponálógombot. Valami történik, az eksztázis zokogásba fordul. Dühbe. Gyűlöletbe. Bármibe, ami attól az érzettől, ami uralt engem a kép készítése pillanatában, idegen. De mint, mondjuk, a sztetoszkóp membránja, *a fotográfia képes azon pillanat érzését felerősíteni, amit akkor éltem meg, amikor exponáltam. A fényképnek nincs is más választása. A fotográfia nem lát a jövőbe. Meg persze a múltba sem. Egy kép mindössze az a pont, ahol a jövő összeér a múlttal. Ha úgy tetszik: a folyamatos jelen.*”<sup>11</sup> (Kiemelés tőlem, Cs. Cs.)

Bár nem mondja ki, nem így mondja ki, Bartis hőstét a radikális (teljes, autentikus, szabad) létezés igénye vezérli. S egyszersmind annak a felismerése, hogy mivel az idő túllép rajtunk, ez az igény képtelen, teljesülése lehetetlen. A fényképen megállított pillanat a kíváncsiság terméke, a vágyé, hogy az ember képes legyen a megidézés révén újra átélni a pillanathoz kötődő érzést, amelynek igaz természete rokon az időével: múltékony. Ezért a kép is csak az elkészítőjében elhalványuló emlékképet tudja felerősíteni, az exponálás pillanata után végbemenő folyamatot (az életet végül is, aminek lényegi adottsága a folyamatosság, a mozgás, az események egymásra következősége: a példában szereplő arc eksztatikus kifejezése az exponálás után zokogásba, dühbe, gyűlöletbe fordul) már nem. (Cortázar: „[...] miközben meg voltam győződve róla, hogy most majd végre elkapom az árulkodó mozdulatot, azt az arckifejezést, amely mindent magába foglal, a mozgásnak alávett életet, amit azonban egy merev kép rögtön lerombol, mihelyt részekre szabdaltjuk az időt, hacsak nem választjuk ki megfelelően az érzékelhetetlen, lényegi pillanattöredéket”<sup>12</sup>.) A modell, a Másik azonban jóvátehetően idegen marad. Hiába tehát a felidézés, a folyamatos

sá varázsolt jelen, az *akkor és ott* folyó (és elfolyó) esemény és a vágyott közel kerülés akárkihez – visszahozhatatlan, lehetetlen. De esztétikailag szép lehet. Nagyon is. Amilyen az érett Szabad András képfilozófiájának végkicsengése: „[...] nem tudom, miért nehezebb a fénykép és a valóság közti űrt elfogadni, mint azt, hogy amit az égbolton látunk, az valójában már nem létezik. Bizonyára, mert mi vagyunk a képen. A mi fényünk, meg a rólunk visszaverődő. Lehet, hogy [...] istentelenség, ha egyetlen pillanatom fénye túléli magát a pillanatot. Túlél engem. [...] lényegét tekintve egy fénykép meg egy évmilliók óta halott csillag most ideérő fénye között túl nagy különbség nincs.”<sup>13</sup>

A fotográfus (mint ember) így késik le a maga életéről (annak szabad emberhez méltó kézben tartásáról) s egyben a vele megeső dolgokról, és így marad menthetetlenül dilettáns akkor is, ha már elismert művész. A következmény: valami mélységes bánat, komoly – már-már kegyetlen – komorság, más szóval a *melankólia*. És a viszonylagosság elfogadása, az abszolútum elérhetetlenségéből eredő belátás szomorúsága. Cortázar „oknyomozó” fotográfusa is valami ilyesmiről panaszkodik: „Az egész sorozatból csakis a [...] pillanatfelvétel érdekelt; kitette a nagyítást a szoba egyik falára [...], hosszú ideig nézegette, közben az emlék és az eltűnt valóság összehasonlításának melankóliájával emlékezett vissza a jelenetre; megkövült emlék, mint minden fotó, semmi sem hiányzott róla, még a semmi sem, és legfőképpen az nem, a semmi, a jelenet igazi rögzítője.”<sup>14</sup>

A *vége* hatalmas (600 oldalas), rendkívül összetett szövegépítményének statikai pontjain előbukkanó képek csaknem mindegyike ezt a melankóliát hordozza, melyet látható dolgok és emberek mutatnak ugyan meg, de tárgyuk – a lét érzülete – láthatatlan. Úgy és abban az értelemben, ahogyan alkotójuk, Szabad András pályája és életútja elején eltökélte.

Szabad András fényképeiből: Kép a Dunáról: jobbról a Vár, balról a Parlament, középen jégtörő hajó. Csupasz izzó a plafonon. Sivár bérházudvar, porolóval. Napba néző asszony, a haját fújja a szél, jobbjával egy férfi kezét fog, a férfi csuklóján óra, négy óra öt percet mutat. Tálcat vivő pincéző, a szeme csukva. Vak nő portréja, a szemgödrei üresek. Szeretkező pár a Ligetben, este, egy épület falának támaszkodva, a nő szemből, a kamerába néz. Egy konyhaasztalnál ülő öregasszony, mellette a fia, pizsamában, kezében egy villával. Már őszi, borostás. Feltehetőleg az anyját eteti. Mindketten a keresőbe néznek. Egy asszony behajol egy üres szekrénybe, fölötte üres vállfák lógnak. Tengerparti gát alatti keskeny úton egy fakarikát gurító

kislány, alkonyat, megnyúlt árnyékok, fölötte, a gáton két tolokocsis öreg: egy asszony és egy férfi.

Mielőtt regénybeli strukturális szerepükről beszélénk, szögezzük le, hogy e szöveggént megjelenő fényképek ugyanazt az úgynevezett „kalligram-jelenséget” (pontosabban annak fordítottját) képviselik, amelyet Michel Foucault tett ismertté már említett *Ez nem pipa* című értekezésében. Foucault ezt írja: „Ahhoz, hogy a szövegből ábra legyen (esetünkben: a fényképből szöveg), hogy az egymás mellé felsorakozott jelek galambot, virágot, záporosót képezzenek, ahhoz a tekintetnek felül kell emelkednie a kiolvasás lehetőségein, a betűk pontok kell hogy maradjanak, a mondatok vonalak, a szakaszok pedig síkok és tömegek – szárnyak, szárak, szirmok. A szövegnek az őt vizsgáló számára, aki nem olvasó, hanem néző, semmit sem szabad mondania. Amint olvasni kezd, szertefoszlik a forma; a felismert szó, a megértett mondat környezetéből elillan – minden formai gazdagságával együtt – a képi, pusztá lineáris, szukcesszív értelemsort hagyva hátra.”<sup>15</sup>

*Mutatis mutandis*: a fényképnek – szöveggé alakulva – Bartisnál éppen hogy *beszélnie* kell: értelmet és nem formát kell közvetítenie. Ismét aktuálissá válik tehát a szabály, amit Kibédi Varga Árontól idéztünk: „A verbális és vizuális elemek teljes egysége esetén nem válthatunk át az egyik felfogásmódról a másikra”, vagyis: maradnunk kell a képek szövegi funkciójánál. Az írói módszer „bonyolultságát”, felfogásának, olvasásának nehézségét és a kép-sarokpántok jelentőségét most – terjedelmi okokból – csak két példán szeretném érzékeltetni.

Főhősünk a cselekmény egy bizonyos pontján (a könyv első harmadán) titokzatosan erotikus álmat lát: egy liget padján ül, mikor valamilyen épület falánál állva szeretkező párt pillant meg – a férfi neki háttal, a nő vele szemben –, s ahogy ott megbabonázva nézi őket, látja, hogy a nő hosszan a szemébe néz, „és közben némán, csak az ajkát mozgatva”, mintha mondana is neki valamit. „Két szót, újra meg újra. Hogy a szájáról olvassam le. Én pedig nem értettem.”<sup>16</sup> Mi sem tudjuk meg, csak azt, hogy a mesélő, felébredve, addig ismétli tükör előtt az álmában látott szájmozgást, míg meg nem érti, mi volt a két szó. Majd (nagyjából a regény felénél) a jelenet megismétlődik a valóságban (a megvalósuló álmok csak a mesében hoznak jót, a valóságban – még ha az fikció is, mint Onetti *A megvalósult álmom* című novellájában<sup>17</sup> – többnyire baljós, végzetes következményekkel járnak, kivált, ha, noha gyönyörűek, rémálmok). Azzal a különbséggel, hogy a főszereplő le is fényképezi, amit lát, majd kiveszi a filmet, s egy cetlire ráírja, hová vigye a nő a képeket, ha előhívhatja őket – egy kivételével. Azt megtarthatja. S ez a nő (Éva) lesz Szabad

András nagy szerelme. Akinek valami súlyos titka van, időnként eltűnik, s hogy titkát leplezze, vélhetőleg hazudozik. Végül elhagyja a férfit (jóllehet neki is ő az „igazi”), hozzámegy valakihez, és Amerikába távozik. Hősünket állandó féltékenység gyöttri, s bár az asszonymak köszönhetően világhírű fotóművész lesz New Yorkban kiállított képeivel, nem nyugszik, míg Éva titkát meg nem fejt. De erre csak az asszony rejtélyes halála után kerül sor.

A titok kulcsát rejtő képet már ismerjük: Egy konyhasztalnál ülő öregasszony, mellette a fia, pizzamában, kezében egy villával. Már öszül, borostás. Feltehetőleg az anyját eteti. Mindketten a keresőbe néznek. Az öregasszony Éva szívbeteg anyja, a fiú Éva elmebeteg bátyja, aki korábban láncre verve tartotta a húgát, hogy el ne szökessen tőlük. Tragikus, gyűlölvé szerető viszonyukkal a nő nem akarta szerelmüket megterhelni, mert tisztában volt vele, hogy ha elmondja, maga vet véget kapcsolatuknak. Lobbanékony, az igazságtéves szenvedélyétől fűtött társa akár a gyilkosságra is képes, ha azzal Évát kiszabadítja végzetes kelepccéből. Utólag azt is megtudja, hogy az autót, amelyben Éva meghalt (s amellyel, Amerikából érkezve épp Bécsből tartott Győrbe, ahol a család lakott), beteg testvére vezette...

A regény cselekményére (és bölcséleti vonatkozásaira) a vége teszi föl a koronát (feltételezhető, hogy a mű címadásának is ez az egyik magyarázata). De, ha stílszerűen fogalmazunk, mondhatjuk, hogy egyszersmind ez a vég veri le a koronát – legalábbis a művészé avanszált, ötvenéves Szabad András fejről. Utolsó – mintegy összegzésnek szánt – kiállítása s a hozzá fűzött kommentárjai (végkövetkeztetései) ugyanis művei, művész-léte (de egyszersmind emberi léte) értelmének leginkább a visszavonását, tagadását jelentik, nem pedig valamiféle beteljesülést. Végso soron a teljes kudarc beismerését. Beismerését annak, hogy az alkotás (a fényképezés, a művészet) sosem volt igazán fontos neki, mivel nem vezette el őt semmiféle lényeghez. (Talán ezért is ítéli magát dilettánsnak, mert tudatában van, hogy a képkalkotást mindig is csak eszköznek tekintette, nem célnak.) De talán úgy is lehet mondanivaló, hogy képei a semmihez vezették el, ami a lényeg. „A képeim számomra most pont annyira érdekesekek, amennyire sikerül visszatalálnom általuk ahhoz a maghoz, amelyből születtek”<sup>18</sup> – így szól egyik konklúziója, s ha meggondoljuk, hogy a folyamat (a fényképezés) anyja halálával kezdődött, csúcspontja pedig egy Japánban készült képsorozat lett, amelyben csak halottak képei szerepeltek, s a „végszámolás” – az utolsó tárlat – szintén halottidézés (az Éváról készült képek), akkor nem lehet kétségünk róla, hogy a keresett „mag” a halál, az elmúlás. Ezt tárgyiasítja

a tárlat rendhagyó megvalósítása is: a fixálatlan nagyítások fekete térben láthatók, míg a kigyúló, vakítóan fehér fények hatására el nem tűnnek. Szabad András végítélete: „Ahogy senki nem marad meg mindörökre attól, hogy lefényképezzük, ugyanúgy nem szűnik meg létezni attól, hogy megsemmisítjük a képeit.”<sup>19</sup>

De Bartis Attila keserű léttapasztalata mögött mindvégig erősen és hangsúlyosan jelen van a meggyőződés, hogy az értelmetlenség érzésének kialakulásában az egyént kialakító külső tényezők is felelősek, a végső okok között meghatározóak, de nem elsődlegesek. „Anyám után még reménykedhettem Évában, de Éva után már nincs miben. Másnak lehet, hogy lenne, de azokhoz a dolgokhoz nekem már nincs közöm. Se az Isten, se a Haza nem érdekel már különösebben. Soha nem fogok színről színre látni, a haza meg addig érdekelt, ameddig Kádár János élt. Ez, ami most van a zsidózó magyarokkal, meg a magyarozó zsidókkal, akiken közben röhögnek a milliárdosokká lett hajdani pártfunkcionáriusok, ez pocscább, mint amit Apám jószolt.” „Az élők egymás közötti fecsegése a halálról pedig már ugyanúgy untat, mint ahogy untatnak a saját képeim. Mert értelmetlenek. Azon kívül, hogy a becsvágyam kielégült, semmi nem történt velem a képeim által. Nem volt részem az úgynevezett belső fejlődésben. [...] Gyerekeim [...] nincs, és immár [...] nem is lesz. Márpedig egyedül ez adna értelmet bárminek is.”<sup>20</sup>

Mindazonáltal az élet (és a szöveg) kegyetlenül reménytelen logikája (akárcsak Madáchnál) túljár hősünk eszén: végül kiderül, hogy noha nem tudott róla, mégis van gyereke. A kegyetlenség – *A vége* példája szerint – nem zárja ki a kegyelem esélyét. Ha a kép (a mű) heroikus kísérlet a folyvást tovatűnő autentikus lét megragadására, és (segítségével, általa) az autentikus cselekvés véghezvitelének legalább az illúziója felkelthető, a művész (a művészet) lényeg-, igazság és értelemkeresése mindenki számára érvényes attitűd marad.

## JEGYZETEK

- 1 BARTIS Attila: *A vége*. Bp., Magvető, 2015.
- 2 FOUCAULT, Michel: Ez nem pipa. = *Athenaeum*, Bp., 1993/1/4, 150. Ford. MAHLER Zoltán.
- 3 Forrás: [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index02.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index02.html)
- 4 CORTÁZAR, Julio: Nagyítás. = *Átjárók*. Bp., L'Harmattan, 2005, 221, ford. IMREI Andrea.
- 5 BARTIS Attila: *i. m.*, 23.
- 6 „A metafizika régtől fogva egy meglehetősen többértelmű tételt állít a Semmiről: ex nihilo nihil fit, Semmiből Semmi (sem) lesz. [...] A keresztény dogmatika ezzel szemben tagadja az ex nihilo nihil fit tétel igazságát, és ugyanakkor más jelentést ad a Semminek: A Semmi az Istenen kívül létező teljes jelen-nem-léte: ex nihilo fit-ens creatum... Ezért egyáltalán nem aggasztó a nehézség sem, hogy ha Isten a Semmiből teremtett, akkor neki éppenséggel viszonyulnia kell a Semmihez, hiszen az »abszolút« minden semmiséget kizár magából.” HEIDEGGER, Martin: *Mi a metafizika?* Ford. ZOLTÁN József. Bp., Egyetemi Nyomda, 1945, 6–7.
- 7 A nagyítás fizikai-optikai-kémiai művelete mint metafora: a kép méreteinek növelése mintha analóg volna az emlékezéssel, vagyis a valósághoz való közelítéssel is: az időben távol kerülő események kontúrjai, részletei elmosódhatnak, torzulhatnak. Azzal, hogy felnagyítjuk, egy szersz mind mintegy időben is közelebb hozzuk a dolgokat, amivel tényleges valójukhoz is közelebb kerülhetünk.
- 08 *I. m.*, 23, 24.
- 09 *I. m.*, 22.
- 10 *Uo.*
- 11 *I. m.*, 393.
- 12 CORTÁZAR, Julio: *i. m.*, 226.
- 13 BARTIS Attila: *i. m.*, 393–394.
- 14 CORTÁZAR, Julio: *i. m.*, 229.
- 15 FOUCAULT, Michel: *i. m.*, 146.
- 16 BARTIS Attila: *i. m.*, 177.
- 17 ONETTI, Juan Carlos: *A megvalósult álom*. = O., J. C.: *A megvalósult álom*. Ford. BENYHE János. Elbeszélések. Bp., Európa, 2007, 5–28.
- 18 BARTIS Attila: *i. m.*, 566.
- 19 *I. m.*, 580.
- 20 *I. m.*, 578–579.