

Tartalom

LXII. ÉVFOLYAM, 9. SZÁM

2008. SZEPTEMBER

TANDORI DEZSŐ: Művészetfilozófiai kezdemények	3
SÁNDOR IVÁN: A hallgatás szövege és a beszéd fonala	14
JÁSZ ATTILA: semmis ég, egészen. Egy ürge feljegyzései a létezés-szakmáról	17
OLASZ SÁNDOR: Az Ottlik-recepció új hulláma	19
FÜZFÁ BALÁZS: Az Iskola a határon térpoétikájához	22
KORDA ESZTER: A képek szerepe az Ottlik-novellák nar- rációjában	28
SÜMEGI ISTVÁN: Képirás (Képek és festők Ottlik prózájá- ban)	48
BOVIER HAJNALKA: Elsüllyedt városok örökkévalósága (Ottlik Géza: A rakparton)	67
CSERJÉS KATALIN: „... felkapja, majd elereszti szálait...” Egy korai Ottlik-szöveg szötte (Szempontok A rak- parton olvasásához)	75
MILIÁN ORSOLYA: Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetők-ben	84
HERNÁDI MÁRIA: A megszakadt történetek teljessége (Ottlik Géza: Próza)	92
SÁGHY MIKLÓS: Hibák, ellentmondások az Ottlik-szöve- gekben? (Az Egy tárcs: Elhagyott hős és a Buda) ..	98
HORKAY HÖRCHER FERENC: Ottlik Budája: a mitikus vá- ros és az emlékezet városa	105

URBANIK TÍMEA: Post mortem – Gondolatkísérletek (Gyászmunka és írásesemény Ottlik Géza Budájá- ban).....	120
DEMÉNY PÉTER: Boldog ön, őrnagy úr? (Ottlik Géza és Láng Zsolt viszonya)	127
<i>Szerkesztői asztal</i>	a belső borítón

ILLUSZTRÁCIÓ

FÜZFÁ BALÁZS fotói a 16., 18., 21., 47., 126. és a 132. oldalon.

A kőszegi Jurisich Miklós Vármúzeum „*Olyan, hogy ráismersz*” címmel rendezett Ottlik Géza-émlékiállítást 2005. november 4-étől 2006. májusáig. Megnyitó beszédet Kulcsár Szabó Ernő akadémikus mondott. Rendezték: Bokányi Péter, Fűzfa Balázs, Révész József. A tárgyakat, dokumentumokat a Petőfi Irodalmi Múzeum bocsátotta a kőszegi múzeum rendelkezésére. Fűzfa Balázs fényképei ezen a kiállításon készültek.

TANDORI DEZSŐ

Művészetfilozófiai kezdemények



*Ajánlom az orosz egzisztencialisták
– P. A. Florenszkij, Ny., A. Bergyajev
és Lev Szesztov – nagyszerű emlékének**

Ottlik Géza örvén

Túl a kétségen felül jószándékú, kicsit megmosolyogtató sorakozókon és más gesztusokon, Ottlik Géza a maga idejében kivívta a jobbra érdemes „köz” elismerését, ifjú és független szívekben élt. És a kitartóbbak lelkében, tudatában ma is ugyanaz, aki volt. Hogy mármost Ottlik pályája hogyan ívelt, mely hullámvasutat járt, itt nem tárgyaljuk. Nem volt annyira szűk az a kör, ellipszis stb. alakzat s közeg sem, mely azonnal befogadta regényirodalmát, sokban gyakorlati életfilozófiáját. Gyakorlati szempontú is volt az azonosulás, nem kétséges, és az „élet”, a létezés eszmetana Ottliknál nem szálazandó az egzisztencializmus különféle terminológiái szerint. (Az említett nagy oroszok egzisztencialisták.) A katonaiskola világának alapos, érzelmes, riadt és riasztó ábrázolásán „túl”, vagy azzal épp valamin túl mutatva, de innen maradva, gyakorlati életreceptet kínált Ottlik festőknek, gyermekpszichológusoknak, filozófusoknak, fiatalabb és korosabb íróársaknak, kutyakölyökkorú lányoknak és fiúknak a magánlétszakmából és a profiság felé vezető gyötrelmes pályán, annak kezdetein. Az elnyomatásnak az a világa, a szellemi szeszcsempészetnek az az akkori – mondjuk, nem mai – közege közel hozta egymáshoz a lelkeket (bocsánat, hogy így írom), a legszebb hasikákat nézegetve is a Lukács uszodában tudta az arra érdemes tudásra vágyó, épp mit mondott Mándy, hogyan csempészte be a Háziasszonyok Lapjába (fiktív újságcím), amit fordított Rilkétől Nemes Nagy stb. És e sorok írója volt oly szerencsés, hogy nevezetteket (no, nem Rilkét) személyesen ismerte (hasikákat hagyjuk), jelen volt (e sorok csekély szerzője), hogyan olvasott fel friss Rilke-fordításokat a dolgot mélyen értő Ottliknak Nemes Nagy, szerző iskolai tanárnője... Ottliktól hallhatta (a világ legkisképűbb emberétől, tudja, fiacskám, Nemes Nagy Ágnes szava), mit kell tudni Graham Greene-ről, Evelyn Waugh-ról stb., és az is megíródott már sokszor, a *Hajnali háztetők* mint volt egyetemi élménye a... Vissza első személybe.

Létét nem titkoló létezés: íráság volt a lét-ígérettem, és ennek megfelelően éltem. Szerencsém volt, hogy 1956 októberében nem rikkantottam el azt a butaságot („Le a vörös csillaggal!”) az iskolagyűlésen... izgága, amilyen vagyok... bizony, én nem tudtam volna rendezett (bár dogmatikusan eléggé rémes) körülmények híján befutni (bármilyen gyarló) irodalmi pályámat, melyen is nemrég pirulva fogadtam a Goethe-díjat, félig tudományos, félig művészeti medált, miközben ott volt medál-társam, hajdani tanársegédünk, a ké-

* Megj., Lev Szesztov, mert így felvett név!

sőbbi tudós rektor, ott volt két meghívott évfolyamtársam, és nekem tudnom kellett, messze elottlikoztam, elnemesnagyágneseztem, elmándyztam stb. az egyetemi éveket, pár versem maradt fenn így a *Töredék Hamletnek* c. kötet lapjain amaz időkből, érdemben még csak olyan mérvadó Lukács- emlékek se, maradt, hogy húszévesen az első szigorlaton a legjobb, leggyorsabb idegen nyelv szakos voltam a fordításban, maradt, hogy ösztöndíjamtól megfosztottak trükkösen (egy szál 4-es osztályzattal német nyelvből), maradt, hogy 9 évet húztam le irodalmi pályán kívül (dehogy röstelltem! nagyon derekas emlékeim vannak), s utána sokat, sokat, sokat dolgoztam, és ma inkább a tényleges, „Mélyebb” létet akarnám azonnal létezésbe átfordítani, mindig a saját takaróm alatt aludni napra nap, szeretteim épségét látni, a világtól nem sokat várni, de a minimumot kierőszakolni, magam többé agyon nem hajtani, testi nyavalyákkal magam mások kezére nem adni... mikor magam is szélső-pálya-futó abszolutista voltam „csak” végig, és így tovább. Sok-sok szerencsém volt, maga a létcentrikusság (heideggerien itt a szót) nem védene a létben-e-valóban-levés, a tényleges létezés (ld. Ottlik, az író a létezés-szakma embere) veszélyeitől, sőt, végveszedelmeitől, és különben is igen bonyolult kérdéskör ez.

Mert hogy...

Ottlik, nem idézem őt helyre-szóra pontosan, az elbeszélés nehézségeiről szól, meg arról a néma gyerekről, akinek anyja bizony kéne, hogy értse őt szó nélkül is... Ottlikról, aki a matematika és a bridzs abszolút-relatív tökélyei miatt (is) elhanyagolta végül az írást... nem fejem ki nézetemet, hogy bonyolultán-imádott, vele-összenőtt feleségének halála után hogyan állhatott a hidegben ott, az úrben, hogy „most már megírhatná” Gyöngyit („Mártát”), s ügyetlenkedett ezzel meghatóan, a végső siker elmaradásának jegyében. Hogyan tudott Ottlik a legnagyobb embertárs lenni, miközben Mátyás talán legnagyobb prózaírója volt pár évtizednek, Szentkuthy a legnagyobb világ-szellem-polgára, hogyan tudott Ottlik az irodalomtól „való” elhűtlenedés jegyében épp irodalomról vallani... létről és létezésről, ami az irodalom.

Hogy túl ne „heideggerezzük”, röviden: az irodalom lét és létezés egyszerre. Amikor én a Goethe-medált és a Prima Primissimát megkaptam, mi tagadás, gyermeki vágyaim teljesültek be, főleg az utóbbi esetben. Lét volt nekem, az irodalom nyolcévesen is már, Ottlik jegyében valami „versenyben” szerettem volna „jól elől” végezni (ismét bocsánat, íme: ahogy Juhász Ferencsel és Esterházy Péterrel én pillanatnyilag csodásan megvagyok én a létezésben), és létezés volt az irodalom, igen, ahogy Rilkeien, a gyerekkoron, az ifjúkoron át valami érlelődött, a hit mindig erősebb volt, mint bizonyossága... és ma vallásommal, a katolikussággal, melyet semmi forma szerint nem gyakorlok, ilyen létszempontúan így vagyok, tehát semmiképp sem az ateista egzisztencialisták közé sorolom magam – ah, hallom B. E. kolleginám kedves megjegyzését, „kedves Tédé, ki egzisztencialista ma?!”, 2001–02, lét és létezés volt Ottliknak az irodalom csakígy, azaz fordítva, ezt az alapfogalom-összefüggést tőle is tanultam, és Rilkeien-kafkaian *jött* is.

S hogy szinte minden témát érintsünk – futólag, leheletnyit! –, hagyva itt is az Ottlik által hagyott közvetlenebb magánéletet, melyet feldolgozni nem jogunk, hiszen minimálisan két emberről szól, könyveimről hadd szóljak. Nekem létjellegű a létrejöttük, ahol is létezés az eredmény. Létjelleggel nyugtalanítanak (engem is, bár nem biztos, szerintem, hogy mindenkit) a megírandók, és létezésjellegű az, hogy... ld. Tiszatáj Könyvek, igen, átmeneti kényszerhelyzetből (nem baj!) létrejött egy trilógiácska, de benne elhelyeződnek a dinamizmus (fél-amatőr, nem profi) lórajzai, még fontosabb ennél az egy-lap-próza-egy-



lap-rajz szerkezetnél az a hármasság, mely tartja ugyan a hajdani formát (két repríz) de a könyvön belüli trilógia-jelleg, a nagy eltérések (ahol, ismétlem, az eltérő jelleget, Anglia kalandja köti össze), mindez benső, létjellegű (nem szakmai, nem irodalmi létezés-jegyű) bátorítást, majd – bocsánat – ihletést adott, hogy egyugyanazon a könyvön belül is túl-
lépjek a kezdő bűnügyi-modus szélsőségén, áttérjek a személyes vallomásba, innen a kat-
togósabb egyéni eseményrendszerbe, „szoborkertet” csináljak író-fej-rajzaimnak és egye-
beknek, végül... majd kiderül. Az Ottlik által létezési szakmának nevezett (és ha nem ő ta-
lálta ki! ő favorizálta a dolgot), stílusnál és világ-nézésnél többre tartott „Akármí” talán oly
mélyen vált fontossá számomra, mint az *Iskola a határon* nevezetes világrémség-tudásá-
nak megannyi eleme az iskolásokban, de azzal az egymás közti összetartással, mely...

Élhetővé tesz sok mindent,

transzponálható (magamnál: meg nem született gyermekünk után madarakká stb.;

kártyabajnoksággá az 1956-os itthon-maradós-magány; Semmi-féle haladással a ta-
pasztalás, az Elég-volt élménye és érzése),

létezésben megnyilvánuló létfilozófiát indukálhat, hiszen T. Á. és T. M. (Tamás Mihály,
Szegeden nem ismert egyetemi társam) nem beszélt össze, mikor egyikük azt mondta,
alapképlettem az otthon-maradni-sem-bírás és a város-nem-bírás; illetve ahogy T. M., har-
madik legszebb kitüntetésem, azt mondotta, hogy nem ismer senkit, aki „szebben haladna
a Semmi felé”, jó, kicsi lehet az ismeretségi köre, de a „díj” az enyém vele. Tehát...

Megyek, ellátom madárkámát, dél van, ezt hajnalban kezdtem.

*

Wittgenstein mondását Mészöly Miklós révén ismertem meg (szintén 1956–1965 közötti
évek, barátságunk ideje, mikor is ő afféle szellemi nevelőm volt mindenfélében), s akkori-
ban politikai tartalmúnak éreztem az „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” té-
telt. Valakivel, furcsa, a 2000-es évek elején (ilyen későn!) összekaptunk egy koanomon,
a koan a Hamlet-kötetben jelent meg (előtt talán a csodás, nagy, emberi újvidéki HÍD-
ban), s arról volt szó benne, hogy némaság a hang helyett, de a némaság mi helyett. (Így
idézem csak.) Ismerősöm szerint ez erős tautológia, hiszen én állítom, hogy a némaság
akkor csak a hang helyett lehet mindkétszer, másképp Karinthy: szeret engem egy kislány,
de ő engem nem. Ellenben az én véleményem az (volt, van), hogy a hang helyetti némaság
valahonnét csak került!! De mi helyett? Mi lehetne a helyén? Ami akkor a hang helyett
volna? Könnyen követhető menet, nem is értem ismerősömet.

Ellenben Wittgensteinnel szellemeskedtem – léhai voltam, feledve, hogy hamar néhai
lehetek, lesznek! –, hogy „Amiről nem lehet jól hallgatni se, arról hallgatni lehet” ...vagy
„...kell...” Nem érdekel. Bízom azonban a következőkben. Hogy tudniillik most parányít
tovább tudtam fejleszteni az alap-nagymester érzetét. Létezésszempontról a létszem-
pontra ment át a hangsúly, így:

„Amiről nem lehet beszélni, arról” – és kész. Se pont, se gondolatjel. Arról még anyit
sem szabad kimondani, hogy hallgatni kellene róla. Mert még a hallgatás sem jön számí-
tásba egyenértékként. Annyira a *nem lehet* a létszempontrú lényeg, hogy a „beszélni” szinte
mellékes. Fontos azonban az „amiről”, rá felel az „arról”. De a többi hanletien néma csend,
talán annál is inkább (talán nem, számomra még eldönthetetlen; élek).

Ezeknek a dolgoknak (durván terminologizálok) ottlikiai lehetnek a vízjel-alapjai ná-
lam. Persze, hogy a *Hajnali háztetők* Bébéje (Ottlik) lényegibb, érdemibb, különb figura,

mint a hitványkodó Halász Petár, mégis, mikor Halász Petr az élete kockáztatásával vállal a link neje, a fura-erkölcstelen A. Alíz miatt nyaktörő mutatóvagy, és közben a város hajnali háztetőit látja, majd azt kérdi (vissza): Bébé, ugyan, mit kéne megfesteni ezt, hiszen ha ez szép, minden szép... majd Bébé megjegyzésére, közhelyére, hogy valamit csak kell csinálni az életben, Petár azt mondja, minek kéne... nagy dilemma fogalmazódik meg.

Természetes, hogy létszempontú indítással többnyire végig *csináltam* valamit életemben, de ma mind több a készítem arra, hogy két méternyire üljek írógépetől, aztán madárkámval nézzük egymást, beszéljünk. Hogy ezt a dolgot írom, segít benne a létezési szempont (a Tisztatáj erős felkérése), de csak azért írhatom meg mégis, mert létszempontúlag még mindig evidens, irodalomalkító tehát a létem (mélyebbje).

Másutt Ottlik arról ír, hogy „semmi sincs sehogy”, és ifjonti nyegleségnek állítja be. A *Buda* a *Próza* megannyi megpedzett kétsége után mintegy „kifejti” (moderato kudarcával, ennek dicsőségével, dicső vállalásával), hogy nem megy, igen, megtörténhet, hogy az írónak nem megy egy következő kor (az iskolás utáni a felnőtt) regényre rendezése. Szentek az elemek, a lételelemek, látszólag létezésjegyző anekdoták, vélekedések, törmelékek, de létnek megfelelő, ekvivalens regény-létezésük nem lesz. Nem lett. A *Próza* tökéletes (amorf) remekmű, minden „összerakottságával” együtt. A *Buda*, regény-igénye, nagyszabásúsága ellenére torzó. Hogy ilyen benső tapasztalataim segítettek a magam egészeiben-torzóiban, Ottlik hatása is lehet (mélyen).

*

Ami Ottliknál (nekünk, mezei olvasóknak korántsem üdvünkre) a nehezen érthető matematika volt, ily filozófia, az nála, sokkal vulgárisabban, az egzisztencialista filozófia. (Nem tételesen, ahogy a hit sem az, de... kicsit körvonalazottabban annál, már természeténél fogva is. A filozófia léttel foglalkozó tanegyettes lehet, de megjelenésében létezésjegyző. Gondoljunk erre. A jó irodalomelmélet is ilyen.)

A zárt rendszerek nehezen osztályozhatóak egymáshoz hasonlítva, keserves és meddő igyekezet, egy házastársi kapcsolat („Bébé és Márta”), az iskolai kötődések, az irodalmi (Választott szakmai) kapcsolatok reménytelenebbek-e... hiszen heterogénebb társaságot csak elképzelni is nehéz, mint volt az, amelyikben irodalomtudósok, esztéták, fordítók, prózaírók stb., buzgóbb vagy kevésbé elkötelezett hívők körében Ottlik mozgott. (Vagy Mészöly Miklós más, politikaibb színezetű együttesben.) Az utókor megítélése ugyanígy elegyes. Kosztolányi hibáival is egyértelműen/nek ismerjük el. Gyarlóságai lassan (nekem is) „szentek”. Szentkuthy szövedéke annyiban ismeretes főleg, hogy sokan elutasítják, szellemcírásnak tartják – borzasztó vétség, tévedés. Szép Ernő rendíthetetlenül esetleges prózája és főleg költészete még ehhez képest sem jutott igazán semmire. De majd e dolgozat későbbi, II. része szólhat erről.

Ottlik Géza örvén annál többet mondhatunk el, minél kevésbé ragadunk a híres idézetekbe, a nevezetes-megkövült kifogások közt sem botladozunk, hanem egyszerűen azt „vesszük”, miféle létezés-lét korrelációkat jelez, fejt ki, érzékeltet valódi prózaíróként.

Ami eltagadhatatlan: Ottlik Mária-vonzalma (nem értek egyet ezzel! az idősebb pályatársa túlértékelése lehetett), melynél Örley felfogása sokkal árnyaltabb, szelektívebb... benső kapcsolódása olyan írókhoz, mint Waugh, Isherwood... könnyen lehet kifogás tárgya. Maugham prózáját már valamivel reálisabban látta. Nem tudom, a nekem, mint kutyakölyökkorú írónak Ottlik által annyira ajánlott Salinger, Chandler hol áll. Hatalmas fi-

gurák, még olvashatók is nagyjából – nem a korszerűség jegyén mondom ezt; a ma divatos próza 90 százaléka olvashatatlan nekem, „fiacskám, majd mondja meg nekem, mire jó”, évdött Nemes Nagy annak idején sok újdont, ma már avíttak is számítható, „kísérlet” kapcsán –, de hogy Ottlik első számú próza-imádottja, Dickens...? Shaw? (Ez utóbbi még inkább tekinthető messze félmultnak, másfél-multnak.) Jó, átélte őket, fordítójuk volt, Ottlik hűség-becsülete legendás... akkor is. Eltagadhatatlan mindez. S közben, mint egy Balzac, a társadalombíró, a royalista, vagy mi-csuda, világnézete ellenére (vagy fordítva, bánom is én)... szóval Ottliknál is van ez a kettős kötés, kötődés.

„Egyfelől” konzervatív értékek hirdetője, görgetője. Élete vége felé, nem tagadhatom, „elfogadta gombfocimat, madaraimat, medvéimet...” – ám az ilyen elfogadás csak szeretetért, nagylelkű gesztus, újra-közeledés. Általában szél-elfújhatja figurációk csak az úgy megértett dolgok (az így megértő számára, részben az „én” számomra is, ha rólam van szó épp), melyek létezésfigurációja kegyelmet kap, elismerést, de létejellege idegen mélység-máshelyiség marad az engedékenyebbé hangolódott ítélő számára.

Így tulajdonképpen Ottlik szent felemássága abban fogható meg (nem mondom, „abban áll”, hogyan mondhatnék ilyet), hogy művészileg-gondolkodóilag igazán plasztikus helyei megmaradnak valami hagyományos keretben, gondolkodási módban, s ez, a közeg, a massa, az Ottlik által *vallott* világ-felfogás rosszat tesz a valódi Ottlik-értékeknek. Azaz nem is az értékeknek; hanem attól foszt meg minket, hogy egyetlen nagyszabású alakként láthassuk művével őt. Mert a bridzs dolga („Hazájában szépíróként is ismert”, így az angol értékelés, valahogy, fülszövegesen, bárhogy), a magas matematikai elemzések, a szubjektív szépségű utazások, a felülmúlhatatlan nagyság az embertársi létezésben (az embertárs-szakmában! Ottlik a legnagyobb embertárs-szakma-gyakorlónk az utóbbi évtizedekben, talán a fél században is, 1940–1990 közt valahogy), ez mind és még sok más szerencsétlenné teszi a helyzetet. Marad a „Sorakozó!” felkiáltás, kicsit nevetséges, jószívű, érlelődő-íjoni gesztus szelleme... marad a *Buda* nyomán értett, sokszor csúnya kifejeződésű csalódottság... marad a kifogástalan úriember képe, aki ha nem is „Szobotkának” maradt meg (ld. Szabó Magda életének társa), de megmaradt egy régi világ túlélőjének... igen, az *Iskola* árnya nem is az átért (na-istenem-volt-szörnyebb-is-azóta) rémségekkel kísért, hanem a *Hajnali háztetők* s a novellák közege próbál reménytelenül hidat ívelni a bridzs és a matek-filozófia, a nagystílűség és a babrálás között.

Holott ez nem a nagy ívű mű elmaradásából fakad. Az *Iskola* nagy íve, a *Próza* mozaikos remeklése kifogásolhatatlan, s a *Hajnali*... is kimagasló állagú alkotás a maga sajátos, számunkra némileg idegen világával.

De amit Ottlik megadhatott volna nekünk: ha fegyelmezett, szabályt ismerő írói lények kicsit befolyásolódik Szentkuthy mindent-akarása által. Mándy leszorítottága elérhető, mutatja ezt Mészöly Miklós példája (nem mintha Mándy lekövetése lett volna e kitérő író, hajdani nagy barátom célja), ellenben – az általam vizsgálódás tárgyává tehető prózaírók közül – Ottlik lett volna nagyszabású létállaga, létezési igazságossága révén az a valaki, hogy... aki... Csak dadogok. Így is nagyon sok lett.

Hiányos nálunk („Fiacskám, majd megmondja, mi az az egzisztencializmus”, így Nemes Nagy, mikor tizenhét évesen erre rákérdeztem) az írók elfogultabb filozófiai érdeklődése. Igen, elfogultat mondom a megcélózhatatlan „teljesség” helyett. Az egzisztencializmus az én elfogultságom tárgya. Így örvendtem meg a kiváló könyvnek (az *Új*

Könyvpiacban röviden, mint megismerendőt, ismertettem), mely az orosz filozófia tárgy-körét próbálja – meglehetősen sikerrel! – kimeríteni.

Itt még egyszer Ottlikról.

Minden irodalmi mű, mely nem egyszerűen és csak egy szerelem, egy vágy beteljesüléséről szól, nem arról csak, hogy valamely egyéni sors útja célba fut stb., hanem összetettségénél fogva magasabb, átfogóbb tudásigényeket (létezésstudást, mely létgyökerekig-rétegekig vezet vissza netán), oda-vissza játékot ígér nekünk, szigorú elbírálás „alá” esik. Mekkora újdonságot ad 1958-ban, 1968-ban, 1989-ben, 2008-ban stb. Ottlik *iskolakönyve*. Nem szellősebb-e a *Próza*, akkor már? Az emberi összetartásnak az a közege, állagával, „áldásaival-átkaival” nem létezik ma már. Az a közege, mely erős átmenetekkel 1939–45-től, majd 1948-tól, 1956-tól, 1968-tól stb. oly evidens volt égtájunkon. Persze, hogy ugyanúgy unom Musil Törless-históriáját, ahogy „a Nyugat” világa nem látott elemien érdekeset a nem is jól tálalt Ottlik-nagyregényben. Ottlik nem vált világirodalmi figurává. Mert erősebb, igényesebb várakozásokat kiszolgáló lélek és mű, mint Márai... nem olyan végső-kig stilizált, mint a nagyon nagy globális értéként azért nem kezelt külhoni Kosztolányi... nem folytatom. Aránytalanságok, s egyre inkább.

A magunk irodalmával elsősorban magunknak kell számot vetnünk. Ottlik végtelen-karátos író, sok szűkölködéssel. Mi tartotta vissza egy nagy, szentkuthys kor-tablótól? (Szentkuthy sem adott kor-tablót, inkább világ-egész-képet időközön és tájakon, filozófiákon, férfiakon és nőkön, művészeteken és alkotókon „át”!) Visszafogta a dolgok megismerhetetlenségének végső instanciája (hű, bonyolult kifejezés tőlem), valami „minek” halászpétárossága, hiszen az is ő volt, nagy titkon, nem Petár, de a petári felfogás hordozója), netán a matek titkokkal ázott túl mélyre? A kor is béklyózta, kettősen? Az úri világ elárulójának érezte volna magát, ha megírja... de miért? Hát Móricz, Hunyady Sándor..., sokan...? A szovjet-uralom korszaka béklyózta úgy, hogy teljes őszinteség a számára elképzelhetetlen volt? Feleségének halálával nem akart visszaélni, kettejük történetét „most már” megírni?

Túl soká kívárt? (Pszichológiai bosszúja a művésznek, aki halogat.) Érezni kezdte, elmegy dolgai felett a kor, és volt olyan végső-kig-becsületes, hogy ha már megújulni nem tudott... nem is érezte érdemesnek a *Buda* maximalizálását? Ó, Istenem!

Tárgyunk azonban nem ez.

*

Baj volt talán mindvégig, hogy olyan írók, akik nem voltak annyira létezés-kötöttségűek (mint Mándy, de kisebb kiadásban Hunyady is), az ilyen írók nem lelték meg a nekik megfelelő gondolkodást-mint-vitapartnert. Az orosz filozófia tanulmányozásakor jutottam erre a gondolatra. Természetesen a tartalom- és névmutatóban kerestem meg először (meg is írtam ezt) a nagy, ismert írókat... Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov... Blok... aztán Bulgakov... itt álljunk meg, ezt a vonalat hagyjuk. Később jött, hogy: hát az egzisztencialisták? S így bukkantam az ajánlásomban említettekre, e nálunk részben ismert (Bergyajev), főként mégis kevésbé köztudatosult nagyokra.

Nem feladatom, hogy egy átszűrt művet (P. P. Aprisko munkáját) kivonatoljam, végül idegesen kapkodjak, innen kihúzva egy fontos létgyakorlati szálát, amonnet egy létezés-gyökerű eszmefuttatást, pro és kontra az ábrázolhatóság fontosságát, a megismerés, a kifejezés, az összefüggések (mint ilyenek!) jegyeit, vitathatóságait. Szerénység kényszerít rá, hogy magam-tapasztalatán szóljak még valamit, szóljak „hozzá” csak, amiről szólnom igen nehéz lenne, mert terjedelmes anyagmozgatással járna.



A magam hibájából (érdeméből? hm) rákényszerültem, nem ellenszenves unszólásra, hogy megírjak egy olyan munkát, melyet Ottlik (sem) írt meg, egyelőre én sem... önéletrajzot, de hogy ne a született... iskolái... TAJ-száma... anyja neve... állampolgársága... munkahelye stb. ívek szempontjai alapján. Vagy anekdotázva. Stb.

Nem akarhattam, hogy az én – még sokkal gyarlóbb! Buda-vállalkozásom legyen az ügyből, könyéken kijövő dolgok ismétlése. (Bár az ismétléseimről a kaján vélekedések felszínességétől messze eltérő a felfogásom. Az ismétlődés általában új helyzetekbe kanyarítja a már kész elemet, zsetonná teszi, de nem szerencsejátékban. Telefonérmével, ha van még olyan bárhol.) Az *A komplett Tandori – komplett eZ?* c. könyvemről van szó, mely Ottlik *Próza-kényszerremeklésétől* is messze jár. Nem csupán még fokozottabb szerénysége okán. Az A...Z léha vicc, *léhai* ma már, mikor tudom, mily könnyen *néhai* lehetek, ritkábban vagyok. Könyvemet vagy a lezser tisztességtelenség ítélte rossz sorsra a tárgyalás során (nem ismerem tárgyalódásának részleteit), vagy a filozófiai tájékozatlanság régi itteni hagyománya. Pedig oly világosan egzisztenciálfilozófiai kérdések jönnek elő benne, főbb fonalként. (Ottlik... a prózai megismerésről és közlésének lehetőségéről; sesztovi stb., a dolog elméletibb megfogalmazásban.) Sosem hittem volna azonban, hogy elderfelhár fogalmam, tehát hogy „felderíteni és elhárítani”, tisztán semmit kibontani és magunkat védeni nem lehet... ez agnoszticizmus is lehet, jó, de egzisztenciálfilozófiailag nyilvánvalóan más. Lét-réteg és létezésréteg egzisztencialista felfogásában oly világosan látható tény-állás! Mármint amit Ottlik létezésnek nevez, nála részben a lét is. És az írói felismerés s az írói kifejezés párosa szintén ebbe a kategóriába tartozik. Mi az írói indíttatás? Lehet létjellegű, lehet létezésjellegű. Csak csodálom, hogy ezek az alapvető (ha fontos, ha nem fontos, de karakterisztikus jegyek és kérdések) annyi más, állítólagosan fontos szempont mögé szorulnak.

Vagy itt a másik – hadd fejezzem be átmenetileg itt – alapvetően Ottlik által befolyásolt kezdemény (a „Komplett”-könyvben, is). Arról, hogy az érintkezés nem megfelelő eszköze (újabbán így mondom: nem jó, nem lehetséges eszköze) az érintkezésnek. A kifejezés a kifejezésnek. Közgondolkodásunk bármily irodalmias rétege is viccnek veszi az ilyet, „az ilyet”, már eleve! Éspedig már akkor is, amikor nem részletezem (akkor venné még nagyobb képtelenségnek). Ha részletezem: az érintkezés valódibb változata inkább akkor mér az álom, az, hogy valakire jól gondolunk, valakiért akár ismeretlenül is *teszünk* valamit, valakire-valamire vágyunk. Természetes, hogy Ottliknál ez a „jó” iskola-társak összetartozására korlátozódik, hagyományt tehát gondolkodóilag nem teremt. Salingernél pedig a *Teddy* c. novellában eleve a tudás érdekességére kérdőjeleződik meg, azonnali ellenhangokkal. (Mire mennénk tömérdék *ignoramus*szal? ha jól mondom, igen, a tájékoztatlanok stb. hadával.) Mert való igaz, mondom szónokiasan, elit felfogás marad ez az abszolút-érintkezés-néző, tényleges-kifejezést-kutató igyekezet. Felfogás, nem annyira mérhető (mennységű) valóság. Ottlik ezen csúszhatott el a *Buda* esetében. S később rá is leghinhetett. (Nem minden percében. Természetes, hogy a közkeletűbb felfogás szerint nyilván sokszor szerette volna – triviálisan bár – kiteljesítenie művét. Mely – a *Buda* – sem foglalata nem lett semminek, sem záróköve. Annyira nem létjellegű volt az indíttatása! Annyira a létezés-sík törmelék elemeinek halmozása maradt csupán, a nagy ottliki rendező elv kikapcsolódása révén. Ez az elv csekélyebb és nagyobb műveket eredményezett. De hiánya nem kedvező.

Remélhetőleg: nem ér oly vád (gyanú), hogy a prózáírás (vagy a költészet) minőségi, lét- vagy létezhitelességi változását filozófiai ismeretektől várnám. Nem, mert ahogy a művészet is mindig – hasonlat... hasonlata elképzeléseinknek, eszköze ráismeréseinknek, hitelesítőjük, nem blőd „tükrözés” tehát, hanem a (nem fontoskodom!) sesztovi életbővítés-visszaigazolás eszköze, mondhatni keresések színtere, ahogy Ottliknál a szűkös iskolai világban minden, ami túlmutat rajzolatán... atlétika, Verne, tangó stb., stb. –, Sesztov vagy sem, a ki nem elégítő valós létezésre lenne (ne bódítószerként) valamiféle feljavító válasz (gyógyír, golyos, varázsfű etc.) a művészet, s legfogalmibb válfaja, az irodalom, azon belül is a próza... nem az esszé... a regény, az elbeszélés... ahogy tehát a művészet mindig hasonlat, szinte képtelenségévé válik így, hogy a művészet tárgya is hasonlat legyen (ahogy Goethe vélekedett még), így ismeretelméleti minden evidens mű. Rámutat, sejteti, hogy valóságalapja igenis valóság... ténylegesség... de hogy műalkotás számára jelentőséget hordozó valóság és ténylegesség, ezt a műalkotás sikere bizonyíthatja csak. Nem úgy, hogy – akár Ottlik is, mások – elfogadják, inkább „elfogadják” verebeimet, inkább „verebeimet”, különöségeimet (a mindenkor tárgyan), nem, a művészet mint lehetőség biztat inkább arra (inkább *arra* biztat, igen), próbáld igazolni életed. Nem a rilkei – vagy sesztovi – változtasd meg jelszava szól (ah, az orosz egzisztencializmust még jelzésszerűen sem akarnám kanonizálhatóvá tenni, semmi egzisztencializmust, semmi filozófiát), mégis jelentős minőségi, minőség-esélyi különbség van, ha egyfelől a művészet technikai, hagyományörző, bevált, közönség szempontú stb. eszközeit abszolutizáljuk, vagy a művészetet relativizálva – tárgyát ismerjük el bemutatásra érdemesnek a megvalósult mű révén. Duchamp érdeklődését így keltették fel a pop art művészei (Duchamp sem abszolutizálható, sőt, sok henye megoldás indoklója, megalapozója is volt, hatalmas érdemein túl), ami azonban (a pop) nem jó hasonlat, mert butaság lenne a BRILLO-doboz abszolutizálásán, értékigazolásán (miféle érték?) töprengeni, elégedettséget érezni, sikert... talán épp ellenkezőleg van ez. Minél komplexebb, nem csupán felmutatólagos jellegű műalkotás jön létre egy szimplának ítélt tárgyból (veréből, filozófiai mondanéból, agnoszticista képtelenségből stb.), annál inkább érezzük, hogy a „veréb, filozófiai szellemesség, agnoszticista ismeretkétely” stb. valami addig rendszerbe nem foglalt, még lét és létezés határán mozgó valami. A műalkotás a névtelen létből (a művészet számára tárggyá nem vált lét-állagból) létezővé teszi akkor „a dolgot”, s ez tulajdonképpen visszahanyatlás (a mondjuk) magasabbrendűnek tekintett, a gyarló létezéshez képest külön léthez képest, de mégsem. Az egzisztencializmus egyik ilyen orosz ágával messze egyetértek itt, hogy – Olvasóm, keresd meg a nagyszerű könyvben – a harmadik tényező is adva van, Adva A Harmadik... A lét és a létezés összekötője az emberi szellem (és megannyi evidens produktuma). Az egész művészetelmélet ezt kavargatja körül aztán, mi evidens produktum, miért, miért nem. A jelentéktelennek mondott létezőt, a hitelességét csak létben hordozó tárgyat (veréb, megújongató filozófiai tételek stb.) abszolutizálva könnyen felhagynánk a művészettel, a fordított eset pedig az akár gyarlónak is mondható artefaktum, de mindenképp művészi mű magasabbrendűségének csálóka tudata. A művészet, akár Ottlik példáján is mondhatom – s magamat csüggedésemben, netán vissza-a-léthez jelszavai ellenére biztatva –, addig őrzi meg eleven, a művészet és önmagát is serkentő igazi érdekességét, míg eszközközpontú művészetté, műveskedéssé nem válik, hanem lét és létezés határjárója, ha több, ha kevesebb sikerrel.



S megjegyzem: itt épp a túl sok siker – illetve a túl sok kudarc – hoz terméketlenséget, teszi vonzóvá az abbahagyást. Nagyon gyanítom, hogy Ottlik esetében ez is közrejátszott (a már emlegetett együttthatók mellett). Közre, de miben? Talán abban, hogy életműtől többet várnánk, épp örömünkre, úgy ám, viszont az efféle abbamaradás nem igazán karizmatikus. Amivel nem mondjuk, persze, hogy az utolsó lehető perzig hangyaszigoralm-mal végigdolgozott művészi élet a legmagasabbrendű. Amiért kár lenne: az Ottlik-rejtélyért, ha szólított Szerzőnk emléke nem tenné igazán aktuálissá többé. Ám az ilyesmi: ér-zületünk kérdése. Tudománnyal, esszé-dolgozatokkal nem segíthető elő, mi alakul. Pillanatnyilag Ottlikot, félek, *kiismertnek* mondhatjuk. Lószakkifejezéssel élve: *exposed*. Van egy másik ilyen kifejezés is: „in the hand of the Handicapper”. Ez utóbbi az az illető (egyszemélyes istenként Angliában pl., aki a hendikep versenyekben, eredményeik alapján, a lovak cipelendő súlyát a fogadás egyenlő esélyeinek érdekében jól vagy rosszul megállapítja. Egy ló tehát a Handicapper kezében van már, ha kétszer győzött egy adott osztályban, mondjuk a C-ben, s nem megy fel a B osztályba. Akkor cipelhet. De a hasonlatok sántítanak – az írói művek pedig igenis maradjanak ép lábbal futó, fürgé (vagy olykor lomhábbnak látszó) lovak. Már bocsánat!

Magam

Egyik megejtő szépségű, bocsánat, gordonkaszavú novellájának vége felé Ottlik kis alfejezetecímként hozza, hogy: „Ehhez akkor ő...” Mit szól, hogyan jön, mi a hatás reá. Így mondom ezt én.

Semmiképp sem Ottlikról szól már ez a toldalék, inkább a létezés s a lét egzisztenciálisatöbbségi kérdéseiről „egy írónál”. Csekélységemnél. Nálam. Úgy egyáltalán.

Az eddigiek során megálltam, hogy közbeszóljak saját példáimmal. Csüggedéseimmel, melyeket „szent meggyőződések” névvel is illethettem volna (illetethnék). Azzal az akármivel, amiről J. A. mondja, hogy amikor verset ír az ember, nem írni volna jó. J. A. itt a versírás-mint-létezési-forma megtagadásának félig mókás vágyát exponálja. De nálam másról van szó.

Leszámítva terveimet... felkéréseket... annak egészséges mivoltát, hogy írnia az írónak igenis kell... de már félrehagyva azt, hogy „az Olvasó”. Ezzel a szemponttal nem törődöm. Természetesen, akik azért támogattak meg (többszörösen is köznyelven szólva *egzisztenciálisan*), hogy alkalmasabb körülményeim legyenek a munkához, nem csalhatók meg eb-béli tiszta és szép igyekezetükben. Marad tehát a *létszempont*.

Létszempontúan mintegy „megtörhető biztonsági berendezkedés” lettem, bejövöget, hogy... írni minek? Tóth Árpád másért kérdezett ilyet, de igen sokan megkérdezték ezt, ha kicsit jobban megvakarjuk az életműveket. Halász Petár létszempontját sem szabad lenézni, melleleg. Végül jött Ottlik. Kicsit azért.

S nem is itt a lényeg. Hogy „úgy érzem”. Hogy ez egy ilyen újabb érzület. 1980 táján is gondoltam: mit műfordítok én itt, mikor madárkám haldoklik? Szó arról van inkább, hogy a létezésszempontok (ily események) léthatásúvá lettek, s nem okvetlenül a tenni-vagy-nem-tenni jegyében.

Sokszor magam is nevetek rajta, elvárnám, „mondja fel”, mint rólam szóló tananyagot a hozzám közel állni óhajtó Kegyes (illető stb., akárki), mik mindenek (így!) történetek velem, bajok, végveszedelmek hogyan s mint értek 2006. február 18-a óta. Karom embólia-

veszélyes összetörése, feketedése, megnyomorodása; aztán hogy elhagyott a járásom, igen, minden látható ok nélkül hónapokon át a lábam alig tudtam emelni; aztán hogy menetből csaknem szecskává aprítottam magam, mert bementem a hétsávós forgalomba, pirosnál, és tényleg csaknem, s csak halál se biztos ilyenkor, aztán egy iszonyúnak mondható hasúri fájás-sorozat, orvos is látta kivételesen, rejtély maradt; pedig már könyörögtem majdnem, műtsenek meg akármivel, de ez ne legyen! Aztán és aztán és aztán... combizmaim kővé keményedtek, elvesztették rugalmasságukat, felállni alig bírok ma is, másodpercek figyelme kell, közben nem kádba esni, járdáról lezuhanni... mindig, ha combtóból manőverezem. Aztán, kissé magam hibájából megint, fejfel nekimentem egy fának, iszonyú csattanás, fül széle leszakad, fej hasad, égi szerencse, hogy nem kórház. Otthon kivéreztem, kikenegettem, éltem életem, egy agyrázkódással alkalmasint, és talán hatása is maradt. Azóta teljesen önhibámon kívül – járdára koci fel, zöldbe elem koci be stb. – két-három életveszély. Ne járjak az utcán? T. Ákos kérdése. Tekintsek érzetből (nem fizikai érzet!) mindent irrelevánsnak, mert csak a túlélés, a megmaradás számít? Igen, a saját takaróm etc. Szabadságom, amit egy hiányzó láb, kar már gátol, a halál főként. Így a létezés-jelleg a lét-jellegbe „beegzisztenciált”, ez is van. VAN.

Még egyszer Ottlik. Mi „VAN”?

Igaz lehet-e, hogy Ottlik a zárt rendszerek írója lett? Lett, nem „volt”. A *Hajnali háztetők* világa nyitott világ. Vagy...? A „miért kéne bármit is csinálni az életben?” anti-egzisztencialistája, Halász Péter (a csak a felszíni valóságot, a létezést élő, ezzel elértéktelenedő ember... történetesen ő elértéktelenedő), igen, ő az 1945 utáni világban is megtalálja a helyét, s végül valami francia-délvidéki helyen (ah, Antibes, nem semmi!) fogadós lesz, jó ég tudja, mi az úrilány-feleségénél még mindig emberibb egykori utcanővel, tehát? Ottlik zárt világnak élte meg az iskolát Kőszegen, nyitottnak a háborút, még közéleti szerepet is vállalt volna Budapesten 1945 után, de – mondjunk egyszer ilyet is – az úgynevezett kommunizmus lekaszálta polgármesteri terveiket, vagyis hogy entellektüelek vegyék át az uralmat a fővárosban. Néhányan írók, néhányan festők, mások építészek voltak stb. Ezt Ottliktól magától tudom. És voltak, akik professzorok lettek a szovjet-érában, és Ottlik Dickenst fordított, majd visszaköltöztetett Gödöllőről Budára, és megjelent szinte jeltelen a *Hajnali...* mi páran egyetemisták, a politikai gazdaságtan előadásról a Piarista utcai tanuszékre visszaballagva, én egy fényes februári tavasz-napon az anyámtól kaptam, el nem ebédelt napi tíz forintos zsebpénzemen, megvettük az okker borítójú kötetet, benne novellák is... és jött az *Iskola...* s ezt Györe Balázstól tudom, Ottlik szétküldözte, de valami százat, netán százával a példányokat... szinte semmi visszhang. Magam sok oldalas levelet írtam a Mesternek, akit Nemes Nagytól ismertem (Rilke-felolvasás) stb. S jött barátságunk, azaz plusz: hogy Ottlik vezetgetett a magyar, angol, amerikai irodalom világában. A nyitottabb – nálunk felpuhulóan szovjet – világot Ottlik szerencsésen vette. Utazások... régi barátok viszontlátása lassan... London, Párizs... legendás dolgok is, mikor egy csapat magyar író Angliában járt hivatalosan. De azt is lehetne állítani, találgatva bár, hogy Ottlik az 1939 előtti (még a náciizmus stb. háborúja előtti) világ bizonyos körülményeit rekapitulálta, egyletek, bridzs, ismétlem: utazás. A keszon-léggör már nem ihlette őt okvetlenül írásra. Babitsék ihlető léggöre is messze volt. Holott a lét-eredetű kezdemény a létezésben, hogy tehát írónak kell lenni mindenáron, Ottlikban is benne lehetett. Erről nem tudok részletet.

**Befejezésül: magam**

Persze, hogy meg kell ismételnem: Sesztovékat az Olvasóra bízom, megkeresni, olvasni; kivonatban is ihlető, ujjongató dolgok. Kérdés, kinek. Elmondom, én milyen vagyok. Nekem a lét-eredetű „légy író a létezésben!” benső parancs nyolcéves korom táján jött. És „játssz!”, nyilván valami efféle is. Három nyelvet megtanulhattam volna azon idők alatt, melyeket képletes gombfocibajnokságokra, atlétikai kockadobásokra, magán kártyaverse-nyekre fordítottam. A kártya, ezt sokszor megírtam, az életemet mentette meg (1956, mi-kor apám házhoz kötött, és szobámban, ah, nem volt nekem szobám! a négy kártyaszínnel játszottam, egymás ellen a négy „szín”, bocsánat, figura); és mérhetetlen volt a fantáziám már akkor is, csak ezt nem tudtam a világ nyílt rendszereiben (filmek, színház stb., naná nem nyíltan erotikus alkotások, nem sport, sem társadalmi szereplés) hasznosítani.

Lassan megfutottam irodalmi pályámat, s izületeimben, szokásaimban megöregült, sehova járni nem képes, időt és teret egybehozni – „ott leszek ekkor és ekkor, és te...” – netán „és önök...” Minden ilyentől rettegek. Jobban csak házunk összedőlésétől. (Agg épület, érződik, bizony.) Megfutottam ezt a pályát, nehezen tudok járni, villamosról le-szállni, várom, de nem szeretem a postát... zavar, hogy csengetésre kell számítanom... bármit is várnak tőlem... és közben? Nem nyughatom, új és újabb regényszerkezeteket találok ki, ha nem értékeli is (meg is sértődöm, de ez elmúlik), szellemileg profi módon „fitt” vagyok, sok mindenben fél-aktív stb. De ha ezt lét-és-létezés-egzisztencializmusba vetítjük (ismétlem, kicsit önkényes, hogy épp ezt a kontrasztot választottam, tehát hogy lét és létezés, ez a heideggerinek is ugyanúgy felel meg csupán, ahogy a francia kaszinót is tizennégyéveskori barátom és nem Szép Ernőék szabályai szerint játszunk, feleségem meg én, 37. éve, 3 liga... ld. gombfoci, kártya 56-ban), nagyon élesen érzékelem, érzelelem, mi VAN – s nekem, bocsánat, a többi... nagyon érzékeny félelemmel írom le, nincs. Azaz... van, de nincs „az ő valójában”. A *Töredék Hamletnek* monodráma, szinte előadhatatlan, a térhatások miatt viszont ma talán előadható lenne, de velem kevés foglalkozás esik így, talán már teher is lenne, ha nem ügyes tapintattal csinálják, Albert Langlois clochard emlékének van ajánlva. Marguerite Duras regénye, Henri Colpi filmje, még Pilinszky is azt mondta róla, anno 1960 körül: „Talán a film... ezt...” A clochard, fejsérülése után (ah, eszembe se jutott, miután összezúztam, megzúztam fejem a fa törzsén 2007. aug. 22-én!), a háborúból visszatérve nem emlékszik szeretteire, ki kicsoda. Ők rá annál inkább. El-megy végül egymás mellett a két igyekezet. A clochard „jó ember” ajándékokat visz felesé-gének, barátainak a romtelepről, ragyogó újságkivágásokat – szép kocsik, hercegek, kas-télyok, hercegnők, színésznők, hegycsúcsok stb. –, de azt hiába várják tőle, hogy emlékez-zen rájuk. Csak ül tehetetlenül, mit kívánnak tőle. Ez az egzisztencializmus egyik abszolút „létből-a-létezésbe-közvetlenül” irodalmi példája. Végül elijesztik, erőszakoskodásuk a há-ború borzalmas eseményére emlékezteti vissza a szegény clochard-figurát (egy kamion fényszórói nyilván valami táborra, lágerra), s elmenekül. Meg kell várni a telet, mondják, majd behajtja az éhség, a hideg. Csak van olyan tél, mely nem mulandó. – Különben ezt is itt nagyon szívesen, evidenciából írtam, persze! (S ez a mondat is egy Ottlik-áthallás. Az Iskola... végéről.)

2002 februárjában

SÁNDOR IVÁN

A hallgatás szövege és a beszéd fonala



Ha Ottlikot nem kéri fel 1965-ben, hogy tartson Bécsben előadást a *Regény a huszadik században* témájú kerekasztal-beszélgetésen, valószínűleg sohasem esik bele a maga ásta verembe.

Mindaddig ugyanis az volt az álláspontja, hogy a regényíró nem foglalkozhat a regény poétikai problémáival, ugyanis abba, amit regénynek nevezünk, nem lehet behatolni *nem* regényírói eszközökkel:” a regény maga mondja el, hogy miről szól. És körülbelül azt mondja, hogy ő nem mondani akar valamit, hanem lenni akar valami.”

Jött azonban a bécsi meghívás, és kidolgozta a huszadik század második felének egyik legmaradandóbb esszéjét arról, hogy mi a regény.

A másikat, *A mesterségről* című műhelynaplót, hozzacsatlakozóan *A tonalitás és atonalitás közérzetéről* című esszét, Mészöly Miklós írta. Az előbbi két munka negyvenhárom, az utóbbi harminckilenc esztendő. Nem keltettek különösebb figyelmet. Több mint tíz éve meguntam körülöttük a csendet, írtam róluk.

Ottlik és Mészöly különböző égtájak. Életükben távol maradtak egymástól, habár Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes próbálta összebékíteni őket. De nem a magánviszonyok alakulása volt az oka annak, hogy a regényről szóló írásaiknak különböző az alaprajza, horizontja. Mészölytől nem állt távol a teoretikus munka. Mindenekelőtt a franciák voltak rá hatással, Camus, és az új-regény képviselői. Esszéit az is meghatározta, hogy nemcsak az irodalomról, a művészetekről írt, de a történelemről, a politikáról is.

Ottlik menekült a teóriától. Tehernek érezte, amely alatt a regény összeroskadhat. Nem Camus és az új-regény, hanem Kosztolányi és Márai volt a „háttérben”. Mintha idegen test volna az életműben a regényelméleti írása. Holott...

Érdekes, hogy Mészölyvel egyidőben ő is az „egyszerűsített értelmezett valóságfogalomról” töprengett.

„A regényíró tartománya »a világ sérthetetlen valósága«, a regény a sötétségből némi világosságra törő személyes küzdelem. Ez a valóságfogalom nem azonos a köztudatban élővel, ugyanis tartalmazza azt is, amit nem valóságnak nevezünk, azt is, amit semminek sem nevezünk, azt is, aminek még nincs neve. Éppen a regény hatol le a megnevezhetetlenség mélyére. Mi van az ismertén innen és túl? Nem lezárt és kész valóságfogalomról van szó, hanem nyitott táguló, önmagát számbavételre, minden mozdulatával rögtön szaporító készülő valóságról. A regény, létezésmodellekből »rakja össze« a struktúráit.

Az ismert, illetve annak nevezett valóságból, valamint az Én személyes, közelnézeti valóságából, illetőleg a mondat=bekezdés=fejezet dinamikájából, tektonikájából létrejött együttes struktúráiból, »már majdnem megél a regény« mondja, de kell még valami, »a még el nem készült dolgok számára«. Az »az van, amit valóságnak nevezünk«, az »Én vagyok«,

s a »Valami van«-on túl elengedhetetlen »valami keletkezik«. Ez nem más, mint az író »titka«, látomása, belső univerzuma, amiről beszélni sem igen lehet, ugyanis ezzel „a valóságnak is, a regényírásnak is rejtett tárnáiba érkezünk”.

Több mint tíz éve írtam így Ottlik regénypotikájáról, amikor a regényről, a szövegirodalomról, a posztról folytatott viták idején, a poszt *utáni* regénykorszak lehetőségeivel foglalkoztam.

Ottlik regényelmélete a *Próza* című kötetében jelent meg először, másfél évtizeddel a Bécsi Kerekasztal Konferencia után. Nem vallomás. Nem a küzdelmeiről, technikájáról, nem önmagáról beszél. Hűvösen, világosan: *a regényről*. Mégis olyan személyes, mint az Ottlik-próza. Proust tudott így írni a regénymunka mikromozzanatairól, klímájáról, talányairól.

Tehát: a teória, mint próza. Lehet-e, és miképpen arról írni, amiről „beszélni sem igen lehet”?

Az ismeretlenben való behatolás szándékát megfogalmazhatja a maga számára a regényíró, de az ismeretlen felé vezető út, maga is ismeretlen. Ama „rejtett tárnák” nem behatárolhatóak.

(Magántapasztalat): a regény – kinél-kinél mikor és hogyan – egyharmada tájékan „nyílik ki”, akkor jelennek meg azok a bejárandó ösvények, amelyekről a regénykezdetnél, csak homályos sejtések lehetnek. Akkor reményteli a további utazás, amikor már az ismeretlen (el sem képzelt) univerzumban lépegetnek a regényalakok.

Ottlik bridzzsel, cseveg, sétál. Arról ír, hogy a regényíró foglalkozásával együttjár: lehetőleg ne legyen véleménye a regényről, mert „a regény a hallgatás szövetéből készül, nem a beszéd fonalából.” Minek ír hosszú regényt az író, kérdezi, ha rövidebben és más módon is el tudja mondani, amit akar?

Van ebben valami meghatóan tizenkilencedikszázadi. De mit kezdünk azzal az eszmével, miszerint a regénybe nem lehet behatolni *nem* regényírói eszközökkel? Ez nem tizenkilencedikszázadi gondolat. Olyan alapmondat, amely univerzálisan hiteles lehet. Érezhetjük egy festmény előtt állva, egy zeneművet hallgatva, egy filozófiai munkát olvasva.

Ottlik segít a megfejtésben, amikor Kosztolányit idézi: „Tévedés azt hinni, hogy a költő érti az életet, s mint valami tanítómester elmagyarázza. A költő nem érti az életet, és éppen azért ír, hogy az írással, mint tettel megértse.”

Az utóbbi regényeimet kísérő regénynaplókat (*Daniellával a vonaton, Paulóval a görög tengerparton*), akkor szakítom meg, amikor úgy érzem, hogy ama rejtett tárnákhoz érkezem a regényírásban, oda, ahol valami *keletkezik*. Ilyenkor kiszárad a fogalmi megközelítés igénye. Jó néhány éve figyeltem fel arra, hogy a *Malte Laurids* után lanyhult Rilke levélfíró, vallomást tevő kedve.

A huszadik század utolsó, az új század első évtizede a regényteóriák virágzásának, ki-
fulladásának, uralmi státuszának, státuszvesztésének, a poszt *utániságnak* az ideje. Ottlik a maga korában gyanakodva nézte a teoretikus küzdelmeket. Miközben regényelméletéből ma is sok mindent tanulhatunk. Gyanítom azonban, hogy az *Iskola a határon* és a *Buda közötti* esztétikai-formáltságbeli szintkülönbségnek az lehet az egyik oka, hogy az előbbi, a szabadabb, még *A regényről* előtt, az utóbbi a szaggatottságában-formakeresésben megterheltebb, az elméleti számvetés után született.

Ez eléggé ijesztő az olyan regényíró számára, akinek az esszéírásába beszüremlik a regényen való töprengése. Az ilyen írónak el kell felejtetnie, mikor maga elé húzza az üres papírlapot, azt amit a teóriából csiszolgat magának.

El kellene felejtetnie Ottlik regényelméleti írását is?

Lebeszélem erről magamat.



Az úgynevezett „Sgraffitós ház” Kőszegen, a Jurisics téren. Ennek homlokán olvasható az Ottlik-regényt strukturáló Szent Pál-i mondat: „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei.”



JÁSZ ATTILA

semmis ég, egészen.
Egy ürge feljegyzései a létezés-szakmáról



(i/Ottlik sírverset ír Adynak)

Mert soha nem ugyanaz a forrástisza,
olajosan duzzadt szem néz rád vissza,
ha csak arcod vak, rozsdás tükrében látod.
A tűnő perc örök. A semmis ég átfog.

Minden üres,
ha nem az élet csapvizét issza.
Másban ne higgy.
És soha ne nézz vissza.

(ii/K.D. válasza Ottliknak)

Áthatolhatatlan sötétség, akár a tinta, az ég.
Hulló csillag a minta, és kész feketeség.
A szív zseblámpa-fényénél kellene látnod.
Része vagy az üveggolyónyi földnek,

a semmi lágyan átfog.

(iii/Ottlik monológja a tükörnek)

Beszédes vagyok, akár egy néma kiskanál.
Fekszem az abroszon. Érintetlenül. Talán.

(iv/Ottlik átírt monológja a tükörnek)

És fecsegő voltam mindig, egy néma kanál, ha
fekszik az abroszomon, dísztelenül a halál.



Ottlik Géza íróasztala és személyes tárgyai



Az Ottlik-recepció új hulláma*



A napokban került kezembe Borbély Szilárd furcsa című esszéje (*A Göncz az egy strici*). Az író, műfordító, börtönviselt értelmiségiből lett politikus azért strici, mert a szerző nagyapjának szóhasználata szerint strici, akiből nem lehet katonát faragni. Debreceni kollégánk (mellesleg az egyik legjobb magyar költő) elmondja, Ottlikra és nagy regényére Esterházy hívta föl a figyelmét 1982-ben. A hosszú hajú, Lennon-szemüveges író hatására kölcsönözte ki a könyvtárból a regényt. „Volt időm olvasni, mert a sikeres felvételi eredményeként a behívót vártam. Nem tudom, milyen lehetett volna az egy év a néphadseregben, ha előtte nem beszél Esterházy a televízió keddi esti rétegműsorában erről a regényről, ha nem olvasom el Ottlikot. De elolvastam, és tudatosan vagy öntudatlanul az elkövetkező évben ehhez mértem mindent. Mondhatom, alapos felkészítést adott. Az összezárt fiatal férfiak világa, az árulások, a gyávaság, a védekezés és a szolidaritás lehetőségeiről el-sajátítottam a legfontosabbakat. A félelem erejét felhasználó finom terror, a gyengeségből és gyávaságból táplálkozó önzés a motorja az ilyesfajta gépezeteknek.” Borbély eszmefuttatásából azt a roppant tudománytalan következtetést vonhatjuk le, hogy az Ottlik-olvasók, elemzők immár visszavonhatatlanul két nagy csoportra oszthatók: volt fejükön sapka (még ha Medvéhez hasonlóan egyénítve is viselték) vagy nem. Mára nemzedékeknek nincs semmilyen „élményük” a néphadsereg Schulzéiről, őskori maradványként szemlélük azt a világot, melyben nemcsak ármánykodás volt és embertelenség, hanem barátság és szolidaritás.

Az Ottlikról szóló könyvtárnyi irodalom folyamatosan meghaladható és másként látható – nemcsak az említett nagyon prózai okból. Mivel nincs teljes és végleges megértés, minden meghaladható. Ezért fogalmazódhatnak meg olyan kérdések, amelyeket a korábbi sok száz kritikus és tanulmányíró nem fogalmazott meg. Az új Ottlik-tanulmányok kérdéseiben is a további értelmezők hatástörténeti lehetőségei rejlenek.

Milyen előzmények után jutottunk ide? A *Drugeth-legendát* közlő Babits üzenetétől („tetszett”) évtizedek telnek el különösebb örömezés nélkül. A „spenót” négy évtizeddel ezelőtt még enigmatikusnak, torzónak és befejezetlen vállalkozásnak minősítette a század egyik legnagyobb magyar regényét. A hetvenes évek elejétől a nyolcvanas évek elejéig (a 60. és a 70. születésnap között) azonban történt valami. Egy évtized alatt lejátszódik Dávidházi Péter kultusztörténeti forgatókönyvének három szakasza: a beavatódás, a mitizálódás és az intézményesülés. Három név ebből az időszakból: Lengyel Balázs, Tandori Dezső, Balassa Péter. Mivel az irodalom mindig a megszokottá válnak és a szokatlanok a küzdelme, az *Iskola a határon* művészi értékeinek fölismeréséhez viszonylag sok időre volt szükség. Ám a hetvenes években a regény – az olvasói ízlés és az irodalomtudományos szemlélet változásával összhangban – megtalálta közönségét és értelmezőit. Ebben minden bizonnyal múlhatatlan érdeme van annak a prózakritikai fordulathoz, mely mó-

* Elhangzott a 2007. november 22-én megrendezett Ottlik-konferencián.

dosította a magyar prózainterpretáció jellegét. Az érzékeny, korszerű tudományos megközelítéseket azonban nagyon gyorsan elsodorták a mitizáló törekvések. A vékonyan csordogáló vagy éppen teljesen hiányzó Ottlik-művek, az állandó újraírás kényszere megteremt a minőség, az igényesség, a hallgatás mítoszát. A Mozgó Világ 1982. májusi számában Zalán Tibor például ezt írja:

„Iskola a határon + Hallgatás = Ottlik

Ottlik – Hallgatás = Iskola a határon

Ottlik – Iskola a határon = (?Hallgatás?)”

Ekkoriban még az is megfogalmazódik, hogy a „nagy írók esetében a hallgatás nyomasztóbb lehet a legélesebben megírt könyveknél” (Zalán Tibor) Kezdi Ottlikot Ottlik szavaival magyarázni. Az életmű misztikus homályba kezd burkolózni. A kritikai pozíció teljes feladása olykor a legjobbaknál is kísért: „Ottlik Prózája, mindenkor prózája, mindig önmagában áll, önmagán nyugszik, mondja magát, nincs mit beszélni róla” (Balassa Péter), a kritika csupán „formakijelentésekkel álcázott hallgatás”, a kommentár, elemzés legfőljebb „velehallgatás” lehet. Azonosulás, a szent szöveg megtanulása, a szerzői név varázsereje – ezek a kor Ottlik-irodalmának alapelemei. A műhöz áhítattal és remegő kézzel lehet nyúlni.

Bizonyos értelmezői körökben a *Buda* sem kerülheti el sorsát. A posztumusz regényben némelyek „szakrális tárgyat, misztikumtól övezett írásművet” látnak (Tarján Tamás), „a teljesség továbbteljesítését” (Balassa). A visszhang másik része azonban mintha a bálványrombolásra volna példa: „művészi csőd”, „írói kudarc” (Bán Zoltán András), „zseniális, illusztratív, variatív lábjegyzetgyűjtemény” (Margócsy István). Ezt a vonalat erősítette Szegedy-Maszák Mihály kismonográfiája is (1994), mely az életművet koncentrikusnak látta, középpontban az Iskolával. Ebből következően mind az életrajzot, mind a korai novellákat, kisregényt, hangjátékot, esszéket és a *Buda* című regényt az „Iskola” felől olvassa. A novellák elemzésének elsődleges szempontja, mi mutat bennük (témaválasztás, szerkesztés, nyelvszemlélet) a nagy regény felé. „Mellékterméknek” minősül így a *Hajónapló* is, a *Hajnali háztetők* „előmunkálat”, a *Buda* „kiegészítés, függelék”. Egy nagy mű árnyékában persze könnyel lefokozódhat az érték. Miként az ellenkezője, a fölértékelés is lehetséges. Igaz, utóbbi a ritkább.

A bírálatok azonban mégsem a bálványrombolás kezdetét jelezték. Ami Ottlik-felejtésnek látszik, valójában sokkal szomorúbb dolog: az irodalom felejtése – ez a mögöttünk lévő másfél évtized keserű tapasztalata. Ám ezek az évek az elemzés, az Ottlik-életmű szakmai kérdéssé válását is jelentik. Fűzfa Balázs, Korda Eszter, Sümegi István könyve vagy a Jakus Ildikó–Hévízi Ottó szerzőpáros munkája ennek az újabb lendületnek a dokumentuma. Az újabb értelmezési stratégiák, interpretációs módszerek túlfeszítése persze újabb egyoldalúságokhoz vezethet – nem az említettek munkáiban. Merthogy van regény, amelynek elsősorban szerkezete van, s arra hordja föl az anyagot, de a legtöbb írónak (így Ottliknak) először anyaga van, ahhoz keresi a megfelelő hordozó struktúrát. Vagy éppen séggel a struktúrától félti anyagát. Miként Medve a *Budában*: „félti a megírással tönkretenni élete nyersanyagát”. Ugyanaz – mindig másképpen, s ha valami éppenséggel előzménynek vagy függelékeknek látszik, meglehet, másféle regénypoétika szerint nem az.

Az Ottlik-kutatás is szembesül azzal a tudománytörténeti kihívással, hogy az irodalom mibenlétét és minőségeit, ezek mozgásainak okát, mozgatóját nem irodalmon kívüli, ha-



nem irodalmon belüli, nyelvi, poétikai folyamatokra alapozva keresi, s ezt jól teszi. Az életmű tanulmányozása végleg szakmai kérdéssé vált. Ámde az olvasóra is gondolva: ez az Olvasó föltehetőleg azért is olvas, mert nemcsak a mű nyelvi-szerkezeti felépítettségére kíváncsi. Egyszerűen csak azért, hogy a műben önmagára és világára, a világban önmagára ráismerjen.

Olasz Sándor



A híres fotel – többszörös tükröződésben...

FÜZFA BALÁZS

Az Iskola a határon térpoétikájához

I.

(Előzmények)

Az Ottlik-kultusz Kőszegen és Szombathelyen (1995–2007)

1995-ben – bő évtizede – azzal az elhatározással vittem el Ottlik-speciálkollégiumos főiskolai hallgatóimat Kőszegre, hogy ott megnézzük az *Iskola a határon* élményanyagának helyszínéként számon tartott épületet és intézményt, aztán hazajövünk, s a látottakat, tapasztaltakat feldolgozzuk magunkban, majd „egy irodalmi mű referenciális viszonyai” vagy valami hasonló címkével látjuk el, s tesszük a dolgunkat tovább.

Ám a valóság nem engedett jóleső szorításából: előbb arra kellett rájöttünk, hogy ez a génusz, a regény „helyszíne” egyfelől ma is él, sőt az épület most is iskolaként funkcionál, másfelől pedig arra, hogy ez a „hely” alig ismert a magyar irodalmi köztudatban. Pontosabban az a tény alig ismert, hogy az Iskola ma is létezik, oda el lehet menni, gyönyörű parkjában sétálni, nézelődni, tűnődni, olvasni lehet. Harmadrészt pedig az a tudás vált számunkra nyilvánvalóvá, hogy egy irodalmi szöveg poétikai rétegzettségének közelébe eljuthatunk annak valóságanyagán keresztül, illetve még az is elképzelhető, hogy a szöveg-egész memoriter jellegű tudása az értelmezés egyik lehetséges módja vagy forrása lehet (egyik „kultuszérzékeny” diákom ugyanis fejből tudta az *Iskola a határon*-t, s később ez a fajta kogníció is több közös szellemi élmény forrása lett).

Dávidházi Péter könyve¹ óta tudjuk, hogy az irodalmi kultusz általában mit jelent, s van sejtelmünk arról is, hogy miképpen jelenhet meg mindennapi életünkben és szakmánkban. Ezt a fajta tudást még nem éreztük magunkénak akkor, amikor elkezdtük építeni az Ottlik-kultuszt Szombathelyen és Kőszegen. Az első állomás ezért egy négy féléven keresztül működő speciálkollégium volt, melynek végeredményeképpen megszületett a *Mélylégzés. Adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához* című tanulmánykötetünk². (A könyvet Hornyik Miklós mint az Ottlik-recepció egyik állomását említi³; de fontosnak tartja Bohár András és Kamarás István is, hogy a benne lévő tanulmányokban az Ottlik-befogadás új típusa és új generációja öltött testet, illetve hallatja a hangját⁴.)

¹ „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.

² Szerk. F. B., előszó ESTERHÁZY Péter, Szombathely, Savaria University Press, 1997, 1998².

³ OTTLIK Géza, *Éjszakai hajózás*, vál., szerk. és összeáll. HORNYIK Miklós, Bp., Nap, 2006, 390.

⁴ KAMARÁS István, *Olvasó a határon. A Iskola a határon fogadtatásának és befogadásának vizsgálata*, Bp.–Szombathely, Pont–Savaria University Press, 2002, 22.

1997–99-ben több (riport)filmet forgattunk a Szombathelyi Városi Televízióval, a Nyugat-dunántúli Regionális Televízióval és a Duna Tv-vel Kőszegen, az Iskolában, s gyűjtöttük a szellemi és az anyagi muníciót ahhoz, hogy nagy tervünk valóra válhasson: 1999-ben emléktáblával jelöltük meg a „hely”-et (a Weöres Sándor Társaság és a Soros Alapítvány segítségével). „A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van” – olvasható most már a bejáratnál, ha végigsétálunk a főallén, s belépünk a bolthajtásos előtérbe (a még bolthajtásosabban gyönyörű ebédlő melletti kis térbe).

1997 óta – amikor a szakkollégisták első generációja végzett – sorban születnek a szombathelyi Berzsenyi Dániel Főiskola Magyar Irodalom Tanszékén⁵ az Ottlikkal és művével foglalkozó szakdolgozatok (eddig körülbelül tucatnyi), 2001-ben pedig néhányan részt vettek a Kamarás István irányította, az Iskolával kapcsolatos olvasásszociológiai kutatásban, illetve azóta többen elvégezték az egyetemi magyar szakot. Különös örömet okoz számomra, hogy van közöttük olyan is, aki már doktori disszertációját is megvédte, s éppen e konferencia kezdeményezője és fő szervezője lett, és olyan is, aki most végzi a doktori iskolát (ugyanaz a Kovács Ági, aki egykor – s talán még ma is? – fejből tudta-tudja a regényt).

Részben az Ottlik-kultuszról nőtt ki *Az élményközpontú irodalomtanítási program könyvei* című sorozatunk, melynek hat kötetét a Pont Kiadó és a Savaria University Press jelentette meg 2002–2003-ban. (Közöttük a világ, illetve a Kárpát-medence irodalomtanítását áttekintő, továbbá a magyarországi irodalomtankönyveket kutatósszerűen bemutató kötetek is találhatók.)

Egy „rendes” kultusznak fontos része az a szertartásrend, amely kialakul általa és körülötte. Mi ezt 2004-ben azzal próbáltuk egy közösség számára „szemközelt” hozni, hogy több mint kétszáz ember részvételével felolvastuk az *Iskola a határon* (három helyszínen, Kőszegen, illetve Szombathelyen, három nap alatt). Az ürügy a *határok* virtualizálódása volt az Európai Unióba történő belépés kapcsán (április végén), ám mindannyiunkat megdöbbenett, hogy a néhány évszázada elfeledett, korábban azonban természetes közös, hangos olvasásnak mekkora ereje és hatása lehet. Persze arról is okkal-joggal gondolkodhattunk ekkor, hogy mennyiben változik meg egy regény(cím) jelentése, ha „elcsúszik” mögüle a valóság, vagyis ha megszűnik ama országhatár, amely referenciális alapja volt a szöveg egyik jelentésrétegének.

A közeljövőbe tekintve pedig hadd említsem meg a VOTI (Virtuális Ottlik Intézet) szerveződését: ez az „intézet” egy olyan elektronikus adatbázis és internetes szellemi központ lesz, amely megpróbálja mindazokat összefogni, akik Ottlikkal valaha is foglalkoztak, s megpróbálja – legalább virtuálisan – elérhetővé tenni az íróval kapcsolatos dokumentumokat (így például a Kolozsvárt található Ottlik Könyvtárat is).

Miután pedig a VOTI „belerázódott” a világba, vele párhuzamosan (2008–2009-ben) szeretnénk létrehozni a valóságban is működő Ottlik Intézetet, amely regionális irodalomtudományi kutatóhelynek gondolja el magát néhány irodalmár kutatóval, akiknek „végső” céljuk, hogy egyfelől a nem túl távoli jövőben megjelenő Ottlik-monográfia munkálatait segítsék, másfelől előkészítsék az *Iskola a határon* genetikus hálózati kritikai kiadását. Továbbá a Trieszti-öböltől Bécsig „megkutassák” a „katonaiskolások” irodalmi munkásságát (Rilke, Musil, Ottlik – Joyccéval kiegészítve a sort, aki ugyan nem volt kato-

⁵ Ma: Nyugat-magyarországi Egyetem BTK Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete

naiskolás, de akinek szintén vannak szombathelyi „kötődései”, hisz Leopold Bloom ebből a városból származik).

Egy „rendes” kultusz épp attól az, ami, hogy soha nincs „vége”; a mi kultuszunk azonban azt reméli, hogy a 2009-ben (az *Iskola* kiadásának 50. évfordulóján) felállítani tervezett Ottlik-szoborral egyfajta „végpont”-hoz érkezünk, s attól kezdve az Ottlikkal kapcsolatos regionális kutatásokban a tudományosság kerül majd előtérbe. Ennek a munkának reprezentatív eseménye szeretne majd lenni az Ottlik-centenáriumon, 2012-ben megrendezendő nemzetközi konferencia.

De a kultusz természetesen nem „ér véget” akkor sem, csak (részben) átalakul, pontosabban – bő másfél évtized munkája után – „átadjuk” azoknak, akiket célunk volt megszólítani: a középiskolásoknak és minden olvasónak, Kőszeg, Szombathely, illetve a magyarul beszélők közösségének: azoknak, akik ennek a regénynek s ennek a szövegkorpusznak valamennyi rezdülését érteni képesek. Azoknak, akik tudják, hogy a hallgatás olykor többet mond a szavaknál, azoknak, akik tudják egyrészt, hogy „a regényt már csak a hallgatás előzi meg” (*Próza*), másrészt pedig bizonyosak benne, hogy „csak az érzés az, ami biztosan van” (*Buda*).

II.

Az Iskola a határon térinformatikai modellje

(Bevezetés)⁶

1.

A jelenlévők számára szükségtelen részletesebben felidéznünk az utóbbi évek magyarországi (és nem magyarországi) publikációit, melyek a digitalizáció adta irodalomtudományi lehetőségeket latolgatják, illetve azokra reflektálnak. Elég, ha a *Literatura*, illetve a *Helikon* hipertext-különszáma (2003/1; 2004/3) s a *Világosság* tematikus összeállítására (2003/1) utalunk. Jelezzük még, hogy a digitális irodalomról – nem a digitalizált, hanem az eleve ilyen céllal és eszközrendszerrel születő irodalomról – magunk is több helyütt igyekeztünk kifejtetni álláspontunkat (*Életünk, Könyv és Nevelés, Fordulópont* stb.), olykor vitát is indukálva. A korábbi folyóiratpublikációkat aztán manapság rendre követik az immár egyberendezett tanulmányokat tartalmazó kötetek (Müllner András: *A császár új ruhája*⁷; *Az internetkorszak kommunikációja*⁸ stb.), s bizonyos várható, hogy a közeli jövőben napvilágot látnak a téma első monografikus igényű feldolgozásai is.

A digitális irodalom térnyerése folytatódik (lásd a Spanyolnátha vagy a Terasz, továbbá a Dokk elnevezésű honlapokat, portálokat, melyek szinte észrevétlenül váltak mindennapi életünk részeivé!), s lassan befejeződni látszik a klasszikus irodalom digitalizálá-

⁶ Hálas köszönetemet fejezem ki Majthényi Lászlónak és Vörös Vikornak. Önzetlen segítőkészségük és fáradságot nem kímélő áldozatvállalásuk nélkül ez a dolgozat, illetve maga a bemutató – így maga a kutatási irány – nem születethetett volna meg.

⁷ Bp., Józseveg, 2007.

⁸ Szerk. BALÁZS Géza, BÓDI Zoltán, Bp., Gondolat–Infonia, 2005.

sának folyamata is (MEK, DIA stb.). Néhány elvetemült magánzót leszámítva ma már alig van ember, aki író létére ceruzát, tollat, mechanikus írógépet használna a mindennapi munkában. (Tisztelet a kivételeknek!)

A „meta-paradigmaváltás”, melyet „civilizációs” vs. „kommunikációs válság”-nak (stb.) is előszeretettel szoktunk nevezni, nagyjából a közepénél tarthat: életünk jelentős része ma már aligha képzelhető el a digitalizáció adta áldások nélkül. (Az a kis rész, amely még megmaradt érintetlennek, lassan szintén és nyilvánvalóan bekebeleződik az új médium által.) A tudáshoz való utak fénysebességgel történhető lerövidítésének⁹ ugyanis nincs alternatívája.

Említsük még meg, hogy fentiekkel párhuzamosan gőzerővel zajlik az irodalom öntematizációjának újraindítási folyamata is, ama átalakulás, melynek során egyre-másra jelennek meg az új szempontoktól megtermékenyített vaskos tanulmánygyűjtemények – hol antropológiai¹⁰, hol „idegenségelméleti”¹¹, de legfőképpen az irodalom és annak kutatása (továbbá kutatásmetodikája) vizualizálódásának¹² szemszögéből rendezve újra kutakodásaink tárgyát, vagyis már meglévő irodalmi jellegű tudattartalmakat és konstans nyelvi képződményeket – természetesen visszamenőlegesen is. E másik, szűkebb értelmű paradigmaváltás által tehető föl immár azok a kérdések, melyek e még behatárolható, vagyis állandó formákkal rendelkező szövegalkotások számára egy új fajta, „digitális poétika” horizontja felől kínálnak rátekintő befogadói és tudományos perspektívát.

2.

Jómagam effajta kérdése mindennek okán – csatlakozva a jelzett átíródásokhoz, igyekezőn „becsatornázódni” azokba – az volt az utóbbi években, hogy a digitalizáció nyelve és eszközrendszere tudhat-e valamit hozzátenni ama korábban megszületett irodalmi alkotások recepciójához? (Természetesen igen, hisz éppen a dekonstrukció szegedi iskolájában születtek az első ilyen jellegű hipotézisek és válaszok a *Fanni hagyományai*¹³, *A Rom*¹⁴

⁹ Lásd a HRABAL–MENZEL-páros klasszikus darabjának ironikus-gyönyörű jelenetsorait a rövidítés divatjáról a *Sörgyári capriccio* című filmben (1981)!

¹⁰ Például: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, szerk. BEDNANICS G., BENGI L., KULCSÁR SZABÓ E., SZEGEDY-MASZÁK M., Bp., Osiris, 2000.

¹¹ *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Bp., Osiris, 2003 (Osiris könyvtár).

¹² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gép poétikája = Pillanatkép a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán és GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2002, 401–420; *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Bp., Balassi, 2003; *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2004; *A kultúra átváltozásai. Kép, zene szöveg*, szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Balassi, 2006; *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi medialitás köréből*, szerk. HÁSZ-FEHÉR Katalin, Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2006 (Tiszatáj könyvek).

¹³ *Fanni hagyományai*, szerk. ODORICS Ferenc és SZILASI László, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1995 (deKON-KÖNYVEK, Irodalomelméleti és Interpretációs Sorozat 2).

¹⁴ ÁRMEÁN Otília, *Rom. költ., avagy milyen mosogatásra kényszerít néhány betű időzése A Romban* = Á. O.–MEDGYES Tamás, *Szövegek között értelmezéssel*, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 9–37.

vagy a *Fuهارosok*¹⁵ – s más művek – kapcsán.) Elképzelhető-e például, hogy eme új fajta világmegismerő kompetencia segítségével visszamenőlegesen és érvényesen szóljunk egy már olyannyira feltárt szövegvilágú alkotásnak tűnő remekműről, mint az *Iskola a határon* – mint ahogyan ez a problémafeltevés (éppen ezen a konferencián is) már olyannyira természetes módon történik meg a regény, illetve az Ottlik-szövegek vizuális narrációjával kapcsolatban¹⁶? E kérdésekre jómagam nemrégiben egy hosszabb tanulmányban kerestem a választ, mely a későbbi kutatások hipotéziseit szeretne volna megalkotni.¹⁷

3.

Jelen bemutatónk e kutatás egy további állomását – vagy stílusosabban szólva: „ugró-pont”-ját – szeretné „rögzíteni” (vagy inkább: körülírni). Míg korábban – az említett dolgozatban – elsősorban arra helyeztem a hangsúlyt, hogy az Ottlik-regény szövegszervezete vizsgálható a hipertextualitás dimenziói felől, addig most elsősorban a térinformatika lehetőségeit szeretném felvillantani. E térinformatikai modell tartalmazza a fenti kötetben előrejelzett hipertextuális jelentésképzés vizsgálatának első lépéseit is, mindenekelőtt azonban arról szeretne szólni, hogy az fajta térpoétika, melynek a regény kapcsán keletkezett szakirodalmából egy komolyabb kötetet bizonyára könnyedén meg lehetne tölteni (lásd Faragó Kornélia, Nagy Edit, Tar Patrícia, Szolláth Dávid és mások munkáit!), valami módon modellezhető legyen: későbbi szövegelemzések számára. Elképzelésünk szerint a szöveg mikrostruktúrája ugyanis mélyebben megközelíthető ama látványelemek segítségével, melyek azt a térszerkezetet, mely eddig „csak” a textus metaforikusságában, szimbolikájában jelenhetett meg, a kétdimenziós világból egyszerűen „átemelik” egy háromdimenziós világba.

Nem titkolt reményünk, hogy az e kísérlet eredményezte tapasztalatok révén más szövegek digitális vizsgálata számára is gyűjthetünk információkat.

Összességében pedig abban bízunk, hogy az általunk kidolgozott szövegvizsgálati módszer segítségével nyújthat a két dimenzióban történő kutakodások által csak korlátozottan leírható tartalmak megjelenítéséhez. Nem mást remélünk tehát, mint hogy néhány, fogalmi nyelven viszonylag nehezen meghatározható-megközelíthető immanens tartalmat sikerül új megvilágításba helyoznünk a térinformatika elemi eszközeinek a szövegértelmezésbe való bevonása segítségével.

4.

A továbbiakban pedig majd megkíséreljük elvégezni Esterházy Péter híres Ottlik-rajzlapja születésének rekonstrukcióját. Legalábbis modellezni szeretnénk, hogy az egyes grafit-

¹⁵ BOCSOR P., MÜLLNER A., NÉMETH Gy., ODORICS F., SZÉCSÉNYI T., *Esterházy Péter: Fuهارosok*, Szeged, Szegedi Egyetem Bölcsészettudományi Karának Irodalomelméleti Csoportja–Pompeji Alapítvány, 2000 (CD-ROM).

¹⁶ Lásd KORDA Eszter könyvét: K. E., *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációjá*, Bp., Fekete Sas, 2005.

¹⁷ FÜZFA Balázs., „...Sem azé, aki fut...” (*Ottlik Géza Iskola a határon* című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében), Bp. Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek).



rétegek egymástól elválaszthatók, illetve szeretnénk majd bemutatni – egy következő Ottlik-konferencián... – ezen a strukturált „grafithalmazon” a nyomtatott oldalak segítségével már most is demonstrált hipertextuális motívumszerveződést a nagyregény szövegében.

Bízva abban, hogy az a fajta polifónia, melyről Bányai János beszél megkapóan Ottlik-kal kapcsolatban – „...a rendezetlen dolgok bármilyen megszokott formájú elrendezése a dolgok lényegének elfedése”¹⁸ –, eme új jelentésmezővel tovább gazdagodhat. Bízva abban, hogy Ottlik az *Iskolában* a világ rendezetlen dolgait tényleg egy igazán új fajta, preposztmodern grammatikai erőterben és poétikai strukturáltságban tudta elhelyezni – ez pedig nem más szövegrend, mint az emberi létezés alapmintázata, melyet az igen–nem-dichotómiát a digitális világrend egyetemes törvényévé emelő Neumann János a kettes számrendszerben talán nem is felfedezett, hanem egyszerűen újra megtalált.

Egyébként nagyjából egy időben Ottlikkal. – Amiképpen az első igazi időfelbontásos-visszaemlékezéses-térpoétikás-rajzos-többszempontú magyar regényt Kazinczy Ferenc írta meg – nagyjából egy időben Bolyai Jánossal. A világot elsőként „digitalizáló” matematikussal; aki mellesleg persze költő is volt. Mert akkor az úgy volt szokás. Mellesleg az ember költ és (gyógy)ír – miközben fogságba vonul, netán országot, Lánchidat épít, esetleg mézet és bort termel; későbbi időkben meg központi fűtést szerel – mint Arany az Akadémián –, aztán, egy következő évszázadban meg véresen komoly gyerekkatonásdit játszik, mint Rilke és Musil és Krleža, és bridzsezik, mint megint valaki más, de ő talán már nem is ebben a tér-idő-dimenzióban...

¹⁸ BÁNYAI János, *[Bárho! érintjük...]* – elhangzott az Újvidéki Televízióban 1979-ben, valószínűleg – a szerző emlékezete szerint – „...szinte biztos” – az OTTLIK–HORNYIK-beszélgetés (O. G., *Hosszú interjú...*) bevezetésekként (BÁNYAI János magánarchívuma, gépirat, kb. 65 sor, a szerző kézírásos, egyértelmű javításaival).

KORDA ESZTER

A képek szerepe az Ottlik-novellák narrációjában



Négy novellában található kép¹: a *Pangásos papilla*, a *hegy lelke*, a *Minden megvan*, a *kilenc kínai* és a *La Concepción* címűekben. Az alapeset, amikor nincs különösebb szerepe a festménynek, mint környezeti elem szerepel, nem is tartozik témánkba: a *Pangásos papillában* a szoba falán lógó Madonna-kép ilyen, mert nem az elbeszélés mikéntjében van alakító szerepe, hanem a mű értékszerkezetében ellenpontoszza a kiüresedett, szeretet nélküli létállapot kifejezését. Ezzel szemben *A kilenc kínai* című novella címe is már képre utal, a narratív keret témáját adva meg. *A hegy lelkében* a nyelvtankönyv képe a kisváros fel- és megismerésével kapcsolódik össze, tehát a tudatelbeszélés eszköze, hasonlóan a *Minden megvan* című novellához, melyben az újságbeli képek és a könyvillusztráció a múlt és a jelen értelmezése tudatfolyamának egy-egy állomásához tartozik. A vizuális narráció a *La Concepción* című novellában teljeseedik ki, melyben a címszereplő festményről való beszéd egyszerre tölti be a szereplő önértelmezésének és az elbeszélésnek a funkcióját.

Átmeneti képződmény képiség szempontjából az alább elemzendő két novella, hiszen fontos bennük a kép szerepe a pszichonarráció szempontjából, de még nem alkot önálló narratív sítot a képről való beszéd. *A Hegy Lelke* és a *Minden megvan* című novellák elemzése és értelmezése révén keressük a kép lehetséges szövegbeli szerepeit, kitérve a vizsgálódás kereteit az egész Ottlik-novellisztikára. Ezáltal áttételesen arra a kérdésre is keressük a választ, hogy az *Iskola a határon* miért nem vizuális narrációjú².

¹ A kép itt mint vizuális jel szerepel a nyelvi jellel szembeállítva. Vö.: ZRINYIFALVI Péter, *Ez Pipa Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*, Kijarat Kiadó, h. n., 2002. Kép és írott szöveg történeti viszonyáról: a nyelvi elvontság uralmának vége, az értelem távolléte szemben a képben adott közvetlen jelenlétiséggel hogyan vett fordulatot: 77–83. W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?* = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijarat Kiadó, Bp., 1997, 341: „A kép specifikus hasonmásokra (convenientia, aemulatio) analógia, szimpátia) szétágazó általános fogalom, amely egybefogja a világot a »tudás alakzataival«.” A kép-fogalmak felosztása érvényes számunkra is: grafikus kép (festmények, szobrok: a művészettörténet foglalkozik velük), optikai kép (tükrök, kivetítések: a fizika területe), észlelési kép (benyomás, emlék, észlelet: fiziológiai, neurológiai, pszichológiai fogalom, de a művészettörténet, irodalomkritika is operál vele), mentális kép (álmok, leírások, ideák: pszichológiai, irodalomkritikai fogalom), verbális képek (metaforák: irodalomkritika területe).

² Tarján Tamás könyvbemutató, HORKAY HÖRCHER Ferenc: *Képek Ottlik-művekben* Korda Eszter: *Ecset és toll – Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, *Kortárs*, 2006/9; HERMÁNYI Gabriella: *Ottlik-kvartett, Bárka*, 2007/2, 92. *A kilenc kínai* és *La Concepción* elemzéseket lásd részletesen: KORDA Eszter, *Ecset és toll Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Bp., 2005, 59–96.

Az „A képek szerepe az Ottlik-novellák narrációjában” címe ennek a tanulmánynak 2004-es doktori disszertációm még nem publikált fejezetéből származik. 2005-ben ugyanis körülbelül a fele jelent meg e disszertációnak terjedelmi okokból, szakmai szempontból pedig a kifejezetten vizuális narrációjú művek elemzése került bele mint nóvum. Ezek a novellák *A kilenc kínai* és a *La Concepción*. *A Hegy Lelke* és a *Minden megvan* műelemzése az általam szigorúbban értett vizuális narráció kritériumának nem felelnek meg, nevezetesen, hogy önálló narratív síkot alkosson a képről való beszéd. Azonban mégis nagyon fontos szerepet tölt be bennük a kép. Hol van tehát a határ szó és kép viszonylatában, milyen más szerepkörei vannak még a képnek a szövegen belül a vizuális narráción kívül? Kérdésfelvetésünk motivációja az a könyvet ért kritika, hogy miért nem szerepel benne az *Iskola a határon* is. Mivel az *Iskolát* részletesen elemeztem három tanulmány keretében képi szempontból, és mégsem tekintem vizuális narrációjúnak, valószínűleg maradt kifejtetlen része az álláspontomnak, ezt szeretném e két novella képi elemzésével (a szöveg elemzése a kép szempontjából kibontott értelmezés) kifejteni úgy, hogy közben mind az Ottlik-novellisztika jellegzetességére, mind a kép szövegbeli szerepére kitékintés nyíljon. A vizsgálódás két alapvető kérdésköre, hogy 1, Alkot-e önálló narratív síkot a szöveg narrációjában a képről való beszéd?; 2, Kihagyható-e a kép a szövegből, mennyire fontos egyáltalán? Az első a vizuális narráció szűkebb definíciója, a második pedig a tágabb felé mutat, annak érvényességére kérdezve rá.

A Hegy Lelke

A Hegy Lelke című novellában a mise en abyme³ szerepe a mű üzenetének kódolása, mely ismeretelméleti jelentőségű. A kép itt az a belső kép, mely a külvilág érzékelésekor keletkezik, illetve annak értelmezésekor emlékképpé válik. A világ megismerése e kettő egymásra vetülések története. A novella alaphelyzete a beavatás: egy fiatalember kilépése a nagybetűs életbe: „Tizennyolc éves volt. Ezt a hathetes utazást sikeres vizsgája jutalmául kapta.” (133.⁴) Ez az utazás szimbolikusan az életút kezdete, mely a világ és önmaga megismerését jelenti párhuzamosan. Ez a város és a fiatal lány alakjának párhuzamában fejeződik ki.

Már a kisvárosba érkezésekor lát a főszereplő egy fiatal lányt, akit később a könyvtáros lánnyal kapcsol össze: „Az utca térré szélesedett, a járókelők megsokasodtak, s az egyik kapuban feltűnt neki egy karcsú lányalak. Rövid, világos színű szoknya volt rajta, idősebb férfi felé ágaskodott, mintha a nyakkendőjét igazítaná. Milyen ismerős – gondolta.” (138.) A könyvtárbeli megismerkedéskor is asszociációs kapcsolat van a lány és a város között: „A torkában érezte a kislány varázslatos szépségét. – Milyen szép a városuk – mondta az asszonynak bókolva.” (148.) A moziban feltámadó vágyban is összekapcsolódik a lány és a város: „Ninivel sétál este a kis ösvényen, s a lány átkarolja a nyakát,

³ A mise en abyme kifejezés Gide-től származik, ő alkalmazta művészetre (darab a darabban a Hamlet-beli színi előadás 22.) az egyébként heraldikai kifejezést. „Bien qu’il rest allusif, l’on comprendra dès lors ce que Gide a en vue: ce qui le captive, ce ne peut être que l’image d’un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même.” A nouveau roman sajátos stílusjegyeként tárgyalja a szerző. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire Contribution à l’étude de la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977, 17.

⁴ OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők Minden megvan*, Európa, Bp., 1994, 133–159.

és megcsókolja. »Te« – mondja neki... alattuk pislognak a város fényei, messze a völgyben kígyózva kúszik a gyorsvonat, a negyedtíz gyors, mely őt is idehozta.” (152.), mely aztán valóra is válik: „Tényleg, mint egy derengő, iromba paplan, úgy feküdt a lábuknál az esti kisváros. Keményen, nyílegyenesen állt, a lány a válla körül törleszkedett. Egy-szerre azt érezte, Nini elébe lép, ágaskodik, két karja a nyakába kúszik, és húzza őt lefelé. Gépiesen hajolt le, a száján érezte a szorosan hozzásimuló kislány ajkait.” (153.) A történet végén pedig a szobalány kihívó viselkedésekor a városra irányulóra cserélődik fel gondolatban a vágy: „Ő a menetrendre nézett, aztán a lányra. Maszatos kötényt látott, csupasz térdeket, a ruha alatt feszültek a csípőjére támaszkodó lány vonalai, a két melle anyagszerűen rajzolódott ki, a tekintete kihívó volt. Az orra tömpe, de kedves – állapította meg. Micsoda örültség ez – gondolta aztán –, mit akar ő ettől a várostól...” (156.) A város a külvilág megismerésének szimbóluma, (mindkettő, illetve bármely) lányalak iránti szerelem, az első csók viszont az önmegismerés, a vágyak lélektanának jelképe.

A mise en abyme⁵ a várossal kapcsolódik össze. A város már a megérkezéskor is ismerős tudat alatt („Mintha egy hidat látott volna a sötétben, talán egy patak folyik ott a fák alatt” 138.). A valóságos város felismerésének első fokozata képként való értelmezése: „Ma sárga volt az egész kép, homokos. [...] S honnan ismeri ezt az eléje táruló képet?” (142.) A második lépés a kép datálása: „Fokozatosan jött rá a tréfára. Először a Posta-Távíró ügyetlen betűi árultak el annyit, hogy a századvégről való az egész. Valami rézmetszet lesz, a házak tövén rövid, párhuzamos vonalkák jelezték az árnyékot, s erre vallott az egyöntetű sárgásszürke színezés is.” (uott.) A házak árnyékát leíró mondatról nem dönthető el egyértelműen, hogy a valóságos látványra, vagy egy emlékbeli képre vonatkozik-e. Ezért mindkettőre egyszerre. A jelenben érzékelt látvány és az emlékezetben felidézett kép összekapcsolásának alapja a szín: „sárga”, „homokos”, illetve „sárgásszürke”. Majd lassan felidéződik a könyvillusztráció: „Ekkor felfigyelt. Egy hat-hét éves gyerek – cipővel a lábán – egy poros, szomorú öszvért hajtott, vékony ágacskával ütögetve az oldalát. A kép – most már megesküdtött volna rá, hogy nem először látja – nem nagy értékű, és semmi esetre sem a hazáját ábrázolja. Messze, a hegyek felé, egy darabot látni lehetett a vasúti sínekből.” (uott.) Az utóbb idézett mondatban a „kép” főnév⁶ szintén egyaránt vonatkozik a múltban látott ábrázolásra, vizuális üzenetre, és a jelenbeli valóságos látványra, ezért a kettő között azonosítás, azaz metaforikus viszony lép fel. „Mikor újra a park irányába fordult, káprázva, de félreérhetetlenül megjelent a szobor fejénél egy karikába zárt kis szám, s odébb is, egy gyalogos parasztember mellett, a posta homlokzatán, mindenütt. Megértette a tréfát. Egy régi, gyermekkori nyelvkönyvében,

⁵ „In his treatise on the mise en abyme, *The Mirror in the Text*, Lucien Dallenbach identifies three distinct categories into which this structure falls: there is simple, infinite, or aporetic reduplication according to whether the fragment simply resembles the whole, whether it contains a fragment that contains itself a fragment that contains a fragment and so on that also resembles the whole, or whether it seems to contain the work that actually contains it.” Juliana de NOOY, *The double scission: Dallenbach, Dolezel, and Derrida on doubles*, Style, 1991/1 19, <http://search.epnet.com/direct.asp?an=9606200422&db=aph>, letöltve: 2004. 02. 27.

⁶ A tankönyvszöveggel szemben a kép hordoz nagyobb jelentőséget a szereplő emlékezésében, és ez nemcsak erre az indiánregényre vonatkozik, de egész vizsgálódásunk jelentőségére. J. Hillis MILLER, *Illustration (Essays in art and culture)*, Reaktion Books Limited, London, 1992, 67: „The word evokes. The illustration presents.”

az isten tudja, hányadik lecke mellett állt ez az oldalas kép, a kisvárost ábrázolta, hegyek közt.” (142–143.) A karikák rávetülése a valóságos látványra tulajdonképpen ennek az azonosításnak az eredménye: belső látványként egymásra vetül a két kép, egyszerre láthatóak.

Ezt az élményt gondolati reflexió követi, melyhez egy másik gyermekkori élmény kapcsolódik. A gyermeki létállapot teljességét fogalmazza meg a reflexió: „Mindaddig a tértől és időtől függetlenül élt. Minthogy mindkettő folytonos, változást nem észlelt, és csak egy harmadik dimenzióban, saját kozmoszának, önnön izzó tömegének gravitációjában élt tudatosan. Nem hihette, hogy bármelyik percében is más legyen, mint előbb, tegnap tegnapelőtt vagy tíz éve volt. Ugyanaz a velő, vér s ami változott, az csak forma, felület – az írhája, hétesztendő vedlés. S a táj lehet-e más, mint egyszerűen odébbi, ismert tájelemek más permutációja? Tartalmazhat-e az idő és a tér számára egyebet, mint amit ismer?” (143.) A velő, vér azonossága és a forma, felület változása a belső lényeg állandóságát fejezi ki, ami nemcsak az ember, hanem a külvilágnak is, minden létezőnek a jellemzője. Ezért lehetséges tudni egy ismeretlen kisvárosról, hogy valahol patak is van, mivel máshol van, itt is lehetne, vagy van más olyasmi, ami megfelel annak az ismerős hangulatnak, amivel valamely más kisvárosra utal: ezt jelenti az „ismert tájelemek permutációja”. Eszerint a megismerés nem valami teljesen újnak a befogadása, hanem ráismerés, illetve újra felismerés.

A reflexióra következő gyermekkori emlék a régi nyelvtankönyv olvasásának, illusztrációja nézésének idejéből való benyomások: „Egyszeriben rászakadt egy régi, decemberi környék. A piros kötésű könyvek, Durakin tábornok. Fogadó az Örzőangyalhoz. Szánkázás után, a mikulási pirossal bélelt cukrosboltokat nézegetve hazafelé mennek.” (143.)

Tehát a kisváros látványához kettős emlék kötődik: egyrészt a gyerekkönyvbeli illusztráció, másrészt a kép befogadásának gyermekkori élménye, mely befogadás az egész gyermeki világkép által befolyásolt, ezáltal a kép értelmezése maga a gyermeki világkép. Ez a belső komplexum adja az alapját a kisváros megismerésének, mely nem más, mint a gyermeki képzeletvilág valóságbeli megfelelőjének keresése: „Így hát értelmet nyert ez a táj. Akkor bizonyos volt benne, hogy egyszer eljut ide, s most alig ismerte fel. Mennyi mindent tudott ő erről a városról, s minthogy az illusztráció kétségtelenül azonos, és neki is – az időn kívül élőknek – azonosnak kell lennie önmagával, e várossal szembeni magatartása is csak az az egy lehet – és: itt most meg kell találnia azt a sajátos ízű életet, melyről oly sokat tud, oly sok pontatlan, de egyetlen értelmű dolgot.” (uott.) Ennek a résznek a zárata kifejezi a kételyt abban, hogy lehetséges-e megtalálni a gyermeki élményt a jelenbeli kisvárosban: „Biztos – gondolta fogcsikorgató dühvel –, biztos, hogy megint csak megcsalják, tévedés sült ki belőle, nem volna szabad belemennie ostobán. De szó sem lehetett ellenállásról.” (144.)

A következő, harmas számú rész szól erről a keresésről, mely nem valami újra irányul, hanem a már meglévő, eredeti teljességről. Ezt bizonyítja a könyvválasztás is a könyvtárban: „Talált egy kedves könyvet, melyet már ismert és szeretett, ezt vette ki” (149.). A szövegben ismétlődnek a „talál” és az „ismerte” ige, illetve az ahhoz kapcsolódó nyelvi elemek: „Gyorsan járt, mintha határozott célja lenne.” (144.); „Gyanútlanul kalandozott” (144.); „A mozinál – gondolta –, a sarkon kell felkanyarodni a hegyre, a ródlipálya felé.” (145.); „Az idegen városban is minden ház sajátos és vonzó lakáso-

kat **rejteget**” [amit meg kell találni] (145.); „**Merre lehet** az Őrzőangyal Fogadó, melynek havas udvarán Poligny vagy Dérigny, az idegen, fát vág?” (145.) „Világiasságot **ke-re-sett**” (146.); „**Hol** a lány?” (147.); „**Talált** egy kedves könyvet” (149.); „**Már ismerte** a házakat, a kiszögelléseket, a díszletek hullámlását.” (149.). Az ismerősségek keresése mutatja, hogy a beavatás nem passzív történés, hanem aktív cselekvés.

A fenti idézetek által kirajzolódó cselekvések nem állnak össze történetté, mert a jelentés nélküli, össze nem kapcsolódó elemek a turista sétálgatásra utalnak. A történés nem is külső, hanem belső. Az első csók története válik ki összefüggő cselekményszálat alkotva, de önmagában ez is jelentéktelen. Jelentősége ugyanabból a filozófiai problémából fakad, amiből a város megismeréséé: vágy és valóság ellentétéből. Hiszen amire a keresés irányul, az valami belső, elképzelt, a megtalált pedig valami valóságos. Az első csók története ezt azzal fejezi ki, hogy a vágy beteljesülése nem okoz örömet. Sőt kényszeredettséggel, idegenséggel jár: „Csak nem meglepődni – gondolta –, csak el ne árulja magát. Bármilyen történjék, ennek nem szabad kiderülni, úristen el ne árulja magát. Enyhe, egészen enyhe undort érzett, és végtelen közönyt. [...] kétségbeesetten nyomta ajkait a lányéira, és ilyesmit gondolt: tehát most félőriült vagyok a boldogságtól, ez a mennyország, iszonyatosan nagyszerű és drága angyal. Ilyen értelemben **kell** viselkednie mindenáron” (153–154.); „csak az a hideg, **idegen** száj... ez az **idegen** nemzetiségű papírkereskedő foghúsa... az **idegen** szoknya szövete...” (155.) [kiemelés – K. E.].

A valóságban való csalódás oka az eredeti teljesség szuverenitásának megtörése, a magány szabadságába való beavatkozás: „csak a magányának titka, oldhatatlansága el ne árulódjék, ez az aljas, hitvány csalás” (154.). A csók közben minősül csalásnak ez, de a kisvárosba érkezéskor a magány olyan érték, melyet a cselédlánytól véd: „A kutyafáját – gondolta elhűlve –, kis híja, hogy be nem törtek sziklakemény magányába.” (141.) Ugyanakkor ezt állítja vissza a cselédlány megcsókolása és a város elhagyása, amivel az ötödik rész kezdődik: „Itt, a b.-i pályaudvar koromszagú hajnali éttermében visszanyerve magányát, amelynek tartós elvesztése számára bármikor a fulladásos halált jelentené, kötelekeit meglazítva, a társaságot ismét pincéri távolságba taszítván a testétől, szabadon lélegzett.” (157.)

Az ötödik rész tartalmazza azt az ismeretelméleti reflexiót, amely a kisvárosbeli kaland értelmezéséből következik fakad. A jelenbeli élmény feldolgozáskor, értelmezéskor már múltbelivé távolodik, ezt fejezi ki a gondolatmenet visszatérő tézise: „Tehát lehetetlenség a jelent tudomásul vennie.” (157.), illetve „Nincs érzékszervünk a jelen számára?” (158.) Eszerint nem lehetséges a dolog önmagában vett (Kant) megismerése, mert milyenségének érzékelését a saját belső világ befolyásolja. Tehát bár a városról hitte a szereplő, hogy fel akarja fedezni, valójában saját gyermekkori világát kereste. A harmadik részben ezért járkál úgy a városban, mintha álmodna: „Igen – gondolta –, ez mind derékig hóban áll” (144.); „Arra eszmélt fel, hogy a szálloda elé ért. A kávéház ajtaján egy muszlinruhás, csupasz térdű lány lépett ki hajadonfőtt, hogy mintegy figyelmeztesse őt: nyár van. A kisvárost ábrázoló képen is nyár volt, ezt jól tudta, mégsem fogott gyanút.” (145–146.) A kisváros képe és gyermekkori befogadásának összemosása itt derül ki a szereplő számára: „A város boldogságos zamatát a régi decemberi megismerkedés pillanataiban ízlelhettem, akkor járt itt, csak a jövőbe helyezte” (158.) A mindentudó elbeszélő azonban már előbb

sejteti a differenciát, ezért a dramaturgia nem teljesen halad együtt a szereplő lelki folyamatával, hanem távolságot teremt a belső nézőpont ellenére.

A cseléd lány csókjának értelmezése a vágy és valóság gyötrő különbözőségével szemben a jelen spontán átélése: „*milyen gúnyos szabatossággal valósult meg ez a szenvedő látomása... pontosan, szó szerint, nehogy valamiképpen elkerülhesse a figyelmét az intő gúny... »Íme a boldogságod, hűségesen megszerkesztve a terveid szerint« ...ó, milyen szörnyű volna, ha valami, bármi is, úgy történhetnék, olyan lehetne, ahogyan azt előre elképzelem, ha csak olyan lenne... s a szobalány... ez a színpadra betolakodott civil, akiről szó sem volt a szerepkönyvben... mint kegyes jelen, ha fel nem oldozza a szörnyű ígézet alól...»* (158.). A szörnyű ígézet nem más, mint a novella kísérleti alaphelyzete: mi történik, ha egyszer csak teljesülnek a vágyak, pontosan úgy, ahogyan eltervezi az ember őket? Vajon boldog lesz? Ezek szerint éppen hogy nem, a boldogság a létezés melyet, amit a nem várt, ezért nem is értelmezett, csak spontánul átélt jelenbeli élmény adhat meg, amelynek differenciátlanságát az „Élek” állítás fejezi ki a negyedik rész végén és az ötödik rész utolsó előtti bekezdésében.

A létige egyes szám első személyű alakja a pusztát levést konstatálja, ez a jelen élménye. Ennek a milyensége, hogyanja már értelmezés kérdése, ami nem tartozhat magához az élményhez, csak az utólagos értelmezés adja meg, amit már annak a következő jelennek az állapota befolyásol. Ezért nem tudható, hogy mi milyen, azaz „*Semmi sincs sehogyan.*” A novellának ez a csattanójellegű zárómondata tehát nem a valóságra vonatkozik, nem ontológiai jellegű megállapítás, ahogyan eddig értelmezték⁷, mintha a létező dolgoknak nem lennének tulajdonságai, hanem ismeretelméleti: nem tudhatóak ezek a tulajdonságok, minőségek, nem ragadhatóak meg nyelviileg⁸.

A novella öt része úgy épül fel, hogy az első rész szól az utazásról, a Hegy Lelke nevű pálinka miatti kitérőről, felidézve a beavatás kronotoposztját. A második a várossal való találkozásról szól, itt van a mise en abyme a tankönyvillusztrációval; a harmadik a gyermekkor hangulat keresése, helyette Nini és az első csók; a negyedik a csalódás a vágyakban: a második csók a cseléd lánnyal, az ötödik pedig az előzőeknek összegző értelmezése.

A Hegy Lelke nevű pálinka, mint címadó is, valamilyen többletjelentést sejtet. Maga a pálinkaívás beletartozik a beavatás képzetkörébe: felnőtté válás kipróbálása önállóan. A Hegy Lelke megváltoztatja a szereplő külvilághoz való hozzáállását. Előtte nem törődik igazán azzal, hogy hol jár: „*Kihívóan, valójában azonban figyelmen kívül szemlélte*”; „*A kutatók, felfedezők kedvéből nem sok lakozott benne.*” (133.) Amikor a vonaton rosszul lesz a pálinkától, és le kell szállnia, akkor már máshogyan nézi a kisvárost, nyitottabban áll hozzá.

Másrészt a pincérekkel való viselkedése változik meg. Először még szinte gyermekien tisztelettudó: „*Kérem szépen – szólt –, tudna nekem adni konyakot vagy valami égetett*

⁷ WERNITZER Julianna, *Hallgatás és tett* (Ottlik Géza: *Iskola a határon*), Magyarantánítás, 1983/4, 159: „A lényeg kimondhatatlansága” fogalmazódik meg a „*Semmi sincs sehogyan*” állításban. Kelecsényinél bizonytalanságot jelent ez a mondat (*A szabadság enyhe mámore* 69.): „A novellában a főhős magától hagyja el saját képzelet alkotta vidékét, végérvényesen megtartva feloldhatatlanságát, magányát.”

⁸ THOMKA Beáta, *Ottlik nyitva maradt ajtajai* = Th. B., *Narráció és reflexió*, Forum, Szabadka, 1980, 63.

szeszt? – Hogy mit? – kérdezte a pincér, szinte goromba hangon, de rendkívül udvarias arckifejezéssel. – Tudna ön... szóval, pálinkát kérek... ” (135.) A félénk, túl udvarias kérés a nyelvi akadály következménye is lehet, de a tiltottra irányuló volta is kifejeződik a gyermek–felnőtt alárendeltséget belevéve a pincér–vendég ellentétes hierarchiájába. A kommunikációnak ez az összetettsége fejeződik ki a pincér ellentmondásos gesztusában: az arca udvarias a vendégnek kijáróan, de a hangja goromba. A vonatról leszállva már kényszeríti viselkedése a tiszteletet: „Fütytyentett egy hordárfélének. »Parancsol?» – kérdezte az tunyán, s ő csak rámutatott táskájára. Eddig még mindig maga cipelte, most nem okoskodott. Nem akart sokat beszélni, és főként nem tudott figyelni a keményen belénevelt udvariaskodásra. Egyenesen állt, nem fordult a hordár felé, úgyhogy végül az oldalgott eléje, és levette a sapkáját.” (137.) Beszéd helyett gesztusokkal érzékelteti felsőbbiségét a szereplő, holott csak a fejfájás miatt kíméli magát. Ezáltal feloldódik, mintegy felszabadulva a nevelés alól. Ez jelentené az önállóságot: „Nem volt hajlandó beszélgetni, az ívet, amit elébe tettek, visszalökte, előkotorta az útlevelét, s szó nélkül átnyújtotta. A portás meghajolt, legyőzve.” (139.)

A szerelem, az első csók is – hasonlóan az alkohol kipróbálásához – a felnőtté váláshoz, a beavatáshoz tartozik. Ugyanakkor a szereplő védi is magát mindettől: a leszállás a vonatról a rosszulléttől való szabadulást szolgálja, a cselédlány megcsókolása menekülés a könyvtároslánytól, illetve a várostól.

A „Fokozatosan jött rá a tréfára” (142.) mondat és a gyanú hiányának ismételése⁹ arra utal, hogy valamilyen kívülről irányított helyzetben mozog a szereplő. A kisvárosbeli szituáció kísérleti helyzet: milyen az, ha minden vágy teljesül. Ennek során derül ki, hogy nem is a gyereknek tiltott dolgok a vágy tárgyai, hanem maga a gyermeki teljesség. Tehát a felnőtté válás nem jelent beteljesülést: ebből fakad a csalódottság.

Felmerül a kérdés, hogy ki irányítja kívülről a helyzetet, ki az, aki beavat? A Hegy Lelke nevű pálinka misztikus sejtetése valamilyen irányító erőnek, ami bevonja a fiatal a világba, nem engedi közömbösen kalandozni. Ezt erősíti a már idézett „becsapják” általános alany, és az „isten tudja, honnan ismerős” frazéma tekinthető elszólásnak, mely áttételesen a transzcendenciára utal. Hiszen a beavatás tárgya alapvetően valamilyen metafizikai titok, az első rész ilyesmit ígér előre. Ennek nem felel meg a második rész: a város és a szerelem megismerésével.

A vágyat valamilyen kép okozza: a város iránti megismerési vágyat a gyermekkori tankönyv-illusztráció, a könyvtáros lány megcsókolását a moziban látott film motiválja. A vásznon folyó szerelmi történet közben ábrándozik el a szereplő elképzelve a később valóra váló csókot. A filmvásznon folyó történet tulajdonképpen a szövegbeli szerelem paródiája: összekapcsolja a kettőt a vasút és a szerelem motívuma. Azonban amíg a novellában szinte nullára redukálódik a történet, mert csak a belső folyamat áll a fókuszban, addig a mozifilm csakis történetből áll, amit a vizuális narráció verbális, ígés stílusa szinte kisszerűen üresnek ábrázol¹⁰. A vonat balsorssal való összekötése is vonatkoztatható a novella első és utolsó fejezetére, amely a vonatozással az életút egy állomását jelzi.

⁹ „Gyanútlanul kalandozott” (144.); „a várost ábrázoló képen is nyár volt, ezt jól tudta, mégsem fogott gyanút” (146.)

¹⁰ „A vásznon sietősen jártak az emberek, aztán egy fiatal pár jelent meg, beszédet míméltek, szájukat hangtalanul nyitogatva, s végül a nő fáradtan, szenvedve támaszkodott egy szék

A negyedik rész végén, a szobalány megcsókolása után a mély alvás és a továbbindulás arra utal, hogy tisztán megy tovább a szereplő, lélekben érintetlenül: megőrizve személyiségének integritását, amit az ötödik rész a magány visszanyeréseként értelmez. A novella utolsó, értelmező fejezete ismétli a belső történeteket, még jobban elmélyítve a lelki tartalmakat, filozófiai mélységekig a cselekménnyel szemben. A novella utolsó mondata azonban átértékeli ezt: a pusztai életet állítva a meddő értelmezés helyébe. A „Semmi sincs sehogyan” mondat a beavatásra is vonatkozik: aki valamit már eleve tud, azt nincs hova beavatni, nincs transzcendencia sem, az is csak illúzió, a vonat, a pálinka semmiféle sorsot nem teljesít be. Hiszen a novella eleji kiinduló állapot a teljesség, azt csak kiközlentik a teljesülni látszó vágyak, és a város elhagyásával helyreáll a kezdeti teljesség: „*Most, hogy az előkelő magaslatti gyógyhely csinos kis indóházának a tornácán várta vonatját – a háromheti magánytól már szinte meszesen, repedező bőrében a sétányok, szilfák, síkátorok, szállodaszobák, vasúti fülkék illatával, a majonéztől, borstól ideges gyomorral – csaknem boldog volt. [...] E közönyösen szenvedő külső mögött mámorosan lobogott féktelen szabadságának az érzése; ez a szabadság tett oly mellékessé mindent, tájat, vacsorát – ez a féktelen szabadság tette őt oly igénytelené. Együgyűen szerény volt, mert az lehetett, a boldogság a gerincében remegett.*” (134.); illetve „*Itt, a b.-i kis pályaudvar koromszagú hajnali éttermében visszanyerve magányát, amelynek tartós elvesztése számára bármikor a fulladásos halált jelentené, kötelekeit meglazítva, a társaságot ismét pincéri távolságba taszítván a testétől, szabadon lélegzett.*” (157.). Tehát a vágyak elveszik a szabadságot, kötöttséget jelentenek: a magány szabadsága azért a teljesség, mert semmire sincs szükség a boldogsághoz. Ezt az „Élek” mondat fejezi ki, a pusztai levés konstatálása, amihez nem kell semmi külsődleges.

A jegyzetfüzetbeli próbálkozás áthúzása a megfogalmazás, a kifejezés kudarcát fejezi ki. Azt, hogy mindez csak okoskodás, méghozzá sikertelen és felesleges. Az utolsó mondata a szereplőnek felülírja az egész szöveget. Meghaladja a narráció imperszonális, mindentudó voltát. Például a pénzhez való viszonyulással kapcsolatban a jövőre való utalás jelzi a mindentudó pozíciót („*a pénzzel való első találkozásának ezt a magatartását később sem, sohasem tudja majd levetni.*” 134.), illetve az állandó függő beszéd. Innen nézve a mozifilmbeli történet lesz az értékes, az aktivitás, szemben a tudálékoskodó, nagyképű értelmezéscentrikus attitűdjével a narrációnak. Tehát a novella zárlata tartalmazza az egész szöveg kritikáját is egyben. Eszerint „*valami van*” (Buda), de sem nem tudható, sem nem közölhető: a pusztai levés önérték. A novella szövege és az azzal szembe helyezkedő záró mondat között bontakozik ki a jelentés, ahogyan Thomka megfogalmazta: „*A közölhetetlenség egy olyan elbeszélői attitűdöt leplez le, amely nemcsak a közölhető-*

támlájára. A feliratok váltogatták a képeket. A cselekmény világos volt és lendületes. A fiú siet az utcán, a lány telefonál, csüggedten leteszi a kagylót, és elfordul, megtudjuk a cselzővő fondorlatait, és hősünkkel már robog is a vonat balsorsa felé, mert a hű barát egy másodperccel később érkezett. De nem adják fel a reményt, meg kell kísérelni a tetőn keresztül vagy lóháton... ő, de nem megy. A vonat száguld, alagútba be, alagútból ki, a hős éppen rágyújt... mi lesz?... a mozdony fékez a nyílt pályán...” (151.)

ség, a kifejezés határaival és korlátaival van tisztában, hanem a közölhető, kimondható maximális lehetőségével.”¹¹

Minden megvan

A *Minden megvan* című novellában fényképek szerepelnek, melyek az emlékezésben bírnak felidézni erővel. Az otthon jelentő város képei elevenítik fel a harminc év után visszatérő hegedűművész számára a múltat. A novella a felejtés ürességével szembehelyezhető értékek kereséséről szól. Az emlékezés ez a belső keresés. A szöveg minden eleme az emlékezés asszociációs bázisa: tér, idő, a képek, hangok, intertextusok és a motívumok. Ezek komplex összeszövődése kifejezi a belső, lelki folyamat összetettségét, és az annak során létrejövő létérzését a teljességnek, amire a cím is utal. A képek nem annyira központi szerepűek, de kiindulási pontként szolgálnak a szövegben is, ezért az elemzésben is alkalmassak erre. A kép szerepe a múlt felidézése, a teljesség megtalálásáé viszont a zene és az intertextus.

A repülőn olvasott újság képei sűrítik a szereplő hazájától távol töltött harminc évét: „*Jacobi frakkban, Jacobi fürdőnadrágban Einstein társaságában. A windsori herceg és hercegné Jacobi nélkül. A város negyven évvel ezelőtti képei. A főpolgármester, aki átadja majd neki az aranyhegedűt. A városi zeneiskola homlokzata és egy modern gyermekjátsszótér egy új lakónegyedben*” (300.). Manipulatív jelentése van a képek összeválogatásának: a nyugat-kelet közötti politikai ellentétet sugallja a windsori hercegi pár képének szembeállításával az új lakónegyeddel és a gyermekjátsszótérrel, melyek nem is kapcsolódnak Jacobihoz, ellenben a szocialista és a kapitalista értékrend ellentétét jelzik. Ugyanakkor Jacobi kétféle ruházatának stílusa ellentétességében a teljességre utal, mintha mind szabadidejéből, mind fellépéseiből a jellegzetes pillanatokat mutatnák meg a képek. Valójában mégsem sűrítik a képek a szereplő életét, hanem úgy állítják be, hogy megfeleljen annak az élideálnak, aminek Ottó helyesen nem tulajdonít nagy jelentőséget („*Híres hegedűművész vagyok, ember!*” 423.) – a kisszerűséget mutatja a humor: hercegék „Jacobi nélkül”.

A fényképpel állítható párhuzamba a térkép. A térkép nem segít a valóságban való eligazodásban: „*Jacobi az útikönyve térképét nézte, s próbálta összehasonlítani a tájjal odalent. Csak a folyó szalagját lehetett jól látni. A napfényben háromszögletű folt csillogott a folyón túl: szerette volna tudni, hogy mi lehet.*” (389.); „*Az útikönyv térképén a vasútvonal nyomán megtalálta a Déli pályaudvart, a valóságban azonban nem látszott a vasút, akárhogy igazgatta a térképét.*” (390.). Ahogyan nem találja a valóságban a Déli pályaudvart, úgy önmagát sem a képekben. Az ürességérzés, bizonytalanság gesztusban is megnyilvánul – a tükörben való arcigazgatásban: „*zavar nélkül elkérte az asszony kis tükkrét. El kellett rendeznie az arcvonásait. Leült egy pillanatra a tükörrel. Derűs, nagyvilági és mégis komoly mosolygást próbált. Így nem léphet a felvevő gépek elé. Az ablakból látta, hogy egy fiatalember, akit nyilván a hangversenyiroda küldött ki, virágcsokorral integet feléje. Ettől megnyugodott. Ha ez megismerte, fényképe alapján, akkor nincs nagy baj az arcával.*” (394.) Csakhogy nem ismerte meg, hiszen egy politikust fo-

¹¹ THOMKA Beáta, *Ottlik nyitva maradt ajtajai* = Th. B., *Narráció és reflexió*, Forum, Szabadka, 1980, 63.

gadnak a kamerákkal, mely magával sodorja a hangversenyiroda fiatalemberét is. A komoly és mégis derűs arkifejezés, amit a tükörben próbálgat Jacobi, az az énídeál, amit előadóművészként mutat magából. De nem ez az igazi arca. Más ember, ha egyedül van: „Nyugtalanak látszott. Sovány volt. Sokat fogyott az utóbbi időben. Magas, sovány, nyugtalan ember volt, ha magára maradt egy szállodaszobában. Ha látták, akkor mosolygós képet vágott, ráncait átalakította derűsre, kellemesre.” (389.) „Magas, sovány, nyugtalan férfi volt, magára maradv a szállodaszobájában.” (400. 3. rész eleje) „Átvette az aranyhegedűt a polgármestertől, tapsoltak, meghajolt, mosolya kellemes nagyvilágiságán átsugárzott bensőséges komolysága.” (404. 4. rész eleje) Látszat és lényeg ellentéte tehát az alaphelyzet.

Az eltévedtséget, az önazonosság hiányát kifejezik idegen nyelvekre torzított nevei a szereplőknek: Mr. Jacaby, Senhor, illetve Signor Giacobi. Előbbi a repülőn, utóbbi viszont már az otthoni szállodában hangzik el, tehát a saját hazájában külföldinek tekintik. Az idegen nyelvekben való fuldoklás a lényegi kérdést veti fel, amire nem tud válaszolni sem az utastársának, sem a határőrnek: miért jött haza. Éppen az otthon hiányát jelenti az állandó lakóhelyre irányuló kérdésre Jacobi válasza: »Az volt. Már nincs. [...] Nem többé.« Nincs többé. »Nincs meg többé.« (397.) A szavak keresését a nyelvben való gyakorlatlanság okozza, másrészt ez többszörös tagadása a hovatartozásnak. A novella éppen azt mutatja meg, hogy ennek a mondatnak az ellentéte hogyan érhető el: a látszattól a lényegig, a hiányérzettől a „minden megvan” létérzéséig, a céltalanságtól az eredet megtalálásáig ível a történet.

Mi a szerepe a képeknek ebben a lelki folyamatban? „A hetilap legalsó fényképén egy csomó gyerek futkározott. Nem a játszótér hintáin, rácsszerkezetein, vadonatúj berendezésén hancúroztak, hanem odébb; a fáknak dűtve hátukat régimódi »komámasszony, hol az olló?«-t játszottak talán; s az egyik apró lány észvesztve rohant a »ház«-ból, a fatörzsétől, felemelve fél karját: »Nem ér a nevem!« Legalábbis Jacobiak ez jutott az eszébe.” (393.) A kép leírása a képi elbeszélés mintaszerű megvalósulása, mely a statikus látványelemeket történetté olvassa össze¹². Csakhogy ez a történet valójában a befogadó története, mert a kép valójában gyermekkori emléket idéz fel. Mégpedig olyat, ami kapcsolatban van a jelenlegi helyzettel. A kislány alakja, és Jacobi gyermeki énje, illetve a hazatérés összefügg: „A Széna-piacon túl volt egy játszóterük. Egy lejtős, nagy rét a villák alatt. Emlékezett egy kislányra, aki nagyon sportszerűtlenül, ha látta, hogy már úggyis megelőzték vagy utolérték, mindig ezt kiabálta, a farkocsa ide-oda rázva, magasra emelt kézzel: Nem ér a nevem, nem ér a nevem, nem ér a nevem. – Akkor menj haza – mondta neki egyszer Jacobi dühösen, kilencéves korában.” Ez a részlet az első fejezet zárata, melyhez szorosan kapcsolódik a második rész eleje: „A hirtelen támadt csöndben

¹² THOMKA Beáta, *Beszél egy hang Elbeszélők, poétikák*, Kijarat Kiadó, Bp., 2001, 91–92. A narratív képolvasásban az eredetszöveg felidézésének szerepe: „Az időstruktúrák, elbeszélő módozatok, a narratív formálás szemszögéből azt a körülményt kell figyelembe vennünk, hogy kettős textualitást vizsgálunk: a képet mint az eredetszövegre adott választ és a képnek mint szövegnek az együtthatását. A referenciális alapzat a nyelvi szövegek közötti intertextuális kapcsolatok módjára felöleli a verbális és a nem verbális szövegek (nyelv/kép), valamint a képi/képi kontextusok viszonyát is. (A kép a képben és a címertanból kölcsönzött *mise en abyme* fogalom- és jelenségkör a vizualitás elméletének sokat elemzett kérdése.)”

ezt kérdezte a hegedűstől útitársnője: »Miért jött most haza, tulajdonképpen?« (393.) A kérdés először válasz nélkül marad, hiszen ahhoz mindenféle gyötrő kérdésre kéne tudni a választ. A kislány alakja egy másik emlékkel is összefügg: a disszidáláskor elhagyott lány autóbalesetének, esetleges halálának kínzó gondolata egész életében bántotta Jacobit. A hazatérés kérdése a távozás kérdését is magában foglalja, amit a „Nem ér a nevem” mondat úgy értelmez, hogy kilépés a rendszerből, a problémák megoldatlanul hagyása, elszökés a felelősség, a nehézségek elől. Tehát a kép egy olyan mondat hordozója, amely az egész novellára vonatkozik. Ugyanis a név, Jacobi neve is problematikus, mint azt már jeleztük, mindenki eltorzítja, ami arra utal, hogy nem ismerik, tehát a neve nem ér semmit, legalábbis abban a világban, ahova visszatér.

Az emlék még teljesebb felidézése egy másik képnek köszönhető. *„talált egy építészeti művet a városról, és megvette, a régi fényképek miatt. [...] A könyv eszébe juttatta a domboldali kis teraszos parkot a templom lábánál, mert két régi felvételen is látható volt, rákerült mellel a képekre, melyek a várost mutatták madártávlatból. A kis park a Széna-piac fölött feküdt, magasabban, mint az ő lejtős rétjük, ahol egyszer ráförmedt a sportszerűtlen játszótársára. Nem ér a nevem, nem ér a nevem! Akkor eredj haza. A kislány megsértődött, bögni kezdett, és elrohant. Jacobi tétovázott, utánakiáltott, visszafordult, de aztán mégis nekiiramodott, és futni kezdett a gyerek után. Hamarosan elérte, s mindjárt átkarolta, felnyalábolta, és visszacipelte a többiekhez. A kislány még jobban sírt. »Ha megfognak, ne mondd azt, hogy nem ér a neved.« – De mindig engem fognak meg! – »Mert kicsi vagy.« – Nem ér a nevem! – »Akinek nem ér a neve, az nem játszik tovább.« – Hiába, a kislány újra elrohant, sírva, kiabálva: Nem ér a nevem, nem ér a nevem, nem ér a nevem. – »Hagyd« – mondták Jacobinak. Nézték a kicsi után, ahogy bögve, fél karjával vadul az ég felé hadonászva, kétségbeesetten nyargalt a domboldalon.» (403.)*

Jacobi gyermeki énje annakidején a kislányhoz negatívan viszonyult „sportszerűtlennek” ítélve a szabály alkalmazását. Most mégis azt csinálja, sőt az egész életét aszerint rendezte be azáltal, hogy a rendszerből, a játékszabályok közül kilépve érte el azt, amit elért. Akkor érti meg a kislányt, amikor a kisfiúval beszélget a popók közt, hiszen ugyanabban a helyzetben vannak: eleve esélytelenek, hátrányos helyzetűek. A hazatérés célja ezáltal a múlt feldolgozása, melynek motivációja az élet lezárása: *„Legújabbban azonban, amióta felmerült a saját halála lehetősége, szerette volna mégis valahogyan helyreigazítani azt a rettenetes pályaudvari beszélgetést.”* (391.) Gyerekként a kislánnyal, öregként a kisfiúval megteszi azt, amit fiatalemberként a nagylánnyal elmulasztott, hogy megbeszélje, nyitottan odafordulva megértse a másikat, és ezáltal önmagát. Az idő folytonossága kifejeződik az időhatározók szokatlan, az idősíkokat egymás mellé rendelő használatában: *„Csakhogy a kicsike lány másnap megint ott volt a réten. Jacobi pedig harmadnap, noha már elcsüggedt, hogy semmire sem ismer rá itt, vagy hogy, ami ismerős, az is teljesen idegen marad neki, mégis abbahagyta a délelőtti próbát, és felment a domboldali kis parkba.”* (403.)

Tehát a kép feladata a *Minden megvan* című novellában az asszociációs bázis szerepének betöltése. A szövegben kép szerepel, a kép viszont újabb szöveget hoz magával (Nem ér a nevem!), mely az alapszöveget értelmezi. Köztük pusztán asszociációs kapcsolat van, a szereplő gondolatainak, lelki folyamatának megindítása: ami nem más, mint az

önmagához való hazatalálás, az emlékezés. Ezáltal közvetve a novellában is ez a szerepe a képnek: a szövegjelentést generálja, megindítja az értelmezést: *azaz mise en abyme*.

A felidézés és hazatalálás folyamatában a második lépés a nyelv: „*magától értetődően mindenki ezt a nyelvet beszélte itt. Kalandos, hajmeresztő összeesküvés. Jacobit részegségbe ringatta, hogy itt az anyanyelvén beszélnek vele. És gépbe diktálják a válaszait, anyanyelvén. Szívesen harmadszorra is előlről kezdte volna a civilruhással.*” (396.) A magyar szó egyáltalán nem szerepel a novellában, Budapest körülírását („híres európai nagyváros” 389.) kivéve a földrajzi nevek és a nyelv utal rá. Ez az általánosítás eszköze egyrészt, megmutatja mit jelent a kötődés a helyhez, otthonhoz. Másrészt minden politikai árnyalattól való mentességet, a szólamoktól való elhatárolódást, a teljességgel személyes nézőpontot jelöli ki, ezért nem is használható a haza szó itt. Az otthonhoz való kötődést fejezi ki az anyanyelv szó ismétlése.

A vámos kihallgatása, miközben fizikailag éppen a hazatérést teszi kétségesse, szellemileg felidézi az odatartozást azáltal, hogy a vámos használta szavak olyan asszociációs sort indítanak meg a szereplőben, amivel saját múltjához talál vissza: „*Ablak, ablak, gondolta Jacobi. Finestra, window, fenêtre. Nyisd ki az ablakot, Péter. Ne ülj az ablakba. Be ne törd az ablakot. Jacobi valódi ablakokra gondolt. Hálószoobaablak. Ottóék ablakai. Konyhaablak. Tavasszal, nyitott ablakok. Esőben, a szobája ablaka. Ablak, ablak, ablak. Ablak. Ez a derék civilruhás azt mondta neki, ablak. Jacobi, mintha az arcán felejtődött volna a televízióknak szánt mosolya, könnyed komolysággal nézte a tisztviselőt, belső derű sugárzott át elmélyültségén.*” (397.) Az ablakhoz fűződő emlékképeket az „ablak” főnév anyanyelvi elsajátítását idéző felszólító mondatok idézik fel. Fontos a Péter megszólítás is, a gyermek anyja által való nevezése eltér a felnőttek közötti családnév használatától. A gyerekkori barát, Ottó felidéződése is már megtörténik, még csak tudatalatti szinten. A gyermekkorba való lelki visszatérés őszinte derűt okoz, amelynek csak másolata a tévének szánt arckifejezés. Az „ablak” szónak lehet értelmet adni a vizuális narráció szemzőgéből is: a keretbe foglalt valóság, képként érzékelt látvány már Albertinél felmerül¹³.

A vámos „derék” jelzője azonban nyelviileg meggyőzőbben kapcsol képet a verbális emlékekhez a „szavatosság” kifejezéssel együtt (a vámos mondata: „*Milyen szavatosságot tud nyújtani, hogy elhagyja az országot?*” 396.). A szavatol, szavatosság kifejezés megismerésének felidézése egy könyvillusztrációval¹⁴ függ össze: „*ahogy továbbszaporodtak a szó jelentései, az újabb árnyalatok rendre ráakódtak az elsőre, visszakapcsolódtak Millner H. és Fiaihoz. Az egyik könyvében volt egy kép, préri, távolban vízesés, sziklafokon a szereplők, s ez állt alája írva: »Szavatolok a lady biztonságáért – mondta a derék indián.«*” (399.) A „szavatolok” ige jelentésköre a kamaszosan romantikus, értéktelített világgépet sűrítette magába a szó megtanulásakor: „*a kelmefestő szavatosságába*

¹³ Leon Battista ALBERTI: *A festészetről Della pittura*, 1436, Ford., bev. tan., jegyz.: Hajnóczi Gábor, Balassi, Bp., 1997, 75: „Itt most elhagyva egyéb dolgokat, elbeszélem, én hogyan csinálom, amikor festek. Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű háromszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.” A látógúla, háló festészettani metaforája azt a látásmódot sugallja, hogy a valóságos látvány keretbe foglalással válik képpé. Lásd a valóságelemek kiválasztását, kivágását mint az alkotás első lépéseit.

¹⁴ Intertextualitás és illusztráció árnyalt viszonyához lásd ANGIALOSI Gergely: *Romtalanítás*, Kijár, Bp., 2004, 254–264.

mindenesetre beleivódott, cserződött, pácolódott, fonódott és szövődött sokféle jelentés, kalandos és vitéz értelemárnyalat; mint: *salvus conductus*, kezesség, kitartás tűzön-vízen át, férfibecsület, adott szó” (uott.) Ezt idézi fel Jacobi számára a vámos szava, és ezért nézi őt derék indiánnak. Az emléknymban a szöveges és a képi jellegű tartalom mozgás-élménnyel is összekapcsolódik: „A bátor indián nem volt többé elválasztható Millner H. és Fiától, s ahogy ő a képen, meztelen bronz felsőtesttel, fegyvertelen laza eleganciával feltette a lábát a sziklafokra, Jacobi is megszokta, hogy – ha néha megállt barátjával a kelmefestő kirakata előtt egy percre, [...] megszokta, hogy a jobb lábát feltegye a kirakat alatti lépcsőfokra, gépies mozdulattal.” (400.) Amikor Jacobi aláírja a vámos papírját, ugyanezt a mozdulatot teszi szintén tudat alatti ösztönösséggel. Ez az első lépése az önmagához való visszatalálásnak. Ez a kő megismerésekor válik tudatossá, amire Ottóék háza előtt tette fel a lábát annak idején, de addigra a villamoson való beszélgetés a kislíával az ülepmagasságból való nézőponthoz kell visszavezesse. A kő a lényeg megtalálását fejezi ki, ami zenei jellegű: „Emlékezett a lépcsőház alakjára, fekvésére is. De a kőre ismert rá. Nem a szemcséire, árnyékmintáira, hanem a lényegére. A tartalmára, jelentésére; mindenesetre a zenéjére. C-mollban volt.” (410.) A nyelv előtti tartalom, belső lényeg megragadása a zenész számára érthetően zenei hangokban fejeződik ki. A lényeg keresése a baráthoz, Ottóhoz vezet el. „Sutának, merevnek látszott a barátja. Különcnek. Mi tagadás, egyszerűen butának. Viselkedését, véleményeit nehéz lett volna másképp felfogni. A barátját azonban mégsem foghatja fel az ember együgyű félnótásnak. És még mindig vonzó, kedves arca volt. Ha Ottó buta vagy nem normális, gondolta akkor Jacobi, hát én is az vagyok. Azóta nem lettem sem okosabb, sem talpraesettebb, sem bátrabb, valószínűbb indián, mint amilyenek voltunk Ottóval ketten.” (418.) A lényeg a barátságban található, a „derék indián” motívum a gyermeki teljességre utal, ami fontosabb, mint a felnőttkori értékrend. A felnőttkori értékrend elégtelenségét mutatja az üresség: emlékezés és felismerés különválása miatt.

Ilyen értelemben a térkép és a város képei összefüggenek, az olyan térbeliség szempontjából, ami nem segít a felismerésben, kizárólag az emlékezésben. A lejtős domboldal valóságos helyszíne, ahol a kislánnyal fogócskáztak, ugyanis a valóságban is megtalálható, de ellenkező hatással van a szereplőre, mint az a keresésből következne: „A rét eltűnt: minden be volt építve. A kis sétatér azonban, a lépcsőzetes park a templom alatt, váratlanul éppen olyan volt, mint a fényképeken, mint régen. Itt negyven éve semmi sem változott. Még egy padot is talált a felső szakaszon, ahol sokszor lerakták a holmijukat, s még a kavicsok, füvek, virágok is ugyanazok voltak talán. Jacobi mégsem tudott visszaemlékezni semmire, senkire. Hirtelen végképp idegennek érezte magát. Majdnem futva kezdett menekülni.” (404.) Tehát amikor megtalálja, amit keres, akkor a legidegenebb. Ez arra utal, hogy térbeli értelemben nem lehet hazamenni. Hanem önmagát kell megtalálnia, ami időbeli utazás a múltba az emlékezés által: a személyiség integrálásának megteremtése.

Ez az időbeli folytonossággal fejeződik ki. Nemcsak az által, amit már említettünk (másnap, harmadnap), hanem a márciussal mint asszociációs bázissal: „Állt ebben a kapuban egyszer estefelé, márciusban. Utazásra készülődtek, és eszébe jutott egy korábbi március, amikor a tenispályáról jöttek Ottóval. Vagy egy még előbbi március. Ment haza vacsorázni.” (411.) Ezután a gyermekkori világ még elevenebben idéződik fel, mint

a kép által a játszótéri emlék. Ezt erősíti a kő megtalálásakor a város hangjának felidézése, ami azt sejteti, hogy nem is múlt el, hanem állandó: „Az utcazaj kitisztult, szétáradt; egy fiáker csattogott el, klopen-klopan; a kísérő városzúgás elúszott, túl a Széna-piacon, túl a folyón, a messzeségben; elúszott és visszacsengett a Húsvétszigetek felől. A Hebri-dákról. Valahonnét a Dél Keresztje alól. Istenem, gondolta Jacobi, jártam ezen a földön.” (411.)

A keresést az üresség megélésének egyre súlyosbodó fokozatai motiválják. Ez is térbeli, hiszen kitöltetlen helyet jelent az üresség, ugyanakkor egzisztenciális hiányérzetet jelent. Először a rosszsulléttel kapcsolatos az üresség: „El fog múlni, de előbb teljesen bezárja, befalazza őt a tehetetlen ürességbe.” (391.) Azután a szállodai szobára vonatkozik: „A szoba nagy volt, előkelő, kellemetlen. Üresnek érezte. Szétdobálta a holmiját, hogy mindenhová jusson valami, de így is üres maradt a szoba.” (400.) Majd a városra tevődik át: „Üresek voltak az ablakok is, a nagy új házak is, belül mind üresek. A vendéglőkben, iskolákban, autóbuszokon, sehol senki. A lakásokban nem laknak emberek. Ilyen lakatlan városban, itt, a hajnali üres utcán futott egyszer előle a lány.” (401.) Az üresség erősödése az emberi kapcsolatok miatti hiányérzet fokozódása, mely a múltbeli emlékekben keresi magyarázatát, vagy csak előzményét. A város jelenbeli üressége ugyanakkor egy felvonulás rendőri szétosztatásával függ össze. A vámos kérdéseivel együtt mellékesen jelzi a szöveg a ma kommunista diktatúrának nevezett korszakot, mert nem térbeli, hanem belső folyamat által való a hazatérés.

Ahogy egyre erősebb az ürességérzet, úgy közelít a megoldáshoz, a lényegi kérdés feltevésehez: „Nem ezért jött. Hajótörött atyját jött megtalálni a lakatlan szigeten. Azért jött, hogy szavatojjon a lady biztonságáért, bátor indián. Egy lányt kellett volna átvinnie a Cordillerák szakadécai közt. Azért jött, hogy kinyomozzon egy régi-régi rejtélyt.” (404.), illetve „Nem ezért jött. Nem ezért tanult meg járni, nem ezért tanult meg beszélni az emberek nyelvén. Kém volt ő közöttük. Idegen hatalom ügynöke. Jók voltak a papírai. Utazott az Amatijával ide-oda. De csak megbízásból; az angyaloknak kémkedett az emberi világban. S most mégis, már elég régóta, már nagyon régóta, baj volt vele. Az üresség, amit érzett, ha gyengeségi rohama elfogta, ő maga volt. Nem a betegsége tünete, hanem a játékáé. Nem vették észre, mert megtanult hegedülni az emberek nyelvén úgy, hogy ne lehessen észrevenni, hogy baj van vele. De nem ezért tanult meg hegedülni.” (405.) Mit jelent az angyaloknak való kémkedés? Erre a kérdésre akkor jön rá a szereplő, amikor szembe mer nézni élete értelmetlenségével. Ez összefügg a kővel, az emlékekkel, ugyanakkor a transzcendenciával is: „Istenem, gondolta, jártam ezen a földön. Láttam érdes követ horzsoló alkonyati napfényt. Mutattál nekem fűvet, kavicsot, gyereket popók közt. És almát, ablakot. De mire ismertem rá erre a kőben? Álltam egyszer ebben a kapuban márciusban, utazás előtt voltunk, és ráismertem egy előbbi márciusra: és most ráismertem erre a régebbi ráismerésre. Vagy valamire, aminek még a halmazállapotára, még a mivoltára sincs szó az emberi nyelvben. Érzés, állapot, éghajlat? Főnév, jelző, ige, határozószó? Talán, gondolta Jacobi, a teremtés egyetlen pillanata, a maga néven nevezhetőség előtti teljességében, egyszerűségében. Megelőzi a nyelvet, a hegedűszót, hogyan jelentsem hát az angyaloknak? [...] a »Yes, sir, that's my baby« kezdetű régebbi táncdal volt, ami rögtön kapcsolta Jacobinak a néma katona tarkóját, érezte világosan, érzékelte a gyomrában, tüdejében, szívében, sejtjeiben, hogy miről van

szó. A megfoghatatlan pillanatnak ez már elérhető, közölhető paránya volt, a fiatal katona némasága, nem rezzenő nyakszirtje. De miféle zenével közölje a hallgatást? Milyen tánccal a mozdulatlanságot? Ki jön a segítségére? gondolta Jacobi Péter. A halott barátja jött a segítségére, meg egy kiagyalt történet. Az egyik valóság volt, a másik mese, kinyomozott detektívregény.” (416–417.)

Az öreg zongorista nyakszirtjének ismerőssége arra utal, hogy embert kell megtalálni, nem térbeli helyeket ahhoz, hogy lélekben is megtörténjen a hazatérés: „Szemüveges, hatvan-hatvanöt éves férfi volt, furcsán tartotta a fejét. Amikor egyszer hibázott, Jacobi lenézett rá egy félpillantással, elcsodálkozva, mert összehasonlíthatatlanul jobb zongorista volt a nőnél, s ahogy meglátta az öreg tarkóját, fiús nyakát, akaratlanul újra meg újra odalesett megint a hegedűje mögül. Vonzotta a tekintetét. Jólesett néznie öreg honfitársa nyakszirtjét. Ez volt az első ismerős dolog a városban.” (405.) A detektívregény az öreg zongorista és a gyerekkorban megismerni kívánt invalidus azonosságának megállapítása a nyakszirt és fejtartás alapján: „Húsvét után, amikor Jacobi visszaérkezett, eltűnt a helyéről az emberük. Örökre eltűnt. Elejtették a nyomozást. Ha nem láthatták, megszűnt létezni: tulajdonképpen csak az izgatta őket, ahogy a fiatal katona ott ült a járdán, furcsa, szép fejtartással, süketen és némán: csak ez vonzotta Jacobit, mint a delejpátkó. S idáig terjedt a megbízatása, ha jól meggondolja. Ezt kémkedte az angyaloknak, ilyesmit: hogy van-e az emberek közt, aki például ilyen méltóságosan tartja a nyakát. Ilyen mozdulatlanul és ilyen szótlanul. A többi nem volt fontos. A fiatal katona nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte Jacobi, megbízói számára, hogy aztán csináljanak vele, amit akarnak.” (415.) A miért jött kérdésre tehát a válasz (az angyaloknak kémkedni) a múltban keresendő: amit gyerekkorban még tudott, azt kell újra megtalálni. Ehhez van szükség olyan emberekre, akikhez még akkor kötődött. A vak invalidus sem önmagában fontos, hanem a gyerekkori barátság miatt: Ottóval nyomoztak együtt a rejtélyes koldus után.

Amikor végre találkozik Ottóval, akkor ugyanaz az a beszédtemájuk, mint gyerekkorukban (hogy mi van a vak koldussal), és az életük egymás számára távoli fordulatai lényegtelenek (hogyan tartotta meg a dajka feleségül vevésével a lakást Ottó, és hogy híres hegedűművész lett-e Jacobi). Az én önazonossága az időbeli folytonosságban épül fel. Hiszen ők ugyanazok egymás számára felnőtten is, eltávolodva egymástól. Ugyanezt mutatja Jacobi szokása, hogy az emberek nyakszirtjére figyel: a repülón az útitársnő epitheton ornansa az „ideges nyakú” jelzős szerkezet (390., 393.). Az újságban az előző zongorapartnernek a lehajtott nyaka látszik (392.). Az invalidus koldushoz kötődik még egy bizonytalan emlékkép, melyet a detektívregénybe illeszt felnőttként a szereplő: „Az üres terem tompa, piros-bársony, várakozó fényekkel homálylott, túlsó végében egy háttal ülő férfi zongorázott. Szmokingot viselt. Halkan, magának játszott. Jacobi megállt az ajtóban, és hallgatta. Várta, hogy megforduljon. A tarkója ismerős volt, s az egyik szám, amit játszott, szintén.” (416.) Bár nem derül ki, hogy tényleg ő volt-e az, de a novella zárata az üres teremben való magának játszással, a szmokinggal és a Yes, sir, that's my baby kezdetű számmal (melyet a katona kertjében hallottak Ottóval) mintegy beteljesíti a gyerekkori vágyat, megtörténik a találkozás: „Megtaláltam a barátomat, felelte Jacobi. Az öreg bólintott, persze. Frakkban volt, ami olyan természetesen állt rajta, mintha végre levetette volna összes álruháját. Jacobi le nem tudta venni róla a szemét. Inas, barna

nyaka a fehér gallérban végtelenül lágy volt és mégis sérthetetlen, elpusztíthatatlan – egy törékeny kisfiú és egy rettenetes férfiangyal nyaka. – Derék indián. Szavatol a világ biztonságáért. A barátom.” (426.)

A nyakszirtekre való koncentráció lényegre való figyelést jelent szemben a látszattal: ez a feladat teljesítése, ami az angyaloknak való kémkedés. A lényeg egyben önmagának a lényege is: megőrzés, fenntartás, újramegtalálás. Akkor igazán önmaga, amikor kifelé megy a közönség, és a foxtrottot játsszák¹⁵. Az időrend felborulása is ennek jelentőségét erősíti meg. A hiányérzetet az elejére, a végére a teljesség pillanatát hegyezik ki az egy-egy bekezdés erejéig történő, előre-hátra való utalások. Ez a lelki folyamat kezdetére és végére irányítja a figyelmet: az önanonosság megteremtéséről szól tehát a novella, melynek módja az emlékezés, és a szeretet, hűség mind önmaga, mind mások iránt.

Az önanonosságot, mint már jeleztük, név is hordozza. A Jacobi név elferdítése az idegenséget jelenti. Ezzel szemben a megtalálásra utal a Jákob névre való rájátszás, mely bibliai intertextus Jákob lajtorjájára utal. Az égbe felvezető lajtorja látomása ugyanis egy bizonyos kő mellett élhető át¹⁶. Ez a kő megfeleltethető az Ottóék kapuja melletti kőnek, illetve annak, amire a lábát teszi föl a szereplő kiskorában az indiános könyv illusztrációjának hatására. A Jákob történetével való összekapcsolás a transzcendenciát hangsúlyozza: kémkedés az angyaloknak.

A „Nem ezért tanul meg járni, nem ezért tanult meg beszélni az emberek nyelvén” mondat pedig Pilinszky *Apokrifjét* evokálja¹⁷ mintegy választ adva rá azok tagadó alakjára. Közvetve pedig Páltól a Szeretet himnuszát idézi fel: „Ha embereknek vagy angyaloknak nyelvén szólok is, szeretet pedig nincsen énbennem, olyanná lettem, mint a zengő ércz vagy pengő czimbalom.” (Pál Kor.I.13.1.) Lehet, hogy nem is igaz a kémtörténet, a teljesség érzete akkor is „megvan” a foxtrottban. Az irracionális asszociatív azonosítás a belső valóságot fejezi ki: úgy lehet az öreg zongorista nyaka egyszerre a kisfiúé, aki az angyaloknak kémkedik, a katonáé, akiről jelenteni kell az angyaloknak, és maga a „rettenetes férfiangyal”, akinek jelenti barátjának meglevését Jacobi. Tehát a másik emberben, illetve a felidézett kapcsolatban, szeretetben önmagát találta meg a szereplő. A mise en abyme, a művészekről szóló művek lényege az „önátmentés”¹⁸. Ugyanakkor a saját történet meg-

¹⁵ WERNITZER Julianna, *Hallgatás és tett (Ottlik Géza: Iskola a határon)*, Magyartanítás, 1983/4, 159: „Az öreg, vak zongorista, teremti meg az összekötő kapcsot ifjúsága és a jelen között, amit a tárgyak, utcák, a város és a régi barátok nem tudtak megteremteni. A zene közös, nem verbális és általános nyelvének ihletett pillanata adja vissza mindkettőjüknek az elvesztett teljességet.”

¹⁶ Mózes I.28.15. „És ímé én veled vagyok, hogy megőrizzelek téged valahova menéndesz, és visszahozzalak e földre; mert el nem hagylak téged, míg be nem teljesítem, a mit néked mondtam.” [„ezt a földet, a melyen fekszel néked adom és a te magodnak”] 18. „És felkele Jákob reggel, és vevé azt a követ, melyet feje alá tett vala, és oszlopul állítá fel azt, és olajat önte a tetejére.”

¹⁷ „Ezért tanultam járni. / Ezekért a kései, keserű léptekért.”, illetve „Szavaidat, az emberi beszédet én nem beszélem. Nincs is szavam. Hazátlanabb az én szavam a szónál.”

¹⁸ THOMKA Beáta, *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Kijarat Kiadó, Bp., 2001, 70. „A belső idő diszkontinuitása, az emlékezés és az emlékező történés azonossága, valamint hogy bizonyos érzelmi éntartalmak állandósága szemben áll a létezés és a cselekvésbeli folyamatok folyékonyságával, folyamatszerű pergésével, változandóságával és mulékonyságával, különös feszültség forrása az elbeszélő formák világában. Lehetséges, hogy maga a narráció bizonyos mértékig felváltja az önmegőrzés, önátmentés funkcióit is.”

alkotása nemcsak művészi feladat, hanem az emberi létezés lényege. A teljesség élményéhez a múlt integrálására van szükség, mely által felépíthető az önazonosság. Felnőtt korban is ki kell találni történeteket azért, hogy meglegyen az ember helye a világban. Az üresség tulajdonképpen a saját múlt elvesztéséből fakad, mellyel szembe azt lehet szegezni, ami eredendően, gyerekkortól kezdve értelmes és szeretetre méltó az ember számára.

A személyiség integritásának: múltbéli (gyermekkori) önmagával való önazonosság megteremtése szellemi munka. Összeszövi a tapasztalatokat: hangot, képet, mozdulatot, szót, ezek által pedig múltat és jelent. Az időbeli folytonosság megteremtése az egyén létezésének szerves folytonosságát eredményezi. Ezt fejezi ki a szöveg is. A kő nyom (Derrida) a múlt megtalálásához, ahogyan a képek is azok, a hangok, a domboldal, március. A szöveg összesszövöttségében az intertextusok rejtett szálai a transzcendenciával való kapcsolat időbeli teljességét kódolják: az Ószövetség az ősmúlthallal a világ kezdetét kapcsolja össze Pilinszky *Apokrifján* keresztül a világ végével. A mű üzenete örömhír: az egyén személyes bennelése a világban egyéni kapcsolatban áll a teljességgel, tehát minden ember számára adott lehetőség a saját történet, mellyel megteremthető az értelmes élet, melynek célja összefügg eredetével, ezzel kicsiben ugyanabban az időfolytonosságban megélhető a teljesség¹⁹. A történet azt jelenti, hogy meg kell küzdeni az ürességgel, a hiánnyal, a tagadás-sal (nincs meg semmi) a „minden megvan” teljességérzetéhez, és ez egyéni módon történik. Jacobi keresztnéve az Újszövetségre utal: Péter háromszor tagadta meg Jézust, de mégis ő lett az a kőszikla, akire alapozhatták a hívek közösségüket.

A képek szerepe az Ottlik-novellák szövegében

Mint láttuk, alapvető, lényegi szerepet tölt be a kép *A Hegy Lelke* és a *Minden megvan* című novellákban, olyannyira, hogy releváns értelmezést ad a pusztán képi szempontú elemzés még a hagyományos szempontok mellőzése ellenére is: mintegy integrálja a kép a tér, idő, cselekmény, szereplők, narráció-szerkezet szempontjait. Miért ne lennének tehát vizuális narrációjának nevezhetők, mennyiben vizuálisabbak ennél *A kilenc kínai* és a *La Concepción* című novellák? *A kilenc kínai* című rejtvény rajza a szöveg keretét: felütését és zárlatát adja, tehát a képről való beszéd narratív funkciót kap. A *La Concepción*-ban a szöveg és a festmény tükrözi egymást, a történet metaforikusan azonosul a festménnyel, a szereplő önmegértése a festmény megértésének pandant-ja. E szempont szerint *A Hegy Lelke* akkor lenne vizuális narrációjú, ha a mozifilm képsora maga adná a valóságbeli csók előképét, nem pedig a film közben elképzelt vágykép. A könyvillusztráció emlékképének a város jelenbeli látványára való rávetülése pedig akkor lenne narratív szerepű, ha nem a szereplő elméjében jönne létre a montázs, hanem szövegszinten lenne az ábrázolás eszköze. Itt nagyon elmosódik az általam felállított határ. A *Minden megvan*-ban is a tudat

¹⁹ A mise en abyme transzcendentális jellegéhez lásd: FÖLDÉNYI F. László, $\sqrt{(-MÚZEUM)^2}=?$, *Utóirat Post Scriptum* Az Új Magyar Építőművészet melléklete, 2002/1, 23–28. Múzeum a múzeumban szerkezetű kiállítás kapcsán a művészet szerepéről így ír: az öntükrözés hagyomány, „amely két és félezer év óta nemcsak arra készíti az emberi szellemet, hogy lépjen túl önmagán, hanem hogy az önmagán való túllépésben találjon rá önmagára. Az említett transzcendencia tapasztalata ez.” KÁLMÁN C. György: *Te rongyos (elm)élet!*, Balassi, Bp., 1998, 38: „Azt is mondhatnánk: maga az irodalmi elbeszélés is mise en abyme, a mi nagy történetünk lekicsinyített szimbóluma.”

szintjén maradnak az emlékképek, a valóságos képek így a fikció síkján állnak ellentétben a belső képekkel, nem az ábrázolás síkján, nem annyira szövegi, poétikus, mint például a város jelenbeli látványának ellentéte a térképpel vagy az album képeivel.

Tehát a kép szerepe a szövegben elhelyezhető egy olyan skálán, amely a fiktív valóságos, tárgyi látványélmény konkrétsága és a kifejezetten szövegi, elvont esztétikai funkció szélsőségei között állítható fel. Ez ugyanakkor a kép tematikus funkciójától a poétikai felé vezet. Nagyon vulgárisan megfogva úgy is mondható, hogy minden elbeszélő szöveg olvasásakor látunk magunk előtt peregni egy filmet: a szereplők, helyszínek, ruhák, tárgyak elképzelt látványát mozgóképként²⁰. Ehhez szinte semmilyen képi eszközre nincs szükség, de indifferens is lenne a vizuális narráció illetően rávonatkoztatása. Hiszen ha minden szöveg vizuális, semmitmondó az állítás. Ugyanakkor elképzelhetetlen a kép nélküli szöveg, a csak verbális nyelviség. Vizualitás és verbalitás egymást feltételező, oszcilláló kölcsönhatásban áll felfogásunk szerint, nincs egyiknek sem primátusa a másik felett. Lássuk tehát az általunk fellelt szövegbeli funkcióit a képnek az Ottlik-szövegek már említett példáin, beleértve a regényeket is.

Fiktív valóságos tárgy keltette látványélmény Speciális: ablak		minden szöveg ablak: <i>Minden megvanban, Budában</i>
Optikai kép (Mitchell)	Tükörkép (vagy árnyék, tükröződés, víz, üveg- felületen)	<i>Minden megvan</i> : Jacobi tükör- képe <i>La Concepción</i> : a festmény kom- pozíciójában, ill. szókép
Képi leképezés, vizuális reprodukció (Fiktív, valóságos tárgy!)	Festmény, fotó, film, térkép	<i>Pangásos papilla</i> festmény, fotó, térkép: <i>Minden megvan, Buda</i>
Belső kép ab ovo fiktív	Vágykép, emlékkép, álom, impresszió, fantázia	Mindegyik szöveg
Szókép	Metafora, szimbólum, stb	Kő a <i>Minden megvanban</i> , min- den szöveg
Intermediális intertextus	Illusztráció	<i>Minden megvan</i> : indiánkönyv képe, <i>A Hegy Lelke</i> : iskolai nyelvkönyv képe
Mise en abyme	((kép?) mű a műben)	<i>A Hegy Lelke, Iskola</i>
Abysmal metaphor (Moshe Ron)		<i>Iskola</i> : kockás füzet, <i>A Hegy Lelke</i> : jegyzetfüzet
Vizuális narráció		<i>A kilenc kínai</i> , <i>La Concepción</i> , <i>Hajnali háztetők</i> , <i>Buda</i>

Az, hogy minden szöveg a szóban forgó tárgyak képét hordozza, triviális, ezért lényegtelen, míg egyre fontosabb, lényegibb a kép szerepe lefelé haladva a listán, ahogy egyre

²⁰ A filmadaptációk vizuális narrációja, sőt általában a film vizuális narrációja is érdekes kérdés számomra. Például a gyerek Márta kezében, amikor szemrehányóan néz Bébére egy üvegfalon keresztül (ablak mint kép), arcok, tárgyi környezet az egyetlen utalás a tiltott írók nemzedékének gyermek nem vállalással kifejezett passzív rezisztenciájára Dömölky János *Hajnali háztetők* című filmjében. A képi elem történetet, jelentést generáló szerepe többletfunkció a ruhák megmutatásához képest.

nyelvibb, poétikaibb a kép szövegbeli funkciója. Ezzel egyébként a szöveg líraisága egyenesen arányosan nő, ahogyan az esztétikai értéke is. Például az, hogy *A Hegy Lelkében* a város látványára a gyermekkori nyelvkönyv illusztrációi vetülnek rá a megismerést felismerésként tételezve, nagyon erős része a szövegnek, míg a zárlatot fogalmi, verbális egyszerűsítései „leültetik”.

Egy-egy jelenség több kategóriába illeszthető, hiszen értelmezés kérdése, hogy a kő például konkrét tárgyi értelmében idézi-e fel Jacobi számára a gyermekkorban ismert helyszínt, vagy a név által katalizálva bibliai allúziót is kelt-e, mely utóbbi értelemben már metafora. Vagy például ami a szavak szintjén metafora, az a narráció szintjén motívum. Megfigyelhető, hogy a *Budában* a térkép, az ablak kompozicionális szintre emelkedik. Buda, a gyermekkori város térképe belső, a világképnek felel meg, míg az Ablak az egész regény vizuális metaforája, de nem pusztán mise en abyme, azaz kicsinyítő tükör, hanem túlnoéve a verbális művön magába foglalja azt. Ugyanez a tükörrel igaz a *La Concepciónra*. Az abysmal metaphor²¹ a mű metaforája, de nem alkot narratív síkot és nem intermediális. A kockás füzet és a jegyzetfüzet szinte tárgyként, a tartalmával épp csak jelzés értékűen szerepelnek a szövegekben, mintha maga az irodalmi mű is bennük lehetne: önreflekszív metaforák.

Nem szerepelhet a novellisztika minden egyes képi előfordulása ebben a táblázatban terjedelmi okokból, azonban remélhetőleg a kategóriákkal, ha nem is eggyel, leírhatóak az innen hiányzóak is.

A Hegy Lelke és a *Minden megvan* összeolvasása több hozadékkal járt, mint az a vizsgálódás elején várható volt. Keletkezési idejük miatt átfogják mind az Ottlik-novellisztikát, mind az életművet. *A Hegy Lelke* tematikusan az *Iskolának* feleltethető meg, a *Minden megvan* a *Budának*: fiatalság – öregség, élet kezdete, beavatás, megismerés mint felismerés – élet vége felőli visszatekintés, számvetés szempontjából. Összekapcsolják őket ezen kívül a város/élet, illetve város/test párhuzamok is. A képiség szerepe az *Iskolában* a szimultaneitás, sűrítés, a teljesség képzetét keltve, ami a klasszikus modernség tökéletes műalkotásának missziója. (Ennek eklatáns példája Ady *Kocsi-út az éjszakában* című verse, melynek körkörös szerkezete az azonos versszakkezdő, -záró sorokkal ellentmond a „Minden egész eltörött” élményének, kiegészítve a csonkát, az egységes világképet kvázi helyreigazítva.) A késő modern és a posztmodern ez utáni állapot, melyet a továbbélés, túlélés az értékvesztés utáni állandó értékkeresés, - elvesztés, keresés, elvesztés belső ingamozgásává tesz a modernségen belül. Ha igaz az a tétel, hogy a késő modern átvezetés a klasszikus és a posztmodern között, akkor Ottlik életművén belül is fellelhető ez a hármas osztás²². Az *Iskola* lenne a klasszikus pólus, a *Buda* a posztmodern értékhiányával, illetve plurális, egyéni érvényű értékeivel való szembenézés, és egyben visszafordulás. A művek, a tárgyalt novellák is, ebben az erőterben mozognak. A kép szerepe mint a múlt emléképeinek összegyűjtése, az összegzés eszközeként ezáltal emelkedhet alkotói, kompozicionális elemmé: a világkép teljességének felépülését, lebomlását állandóan ismétlődő körfolyamatként ábrázolva, lásd a színes gubancot. A fent elemzett két novellában a kép

²¹ Moshe RON: The restricted abys Nine problems in the Theory of Mise en Abyme, *Poetics today*, 1987/2, 417–438.

²² Vö.: OLASZ Sándor: A Továbbélőktől a Budáig Ottlik regényszemléletének változásai, *It*, 2001/1, 115–126.

a pszichonarrációban játszik alapvető szerepet, tehát a szereplők szintjén marad a vizualitás. A szereplői tudat elbeszélése eléggé evidensen a belső képekkel kell hogy operáljon, a képiség nem annyira differencia specifikája. Ezekben a mise en abyme a poétikai többlet. Az *Iskolában*²³ a mise en abyme eggyel ugyan elvontabb, esztétikaibb szerepű, hiszen az egész mű metaforája (a Las Meninas a szerkezeté, a Talp tanár anatómiája a dichotomikus gondolkodásmód, világkép meghaladásáé), nem csak a szereplői tudaté, de ez sem alkot úgy önálló narratív síkot, mint a *La Concepción*ban, *A kilenc kínaiban*, a *Hajnali háztető*kben és a *Budában*, amelyek véleményem szerint még eggyel továbblépnek a képiség narratív fokozataiban. Ezt jeleztem a táblázatban vastag vonalakkal: már a metaforikus-ságtól is tekinthetők vizuális jellegűnek a művek, de maga a vizuális narráció szerintem az utolsó kategória.



Két erekllye: a bridzkészlet – az eredeti állással... – és a tweedzakó

²³ KORDA Eszter: Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik, *Literatura*, 2001/1, 77–88; *Változatok a modernitásra*, Szerk.: GINTLI T., Anonymus, Bp., 2001, 245–259. KORDA Eszter: Ottlik és Rembrandt, Rembrandt és Ottlik, *Alföld*, 2002/7, 86–100. KORDA Eszter: Képek az Iskola a határonban, in: *Pillanatkép a hazai irodalomtudományról*, Szerk.: KENYERES Zoltán, GINTLI Tibor, Anonymus, 2002; 336–348.

SÜMEGI ISTVÁN

Képirás

KÉPEK ÉS FESTŐK OTTLIK PRÓZÁJÁBAN

*A fenomenológiai realizmus*

Aligha véletlen hogy Ottlik legterjedelmesebb és legfontosabb írásainak narrátora festő.¹ Pedig az író sem a művészettörténetben, sem a festészetelméletben nem volt különösképpen jártas. „A festészethez nem ért, csak Berény Róbertet szereti, bár az ő munkáit sem ismeri, de Berény a szívébe lopta magát azzal, hogy sikerült lefestenie a 'szart'” – mondta róla Vas István valamikor a háború után.² S Ottlik sem állít magáról mást: „AZZAL KELL KEZDENEM, hogy nem értek a képzőművészetekhez...” – olvashatjuk a Szántó Piroska kiállításának megnyitójára írt beszéd felütésében. (Sz. P. 201)

De akkor mi végre a sok festő, festmény, s egyáltalán, kép Ottlik írásaiban?³ Alább ennek próbálok majd utánajárni. De mielőtt nekifognék, szeretném megjegyezni – a nyomaték kedvéért itt a főszövegben és nem csupán lábjegyzetben –, hogy Korda Eszter korábban már fölterítette és kiváló könyvében meg is válaszolta ezt a kérdést.⁴ (Más lapra tartozik, hogy engem nem győzött meg a válasza; ez sem a kérdés föltevésének jelentőségét, sem a válasz értékét nem csorbítja.)

Az egyik lehetséges szempont, melynek segítségével Ottlik életműve végig gondolható, narrációelméleti kérdések mentén haladhat.⁵ Mire való a széppróza? Mit kell a prózaíró-

¹ Pontosabban, az író akaratából publikált három legterjedelmesebb írásé, a *Hajnali háztetőké*, az *Iskola a határoné* és a *Budáé*. Merthogy Ottlik hagyatékában ránk maradt még néhány, a *Hajnali Háztetőknél* hosszabb regénytöredék is. Ezek közül a *Továbbélők* már napvilágot látott, kettőt ismerttettem *A boldogság íze* című könyvemben (Jelenkor, Pécs, 2006.), néhány bemutatása és (esetleg) megjelentetése pedig még várat magára.

² Szántó Piroska: *A bűvös vadász*. In: Akt. Európa, Bp., 1994.

³ Az írónak van két olyan novellája is, melyekben festő(k) szerepelnek, a *La Concepción* és a *Szerelem*.

⁴ Korda Eszter: *Ecset és toll*. Fekete Sas, Bp., 2005.

⁵ Természetesen más szempontok is segítségül, hívhatók, sőt némelyiktől talán nem is lehet eltekinteni anélkül, hogy megválaszolhatatlan kérdéseket ne hagynánk magunk után. Olvashatjuk az író életművét úgy is, mint kutatást a transzcendencia után. Tekintheünk rá úgy is, mint egy „önéletrajzi tér”-re. Vagy középpontba állíthatjuk az „autentikus énre” vonatkozó vizsgálódásokat: Létezik-e a szerepeink mögött egy valódibb ego is? Lehet-e a Másik Ember több, mint csupán a céljaim eszköze? – nincs olyan Ottlik regény vagy novella, amelyben ne találhatnánk ezekhez hasonló kérdéseket. A főlírt egymást kiegészítő szempontokat hivatkozott munkámban igyekeztem alaposan végig elemezni, most viszont lehetőség szerint mindegyiket figyelmen kívül ha-

nak elbeszélnie, rögzítenie? S hogyan vihető ez végbe? Olyan kérdések ezek, melyeket maga Ottlik tett föl magának, melyek átszövik az egész életművet, s melyekre maguk a regények és a novellák adják meg a feleletet.

Az író válaszaiból kirajzolódó álláspontot fenomenológiai realizmusnak nevezem. A fenomenológiai realizmus nem ismeri el semmiféle embertől független realitást, „objektív valóságot”, „magábanvaló lét” megragadhatóságát, sőt legtöbbször még a létezését sem.⁶ S különösképpen nem ismeri el azt, hogy ennek az objektív valóságnak az eseményei önmaguktól olyan történetté rendeződnek, melyet a jószemű és megfelelő metodikával fölvertezt író elbeszélésekben reprodukálhat, tükrözhet vissza.⁷

A hagyományos realizmus elutasítása után az író legfőljebb (persze ez nem biztos, hogy kevesebb, mint amit a régi realizmus célul tűzött ki, sőt) a saját élményeit rögzítheti és azt a valóságot, illetve történetet, amely ezeken az élményeken keresztül ölt alakot előtte. Ennek ellenére, továbbra is joggal beszélhetünk realizmusról, mert most sem látunk mást, mint kísérletet annak megragadására, ami objektíve van; más kérdés, hogy ez az objektív Van, immár nem kívül, inkább a szubjektum fejében – de legalábbis tőle nem függetlenül – egzisztál.⁸

Annak szemléltetésére, hogy mennyire fontos Ottlik számára az, ami „odabent” van, s hogy mekkora tévedés esetleg arra gondolni, hogy a fenomenológiai realizmus csupán jobb híján fordul befelé, miután az igazi valóság már sajnos odaveszett, hadd hívjam fel a figyelmet *A Drugeth-legenda* befejezésére, melyet csak most, erre az írásra készülve, Isten tudja hányadik olvasás során értettem meg. „Az az ostoba legendája [Drugethnek – S. I.] biztosan szemenszedett hazugság csak, talán elvadította őt, nem tudom, mi történt az utolsó napjaiban, de ez – mikor a fekete-sárga, puha morva földre lezuhant a teste, a halál fehér csendben –, ez igaz, ezt oly világosan láttam: a két enyves szem, s bennük valami oktalan szorongás, valami tétova... oktalan... gyötrelm...” (D 130) A „láttam” és az „igaz” tévesztett meg. Azt gondoltam – teljességgel alaptalanul –, hogy Ervin, az elbeszélő talán a ravatalon vagy a nyitott koporsóban látta Drugeth szemét. Holott nyilvánvalóan nem ezt állítja, hanem azt, hogy eldőlni látta Drugeth-et. S az is nyilvánvaló, hogy ezt nem láthatta, mert nem volt jelen. Csupán *elképzelte*, hogyan dőlt el a haldokló katona-tanár – mondanánk köznap nyelvén. Csakhogy ez a látvány sokkal fontosabb Ervin számára – igazi kőkemény, objektív valóság ez is –, mint sok minden egyéb, amit a két saját szemével „valóban” látott: ebből lesz életének legfontosabb pillére, annak bizonyossága, hogy egyszer majd meg kell halnia: „Nézd, gyerekenk sincs, csak meghal az ember egyszer, és... bi-

gyom majd annak érdekében, hogy a könyvemben elhanyagolt, ám itt középpontba állítandó negyedik szempontra koncentrálhassak.

⁶ „A világ egyedül nincsen, csak azzal együtt, aki szemléli” – hangsúlyozza Ottlik Hornyik Miklósnak. (P 264)

⁷ Az *Iskola* prológusa eljátszik ugyan azzal gondolattal, hogy talán van egy Isten, aki a maguk objektivitásában látja a történeteinket, ám ahhoz még itt sem férhet kétség, hogy az egyszerű földi halandók soha nem nyerhetnek betekintést ezekbe a történetekbe. S ezért nincs is más lehetőségünk – föltéve ám meg nem engedve, hogy léteznek ezek az igazi történetek –, mint megelégedni a magunk fabrikálta elbeszélésekkel.

⁸ Az *eposz vagy kalandregény* című írásban Ottlik is említést tesz „ellenforradalmi újrealizmus”-ról és „személytelen realizmus”-ról, mégpedig a mondottakkal egybehangzóan. (P 151 sk.)

zony isten félek ettől a... szem alján kigyúló, ismerős lángtól... ezért is mondtam el a Drugeth-dolgot...” (D 131)⁹

További érveket felsorakoztatandó amellet, hogy az *Iskola* írója valóban fenomenológiai realista volt, hivatkozhatunk Virginia Woolf, eszmefuttatására, melyet Ottlik kétszer is helyeslőleg idéz (a „*Még egyszer a regényről*”-ben¹⁰ és a „*Maugham*” című rövid írásban – P 243): „Nézzünk csak magunkba, s az élet, azt látjuk, korántsem hasonlít a szokásos regényeinkhez. Vizsgáljuk meg egy akármilyen pillanatát egy akármelyik hétköznapi napunknak. Az észlelések, benyomások milliói és milliói érkeznek hozzánk – jelentéktelenek, fantasztikusak, útszéliek, elröppenők vagy acél-élességgel bevésődők. Minden oldalról jönnek, mint megszámlálhatatlan atomok szakadatlan zuhataga...”

Citálhatjuk Kirketerpet, a „felelősségtudó és kicsinyesen precíz” tengerészt, aki „az őszinte igazságot és teljes igazságot akarta dán szavakba foglalni” (Ha 18): „Hogy a semmittevés miből állt, dán szavakkal mondva bizonyára: Hanyatt fekvé nézni a réten az eget, vagy: Hason kúszva nézni a füvet. [...] Latolgatni, felmérni? Nem. De újra visszaidézni, újra végigmenni rajta, még egyszer átélni, igen. [...] Ezt a testeddel és lelkeddel (érzékszerveiddel és szellemeddel-elméddel) egyszerre kell csinálni és teljes odafigyeléssel, odaadással, beleolvadással. Nem elég hozzá az agyad; sőt külön ügyelnünk kell, nehogy az észlelt dolgokat elsietve beleszorítsuk a fogalmi felszerelésünkbe.” (Ha 39)

Vagy idézhetjük a *Miért Buda?* című kis írást: „Szemtanú vagy. Mít látsz? A bíróság megesket a tanúvallomásodra. Hogy az igazat, a teljes igazat, és csak az igazat mond... [...] Hogy mit láttam, arról a teljes igazságot nehéz lenne leírni, szavakkal elmondani. Láttam, hogy süt a nap, igen tisztelt bíróság, ezt biztosan. Láttam a szembejövőket, kirakatokat, cukrászt, trafikot, feltehetően. Mozit? Ez már csupán következtetés a részemről, mert tudom, hogy ott van az Uránia jobb kéz felől, és el kellett haladnom mellette. Ez tehát törlendő. [...] Neve, született. Igen. Helyesbítse! Helyesbítem: valószínűleg. Hol? Mikor? Budapesten, 1912. május 9-én. Igen? Nem. Ezt eskü alatt nem állíthatom, mert csak hallomásból értesültem róla.” (Mi 96 sk.)

De talán az a legjobb, ha magukat a szépprózai műveket vesszük szemügyre. Mondjuk *A Hegy Lelkét*, a *Hét percet*, vagy a *Minden megvant*, melyek vitathatatlanul „odabent”, az élmények és a benyomások terében játszódnak: ezeket lajstromozzák, értelmezik, és keresnek köztük összefüggéseket. S melyeket szem előtt tartva azt is könnyen észrevehetjük, hogy nincs ez másképpen a többi műben sem.

Mielőtt továbblépnénk, ki kell még emelnünk Ottlik fenomenológiai realizmusának két fontos vonását. Semmiképpen sem szabad elfeledkeznünk arról, hogy az író számára a közvetlenül és kétségbevonhatatlanul adott benyomások és élmények összegyűjtése csupán eszköz: a valódi cél azoknak a transzcendens érzéseknek a megragadása és körülírása, melyek a megjelenő mögött rejtőznek, s melyek alig-alig őrizhetők meg sértetlen mivoltukban, ha megkíséreljük őket a megjelenő világba átemelve kifejezni. A művészet legfőképpen éppen arra való, hogy ezt a kényes, szemsebészi pontosságot igénylő műveletet

⁹ Halász Péter ugyanígy „látja” a hajnali háztetőket a kisregényben. (Há 96 sk.)

¹⁰ Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár: 428/313.

a lehető legeredményesebben, az érzés eredeti mivoltát a legteljesebben megőrizve megkísérelhessük.¹¹

Továbbá, túl könnyen vennénk, ha az gondolnánk, hogy ezek a biztosan meglévő benyomások jól körülhatárolt atomok, melyeket egyesével szépen szemügyre vehetünk, majd bevezethetünk a leltárkönyvünkbe. Inkább egy olyan „élményfolyammal” van dolgunk, amit csupán a köznyelv és az abba belekódolt világlátás bont részekre (Vö. *A regényről* – P 197), s amiről csak akkor tudunk regényt írni (vagy más műalkotás segítségével magyarázatot adni), ha valamilyen új, de nem kevésbé önkényes szempontrendszer segítségével előbb ismét áttekintjük őket. (Vö. *I. m.* – P 185, B 59 sk.) S ráadásul ez az élményvalóság még csak nem is olyan lezárt egész, mely nyugton tűri, hogy különféle nézőszögekből tanulmányozzuk. Éppen ellenkezőleg: „Amiről [a regény – S. I.] ’szól’, azaz a tartomány, ahová összetevő elemei tartoznak (*par abus de langage*), a világ teljes sértetlen valósága: nem aktuálisan létező, hanem létrejövő, nem zárt kész valami, hanem szakadatlanul készülő, a nyelv, a fogalmi hálózatunk számára szakadatlanul keletkező.” (*I. m.* – P 186 sk.)

Meg tudjuk-e mondani pontosabban, hogy mifélek, miképpen csoportosíthatók azok a benyomások vagy élmények, melyeket a fenomenológiai realizmus biztos valóságként számba vehet? Pontos tipológiát nem kapunk az írótól, de nagy vonalakban azért világos a válasza. Az élményeknek két forrása van. Az egyik az érzéki tapasztalat, melyen keresztül szüntelenül áramlanak felénk a benyomások, a másik pedig az érzés, mely legtöbbször valamilyen tapasztalatra ráakódva, de olyan többletként bukkan föl, amit lehetetlen az érzéki benyomásokra vagy valamilyen materiális hordozóra, mondjuk az agy fiziológiai-kémiai folyamataira redukálni.¹² E két forrás transzformációiból és vegyületeiből aztán különféle élmények alakulnak ki valahol a kettő között: képzetek, gondolatok, emlékek, vágyak.

Most már csak egy rövid megjegyzést kell megtennünk, aztán végre megérkezünk a keresett válasz első részéhez. A „kép” szónak igen sokszínű jelentése van. Thomas Mitchell öt csoportot, s még további alcsoportokat is megkülönböztet. Beszél (1) grafikus képekről. Ide tartoznak a (a) festmények, a (b) szobrok és a (c) tervrajzok. (2) Optikai képekről: (a) tükrökről és (b) kivetítésekről. (3) Észlelési képekről: (a) érzéki adatokról, (b) érzékelhető emlékekről (c) „formákról” és (d) jelenségekről, fantazmákról. (4) Mentális képekről: (a) álmokról (b) leírásokról és (c) ideákról. Valamint (5) Verbális képekről, vagy metaforák-

¹¹ Ottlik ezt számtalanszor elmondja nekünk, legalaposabban és legvilágosabban talán a *Buda* „(A Serpolette negatívjai)” című fejezetében. Azt a különbséget azonban, mely a biztosan és átláthatóan jelenlévő benyomások és a biztosan meglévő, de szükségképpen homályos, közvetlenül explicálhatatlan érzések között áll fenn, azt hiszem, egy kissé elkeni. Számtalan olyan idézetet sorakoztathatunk föl, melyekből nyilvánvaló, hogy a benyomások és az érzések különböző dolgok, de olyan határozott okfejtést, mely ezt kellő világossággal el is magyarázná nekünk, sehol sem találunk. A *boldogság* ízeiben egy kicsit elrugaszkodva Ottlik írásaitól a különféle átlátható benyomásokat „élmény”-nek neveztem el, megkülönböztetendő őket a transzcendens érzésektől. Vö. *I. m.* 21 skk.

¹² Az érzések immaterialitásáról alighanem *A Valencia-rejtélyben* esik a legtöbb szó, de számtalan példát találhatunk *Budában* is. Ilyen immateriális érzés van a pécsi főreál fényképében (illetve Bébében, aki a képet nézi), vagy az Erzsébet híd látványában, amely állandóan változik, miközben maga a híd és annak környezete változatlan marad. (Vö. B 73 skk., 200)

ról.¹³ Ezt a – számomra egyébként igen meggyőző – felosztást szeretném most saját célunknak megfelelően átalakítani. A felsoroltak közül kép₁-nek nevezem mindazt, amit a fenomenológiai realizmus képes közvetlenül megragadni és alapanyag gyanánt a további építkezése során felhasználni. Ide tartoznak a 3. és 4. csoport alcsoportjai. Kép₂ alatt értem a tervrajzokat és a – Mitchell által külön alcsoportként nem említett – térképeket. Kép₃ paradigmái a festmények (vagy a szobrok), de egy regényben (főképpen Ottlik regényeiben) sokszor hasonló funkciót tölthetnek be az érzékelhető emlékek, a fantazmák, az álmok, a leírások, az ideák, sőt néha még egy-egy különösen gazdag metafora is.

Kép₁

Próbáljuk most végiggondolni, mennyiben képszerűek az Ottlik, s általában a fenomenológiai realizmus által lajstromozni kívánt élmények. Az érzéki benyomások többsége, nevezetesen a vizuális benyomásaink – mivel a tapasztalataink döntő többségére a szemünk segítségével teszünk szert – szükségképpen képi természetűek. De szinte mindig (kivéve néhány auditív élményt) tartalmaznak valamilyen képi komponenst a nem-vizuális benyomások is: azért, mert a látás az egyetlen olyan érzékünk, amely képes dolgokat elélnk állítani, az összes többi érzékszervünk pedig csupán dolgok tulajdonságairól, megnyilvánulásairól, változásairól tudósít.¹⁴ Magyarán, nem tudunk fölfogni ízt önmagában, csak mint valaminek az ízét, tapintásérzetet önmagában, csak mint valaminek a taktilis tulajdonságát, szagot önmagában, csak mint valaminek a szagát, s talán még hangot sem önmagában. (Bár kétségkívül a hallásérzeteink képesek leginkább megállni a saját lábukon. Gondoljunk arra, hogy egy dallamot hallva nem mindig érzünk halaszthatatlan készletést – úgy ahogyan a szaglás, a tapintás vagy az ízlelés esetében – a hang forrásának azonosítására. Továbbá fontoljuk meg, hogy a hangok, akkordok, dallamok esetében hajlunk a leginkább azt feltételezni, hogy ezek nem csak az elsődleges anyagi hordozójuk által léteznek – mondjuk, egy hangszeren megszólaltatva –, hanem attól függetlenül, és azt megelőzően is; mondjuk a kottában vagy a zeneszerző fejében.)

Mi a helyzet az élmények másik forrásával, az érzésekkel? Tudjuk, hogy ezek önmagukban megragadhatatlanok, s hogy megközelítésükre csupán egyetlen lehetőségünk van: ha megkísérljük őket valamilyen érzéki tapasztalat segítségével előhívni vagy körülírni, ha a megjelenőn keresztül rájuk mutatunk. A „levegős labirintus”-érzés csupán a pécsi főreál fényképén (és néhány hasonló képen) keresztül közelíthető meg. (B 13, 74 skk.) Szebek kamaszkorának alapérzése csak valamilyen muzsika által. (Hű 255) Medve iskola előtti világának „valamilyensége” – az, ahogyan még a rosszat és csúnyát is átölelte a jó és szép – csupán Haris köz emléke által, valahogy így: „Tágasság. Nagy levegő. Csodálatos zengés, izgalom. A Haris köz jutott az eszébe. Hiába volt valami olyan szűk, ronda és barátságtalan, mint akár ez a fogda vagy a porta amott, mégsem volt semmilyen. A fogorvoshoz mentek anyjával a Haris közbe. Boldogság? A Ferenciek tere, a Kígyó tér, a Koronaherceg utca, az egész környék barátságos volt, szerette: a Haris köz éppen a barát-

¹³ W. J. Thomas Mitchell: *Mi a kép?* Ford.: Szécsényi Endre. In: *Kép fenomén valóság*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Bp., 1997. 340.

¹⁴ Hans Jonas: *A látás nemessége*. Ford.: Menyes Csaba. In: *Fenomén és mű*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Bp., 2002. 116.

ságtalan semmilyenségével tűnt fel élesen. Kopár kis nagyvárosi sikátor. Se üzletek, se eleven kirakatok; szűk, kanyarodik, esős, vizes járda; nagy szürke házak, irodák, rácsok, vasredőnyök; félemeleti raktárak, hátsó irodahelyiségek. Fájt a foga, és szurkolt, izgatott volt. Aztán erre nem is emlékszik, kihúzták-e? Fájt-e? Csak a Haris közre, az összehajló komor bérpalotákra, esős balkonokra. Az esemény, a hozzá tartozó történet: nem volt fontos. Elfelelte! De az a perc, amikor végigmentek a Haris közön, az egésznek az éghajlata, zenei hangneme, légköre, a leve és a lényege – amire nincs szó, nincs még fogalom –, az megmaradt.” (I 237)

Ugyanott vagyunk tehát, ahol az imént. Az érzések megjelenítéséhez érzéki tapasztalatra van szükségünk, az érzéki tapasztalat pedig – ezt már tudjuk – döntő mértékben képi. Maradtak még benyomásokból és az élményekből táplálkozó, ezek között elhelyezkedő, köztes mentális állapotok: képzetek, gondolatok, emlékek, vágyak. Ezek közül – valamilyen apriorista ismeretelméleti álláspont mellett elköteleződve – legfőljebb csak a gondolatok tekinthetők többé-kevésbé érzék-függetleneknek, de még Kant is szükségesnek tartotta olvasóit arra figyelmeztetni, hogy a gondolkodás szemlélet nélkül vak.¹⁵

Ha ez a gondolatmenet helytálló volt, akkor meg kell találnunk Ottlik műveiben azokat a leírásokat, melyek képszerűek. Továbbá, ki kell tudnunk mutatni, hogy írásiban jóval több a kép, mint azoknál, akiktől idegen a fenomenológiai realizmus.

Azonnal neki is fogok, csak előbb, hadd mentegetőzzek egy kicsit. A fenomenológiai szemlélet nem eredményez szükségképpen gyökeresen új formavilágú regényt, mivel nem a formát, hanem a „szubsztanciát” definiálja újra. A regény alighanem azzal az előfeltevéssel született meg, hogy léteznek elbeszélhető és elbeszélésre érdemes történetek, s ezek adják az írás anyagát. A fenomenológiai realizmus szubsztanciája azonban nem a történet, hanem az elbeszélő birtokában lévő élményatomok sokasága. Annak érdekében, hogy ezek bemutathatóak és egyetlen regényben integrálhatóak legyenek, számos író, Joyce-tól Kunderáig, különféle formai újításokkal kísérletezett, ám ebből még korántsem következik, hogy a fenomenológiai szemlélet számára a hagyományos regényforma teljes egészében használhatatlan. Amint erről már szó esett, az élményatomok is beletorkollhatnak – s legtöbbször bele is torkollnak – egy olyan tapasztalatba, mely éppen annyira objektív, mint a magábanvalóként elgondolt világ percepciója; és az sem kizárt, hogy az élményekből végül egy ahhoz hasonló szerkezetű, lineáris elbeszélés szövődjön össze, mint amilyen a 20. század előtti regényekben legtöbbször találkozunk. Így aztán előfordulhat, hogy egy fenomenológiai szemlélettel írt regény semmiféle különbséget nem mutat a hagyományos regényformához képest.

S ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a széppróza mindig érzéki-képi. Éppen az különbözteti meg az értekezéstől, hogy nem fogalmakkal dolgozik, hanem leírásokkal, elbeszélésekkel, metaforákkal stb., röviden képekkel és képsorokkal.

Hangsúlyozva ezeket a fenntartásokat, most már hozzáfoghatunk a bizonyítandóhoz. Először hadd idézzek két olyan passzust, melyben Ottlik feketén-fehéren elmondja, meg erősíti, amiről eddig beszéltem. „Az író sohasem mások kérdéseire felel. És nem körülbelül, röviden, nagyjából. És nincs véleménye: nem absztrahál, hanem konkretizál. Nem értelmez, hanem ábrázol. Visszaállítja a szemléletes állapotot, ahonnan a vélemények eredtek.” (P 203) „Both Benedek festő, tehát mint néző így, lépésről lépésre, így rakja ösz-

¹⁵ Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford.: Kis János. Ictus, 1995. 106.

sze a dolgokat; ágy, ablak, szoba, anya, lakás, Terka néni, lépcsőház, utca, híd, tér, Duna-part, Buda.” (Mi 98)

Második lépésként hadd hívjam fel a figyelmet néhány olyan szakaszra, melyekben a valóság képként jelenik meg a szereplők előtt. „A valóság elrajzolt” – mondja Iván a *La Concepción*-ban (C 199); elrajzolt azonban csak az lehet, ami kép vagy legalábbis képszerű. A *Virrasztókban* Cholnoky szeme „részegen fényképezi” a világot (Vi 336). Damjáni recehártyáján rögzítve, képekként őrzi szülőföldje pillanatait és a régi Budapest utcakörvonalait, térszegleteit. (R 362) Olit *A drótszemüvegben* két-három vonással rajzolta üdére a természet. (Dr 261) Halász Péter, Bébé és Alisz úgy állnak egy percre tehetetlenül, „mint egy elszakadt film megdermedt utolsó előtti kockája”. (Há 96 sk.) A félig alélt Medve (miután Varjú hasba rúgta) úgy látja maga körül a világot, mint egy némafilmet. (I 136) A *Budában* pedig belefényképeződik az iskola kertjének látványa, miközben a kórházba támolyog. (B 43) Ottlik képébe az Eskü út és az Apponyi tér sarkáról „belerajzolódik” a Karinthy halálát közléte rikkancsok panaszzava. (P 228) Hunyady Sándor, az idősebb író társ „az emberi szem objektivitásával nézi a változó világ feltűnő pontjait, felkiáltójeles látványát”. (P 132) S ha ez még mindig nem elég, akkor, ultima ratióként, hivatkozhatunk végül az ingyen mozi metaforájára, mely az író egész életművét átszövi és döntő mértékben meghatározza.¹⁶

Mindezt persze vissza lehet utasítani arra hivatkozva, hogy Ottlik csupán egy bevett toposszal élt a fölsorolt helyeken. De nem sok-e egy kicsit ebből a toposzból? S nem volt-e Ottlik túlságosan nagy író, ahhoz, hogy ennyiszor éljen ezzel a másoktól ráhagyott, elnyűtt képpel?

Végezetül nézzük, meg hogyan működik mindez a „gyakorlatban”: hogyan lajstromozák Ottlik hősei azokat a képeket, melyekre később elbeszéléseiket építik föl. „Látta a várost törpenézetben, ülepmagasságból. [...] Gurultak lefelé az újvilág utcába. Megálltak a kirakatoknál. Szivarok, képeslapok. Múltak, művétagok. Fűszeres, lépcsőház, gyerek-szoba: s minden törpenézetben, fű és szőnyegközben. Az utca páratlan oldala az ő világuk volt, az itteni gyerekekkel, boltokkal, domboldalra kapaszkodó kis mellékutcákkal. A páros oldal, a széles utca nyugati fele, más gyerekekkel, más üzletekkel, más keresztutcákkal, majdnem idegen volt, rejtélyes. Ismeretlen kapualjak. [...] De Jacobi az Újvilág utca páratlan oldalán ment haza vacsorázni. Rugdosta a havat a Széna-piacon. Meg-megállt a kivilágított karácsonyi kirakatoknál. Szivarok, képeslapok. Múltak. Mozi. Vég selymek, occassio, nagy árleszállítás, ez unalmas volt. Gombok, százféle gombok, ezt ismerték mind. Katonaruhás koldus, harmonikával. Ilyen sok volt. Millner H. és Fiai – Szavatossággal Fest Tisztít. Újságárus állványa, ugyanezen a sarkon. Jacobi egy időben mindent elolvasott, amit talált. Kirajzszögezett újságok címszalagjait. A postaládán található minden betűt. Aztán a nagy fűszeresbolt, és hazaért.” (M 411 sk.)

Bőségesen idézhetnénk még hasonló részeket szinte valamennyi Ottlik-regényből vagy -novellából (olvassuk el újra a Haris köz imént már idézett leírását, vagy a szombathelyi országtűt a *Budából* [B 70 skk.]), s úgy vélem ezek a legjobb bizonyítékai annak, hogy az

¹⁶ A boldogság ízében megkísérleltem ezt igazolni. Ld.: 28 skk., 54, 188.

író valóban úgy szedte össze és rakta egymás mellé írásai „nyersanyagát” (Vö. B 357), mint egy festő.¹⁷

Kép₂

Térjünk most át kép₂-re. A fenomenológiai realista az élményeket egymástól elkülönítve, összefüggéseiktől tudatosan elvonatkoztatva teríti maga elé, s ezáltal egy olyan problémával szembesül, mely a hagyományos realizmus számára egyszerűen nem létezik: hogyan lehetséges az élményeket pointilista módon úgy összekapcsolni, hogy végül egy nagyobb értelemegységhez érkezzünk el?

Annak ellenére, hogy az író a józan ész rendjét – azt a történetet, mely látszólag önmagát mesélte el és azokat a magyarázatokat, melyeket maguk a tények tálcán kínáltak – korábban már kétségbe vonta, mégsem marad minden segítség nélkül, és nem is járhat el önkényesen. (Amint ezt korábban hangsúlyoztam: a fenomenológiai realizmus is a valóságot keresi, az események valódi rendjét, más kérdés, hogy ez a rend többé már nem „odakint” van.) Az élmények ugyanis még ebben a mesterségesen atomizált állapotukban is más élményekre való utalások sokaságát tartalmazzák, s szinte törekednek arra, hogy újra egy történetben vagy másfajta rendben kapcsolódjanak össze.

Ez a törekvés – ha minden ellenállás nélkül engedünk neki – természetesen azt a veszélyt hordozza magában, hogy végül ugyanott találjuk magunkat ahonnan elindultunk,¹⁸ s ezt csak akkor tudjuk elkerülni, ha megtaláltuk azokat az új szempontokat vagy kérdéseket, melyek nyomán az élményatomokból újfajta utalások, kapcsolódások bontakozhatnak ki.

Az utalások és kapcsolódások két irányba terjeszkednek: időben, lineárisan és az így rendezett atomok között ok-okozati viszonyokat feltételezve, vagy horizontálisan egymás mellé helyezkedve, s a kapcsolódásaik által valamilyen hálószerű alakzatot fölveve. (Illetve lehetséges másféle elrendeződés is: megadhatjuk egy élménysokaság értelmét úgy is, ha általános törvények segítségével deduktív magyarázatokba rendezzük őket, de ez már [alighanem] szétfeszíti a regény kereteit [bármennyire lazává is váltak azok a 20. században], és esszévé vagy értekezéssé alakítja azt át. A 20–21. századi regényekben minden-

¹⁷ Találunk olyan leírásokat is – s ezekről sem szabad megfeledkeznünk –, melyekben nem vizuális benyomásokat lajstromoznak az író hősei. Jacobi a repülőtéren hangokat „gyűjtöget”: „...részegségbe ringatta, hogy itt az anyanyelvén beszélnek vele. [...] Kijárat. Bejárat. 'Az utasok kéretnek...' Képzeld angyalom. Hagyd. Az anyja keservit.” (Mi 396) Medve pedig a szagokat próbálja számba venni: „M. mélységes gyanakvással figyelte új környezetét, szimatolt, és valóban, leginkább a szagok, az új, idegen szagok figyelmeztették a hely baljós különösségére; ilyen szagú dolgok között, gondolta, nem a rendes, szabályos sorsú emberek élnek, holott ő természetesen a rendes, szabályos emberek közé sorolta magát. A folyosók, a deszkapadló, a Bognár nevű tiszthelyettes és a hegyi levegő szagán kívül önmagán is érezte az idegen szagot, az egyforma, fekete posztóruhák szagát.” (I 33)

¹⁸ Vö. I 103: „... ha nem az időrend egymásutánjában mondom el a történeteket, az elbeszélés menete, amely amúgy is hajlamos önkényes értelmezések felé terelődni, kikerülhetetlenül hamis hangsúlyok, egyoldalú szempontok, esetleges, torz, részleges nézőszögek belekeverésével rendezi el az anyagot; mert valamilyen – bármilyen, megszokott és ismert – rend mindig ráerőszakolja magát a rendezetlen dolgokra, s talán éppen a lényegét sikkasztja el: a rendezetlen dolgok még ismeretlen, valódibb rendjét.”

esetre – ezt talán határozottan kijelenthetjük – csupán a lineáris és a hálózatos elrendezéssel találkozhatunk; Ottlik életművében bizonyosan.)

Lássunk egy-egy példát mindkét elrendeződésre; a lineárisra az inkább hálózatosan felépülő *Budából*, a hálózatosra pedig az inkább lineárisan felépülő *Iskolából*. „Hogy viszszerülni Budára miért volt csoda, és hogy a mohácsi hajón miért éreztem azt a szívem mélyén, hogy mégis minden csodálatosan jól van, ami van: ehhez nem elég, ami történt – hogy kibírtuk a kibírhatatlan négyszáz évet –, hanem kell hozzá az előttevaló gyerekkorból tíz naptári esztendőnek a körülbelül negyvenezer felnőttkori év tartalmával felérő anyaga, sőt kell a tudása az eljövendő éveinknek is. (B 16)

„... lerajzoltatta velem a főallét és a vesztibűlt a cím alá. Elégedetlen voltam az első rajzzal, de nem szóltam semmit, mert Medvének tetszett. [...] Nehezen ment. Könnyű azt mondani, rajzoljam le a főallét, csak úgy. De szeretném tudni, hogy hogy a lópikulába? Volt ott lámpaoszlop, pad, a középtáján egy kőből rakott kis emlékoszlopféle. Télen hó borított mindent, nyáron áttört a napfény a lombokon... [...] Májusban, júniusban néha délelőtt egyik-másik óránkat kint tartották meg a kertben, így a szabadkézi rajzot többnyire. Zsámolyokkal, rajztáblákkal vonultunk le, és a főallé platánjai, hársai alatt az emlékmű kis gúláját rajzoltuk. Akkor zsávolyruhában voltunk, és nem tudom, miért, a sapkát legtöbbször megfordítottuk a fejünkön a rajzoláshoz. Most hűvösödő szél fúj lent, a szökőkút be volt deszkázva, lobogtak a zászlók. Az emlékoszlop mögött egy elveszett gyalogösvény indult lefelé, már benőtte a fű. Lejjebb, a tenispályákhoz egy kicsit be lehetett látni. Menetelünk a főalléban hóban, sárban, szabadságra, gyakorlatra. Fekete hajnalokon szállingóztak be a tisztek a városból. Déltájt, másodnaponként, ment Schulze kifelé. Tavasszal vonult végig rajta a menetoszlopunk egész napos gyakorlatra, ki a hegyekbe, a Hétforráshoz, az Őzforráshoz, lépegettem, mint a hintázó gálya egyik bordája, verődtek a kulacsok a csipőkhöz. Jártuk ezt az utat tizenhatezer éve...” (I 285 sk.)

Mivel kép₂ a horizontális elrendezés eredményeképpen rajzolódik ki, legalább néhány mondat erejéig ki kell térnünk a hálózatos gondolkodás sajátosságaira (a lineáris építkezést amúgy is jól ismerjük a klasszikus regényekből).

A hálózatos gondolkodás lehetőségét és létezését, csak manapság kezdjük tudomásul venni, miközben a hálózat fogalmára épülve olyan nagyelmélet körvonalazódik, mely a mikrobiológiától a szociológiáig és a művészetelméletig egyaránt felhasználható.¹⁹ Tanulmányozva ezt az elméletet, kézenfekvőnek látszik feltételezni, hogy nem csak a valóság, hanem a gondolkodás is ölthet hálózatos formát, s hogy a természet és a társadalom hálózatainak bizonyos előnyei a gondolathálóknak is megőrződnek. Aztán, ha megbarátkozunk ezzel a hipotézissel, képesek leszünk másképpen olvasni olyan, eddig csak „töredékíronak” tekintett szerzőket, mint Nietzsche vagy Wittgenstein, és olyan zavarosnak vagy félkésznek tartott regényeket, mint Diderot *Mindenmindegy Jakabja* és Musil *Tulajdonosságok nélküli embere*. (vagy éppen Ottlik *Budája*). S talán többé már nem érzünk készletét arra, hogy gondolataikat lekerekítsük és egyértelmű, hierarchikus logikai kapcsolatokba rendezzük. Éppen ellenkezőleg, rájövünk, hogy gondolkodásuk legfontosabb eredményei pontosan a hálózatos elrendezés által születhettek meg.²⁰

¹⁹ Vö. Csermelyi Péter: *A rejtett hálózatok ereje*. Vince, Bp., 2005.

²⁰ Mindazonáltal, el kell ismernünk, hogy igen távol vagyunk még a hálózatok ismeretelméletének megalkotásától. Nem rendelkezünk a gondolatháló sajátosságainak kielégítő leírásával, sőt még



Az eszmetörténetet tanulmányozva az a benyomás alakulhat ki bennünk, hogy függetlenül a kortól s annak stíluseszményétől, mindig voltak olyan írók és gondolkodók, akiket habitusuk nagy architektonikusan felépített művek megalkotására készítetett (például Arisztotelész és Kant), s olyanok, akik, éppen ellenkezőleg, csakis valamilyen laza formában tudták és akarták megformálni gondolataikat; mint például Platón, Leibniz vagy Kierkegaard. S ha ez a megállapítás érvényes a szépírókra is, akkor Ottlikot bizonyosan a második csoportba kell sorolnunk. Ékesen bizonyítja ezt az is, ahogyan olvasási szokásairól vall: „Tudnod kell – írtam [Rónay Györgynek – S. I.] –, hogy én nagyon rossz olvasó vagyok. Mohón, falánkul olvastam mindig. Alighogy belekezdtem egy könyvbe, továbblapoztam, itt is, ott is átfutottam néhány oldalt, hajsoltam, elhagytam az író. [...] Mit beszélnek ezek itt a hetvenhetedik oldalon? Kettőt visszalapozok. Nem azt találok, amit vártam. Mik az előzmények? Már lapozok, járkálok benne, előre-háttra, keresem a neveket, tájakat. Az elejét utoljára olvasom el, a végét a közepén, a közepét háromszor esetleg. Ezzel a gyalázatos módszerrel mégis mindent megtudok, de csak a jó regényről.” (P 67 sk.)

Hogy az író ne csak olvasni, hanem írni is megtanuljon ezzel a „gyalázatos” módszerrel, egy egész életre volt szükség. Ha végigtekintünk az életművön, láthatjuk, ahogyan az élményatomok és a képek összekapcsolásában mindinkább előtérbe kerül a horizontális elrendezés a lineáris narráció rovására, s a folyamat végül a posztumusz regényben teljesedik be.

Mivel a *Budát* átszövő hálót korábban már igyekeztem pontosan leírni,²¹ most csupán a gondolatmenetünkhöz kapcsolódó konklúziót kívánom levonni. Egy hálózatnak nem kell feltétlenül vizuálisan érzékelhetőnek lennie – egy regény csomópontjai (melyek lehetnek leírások, történetek, elmélkedések stb.) és kapcsolódásai (melyek létrejöhetnek motivikus vagy tematikus hasonlóságokon, asszociációkon, azonos személyeken stb. keresztül) sem láthatók a szó szoros értelmében. Mindennek ellenére, mégis minden hálózat arra készítet bennünket, hogy vizuálisan is ábrázoljuk.²² Ennek magyarázata, úgy vélem, abban rejlik, hogy a hálózatok és a képek osztoznak két alapvető sajátosságukban. A képek, szögezi le Hans Jonas, minden más érzéki benyomástól különböznek abban, hogy *egyidejűként* ábrázolnak egy sokrétű benyomáshalmazt, s hogy *neutralizálják* az érzéki affektusok között fennálló kauzális kapcsolatokat.²³ Ugyanezen sajátosságok a hálózatoknak is szükségszerű tulajdonságaik: csak akkor beszélhetünk hálózatról, ha egyidejűleg vannak jelen a csomópontok és a kapcsolódások, s többé már nem beszélhetünk hálózatról, ha a kapcsolódások ok-okozati viszonyokká alakulnak át, mert az oksági kapcsolatok

amellett sem tudunk kétségbevonhatatlan érveket felsorakoztatni, hogy valóban egy autonóm gondolkodásmódról van szó.

²¹ Sümegi: *I. m.* 5. fej., s különösen az 5.6. alfej.

²² Úgy vélem ezért tartották elengedhetetlennek a *Magyar Virtuális Enciklopédia* megalkotói hogy minden nehézség ellenére mégis megrajzoltassák a hálózatosan fölépített enciklopédiájuk térképét. – Ld.: Nyíri Kristóf: *Enciklopédikus tudás a 21. században*. In: *Mindentudás egyeteme*. 3. Szerk.: Hitseher Mária – Szilágyi Zsuzsa. Kossuth, Bp., 2004. Valamint: www.enc.hu – S engem is hasonló készítés vezérelt, amikor megkíséreltem lerajzolni *Buda* térképét. – Sümegi: *I. m.* 290.

²³ Jonas: *I. m.* 109.

szükségképpen fölbontják a hálót, amikor lineárisan – egymáshoz képest előbbiként és utóbbiként meghatározva – rendezik el a csomópontokat.

Mivel minden hálózat egyidejűséget követel és neutralizál, a hálózatok szükségszerűen képszerűvé formálódnak. Ez és csak ez ad magyarázatot arra, hogy miképpen válhat a *Buda* képpé,²⁴ vagy legalábbis olyan regénnyé, melyet az író instrukciója szerint szigorúan a képekkel analóg módon kell és lehet értelmeznünk: „... olyan regényt kellene írni, ami hasonlít a városokhoz. Lehet járkálni, mászkálni benne; utcái, terei, hidai vannak; ahol lehet ödöngeni, báméskodni; rohanni elkésve találkára, vagy elbújni benne valahol; me- nekülni, örülni, sírni; eltévedni emitt, hazatalálni amott. Szóval olyan regényt, amiben lakni lehet.” (Mi 97)

Kép₃

Élményeink (kép₁-ek) nem csupán összekapcsolódhatnak az önmagukban hordozott utalásaik által, hanem egy-egy nagyobb élménykomplexumban is egyesülhetnek. S ha, hasonlóképpen, a nagyobb élménykomplexumok is összeolvadnak diszpozicionális kapcsolataikon keresztül, akkor végül elérkezhetünk egy olyan élményszintézisig, mely minden élménymotomot magába foglal. „Hát tegyük fel, hogy van az agyad mélyén, a lelked, szíved, gerinced, gyomrod mélyén egy mindent összesítő Sigma érzés, ami hiánytalanul össze- foglalja és egybeolvasztja a létezésed egészét” – mondja Szomor Miklós Cholnokynak, aki kézséggel el is fogadja a föltevést. (V 130) S Bébé is ugyanerről beszél a *Budában*: „Az érzés, amiben benne van Buda és az eddigi életem, egyvalami, egyetlen dolog...” (B 10)²⁵

Az élményszintézis kétféleképpen valósulhat meg: intuitíven és empirikusan. Az intuitív szintézis eredményeként létrejött képeket nevezem kép_{3/1}-nek. Az író életművében három ilyen kép található: A Grynaeusék egykori házának kapubejárátát borító kövek látványa (M 410), Bébé álma az Oktogonról (B 9), és Szomor Miklós álma az őszi utcasarokról, ahol Szilviát várja (V 130). Pontosabban: Bébé álma már egy kicsit „látványra, összetevőkre” bontja az intuíciót (B 10), ami e nélkül csupán egy „egyszínű kobaltkékség, vagy ólomszürkeség, vagy egy cselló egyik húrján meghúzott egyetlen cisz-hang” (uo.) lenne. Továbbá második és a harmadik kép egy kicsit mozog, nem annyira állóképek, mint inkább, pár méternyi filmszalagok – ahogyan *A Valencia-rejtély* fogalmaz. (V 131)

Nem kép, de hasonlóképpen intuitív szintézis eredménye a *Hamisjátékosok*ban leírt, „egyetlen, vastag húron meghúzott gisz hang.” (H 221)²⁶ S ez a példa egyszersmind arra is figyelmeztet bennünket, hogy nem minden intuitív szintézis végeredménye kép. Egybehangzóan a hangok „önállóságáról” mondottakkal, elsősorban valamilyen auditív benyomás helyettesítheti a képeket.

Valamennyi fölsorolt kép (illetve hang) egyetlen egészként jeleníti meg birtoklója életét, de nem valamilyen induktív szintézis eredményeképpen, hanem a konkrét élményeket

²⁴ Vö.: Korda: *I. m.* 27.

²⁵ Elérkezhetünk ehhez a Sigmához, de nem hiszem, hogy szükségképpen el kellene hozzá érkeznünk. Sigma szükséges feltétele egy olyan nehézkedési pont, mely egyetlen egészé szervezi az életünket. Ha ezzel nem rendelkezünk, akkor könnyen megeshet – sőt valószínűleg inkább ez lesz az eredmény –, hogy bizonyos élménykomplexumaink egymásnak ellentmondva megakadályozzák a teljes szintézis bekövetkeztét.

²⁶ A kapukőnek is van zenéje: C-mollban van. (M 410)



maga mögött hagyva, s azokból csupán a lényegét lepárolva; egy előzmény nélküli reveláció által – ez volna az intuitív kép (kép_{3/1}) definíciója.

Ezek a revelációk tökéletesek ugyan, de mégsem elégítik ki birtoklóikat. Bizonyára azért nem, mert az intuitív képek életünk alapérzését ragadják meg, az érzések pedig szükségképpen homályosak maradnak – legalábbis akkor ha az értelem szemével akarjuk látni őket; s Isten tudja miért, de ezt akarjuk.²⁷ „A regény, s azt hiszem, minden művészet, az életről (valóságról? létezésünkről? világról?) való vízióinkat (intuíciónkat, látomásunkat, élményünket) a maga intenzív és sértetlen teljességében akarja megragadni, nem pedig összetevőire bontva, szempontok szerint értelmezve. Ezt azonban így közvetlenül, az epikai eszközök mellőzésével a modern regény sem tudja megtenni.” (*A regényről* – P 244)

De mit nyújthat akkor a modern regény? Megkísérelheti föl kutatni azokat az élményeket, melyeken keresztül az érzések fölragyoghatnak. Ezek a kísérletek azonban végül arra kényszerítenek bennünket – alighanem azért, mert az élmények nem atomisztikusan elszigeteltek, hanem összekapcsolódnak –, hogy életünk élményanyagának egészét rakjuk rendbe, alapérzésünk vezérlő csillagának útmutatását követve.

E folyamat eredményeit nevezem empirikus-induktív képeknek (kép_{3/2}). Szigorúan tekintve csupán egy ilyen Ottlik kép van: az „Ablak”, de hasonló eljárással készült a „Hajnali háztető” című festmény is, mely nem a narrátor-festő életét próbálja megragadni, hanem annak barátját, Halász Péterét. (Az utóbbi azért nem felel meg pontosan a definíciónak, mert empirikus-induktív képet csakis a saját élményeink alapján festhetünk – más élményeink nincsenek is –, s ezért a Hajnali Háztető csak azt mutathatja meg, ahogyan Bébé látta Halászt; ez pedig szigorún véve nem Halász életének szintézise, hanem, Bébé Halászlól megmaradt élményeinek komplexuma.)

Jobban megérthetjük kép_{3/2} funkcióját, ha egymás mellé állítjuk a két nagyregényt. Az *Iskola* ugyanúgy élményatomok szintézisére törekszik, mint a *Buda*, de mégsem találunk benne empirikus induktív képet. Minden bizonnyal azért nem, mert – amint ezt korábban már megállapítottuk – nem horizontálisan-hálózatosan próbálja meg összeépíteni az élményeket, hanem inkább lineárisan, egy – vagy inkább több, összeszövődő – történetbe belehelyezve. Ez a párhuzam világossá teszi, hogy az empirikus-induktív képek ugyanazt a funkciót töltik be, mint a narrációk; olyan keretet teremtenek, mely összefogja és egyetlen egész részeként értelmezi az élményatomokat.

Némi vizsgálódás után könnyen észrevehetjük, hogy kép_{3/1} és kép_{3/2} tiszta formában, vegyítetlenül nem fordulhatnak elő. Az „Ablak” megszületését csak úgy tudjuk elképzelni, hogy az induktív számbavétel végül átcsap egy intuíción vezérelte absztrakcióba és a részekből kiszámíthatatlan egész értelmének revelációjába. Hiszen azt nyilvánvalóan nem gondolhatjuk, hogy Bébé szépen sorban ráfesteti a vászonra Halászt, Júliát, a Billroth batiszt (B 115), s Isten tudja, még mi mindent; éppen ellenkezőleg, sokkal valószínűbb, hogy a képen nem lesz más, mint a kopár tűzfalak és a reggeli nap fénycsíkja (B 110). S az intuitív kép sem lehet meg valamilyen empirikus hordozó nélkül: már a cselló egyetlen húrján meghúzott gisz hang vagy a kobaltkékség is empirikus hordozók, az „Oktogon” pedig legalább akkora látványmennyiséget tartalmaz, mint az „Ablak”. Mindennek ellenére

²⁷ A *Hajónapló* tengerészei amellet érvelnek, hogy ez egy jellegzetesen európai törekvés, s hogy talán jobb lenne, ha valahogyan képesek lennének föl hagyni vele.

kép_{3/1} és kép_{3/2} különbsége mégis mindig megmarad, mert a forrásaik különbözőek és egymásra visszavezethetetlenek: az előbbiek az életünket meghatározó alapérzés kifejeződései, az utóbbiak pedig olyan az élményatomokból erednek, melyeket aztán magukba sűrítene és szintetizálnak.

Hogy miként viszonyul egymáshoz az intuitív és az empirikus-induktív kép, azt legalaposabban a *Budá*-t olvasva tanulmányozhatjuk. Az első fejezet bemutatja nekünk a Bébé életét meghatározó alapérzést (az „Oktogon”-ban), majd rögtön ezután (a második fejezet első mondatából) megtudjuk, hogy a festő nekifogott az „Ablak” című festménynek. Az empirikus-induktív képnek végül ugyanoda kellene elérkeznie, ahol az intuitív kép már eleve áll; Bébének úgy kellene összeraknia emlékeit, hogy azok a nagy vásznon egyetlen egészzé egyesülve végül ugyanazt az érzést fejezzék ki, mint amit az „Oktogon”. A munka egyik tétje az élmények értelmének megtalálása: ha az „Ablak” megfesthető, s valóban el is készül, akkor Bébé élete értelmessé mutatkozik – s nem csupán fölösleges viszontagságok pusztá egymásutánjának (Vö. I 36 skk.) –, és az egyes élményatomok is magyarázatot nyernek azáltal, hogy a helyükre kerülnek egy értelmes egészen belül. A másik tét az érzés igazolása: ha az Ablakban is benne lesz ugyanaz, amit az „Oktogon” kifejez, akkor az álmokép nem csupán egy véletlenül előállt benyomás, hanem valóban megjeleníti Bébé alapérzését. Mert bármennyire is kétségbevonhatatlan egy reveláció, Bébé mégsem lehet egészen biztos abban, hogy a ’79-es álomnak valóban igaza van. Hiszen érezte ő már azt is, hogy „vesszen ki a világ!” (B 20, 74), s a Márta halálát követő évek is próbára tették az álmokép sugallatát. Csupán az utolsó fejezetben váratlanul, s már Bébé számára is alig hihetően újra fölbukkanó boldogságérzés (most már egy másik képbe sűrítve) látszik mégis megerősíteni az „Oktogon” igazát.

A *Hamisjátékosok*ban leegyszerűsítve és néhány mondatba sűrítve olvashatunk a kép_{3/1} és kép_{3/2} közötti kölcsönhatásról: „Ha megfoghatná, ha csak valami módon megfoghatná ezt a hangot... egészen tisztán hallotta. Egyetlen hang volt, egyetlen, vastag húr meghúzott gisz hang. Ha ilyen tisztán ki tudná fejezni... Vagy ha nem is tisztán, csak akárhogyan ki tudná fejezni... Fülett, szaglászott – mit tud kipólyálni az emlékezés megfogható részleteiből, de körültapogatta a megfoghatatlant is, mind az öt érzékével dolgozott. Figyelmének csápjai százfelé ágaztak már, és egyre osztódtak, szaporodtak; mindent a felszínen tartott, ami érzéketes, vagy akár csak egyedül számára érzéketes, mert ez meg igen fontos állványul szolgált az építkezéshez.” (H 221)

Nyilvánvaló, hogy vannak olyan képek Ottlik írásaiban, melyekről tipológiánk eddig még nem adott számot: ezeket kép_{3/3}-nak vagy részleges képeknek nevezem. Először föl-sorolok közülük néhányat a teljesség igénye nélkül. Ilyen kép a kilenc kínai rajza (Ki 160, 166), a nyelvkönyv képe a kisvárosról *A Hegy Lelkében* (He 142 sk.) vagy a „La Concepción” (C). Az *Iskolából* a trieszti öböl (I 47 skk.), a „Las Meninas” (I 29, 127, 219, 232), a „Tulp tanár anatómiája” (I 27, 77, 193, 219, 319, 347), a patakról készült rajz (I 27) és a hegyi forrás látványa (I 324), a porta és a Haris köz (I 236), vagy az éjszakai Dunán úszó hajó a regény záró képében (I 355 skk.). A *Minden Megvanból* a repülőgépen olvasott újság régi város-fotói (M 390), vagy a Déli pályaudvar látványa, ahol az emigrációba induló Jacobi egyetlen jó szót sem szólva otthagya a szerelmét (M 391). A *Valencia-rejtélyből* Gyulafehérvár emlékképe. (V 126 sk.) A *Budából* Bébé gyermekkori Budapestje (a levegős labirintus – B 76), a gálya, melyen rabok eveznek (B 34), a szombathelyi országút (B 70

skk.), az Erzsébet híd és a Vérmező emlékképe (B 200 sk.), a Thegze utca (B 343), a forradalmi felvonulás látványa (B 277), az éjszakai megállóhely emlékképe (B 229 sk.), vagy a képeslap a tengerparti sziklába vájt öbölről (B 217 sk.).

Valamennyi említett kép a szereplők életének egy-egy meghatározott időszakát, vagy az életét meghatározó érzések egyikét sűríti össze és jeleníti meg. Egy esetben Ottlik el is magyarázza nekünk miképpen történik ez: „Thegze utca. A főútnak ebben a mellékutcájában soha semmi dolgod nem volt; a hosszú évek folyamán alig-alig jártál benne; soha végig nem mentél rajta. Hogy milyen volt teljes általánosságban Monostor? Azt feleli: Ilyen. Thegze utca. Valamit akar vele mondani. Nem azt, hogy ez az utca jól jellemzi egész Monostort. Nem. Nem is jellemzi. Mást akar vele mondani: Azt, hogy az utca neve, nem a valóságos utca, pusztán a neve, ha kimondod, „Thegze utca”: összesítve tartalmazza számodra az egész monostori ottléted minden jó vagy rossz óráját: egybefogva az érzést, hogy milyen volt helyi érdekű falusinak lenni ott, 24-től 54-ig. Thegze utca: semmire nem teszi a hangsúlyt, és a maga mellékes-lényegtelen voltával feladata csupán a helyet, hogy Monostor, egyértelműen megjelölni, és hagyni, hogy a létfontosságú, más-más lényeges dolgaitokból összetevődjön egy kivethető általános alapézés.” (B 343)

Az idézetből kitűnik, hogy a részleges képek egyaránt rendelkeznek empirikus-induktív és intuitív vonásokkal is: a „Thegze utca” azokból az élményekből épül föl, melyek Bébé emlékezetében megőrződtek, de nem egyszerűen csak összesíti ezeket, hanem olyan értelmezéssel is ellátja őket, melyek pusztán az élmények összeadása, együttes szemügyre vétele által még nem jöhetnének létre. Az empirikus-induktív számbavétel során egyfajta „ugrás” következik be; ugrás egy olyan tartalom – az élmények mögött meghúzódó érzés – megragadása felé, mely csakis intuíción keresztül közelíthető meg. Azt hiszem, ugyanezt tapasztaljuk, bármelyik felsorolt képet vesszük is szemügyre.

Az imént csupán példákat hoztam (melyek száma még bőségesen szaporítható lenne), de a részleges képeket nem is lehetséges pontosan számba venni, mert gyakran elmosódik a határvonal a képatomok és a részleges képek között, s esetről esetre kell eldöntenünk, hogy az adott kép csupán a maga egvediségében jelenik-e meg, vagy összesűrit egy olyan többletet is, mely alapján kép_{3/3} alá sorolhatjuk be. Mondjuk, Jacobi Déli pályaudvarát az induló vonattal és a mellette toporgó két tétova emberrel tekinthetjük egy képatomnak a sok közül, de értelmezhetjük úgy is (én ezt tettem), hogy az idegenség és az ebből fakadó kegyetlenség érzését fejezi ki.

Hasonlóképpen vita tárgyát képezheti, hogy egyes képek a felsoroltakból nem inkább intuitívak-e. A La Concepciónt, a kilenc kínait, a nyelvkönyv fotóját, vagy éppen A Drót-szemüveg képét a Dunáról és a sirályokról²⁸ valóban fölfoghatjuk úgy is, mint amelyek az őket tartalmazó novellák egészét kívánják egyetlen intuitív képbe összefoglalni. De lehetséges Ottlik önéletrajzi terének részeként is értelmeznünk ezeket, s ebben az esetben már úgy találjuk, hogy inkább csak egy-egy komponensét mutatják be a nagy, mindent átfogó érzésnek. A nyelvkönyv fotója azt, ahogyan a valóságot mi magunk konstituáljuk; a kilenc kínai azt, ahogy újrendezzük az élettörténetünket (esetleg azt, ahogyan a játék iránti szenvedélyünkben megnyilvánul az életszeretünk); a sirályok az ember mélységes és szinte feloldhatatlan magányának a sűrítményei; a La Concepción pedig, éppen ellen-

²⁸ „Inkább csak a kép maradt meg bennem élesen: a híd, a jégtáblák, Ernő, és a sirályok.” (Dr 263)

kezőleg, annak a csodának, mely által mégiscsak találkozhat egymással két magába zárt monasz.

A részleges képek, majdnem mindig fogalompótlékként is szolgálnak. Az irodalom és egyáltalán a művészet alighanem mindig fogalmak nélkül akar boldogulni – episztemológiai nézőpontból, vagyis valamilyen sajátos tudásfajtaként szemügyre véve, éppen ez lehetne a definíciójuk – Ottliknál azonban jóval erőteljesebb ez a törekvés, mint általában: a fogalmak szférájából való elemelkedés nála deklarált művészi program – szinte minden művében szó esik erről, de „legsűrűbben” talán a *Hajónaplóban*. A részleges képek e program eszközei. Azért képesek maguk mögött hagyni azokat a „kizárólagos és természetlen igazságokat” melyeket az értelem megismer (P 63), mert lehetővé teszik, hogy az érzések beáramoljanak a tapasztalat képeibe. A „trieszti öböl” azért lehet több mint a szorongás, a vágyakozás és a remény fogalmainak ötvözte; a „szombathelyi országút” azért lehet több, mint amit „az elhagyatottság legmélyén megjelenő vigasz”-mondat jelent, mert a képeket intuitív módon megformálva valamilyen érzésekből fakadó többletértelemhez ugrottunk át.

Végül említsük még meg, hogy a részleges képeket gyakran pótolják műalkotásokra történő hivatkozások. A *Hamisjátékosok* „Don Giovanni”-utalása (H 220, 221), a „Bolygó hollandi” operaelőadása a *Hajnali háztetőken* (Há 36, 57), a „Valencia” című tangó, Pascal és Schopenhauer könyvei az *Iskola a határonban* (I 288), vagy a „Serpolette” című regény (B 21, 67 skk. 71, 92 sk. 94 skk.), s számtalan példát sorolhatnánk még Vernétől Beethovenig, egyaránt valamilyen érzés sűrítményei, s egy-egy hosszabb leírást vagy fogalommagyarázatot helyettesítenek éppen úgy, mint a részleges képek.

Végezetül vessünk egy pillantást arra, hogy miként közelíthetjük meg Ottlik életművét a bemutatott szempontot alkalmazva. Kiindulhatunk abból, hogy a korpusz önálló egységekből épül föl, s ekkor egy olyan teleologikus folyamatként láthatjuk, mely a Budában teljesedik be, s mely a korábbi szakaszokban különböző képtípusokból és képtípus-kombinációkból összeszótt hálókkel kísérletezett.

A folyamat kiindulópontja a fenomenológiai realizmus következtében kialakult szemlélet, mely a próza nyersanyagának a közvetlenül adott kép- és élménymomokat tekinti. Ez az axióma már a legelső vállalt novelláiban arra készíti az író, hogy valamilyen hálózat megalkotása felé tapogatózva keresse a számára megfelelő formát. Ebbe az irányba mutat a lineáris időrend gyakori figyelmen kívül hagyása és különböző idősíkok egymás mellé állítása (*A Hamisjátékosokban* és a *Hűségben*); az idő „kimerevítése”, s egy meghatározott időtartam történéseinek és átélt élményeinek horizontális szemügyre vétele (*A Hegy Lelkében* vagy a *Hét percben*); több narrátor szerepeltetése és elbeszéléseik egymásra vetítése (*A Drugeth legendában* és a *Vegyészekben*); az epikus formától idegen értekező betétek betoldása (*A Hegy Lelkében* és a *Hűségben*); és az olyan képek szerepeltetése (*A Hegy lelkeben*, a *La Concepciónban* vagy *A drótszemüvegben*), melyek a késői művek (*Minden megvan*, *A Valencia-rejtély*, *Buda*) intuitív képihez hasonló feladatot látnak el: részekből nem összeilleszthető, egyetlen egészként prezentálják novelláik tartalmát.

Most tárgyalt szempontunkból is igen figyelemre méltó kísérlet a *Szebek* című publikálatlan regénytöröredék (valamikor '48 és '52 között keletkezett, a *Továbbélők* után),



melyben az író valamennyi felsorolt eljárást koncentráltan alkalmazza.²⁹ S talán éppen ez ad magyarázatot a próbálkozás sikertelenségére: a (félkész) végeredmény túlbonyolított lett, a regénytechnikai fogások pedig ilyen mennyiségben alkalmazva öncélúnak tűnnek. Az életmű végéről visszatekintve világosan látszik, mi kellett volna még a próbálkozás sikeréhez: egy ahhoz hasonló háló megalkotására irányuló tudatos törekvés, mint amilyen a *Budában* található; ebben bizonyára értelmet kaptak volna a felsorolt eljárások, és elrendezhetővé válhattak volna a különböző idősíkokból származó, de egyszerre jelenlévő élményatomok.

Bármennyire jelentősek is a felsorolt eljárások, a „mozi” metaforájának gyakori felbukkanása (He 151 sk. Hű 240, Sz) mégis arra figyelmeztet bennünket, hogy a korai epikában a lineáris elrendezés dominál, hogy képatomok itt még nem ahhoz hasonló nagy, mindent magába foglaló festménnyé állnak össze, mint amilyen az „Ablak”, az életmű utolsó alkotásában, hanem inkább mozgóképekké.

A *Hajnali háztető*kben találkozunk először empirikus-induktív képpel, s azzal a gondolattal, hogy az elbeszélés végül egy képpé sűrűsödik össze. A kisregényben elmesélt történet értelméről ezt mondja Bébé: „Afféle dokumentumgyűjtemény egy képhez. Ha Giacondáról, vagy, teszem azt, Tizian Kesztyűs férfijáról ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr fénykép vagy a hangjuk magnetofonszalagon vagy egyenesen néhány tekerescnyi színes hangosfilmfelvétel, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levetíthetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek valóságos életéből vaktában megőrzött Technicolor 3 D hangosfilmkockát.” (Há 15) A kisregény egy hangosfilm tehát, vagy inkább több filmecske, ám e filmek értelmét az adja, hogy beletorkollnak egy festménybe. Sőt, mivel a festmény a mű fikcióján kívül nem létezik (ellentétben, mondjuk, a *La Concepción* című novella címadó festményével), helyesebb talán azt mondanunk, hogy magának a mozgóképszerű elbeszélésnek kell végül „megfestenie” a képet. (Más lapra tartozik, hogy Dömölky János filmjéhez később elkészült a *Hajnali Háztetők* című festmény is.)

Az *Iskola a határon*ban is találunk egy mozi-jelenetet (I 257 skk.), melynek hasonló szimbolikus jelentést tulajdoníthatunk, mint a novellák és a regénytöredék mozijainak, de emellett számos olyan kép is megjelenik a regényben, melyek a mű vagy legalábbis egyes aspektusainak vizuális szintézisét nyújtják.

A regény másik fontos újítása a részleges képek nagyszámú alkalmazása. Intuitív és empirikus-induktív képeket viszont nem találunk. Az utóbbit – amint ezt fönt már megállapítottuk – a narráció helyettesíti, az előbbi pedig talán azért nem volt beilleszthető a regény szerkezetébe, mert képatomok lineáris összekapcsolása dinamizálva, változásait nyomon követve ragadja meg az elbeszélők életét, az intuitív képek pedig mindig egy statikus állapot retrospektív szemügyre vétele nyomán születnek meg. Az *Iskola* részleges képeinek azonban igen erős az intuitív töltete, gondoljunk a hegyek látványára, melyeket Medve az ablakon kihajolva bámul; a trieszti öbölre; a Las Meninasra; Bébé hajnali folyosójára; a hóesésre; a főállérról készült rajzra vagy a hajóra. Ezek képek az elbeszélők életének egy-egy korszakát világítják meg vagy foglalják össze, s ebből a szempontból úgy tekinthetünk rájuk, mint korlátozott-intuitív képekre. (Ezek lehetnének tehát a kép_{3/3/1}-ek, de nem hiszem, hogy szükséges tovább bonyolítani a felosztásunkat.)

²⁹ Vö. Süimegi: *A boldogság íze*. 4.1. fej.

A lineáris elrendezés dominanciájából adódóan az *Iskola a határon* hálózatos rendjét annak ellenére sem könnyű észrevenni, hogy az író néhányszor nyomatékosan figyelmeztet bennünket: az élményanyagot nem lehet csupán a lineáris elrendezés segítségével értelmezni: „... mindez, s még sok más is, amit majd el kell mondanom, egyszerre volt érvényes, egy időben.” (I 102) „A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van; minden pillanata áll egy helyben, kivetítve a mindenség ernyőjére, szélesen, mint egy divergens sugárnyaláb metszéspontjai szferikus felületen. Az árnyékszék deszkafalán porszem rakódott porszemre ...” (I 120) Ha nem siklunk el ezek fölött a mondatok fölött, könnyebben észrevehetjük, hogyan csúszik össze, és kerül egymás mellé a három év anyaga, s arra is felfigyelhetünk, hogy Ottlik a rendelkezésre álló atomokból több elbeszélést is komponált, de úgy, hogy ezek nem elkülönülnek egymástól, hanem inkább fedésbe kerülnek, mert ugyanaz az élmény legtöbbször több történetnek is részét képezi.³⁰

A *Valencia-rejtélyben* és a *Minden megvanban* már éppen olyan funkciójú intuitív képeket láthatunk, mint amelyet majd a *Budában*. (Birtoklójuk életének értelmét ragadják meg.) S a novellában ezen kívül is minden megvan: részleges képek nagyszámban, és ahhoz hasonló élménykeresés, -gyűjtés és -rendezés, melynek eredményei a *Budában* végül a nagy vászonra kerülnek föl.

S végül – ahogyan ezt korábban már láthattuk – a posztumusz regényben az egész bemutatott arzenál egyszerre és szerves egységbe integrálva kerül bevetésre. Az életmű utolsó alkotása egyetlen képként értelmezi önmagát. S ez igen jelentős változás a korábbiakhoz képest, mert itt a kép már nem csupán valaminek a szimbóluma vagy emblémája, s nem is csupán arról van szó, hogy elmeséljük egy kép történetét (igaz, erről is szó van), hanem maga a regény válik képpé. Ha az író önértelmezését elfogadjuk, akkor valahogy úgy kell a szövegre tekintenünk, mint ahogyan egy képet veszünk szemügyre.

Nem kell azonban feltétlenül egymást követő önálló művek sorozataként tekintenünk az életműre. Kiindulhatunk abból is – ahogyan ezt már korábban is tettem –, hogy a korpusz egyetlen egész. Ebben az esetben úgy jelennek meg számunkra a posztumusz regényt megelőző művek, mint olyan bővítmények, melyek a *Buda* narrátorának (Ottlik-Bébének) egyes életszakaszait vagy életproblémáit vizsgálják meg alaposabban: a posztumusz regény – mondhatni – bekebelezi a többi művet, a többi novella és regény a hálózat alapszerkezetét nem módosítja, csupán újabb elemekkel és csomópontokkal egészíti azt ki. E kiindulópontot alkalmazva a bemutatott képfajtákat – főképpen a *Buda* körvonalazott értelmezésének tapasztalataira támaszkodva – úgy definiálhatjuk, mint egy háló különféle, eltérő funkcióval rendelkező részeit.

Egy hálózathoz nincs szükség egyébre, mint elemekre és kapcsolatokra az elemek között. (Ha egy elemnek sok kapcsolata van, akkor csomópontnak nevezzük.) A „kapcsolatok”-ból pedig elegendő, ha kétfélét különböztetünk meg – állítja Csermelyi Péter: erőset és gyengét. Az erős kapcsolatok (kölcsonhatások) azok, amelyek definiálnak egy adott hálózatot.³¹ Gyengének pedig akkor nevezünk egy kapcsolatot „ha hozzáadása vagy elvétele nem befolyásolja statisztikailag kimutatható mértékben a hálózat külső paramétereinek átlagértékét”.³²

³⁰ Vö.: *I. m.* 4.2. fejj. 130 skk. 142 skk.

³¹ Csermelyi: *I. m.* 109.

³² *I. m.* 110.

Annak érdekében, hogy ezek a meghatározások egy regényre vagy egy novellára is pontosan alkalmazhatóak legyenek, egy kicsit át kell őket fogalmaznunk. A csomópontok és az erős kapcsolatok a mű olyan részei melyeknek megsemmisülése (a regényből vagy a novellából való kiemelése) esetén a mű többé már nem marad az, ami volt; az elemek és a gyenge kapcsolatok pedig olyan részek, melyeknek megsemmisülése után a mű még továbbra is az marad, ami volt.

Képzeljük el, hogy valamilyen kataklizma következtében már csak egyetlen példány maradt az *Iskola a határon*-ból, s ebből is ki akar tépni néhány lapot egy barbár rongáló. Bizonyára mindannyian meg tudnánk jelölni – persze csak interpretációnktól függően – néhány olyan történetet, személyt vagy leírást, melyeknek hiánya – úgy éreznénk – még nem vonná maga után a regény megsemmisülését. A magam részéről például, ha már mindenképpen meg kellene csonkítani a művet, hajlamos lennék föláldozni minden Balabán tiszthelyettesre vonatkozó mondatot, de akár még Gereben Énokot, sőt talán még Varjút is. Ám vannak olyan részek is, melyek kiemelhetetlenek a műből. Ha az utolsó fejezetet szakítanánk ki, vagy Szeredy történetét Barikáról, vagy Medve fogdabeli elmélkedéseit, akkor a regény elvesztené az értelmét; úgy érve, hogy éppen annak az interpretációnak a lehetősége szűnne meg, melyet a sajátomnak tekintek. S tegyük még hozzá az elmondottakhoz, hogy nem csak a csomópontok és az erős kapcsolatok kiszakítása pusztítaná el a művet, hanem az is, ha az elemek és a gyenge kapcsolatok eltávolítása túllépne egy kritikus határon. Először Balabánt „tépjük ki”, aztán Szabó Gerzsont, aztán Drághot; először a reggeli torna leírását, aztán a kincstári sétáét, majd a zuhanyzását stb. s egyszer csak azon kapjuk magunkat, hogy a regény elveszítette az értelmét, többé már nem az, ami volt, hiába maradtak meg a csomópontjai és az erős kapcsolatai.

Ha korábban megkülönböztetett képeket egy hálózat részeként próbáljuk meghatározni, a következő eredményhez jutunk.

A képatomok (kép₁) alkotják a hálózat elemeit.

A részleges képek (kép_{3/3}) a csomópontok, azaz a sok kapcsolattal rendelkező elemek.

Kép₂ magának a hálózatnak a képe külső nézőpontból és egyetlen egészként szemügyre véve.

Az intuitív képek (kép_{3/1}) nem részei a hálózatnak, de ezek adják azt az előzetes szempontot, amely alapján a hálót létrehozták.

S maradt végül az empirikus-induktív kép (kép_{3/2}). Ezt tekinthetjük úgy is, mint a hálózat (kép₂) szimbólumát vagy emblémáját. (Mondhatjuk, azt hogy az „Ablak” azonos a *Buda* című regénnyel, pontosabban azzal a hálózattal, ami a *Buda* című regény, ám ez nem jelenthet a szó szigorú értelmében vett azonosságot, hiszen a regény mégsem kép.)

De kiindulhatunk abból is, hogy maga az „Ablak” is része a regény hálózatának, hiszen róla is éppen olyan leírásokat kapunk a regényen belül, mint más csomópontokról, s éppen úgy kapcsolódik más csomópontokhoz és elemekhez, mint bármely másik „átlagos” csomópont. Ha kép_{3/2}-t a hálózaton belül próbáljuk elhelyezni, akkor eredményül egy úgynevezett csillaghálót kapunk; egy olyan hálót, melynek van egy olyan főcsomópontja – ez maga az empirikus-induktív kép, esetünkben az „Ablak” – amivel az elemek és csomópontok többsége kapcsolatban áll.³³

*

³³ Vö. I. m. 86.

Miközben Ottliknak vagy hőseinek nyelvkritikai megjegyzéseit olvassuk,³⁴ eseteg még az is eszünkbe juthat, hogy az író inkább festő vagy zeneszerző lett volna – mint Bébé és Jacobi –, csak talán nem tudott elég jól rajzolni-festeni és botfülű volt. Azt remélem azonban, hogy menetközben („solvitur ambulando” – vö. P 187) világossá vált: szó sincs erről. Inkább egy olyan párbeszédnek lehetünk szem és fültanúi, melyben a nyelv és a kép felváltva reflektálnak egymásra, s így próbálnak megmutatni valami olyat, amivel egyedül sem az egyik, sem a másik nem boldogulna.

OTTLIK GÉZA HIVATKOZOTT MŰVEI

B = Buda. Európa, Bp., 1993.

C = *La Concepción*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan. Európa, Bp., 1994.

D = *Drugeth-legenda*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Dr = *A drótszemüveg*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

H = *Hamisjátékosok*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Ha = *Hajónapló*. In: Hajónapló, Magvető, Bp., 2005.

Há = *Hajnali háztetők*. In: Hajnali háztetők – Minden megvan.

He = *A hegy lelke*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Hé = *Hét perc*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Hű = *Hűség*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

I = *Iskola a határon*. Magvető, Bp., 1959. (kilencedik kiadás)

Ki = *Kilenc kínai*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

M = *Minden megvan*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Mi = *Miért Buda?* In: Hajónapló.

P = *Próza*. Magvető, Bp. 1980.

R = *A rakparton*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Sz = *Szebek*. OSZK Kt. 428/242.

SzP = *Szántó Piroska kukoricái*. In: Az elbeszélés nehézségei, Ottlik olvasókönyv. Szerk.: Kelecsényi László. Holnap, Bp., 2001.

V = *A Valencia-rejtély*. In: Hajónapló.

Ve = *Vegyészek*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

Vi = *Virrasztók*. In: Hajnali háztetők–Minden megvan.

³⁴ A legfontosabb dolgokról nem tudunk beszélni, vagyis gondolkodni sem” – mondja az író a Vigília körkérdésére válaszolva. (P 213) „Természetesen még jobb lenne mutogatással megpróbálni, hadonászással, ülepen-billentésekkel, visitással, vállveregetéssel. Majd. Megpróbáljuk másképp, majd ha eltöröltük az összes nemzeti nyelvet” – magyarázza Medve. (B 96)



BOVIER HAJNALKA

Elsüllyedt városok örökkévalósága

OTTLIK GÉZA: *A RAKPARTON*

Ottlik Géza prózaírói művészetének szövegei közül az elemzők figyelme főként a regényekre irányul, ami érthető is ezeknek a műveknek a korszakban és a magyar irodalomban elfoglalt helyzetét tekintve. Viszont érdemes figyelmet szentelni a mindeddig háttérbe szorult rövidprózáknak is, hiszen sok esetben nem csupán abból az irodalomtörténeti szempontból érdekesek, hogy a nagyregények előmunkálatainak is tekinthetők.¹ Így Ottlik esetében, akinél nagy hangsúlyt kap az elbeszélhetőség kérdése és az elbeszélés eseménye, különösen indokolt a szöveg szemantikáját, a metaforikus jelentésképzést vizsgálni. A tanulmány a háború alatt játszódó, hat számozott részből álló *A rakparton* című elbeszélő szöveg szemantikáját kísérli meg a tropológia szintjén is leírni, miközben rámutat az elbeszélés dereferencializáló tendenciáira, valamint arra, hogy az így képződő metaforikus jelentések hogyan válnak a megértés feltételeivé.

Időrendi kérdések

A szöveg fő témái az emlékezet, a változás és az állandóság, vagyis alapvetően az idő, melynek tematizációja elsősorban az időhatározók révén válik nyilvánvalóvá. A múltba

¹ Egyes novellákra felhívja a figyelmet a szakirodalom, A rakparton kitüntetett helyéről az életműben elsőként Rónay György recepciójában olvashatunk (RÓNAY György: *Hajnali háztetők*. In: *Vigilia* 1958/2.): „Jelöljük meg néhány novellacímekkel ennek az útnak az állomásait; említsük meg a *Dalszínházat* (1941), a *Hűséget* (1943), a *Drótszemüveget* (1943), a *Pangásos papillát* (1943), a *Szerelem* címűt (1946), s talán valamennyi között a legjobbat: *A rakpartont* (1945).

Szegedy-Maszácz Mihály szintén kiemeli a novella jelentőségét az írói pályán monográfiájának *Múlt* a jelenben című fejezetében: „A rakparton az emlékezet alkotó szerepének olyan hangsúlyozását vetítette előre, mely Ottlik későbbi műveinek döntő jellemvonása lett.” SZEGEDY-MASZÁCZ Mihály: *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram 1994. 39.

Erre reflektál Hornyik Miklós (HORNYIK Miklós: *Éjszakai hajózás, Ottlik Géza életművéről*. In: *Kortárs* 2005/5.): „Az Ottlik-novellák könnyű olvasmányok, kevésbé bonyolult jelrendszert alkotnak, mint az *Iskola*, de akad közöttük két remeklés is. Ilyen (hibátlan) remekmű a lírai logikával építkező, zenei szerkesztésű, sokszólamú *Minden megvan* (1968) – ezt eddig csak Lengyel Péter vette észre –, s ilyen (bár hagyományosabb építkezésű) remeklés *A rakparton* (1946) című Ottlik-elbeszélés is – ezt eddig, távolról, csak Szegedy-Maszácz Mihály jelezte, a maga visszafogott módján.”

A novella korabeli recepciója is arról tanúskodik, hogy sikeres ez a pályakezdő írás, hiszen a Magyarok c. folyóirat novellapályázatának első között díjazott írása. „Írása a háború után ritkuló rövid prózáinak talán legmaradandóbb darabja.” KELECSÉNYI László: *A szabadság enyhe má-mora*. Bp.: Magvető 2000. 85.

tekintő, emlékező narráció az első részben pontos megjelöléssel határolja be a cselekmény indulásának időpontját: a főhős ekkor 21 éve, pontosan 1924 óta tagja a színháznak, vagyis 1945 februárjában kezdődnek az események. Konkrét évszám ezen kívül egyetlen egyszer fordul elő szintén az 1924-es dátumot említve, mely egyben Lóna születésének éve, így az is kikövetkeztethető, hogy a lány ekkor 21 éves.

A második fejezetben a narráció 1944 utolsó és 1945 első hónapjainak, vagyis (februárhoz képest) a közel múlt eseményeit idézi meg, majd a – jelen magyarázatának funkciójával rendelkező – kitérő után a történet szála folytatódik a harmadik fejezet első felében. Az eseményeknek ez a kronológiája azonban Damjáni és Lóna kapcsolatának csak 15 napját fogja át, mert egy beékelődő visszaemlékezés újra megszakítja a történet menetét, megidézve az 1928 és 1945 közötti időszakot, Damjáni feleségével töltött éveit. Az 5. fejezet újra lineárisan halad tovább, itt érnek nyugvópontra az események. A záró fejezet viszont felülírja a befogadó által addigra kikövetkeztetett és behatárolt időrendet, hiszen megtöri a kronológiát, és – az időben nagyot ugorva – sok-sok évvel későbbi szituációt tár az olvasó elé. Így az eddig jelen idejűnek gondolt események (melyekbe emlékek ékelődtek) átértékelődnek, és kijelölik a gondolkodás útjait, miszerint ez a szövegrész emlékek előhívásának tekinthető, és értelmező viszonyban áll a szöveg végével. Vagyis az első öt fejezetben a befogadó számára látszólag egymás mellett fut a jelen és – az emlékezés által megidézett – múlt, és csupán a mű végén lepleződik le, hogy a jelennek vélt időszak szintén egy távoli múlt eseményeit elevenítette fel.

A változás

Az idő múlása változásokat is feltételez, melyre a főhős – hangsúlyozva ennek fontosságát – a szöveg legelső mondatában rá is kérdez („A változás?”²). A probléma első megfogalmazását, e kérdés feltevését a látvány indítja el, hiszen a kiábrándító változással Damjáni akkor szembesül, amikor a lebombázott tájon végighaladva a tájék 30 évvel ezelőtti, illetve közelmúltbeli képét idézi fel és veti össze a jelenlegi látvánnyal. Ez a tapasztalat indítja meg a kérdések és gondolatok sorozatát, vagyis a látvány jelentésképző erővel rendelkezik a szubjektum számára, melynek megértése azonban csak a történet végén következik be.

Azzal szembesül, hogy az egykori nádas helyére épített bérházakat elpusztította a háború. Az idő múlásával bekövetkezett változások ilyenfajta iránya, vagyis a pusztulás is tematizálódik a szövegben különböző képekben: elavult bérautó halálra horpadt bádogdobozként, rozsdás, kidőlt gázlámpa, összemarcangolt kirakati vasredőnyök, megtépázott vadgesztenyefa, felrobbantott híd, széttört szemüveg. Viszont a változás jellege, mibenléte az időtávlat hiányában még a pusztulás ellenére is nehezen ítélnélhető meg, így minden viszonylagos. Például nem látta szívesen Damjáni az egykori nádas helyére épített pépszínű bérházat, de a lebombázott épület és a romok láttán már azt óhajtja vissza. Az sem egyértelmű, hogy a változás, a régi dolgok pusztulása feltétlenül negatív jelenség: „Mindezt már kétszer is látta változni, tudta, hogy nem öröktől való, és nem örökké való, hogy ezentúl is sokszor változik majd a kép, itt-ott előnyére is...”³

² OTTLIK Géza: Hajnali háztetők. Bp., Magvető 1957. 277.

³ I. m. 278.



Ebben az emlékezésben összeér, egymásra vetül a 30 évvel ezelőtti gyerekkor világa, a pár héttel korábbi időszak és a jelen, melyben a romok végtelennek tűnő látványa is a pusztulást teszi hangsúlyossá. Vagyis már az első fejezet nyitó képeiben az tematizálódik és tudatosul a főhős számára, hogy semmi sem örökkévaló, és többnyire minden a pusztulás irányába változik. Emellett a változásban a bizonytalan lét is megmutatkozik az emlékező tudat számára, hiszen ez az egzisztencia sajátja, melyet látványosan állít szembe az „örökké való” dolgokkal.

Folyó és híd, az idő és az emlékezés-felejtés tematizációi a szövegben

A változás és állandóság, illetve emlékezés és felejtés tematikáira épülő szöveg metaforikus dimenziójában a folyó az egyik legfontosabb kép. A Pestet és Budát elválasztó Duna része a mű cselekményvilágának, de a folyó metaforikus és archetipikus jelentései révén a fent említett témák konnotációit is hordozza. Egyrészt jelképe az idő és a létezés folytonosságának, így a herakleitoszi állandó változás többletjelentése kapcsolódik hozzá, melyet a szöveg is hangsúlyoz. Ha Potebnya nyomán az eleve metaforikus természetű, háromosztatú jelként értelmezett szóra alapozzuk az interpretációt, láthatjuk, hogy a szó belső formája is ezt a jelentést idézi meg, a szóban rejlő folyamatosság az állandó mozgást, a tartós cselekményt érzékelteti.⁴ Másrészt – mivel a mitologikus gondolkodásban általában két partot, többnyire az élet és a halál partját választja el egymástól – az archetipikus 'határ' jelentés révén hordozza ezt a konnotációt, így egyaránt értelmezhető a változás-állandóság és az emlékezés-felejtés közötti határhelyzetként. Emellett, ha az ókori mitológikákra gondolunk, kettős a kulturális szimbólum jellege, hiszen a megtermékenyítő erő mellett a pusztítás, rombolás is hozzátartozik jelentéseihez.

A folyó elválaszt, míg a mű szövegében – és egyébként az egész Ottlik-életműben – szintén nagy jelentőséggel bíró híd lehetővé is teheti az összekapcsolást. A szó referenciális jelentése is a két elválasztott terület közötti áthaladást biztosító építményt jelöli. A szövegben ez a jelentés nyilvánvaló, hiszen a Pest és Buda közötti átkelést a Duna feletti híd biztosítja elsősorban. A hidat lebombázzák a háborúban, és az ostrom alatt Budán rekedt szereplő folyamatosan keresi a visszatérés útjait Pestre, miközben azzal kell szembesülnie, hogy ez híd nélkül lehetetlen. A cselekmény úgy emeli ki ennek jelentőségét, hogy a legelső jelenetben a szereplők éppen a hídhöz igyekeznek, miközben Damjáni felidézi a múltat is. Vagyis narratív párhuzam létesül a folyón való átkelés (térbeli visszatérés) és az

⁴ Ez a tertium comparationisnak nevezett belső forma tulajdonképpen a szóban érzékelt külső formához, a hangsorhoz, vagyis a jelentés jeléhez és a jelentéshez kapcsolódik. Tulajdonképpen nem más, mint reprezentáció, a szó egy olyan korábbi jelentésének képviselője, jele a nyelvi jelben, mely az új jelentés kialakulásakor elhomályosult, feledésbe merült. A képzet elhomályosulásának folyamata biztosítja az újabb képszerű szavak keletkezését, vagyis a nyelv fejlődésének folyamatát. A képszerű, háromelemű szó tehát energieia, történés zajlik benne, hiszen magában hordja jelentésének történetét. Ez a hétköznapi beszédmódban elhomályosult belső forma, képzet aktivizálódik a költői beszédmódban, és újfajta szemantikai konnotációkat tesz lehetővé a szövegek interpretációjában. Így a 'folyó' szóban sűrűsödhetnek a korábbi jelentései is: kiárad, gyorsan terjed, felkúszik, érvényben levő, következő, egybeolvadó, folyó beszéd stb.

POTEBNYA, Alexandr: Jegyzetek a szóbeliség elméletéből. Horváth Kornélia (ford.) In: Uő: Poétika és nyelvelmélet. Bp.: Argumentum 2002. 148.

emlékezés (időbeli visszatérés) között. Ezért a folyó a (folyó) beszéd archetipikus jelképe lesz, ami a folyékonyan beszél kifejezésben is érzékelhető, és amire a latin igető is utal, így a szövegben a folyó a beszéd, illetve az elbeszélő tevékenység szimbóluma lesz.

A felrobbantott híd felé haladva azonban Damjáni sikertelenül próbálja előhívni emlékezetéből a Lónával kapcsolatos információkat, és a felidézés segítése érdekében feltett kérdés is már elhangzott korábban, vagyis a felejtés kettős: *„Damjáninak eszébe jutott most, hogy ezt már egyszer kérdezte. Jóformán semmit sem tudott Lónáról, mert ami keveset eddig elmondott magáról a lány, arra se igen figyelt oda, s jórészt elfelejtette tüstént.”*⁵ Az emlékezéssel foglalkozó elméletek, köztük az úttörő jelentőségű Ebbinghaus a 19. században leírták a felejtés törvényeit, mely szerint ebben az esetben vagy bevésési hiba, a bevésés gyengesége, vagy a tárolás hibája lehet az oka az előhívás sikertelenségének.⁶

A szövegben ezen a ponton, vagyis magánál a hídnál találkozunk és kapcsolódik össze a híd szó referenciája az időközben aktivizálódott metaforikus jelentéssel. Hiszen a szereplők ténylegesen szembesülnek azzal, amit a híradásokból már tudnak: lehetetlen az átkelés a túlsó partra, a hidat felrobbantották; ugyanakkor a szubjektum tapasztalja azt is, hogy a felejtés és emlékezet között sem működik az átkelés. Ez igazolódik abban, hogy Lóna barátnőjét izéként emlegeti, mert nem sikerült tárolnia a nevét (*Ez a bunda is az izéé?... A barátnőjéé?*), sőt a megnevezés problémája Lóna vezetéknevére is kiterjed. *„Semmitmondó név volt, nem közölt semmi újat Lónáról, s nem volt miért megjegyeznie.”*

*„Semmi olyat nem jegyzett meg, amit nem volt okvetlenül szükséges, legkevésbé a neveket. Így nem tudta azt a nevet, amely a lakás ajtaján állt, ahol hetek óta laktak. „Izének” nevezte Lóna barátnőjét vagy ismerőst... de a nevüket naponta elolvasta az ajtón, s naponta szorgalmasan elfelejtette. S hagyján hogy – ugyanolyan öntudatlan, beidegzett szándékossággal – elfelejtette az utca nevét, ahol a bérvilla állt, de elfelejtette Lóna vezetéknevét is...”*⁸

Az egyébként bizonyára jó emlékezettel, illetve előhívó stratégiákkal rendelkező színész hibás felidézésére a szöveg magyarázatot ad: hiányzott a bevésést segítő exponáltság, Lóna nevét azért nem jegyezte meg, mert nem tartotta fontosnak. A hivatásából fakadóan emlékezetét takarékosan működtető Damjáni számára felesleges volt tudni a lány nevét: mivel mindig együtt voltak, nem kellett rá gondolnia. Az elválásra, az átkelésre készülve viszont elkerülhetetlen a kérdésfeltevés: *„De hogyan gondoljon majd rá ezentúl, név nélkül?”*⁹

A felvetett kérdés összekapcsolja az emlékezést és a megnevezést, a nyelvet, hiszen tudatosul a szereplőben az emlékezés aktusának nyelvi feltételezettsége. Éppen ezért tesz erőfeszítéseket a szubjektum az előhívásra (*„Kegyetlenül törte a fejét”*), és látható a felejtés egyik fajtája, a nem elégséges rögzítés miatt bekövetkezett spontán kiesés és egyben a hibás felidézés (Lóna vezetékneve L-lel kezdődik, majd: biztos van benne L betű, végül: lehet benne L betű).

⁵ OTTLIK Géza: I. m. 280.

⁶ BADDELEY, Alan: Az emberi emlékezet. Bp., Osiris 2001.

⁷ OTTLIK Géza: I. m. 280.

⁸ OTTLIK Géza: I. m. 281–282.

⁹ OTTLIK Géza: I. m. 282.

A kísérleti pszichológiában Endel Tulving foglalkozott a hosszú távú memóriával, és tett különbséget epizodikus és szemantikus emlékezet között.¹⁰ Az irodalomtudományban az ő terminusait használja a probléma felvetésére Igor Szmirnov a következőképpen: „Az epizodikus emlékezetet az az információ alkotja, amelyre az individuum a szociális tevékenység résztvevőjeként és a fizikai világ befogadjaként tett szert”. Vagyis ebben az esetben öntudatlan engrammákról van szó, míg „a szemantikus emlékezetet az az információ alkotja, amelyet az individuum a valóság tényeinek különféle szubsztitútumaiból von ki”¹¹. Tehát ebben az esetben a különböző transzformációs eljárások útján átalakított, tehát tudatos teremtmények által létrehozott emlékekről beszélhetünk. Szmirnov szerint az irodalmi diszkurzust a szemantikus emlékezetben megőrzött információátalakulások, legelőször kreatív aktusok hívják életre, és ez lesz az előfeltétele az önmegértésnek: „Az individuum olyan mértékben van a szubjektivitás előfeltételének birtokában, amennyire képes a szemantikus nyomok történeti sorrendiségét transzformálni, vagyis amennyire meghatározott álláspontot tud kialakítani az általa emlékezetébe véselt közleményekre vonatkozóan.”¹²

A hídhöz közeledve a szubjektum emlékezése által megidézett történetek mind azt tematizálják, hogy milyen kísérletek történtek a folyó legyőzésére, az átkelésekre akár referenciális, akár metaforikus jelentésben az elmúlt hónapokban. A megidézett esemény-sorból világossá válik, hogy csupán egyetlen igazán fontos dolog volt Damjáni számára: a fizikai értelemben vett átkelés, visszatérés a másik partra, az otthonába.

Odaérve a hídhöz viszont már nem a múlt felidézése jelent problémát, hanem a jelen, a valósággal képtelen ténylegesen szembesülni: „Damjáni futó pillantást vetett a híd felé, melynek közepéből egy jelentékeny darab hiányzott, de olyan mélyen elmerült töprengéseibe, hogy nem értette meg, amit látott.”¹³ Vagyis interferenciafelejtés következik be, a több esemény egyidejű történése (séta, látvány, töprengés) zavarja a bevésést. Ezt a bevésést zavaró elmerültséget, egyirányú koncentrációt érzékelteti a törvényszerűen bekövetkező meglepetés ereje is a következő kifejezésekkel: „Damjáni felrezzent... megtorpant... elakadt a lélegzete... hirtelen állt meg... Lóna vezetékevéen töprengve már-már elfeledkezett az imént a sok romról.”¹⁴ Tehát az emlékezés aktusa zavarja meg a látvány bevésődését oly módon, hogy az automatikussá válik a szem számára, éppúgy mint az a névtábla az ajtón, melyet nap mint nap olvasott bevésődés nélkül. És mivel a hidat felrobbantották, nem töltheti be funkcióját, nem lehetséges az átkelés Pestre, vagyis metaforikus értelemben sem működhet a felejtés és emlékezés közötti átjárás, lesz sikertelen az előhívás. A híd szó egy másik konnotációja révén közvetlenül is kapcsolódik az emlékezéshez: a pons asinorum, a 'számárhíd' mint az elaboratív kódolás vagy helyhez kötés módszere már a rómaiaknál is ismert.

¹⁰ TULVING, Endel – MARKOWITSCH, Hans J.: Epizodikus és deklaratív emlékezet: a hippocampus szerepe. In: Tudomány és Lélek 2005/6. 41–59.

¹¹ SZMIRNOV, Igor: „Úton az irodalom elmélete felé.” In: Helikon 1999/1–2. 113. (ford. SZILÁGYI Zsófia)

¹² SZMIRNOV, Igor: „Úton az irodalom elmélete felé.” In: Helikon 1999/1–2. 115. (ford. SZILÁGYI Zsófia)

¹³ OTTLIK Géza: i. m. 282.

¹⁴ OTTLIK Géza: i. m. 290–291.

A harmadik fejezetben újra a híd felejtést és emlékezést összekapcsoló szemantikája aktivizálódik, hiszen Damjánihoz hasonlóan Lóna is képtelen előhívni információkat, de a megnevezés problémája itt már magára a hídra vonatkozik. Itt tematizálódik explicit módon a referenciális jelentés mellett a hídnak ez az emlékezésre vonatkozó metaforikus jelentése. Ezt hangsúlyozza azzal is, hogy a kérdés többször elhangzik (*Ez volt a -?; Hogy is hívták ezt a hidat? Hogy is hívták?*). A múltra vonatkozó, egyértelmű pusztulást kifejező kérdésben is hangsúlyossá válik a híd funkcióvesztése, melyet meg is fogalmaz később: *„A híd közepe, mint valami kettétörött játékszeré, teljesen hiányzott. ...kimetszettek belőle egy nagy szeletet. Már túlhaladtak rajta, s innét a rakpartról jobban látszott.”*¹⁵

Rakpart

Különös nézőpontként tematizálódik elsőként a szövegben a mű címe, és egyben bekapcsolja a szót az emlékezés jelentéskörébe is. *„Erről a pontról sok százszor, talán sok ezer-szer is látta a várost. Gyerekkorában erre járt az iskolába, s akár villamoson, akár gyalog ment végig a rakparton, látnia kellett a hidat is, a nagy bérházat is anélkül, hogy külön szemügyre vette volna, külön figyelemre méltatta volna akármelyiket.”*¹⁶

A rakpart tehát nemcsak a jelenben válik nézőponttá, hanem az emlékeiben is ekként él, egy állandó, eddig változhatatlannak hitt táj nézőpontjaként. Éppen ezért csak a hídon túl, a rakparton dőbbenhet rá a valóságra; a régi beidegződések itt lépnek öntudatlanul működésbe, itt jut el tudatáig a lebombázott híd látványa. A főhős gondolkodásában a bérházak, az autók, a gázlámpa változhat, pusztulhat, de a gyerekkori tájéknak, felnövekedése színterének állandónak kell maradnia. *„Ez már nem volt emberi kéz munkája Damjáni számára, mulandó vagy változható kép, nem; tájék volt, amelybe bele született, ősi-örök, múlhatatlannak vélt vízió, szülőföldje édes arcának egy ismerős pillanata, amelynek sokféle tartalommal terhes képét recehárttyájára rögzítve őrizte. Szétroncsolhatta ezt bármi? Életének, gyerekkorának a táját, egy tájat megsemmisíthet az idő?”*¹⁷

Pusztulás és változatlanság – a város

A híd felé haladva érti meg Damjáni a látvány és a múlt szembesítése; az emlékek és a háborút túlélő város, illetve a romok látványának összevetése révén, hogy ez nem az általa örökkévalónak hitt világ. Ezt nemcsak a lepusztított város példázza számára, hanem az a sejtés is, mely felesége halálát sugallja.

Ahhoz, hogy a megértés megtörténjék, újra emlékeznie kell; gyerekkora, feleségével együtt töltött évei, emlékei viszont mind a városhoz kötik.

A város pusztulását okozó háború Damjáni életébe is változást hoz, de amint az emlékezet is a felejtés-előhívás kettősségében működik, úgy a pusztulást is mindkét esetben újjáépítés követi. A város újjáépülésének folyamata az új cölöphíd megépítésével, Damjáni életének megújulása pedig az ezen történő átkeléssel veszi kezdetét. Az újnak a tematizációja már az legelső mondatban jelentkezik, amikor a hős a változásról gondolko-

¹⁵ OTTLIK Géza: I. m. 290.

¹⁶ OTTLIK Géza: I. m. 291.

¹⁷ OTTLIK Géza: I. m. 291.

dik: „mohón sóvárgunk az új után, egy új világ után, és benne egy új énünk után, és mi-lyen sóvárogva vágyakozzuk vissza a régit, ez is kellene, meg az is...”¹⁸ Ez a kettősség érezhető a két nőhöz fűződő viszonyában. Damjáni jól érzi magát Lóna társaságában, de nehezen akarja elfogadni a végleges változást, nem érti meg ezt a Lóna közegével erőteljesen tematizálódó újat: a lány Újfaluról származik, új házban lakott, megjavította, vagyis megújította nadrágját, szemüvegét.

Lóna talán azért idegen számára, mert vidékről jött fel a városba, nem egy térhez kötik őket emlékeik, múltjuk, míg felesége, Marica a városban töltötte gyerekkorát, és közös emlékeik is elválaszthatatlanok Pesttől. Ebben látható egyúttal az emlékezet kreatív, megőrző, egzisztenciát befolyásoló szerepe, hiszen később Maricát az is idegenné teheti számára, hogy vidékre akar költözni, míg a városban maradó Lónával Damjáni összeházasodik.

Az új elfogadását – szintén a hídhoz közeledve- kétszeresen is jelzi előre a szöveg. Egyrészt azzal, hogy a pincéből előbújt emberek február ellenére most kezdik ünnepelni az új évet, és az új év konnotációi mindig az új lehetőségeket is jelzik, így Damjáni új életét is előre vetítik. Másrészt pedig a húsvét motívuma révén történik ugyanez. Valójában húsvét még előttük van, mégis feltámadásünnepet éreznek: „húsvéti hangulat volt a levegőben, legalábbis ünnepi”¹⁹. A húsvét ünnepe is egyértelműen az újat jelenti, a háború végét és az élet megváltozását egyaránt. Viszont a húsvét már túl is lép ezen a jelentésen, hiszen ez a változás az időtlenség, az örökkévalóság felé mutat.

A harmadik fejezetben még kiúttalannak tartott jövőkép kérdés formájában fogalmazódott meg:

„Mindenesetre most ébredt tudatára, mennyi terve volt ezzel a várossal, vagyis pontosabban, az lett egyszerre nyilvánvalóvá, hogy ami terve egyáltalán önmagával volt, az mind összefüggött Budapesttel. Ami mély titokban élete kedvét táplálta... most mind rombadőlt volna a várossal, amelynek kövei között – múltja díszei között – a jövőt elképzelte?”²⁰ Az utolsó rész az emlékek visszaidézésével tulajdonképpen erre a Budapesttel összefüggő kérdésre ad választ. A befogadó számára itt derül fény Lóna és Damjáni házasságára, vagyis a személyes történet alakulására, és itt történik meg a megértés, itt nyeri el jelentését Damjáni számára a régi és az új kapcsolata.

A záró fejezetben már sok év múlva látható viszont a főhős a színpalak mögött, jelenésre várva, amikor a patkány engramma által újra megidézi a múltat, a háborús időszak eseményeit. Ekkor emlékezik vissza az újjáépülés első mozzanataira: „Emlékezett a Vámház körút először látott tarka vásári nyüzsgésére, a Ferenc József híd szálkás deszkákból tákoltszerű járdájára, ahol libasorban haladhattak csak a hátizsákos emberek.”²¹ A pusztulás, a romos város és az újjáépülés első lépéseinek megidézése paradox módon boldogsággal tölti el, így a színházi élmények és több év szükséges ahhoz, hogy a szereplő végre megértse önmagát, ami újra az emlékezés aktusán keresztül történik: „S most felismerte azt az érzést is, amelynek alapján ezt a második felvonásbeli bejövését

¹⁸ OTTLIK Géza: I. m. 277.

¹⁹ OTTLIK Géza: I. m. 279.

²⁰ OTTLIK Géza: I. m. 292.

²¹ OTTLIK Géza: I. m. 299.

*mindig megcsinálta.*²² Vagyis az emlékezés funkciója megváltozik, már nem felidézés, ismétlés lesz, hanem felismerés, megértés. Így nyer tartalmat a korábbi mechanikus, implicit előhívás, és azonosítódik az élmény választ adva egyúttal korábbi kérdéseire is: *„Damjáni az első, a régi városából érkezett ide esténként, valahonnét Budáról jött éppen... gyalog jött át az Erzsébet-hídon, elmerülten a gondolataiba..”*²³ Megteremtődik a szövegben az emlékezés és a hídon való átkelés (tér- és időbeli hazatérés vagy visszatérés) párhuzama, analógiája. Az első város természetesen a háború előtti, a romba döntött, emlékeiben elsüllyedt főváros, melyet mégis sikerült tökéletesen megidéznie a *déjà vu* révén: *„érezte a régi Budapest mondhatatlan édességét, az elsüllyedt városét, melyet hűtlenül túlélt, de amely mégis fogva maradt egyszer a rakparton hirtelen összeszoruló szívében, s szilárdabbul létezett, mint mindaz, ami túlélte, s még él s változékony. Lám – elméledett Damjáni –, így rakódnak bennünk a rétegei életünk hordaléktalajának, s ami meghalt, az is él, sőt bizonyos szempontból csakis az él igazán.”*²⁴

A folyó pusztító munkája mellett hordaléka lerakódásával szinte észrevétlen épít is, miként a háborús pusztítást is újjáépítés követi. Így lesz a szöveg metaforikus világában a rakpart az átélés pillanatában exponált élmények, emlékek elraktározásának tere is.

Mindezekből látható, hogy az elbeszélhetetlenség a referencia felfüggesztésének vagy eltűnésének következménye, mely később ugyan visszatér, de már másként kapcsolódik össze jel és jelentés. A valóságreferencia helyére az emlékezet annak jelét (szubsztitútumát, helyettesét) teszi. Így az emlékezésben nem a valóságra, hanem annak jelére, magára a szóra emlékezünk, így lehetséges, hogy jelvilága révén azt is megőrzi, ami a valóságban elpusztult. Budapest tehát az egyéni szemantikában a kulturális emlékezet által megőrzött Atlantisszal azonosul, mert az elsüllyedtnék hitt városa mégiscsak örökkévaló, és ez az öröklét már az emlékezet által létesül.

²² OTTLIK Géza: I. m. 299.

²³ OTTLIK Géza: I. m. 300.

²⁴ OTTLIK Géza: I. m. 300.



CSERJÉS KATALIN

„... felkapja, majd elereszti szálait...”
Egy korai Ottlik-szöveg szötte

SZEMPONTOK A RAKPARTON OLVASÁSÁHOZ



A szöveg, melyet vizsgálni szeretnék, *A rakparton* című írás, mely 1946-ban keletkezett, és a szerzőnek abba a pályakorszakába tartozik, mely ponton Ottlik átmenetileg reményteljesnek és lehetségesnek tartotta a Nyugat-hagyomány folytatását; 1945-ben a magyar PEN Klub titkára lesz, s aktivitása, műfajok sokaságában történő megmutatkozása mindenképp egy ígéretesnek hitt közeljövőt fest. Ez állapot 1948-ig tart. Ekkor szerepel utoljára Ottlik szépiróként az *Apagyíval* a Válaszban.

Több dolog is foglalkoztat ebben a szövegben, melyet hosszabb keresgélés után választottam ki. Egyetértően elfogadtam Szegedy-Maszák Mihály monográfiászerző értékelését, miszerint Ottlik, ha nem egykönyves szerző is, korai művei messze nem mindig nyűgözik le eredetiségükkel, összefogottságukkal olvasójukat; s nekem magamnak sem volt kedvem olyan szövegre applikálni agyonszabdalt időmet, mely bár elemzési érdekességekkel szolgál, esztétikumában semmiféle katharsisszal csábítani nem bír; röviden szólva: szerettem volna egy olyan korai kisszöveget találni, mely megragad, melyet jónak, izgalmasnak, kiemelkedőnek tartok, s lelek benne nem kevés vizsgálandó szempontot is. Így találtam olvasásaim során *A rakparton*-ra. E szöveget a monográfiászerző is kiemeli, sőt, egy teljes oldalt szentel neki szűkre szabott keretei közt, szinte egyedülként a korai kísérletek közül¹.

Érdekel ebben az elbeszélésben a kezdés és lezárás, amint a szöveg *felkapja s majd elereszti szálait*; ahogy meggondoltan, mégis a véletlen, a gondolkodás és emlékezés spontaneitását követni látszva adagolja, hordja fel történeteit, disszeminálja információit a szövegben, megképezve egy talányos ábrát, egy ember-építette, mégis organikusan működő geopoétikai teret és világ-történést. Létrehoz egy tarka szálakból szőtt szöveg-festményt, egy gobelint, ha tetszik (egy Ottlik-gobelint, az Esterházyé előtt). Kíváncsivá tesz a folytatásra. Hogy tisztázódjék a mese; hogy a felvett szálak megtalálják kacsént hozzájuk indázó tartozékaikat. S csakígy foglalkoztat a történet végbevívése is. Az ismétlődő szövegrészek útvonalát a szövegkezdés felüti, de vajh' lezárja-e a novellavég?

Érdekel a cyberspace térformáját felvevő, egymásra rakódó rétegekből szerkesztődő szövegvilág. Az egymás fölé csúsztatott térképek és városképek „kétdimenziós vizuali-

¹ Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1994. 39.

tása”², mely a kronotoposz aspektusát adja Ottliknál is. Ha Mészölynél rések, itt: rétegek.

Foglalkoztat az arcnélküli ember, a keresztnévétől fosztott, gumiarcú alakváltó, ki, íme, személyiségében széttartó, megragadhatatlan: szirén, nem ember. Felesleges és későn érkezett jellem, kinek benső nézőpontja önnön megismerhetetlen tudatát rétegzí. A színész és polgár egyszerre-létének hiábavaló mann-i kísértése. A szövegben nem ritkán teljes bizonyosság fogalmazódik meg, melynek hiteléhez nem férhet kétség; kisvártatva ellenben másik bizonyosság körvonalazódik, melyet a korábbival nem lehet összeegyeztetni; s mindez par excellence a hőst érinti.

Izgalmas még a Duna s a híd³ sokszerű megjelenése *A rakparton* szövegében (a cím úgy utal a folyó ott-létére, hogy nem nevezi azt meg). A folyó, mely a két városfelet egybe-kapcsoló emblémaként; ugyanakkor e háborús viszonyok közt az átkelést mégis meggátoló határ- és korlátként van jelen. Végighömpölyög, textusként egzisztál a textusban. Emlék-felhordó munkát végez, akár József Attila Dunája, eszmélkedésre szít, köt és old. Látja hídjai pusztulását s majd újak emelkedését, melyek a szereplők sorsának új dimenziókat adnak. S a „rakpart” kifejezés eddig nem ismert modusait kell megértenünk a próza előrehaladtán.

***A rakparton*⁴**

Elemző megjegyzések Ottlik egyik korai szövegéhez

Teret s időt átalakító, felforgató, más törésszögbe emelő emlékezet a témája Ottlik Géza egyik, a belső nézőpontot először hangsúlyozó írásának. *A rakparton* hőse Damjáninak nevezetetik, s Szegedy-Maszák Mihály felhívja a figyelmet, hogy a hagyatékban maradt kéziratok közül az író pályafutásáról kialakult képet egyedül módosítani tudó *Továbbélők* című próza hőse is Damjáni⁵. A *Továbbélők* regénytöredék, s valószínűleg azonos lehet az *Iskola a határon* első változatával, figyelembe véve a szerző nyilatkozatait. Jó volna hinni, hogy e név-azonosság nem véletlen, s méltán ad súlyt most széljegyzetelendő szövegünknek.

I. S majd az váltódik-e be, amit a cím ígér? Gyakori az effajta címadás epikai (de akár lírai) szövegeknél, s nemcsak Ottliknál. a) Neutrális; semlegességet mímelve húzódik meg a tartalomjegyzékben, alig üzen valamit; mintha szerzője nem tulajdonítana jelentőséget a címadásnak. A paratextus nemtörődöm hanyagsággal vet oda egy szituáció-megjelölést (*Kirakják a fát*, József Attila), egy témát (*Fürdés*, Kosztolányi), egy helyszínt (mint itt), hogy aztán valami egészen másról, sokkalta súlyosabbról legyen szó. b) De teheti ezt cí-

² Tolcsvay Gábor: *Dolgoz a szövegben. A reprezentáció egy példája Mészöly Miklós prózájában*. Alföld, 1996/9.

³ Ha Bahtyin és az orosz szemiotikusok az út, a kastély, a palota, a kisváros stb. térképeit elemzik; s ha ehhez Eco és Borges könyvtárai és labirintusa társulnak; Ottlik e szövegében a sort a folyó s a híd, ráadásul a part (rakpart) vizualitást és narrativitást egyesítő elemeivel gazdagítja, „narratív kartográfát” (Thomka Beáta) hozva létre.

⁴ A szöveget a *Minden megvan* című kispróza-válogatásból olvasom és idézem, Magvető Kiadó, Bp. 1969. 243–275.

⁵ Szegedy-Maszák M. i. m. 180–181.

mével a szerző félrevezetésből, a figyelem szándékos elterelése végett is, s ekkor már a semmitmondó (keveset mondó) cím a hatáskeltés eszközévé válik a globális szövegkohézió zsoldosaként. c) Vagy, s talán épp itt érünk célt választott Ottlik-kisprózánkánál: nagyon is fontos a *rakpart* ebben a történetben. Metaforikus (az elbeszélő kép mint metafora), ha nem szimbolikus jelentőségre emelkedik a szövegtörténés során.

II. Mert mi is a *rakpart*? (A *rakodópartot* tudjuk; annak alsó kövén ülve töprengett József Attila a múltba futó, mindent beforgató s jelenné őrlő időről.) De a *rakpart* más. „Ama sáv” ez, mely járdájával, kőkorlátjával, part menti épületsorával mederbe öleli a folyót. Kétoldalt másik két, szün-pathikus (együtt-érző/szenvedő) folyamként haladva mellette: a folyótól függ, őt követi, őérette épült, de ím, nélküle pusztul el. A folyó túléli hűségese rakpartjait. Amint, állapítja meg Damjáni szégyenkezve, ő maga is hűtlenül túlélte elszüllyedt városát.

Túlélte, ám az „mégis fogva maradt *egyszer* a rakparton hirtelen összeszoruló szívében” (274). Fájdalmasan szép, halk szöveghelyet idézek, Ottlik egyik prózamélyet szövő rezdülését. Az *egyszer* szót én szedtem dőlttel, e rejtekhelyen vélvén a szövegben harmadszor felismerni az időstruktúra csaknem észrevétlen bonyolítását, mely mesteri kézre vall, már itt, 1946-ban is. Főként erről szeretnék beszélni.

III. Thomka Beáta 1993-ban másodízben tekinti át a prózaelméleti kutatásoknak azokat az eredményeit, melyek a használatban lévő kategóriák operativitását problematizálják⁶. Az ezredvéghez közeledő prózában, különös tekintettel applikálva cikke tanulságait a rövidprózára, a tanulmány szerző véleménye szerint egyetlen „jelölő gyakorlat” sem tudta megőrizni autonómiáját. Az irodalom, architextusaival együtt így alternatív formákban egzisztál.

Ottlik Géza *A rakpartont* jóval a Thomka által vizsgált korszak előtt írta, és az sem bizonyos, hogy a szerzőt foglalkoztatták a műfajtagító kísérletek. Ennek ellenére használhatónak – és hasznosnak érzek vizsgált szövegünkre olvasni bizonyos tipológiai jegyeket azok közül, melyekkel a tanulmányíró a hagyományos terminusokat elbizonytalanító kortárs rövidprózát illeti.

A *rakparton* harminc oldalas szöveg, s mint ilyen, a klasszikus novella méreteit bizonytalannal meghaladja. Helyette ilyenkor elbeszélést szoktunk volt említeni, míg el nem kezdett e fogalom még a novellánál is sebesebben kiürülni.⁷ Ha a méretei nem is vitathatatlanul, az Ottlik-szöveg egyéb specifikumai megengedik a fent hivatkozott jellemzők megfontolását.

1. A történet szerűség nem szorul ugyan háttérbe, ellenben elhalványul a reflexiók, kommentárok és megfigyelések szövegkitöltő tömbjei közt. 2. Időről időre az az érzésünk, hogy köznapi elbeszélést olvasunk, ahol az artisztikus megformáltság, a művészi szándék

⁶ Thomka Beáta: *Prózaelméleti dilemmák*. In uő: *Áttetsző könyvtár*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993. 155–167. Korábban 1986-ban: *A pillanat formái. (A rövidtörténet szerkezete és műfajai)* Forum, Újvidék.

⁷ Szávai János a kérdést másként látja, és probléma nélkül használja az *elbeszélés* terminust, megítélésem szerint kétfajta jelentésben is. Szávai János (szerk. és bev.): *Boccacciótól Salingerig. Novellaértelmezések*. Tankönyvkiadó, Bp. 1983.

puritánul visszavétetik. 3. A nyomokban fellelhető elbeszélői főszál rostjai közé szubjektív jegyzetek, a narráló hang emlékidézése szövődik. 4. Így, ami közölni szándékozódott, nem egyszer benyomások szilánkjaira, érzetekre forgácsolódik. 5. Máshelyütt meg éppen közléssé szikárul a narráció polémia vagy drámai dialógus helyett; és közlés lesz a leírás is: funkciójuk, terjedelmük redukálódik. 6. Ki az elbeszélő; ki a hős, és hol helyezkedik el mindehhez képest a szerző: alig megállapítható többé, s mindezek következményeképpen 6. alig marad formai jegy, mely általánosíthatónak volna mondható, s így 7. a hagyományos műfajforma így fellazul.

IV. „A változás? – gondolta Damjáni. Mennyire kívánjuk, és mennyire tud fájni aztán. Milyen mohón sóvárgunk az új után, egy új világ, és benne egy új énünk után, és milyen sóvárogva vágyakozzuk vissza a régit, ez is kellene, meg az is; mennyi mohóság!” (246)

E töprengő, középbbe vágó, mintegy a semmiből, felkészületlenül előkerülő finom filozófikum már *A rakparton* első sorában kijelöli olvasóját. Van, aki itt mindjárt megváltik a szövegtől, cselekményesebb indítást keresve, mert novellát várt a novelláskötettől. Korántsem egyedülálló e szövegkezdésmód, s végül az sem, ami a folytatásban áll: a beszélő marokba gyűjti szövegterve szárait, és egyenként bocsátja ki őket, a már kieresztettet az újjal meghálózva. Festői, színes kép, egy peatchwork mintázata bomlik Ottlik olvasója elé. Közléseit, a novumot apródonként adagolja befogadója tudatának térképére e konfiguráció. A pusztá vezetéknévvel megnevezett Damjáni nincs egyedül. A negyedik mondat, mely akár új bekezdést is nyithatna, egy igeraggal (végighaladtak) tudósít erről. E másik személy neve (Lóna) majd csak jó egy oldal múltán bukkan elő (az ő vezetéknéve is problematizált lesz, végül kiderítetlen marad), s ha hinni akarunk e jelzéseknek, máris sejthetjük, hogy sokat sem róla, sem a férfiről nem fog elárulni a szöveg.

V. Mással vannak telítve a mondatok, kezdettől fogva.

A bekezdésektől tagolatlan hosszúszövegben záporoznak az időre és helyekre történő utalások. Az utcát, ahol végighaladnak, Damjáni *gyerekkorában* Átlós utcának nevezték; a tónál *harminc évvel ezelőtt* üres telkek voltak; s a bérházat *egykor* a lecsapolt nádas fölé emelték; de e házzal *néhány hete* egy légitámadás végzett... És így tovább: így feszül ki a szöveg mondatról mondatra a kronotoposz kettős keresztjén. Olyasfajta kétes figyelem fogja el a szöveg olvasóját, mint Ady *Eltévedt lovasának* egy szöveglocusánál („Erdővel, náddal pőre sík/Benőtteti hirtelen, újra/Novemberes, ködös magát/Múlt századok ködébe bújva.” A nyelvtani specialítások miatt az is kérdésessé válik, mit kellene ennek az olvasónak imaginációjában látnia e tájon: van növény vagy nincsen? Pőreség avagy telítettség jellemzi e vad tájékat? A -val-vel rag szokás szerint a *teli* melléknévhez tartozik, a *benőtteti hirtelen* azt mutatja, hogy hihetetlen sebességgel a szemünk láttára alakul ki a beteltség egy térben, mely korábban, valaha a múlt kútjában már növényvel/Ottliknál: épületekkel elfedett volt.)

„Olvadozó havon villogott a februári napsütés” – s már az első lap közepén megjelenik Ottlik kedves hava, nagy művek színterének kísérője, melyhez érzékeny tanulmányt Balassa Péter fűz⁸.

⁸ Balassa Péter: *Ottlik és a hó. Egy motívum története Ottlik Géza művészetében, hetvenedik születésnapjára*. In uő: *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984*.

Mégsem a hó az, ami *A rakparton* vidékét jegyzi, ha feltűnik is mint tájékozódási pont, mint az Ottlik-korpusz védjegye. A szöveg indulásakor februárt írnak, de „húsvéti hangulat volt a levegőben, legalábbis ünnepi” (246), a bombázások után az emberek kimerészkednek az utcákra. Átlós út, Fehérvári út, Kelenföld, Hűvösvölgy, Rózsadomb, Svábhegy, Városmajor... sorjáznak a pest-budai mitológia szép-kimondású helyszínei, melyeket jó kiejteni, átismételni. Múlt- és emlékhordozó valamennyi. A történet idején jobbra romokban állnak.

Változik minden e magasabb erőknek s időnek kiszolgáltatott téreken. A kelenföldi tónál harminc esztendeje pusztá telkek voltak, mögötte végtelen, kiégett térség, néhány éve azonban bérház sor épült rája, hogy ím, a bombázások e második (ki tudja, hányadik) térképet is átírják. „De hát itt mindenütt csak emberi kéz munkáját pusztította el emberi kéz – jóllehet, helyenként meglehetősen alaposan –, s jóllehet helyenként ijedséget érzett a rendetlenség méreteit látva, Damjáni nem rendült meg, nem is esett kétségbe. (...) Mindezt már kétszer is látta változni, tudta, hogy nem öröktőlvaló, és nem örökkévaló, hogy ezentúl is sokszor változik majd a kép, itt-ott előnyére is (...)” (243–244)

Damjánit a lerombolt város képe majd csak a *rakpartra* érve rendíti meg. A kettészakított híd, a lövésektől csipkésre tépett kőkorlát s a halálfejként tátongó Pest-parti óriásbérház. Gyermekekora örökre recehárttyájára írott képe volt ez, nem *hely*, hanem *tájék* –, s e szót a szöveg itt használja először. Ez a pillanat az az *egyszer*, melyre korábban utaltam. E pusztulás-pontból visszafelé értelmeződik s rögzítődik a gyermekkori tájék. Heidegger írja *A művészet és a tér* című munkájában: „A hely nem a fizikai-technikai felfogás szerinti, előzetesen adott térben van. Épphogy egy tájék helyeinek működéséből bontakozik ki a tér.”⁹ „A hely és a tájék szembeállítás, valamint a helyek működésének gondolata különösen hatékony a narratív művek interpretációjában.”¹⁰ „Ez már nem volt emberi kéz munkája Damjáni számára, mulandó vagy változható kép, nem; tájék volt, amelybe bele született, ősi-örök, múlhatatlannak vélt vízió, szülőföldje édes arcának egy ismerős pillanata (...)” (262) Mintha a régió ideje, az „elbeszélte identitás” (Thomka Beáta) a múltban rögzítődne.

„A fikció mint megjelenítés lényege szerint átfordulás az időérzékelés bensőségéből a térbeli vonatkozások kinti síkjába, tehát külsővé tétel, a belső szemléletforma testivé válása.” „A dolgokat összekapcsoló metafora princípiuma atemporális jellegű, nem kibontás- és nem történésszerű. Helyettesítő, azonosító szerkezete alkalmas a *kizökkent idő* alapélményének megfelelő térkezelésre.”¹¹

A múlt díszletei közt szeretett és élt jelenből az „emberi fajzat piszkos kis akaratoskodásai” a jövő esélyét fosztották ki. Damjáni vallomásértékű, elbeszélte monológban köz-

Tankönyvkiadó, Bp. 1985. Ottlik otthonossága, mondja Balassa, „nem a szobáé, nem a familiáris intérieuré (...), hanem az elemeké, a tájé.” (25) „Az antik kozmológiák szerinti *elemek* irodalmáról beszél, Ottlikról szólván Tandori, amikor »sár-és-hó« közeget emleget” – idézi ugyancsak Balassa Péter Tandori Dezső affirmatív Ottlik-tanulmányát (*A kimondható érzés, hogy mégis minden... A zsalu sarokvasa* című kötetben) (23).

⁹ Thomka Beáta idézi a filozófust. *A fiktív időtapasztalat*. 76. In: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Kijárat Kiadó, Bp. 2001

¹⁰ Thomka B.: *A fiktív időtapasztalat*, 76.

¹¹ Thomka B. i. m. 71.

vetített gondolatai e beállt változást elfogadhatatlannak, élehetetlennek tüntetik fel. Holott változik még a kép ezen egy szövegen belől is. Az elbeszélés utóján meglátjuk a „fullasztó romsivatagból nőtt levantei tengerkikötőt”, a történet legvége pedig, hitetlenkedve kell tudomásul vennünk, jóval túlszalad a megírás idején: „az ötvenedik előadás felé futó darab” s a visszatekintő beszédmód elégikussága idős embert idéz, s a ’45 utáni Pestet mint távoli múltat evokálja ebben az 1946-ban írott szövegben.

VI. A narrációs viszonylatokat említve, meglepett elégedettséggel látjuk, hogy *A rakparton* e tekintetben is megelőzni látszik megírásának idejét a magyar próza áramában. A Doritt Cohn-féle kategóriahármasból¹² (idézett [belső] monológ; pszicho-narráció [mely lényegében a függő beszéd formájú közlésnek felel meg]; elbeszélt monológ) az Ottlik-szöveg, úgy tűnik, mindhárommal él; különböző súlylyal és aránnyal, de mindőjüket felvonultatja. Sőt! e cohni kategóriák, ha jól értem Thomka Beáta kommentárjait¹³, igazából nem három, hanem négy narrációtípust fednek le, s Ottliknál én még e negyedik közlés-módot is fellelni vélem.

E negyedik relációról. Az elbeszélt monológ, mely Thomka Beáta vizsgálódásának fenti tanulmány erejéig a középpontjába kerül, nem teljesen azonos a szabad függő beszéddel, lévén az a külvilág tényeinek belsővé tett elbeszélése, itt ellenben a lélekbenső tudattartalmak közvetítésére irányul a közlés. Így válik le hát a harmadik narrációtípusról a negyedik alakulat. Együtt-gondolkodás (*pensée avec*) az elbeszélt monológ, ahol az elbeszélő nyelve és a szereplő tudatának hangja egyszerre hangzik fel sűrű szövedéket alkotva a „harmadik személyű elbeszélés szövegfelületén belül”¹⁴.

Ottlik így, ösztönösen tapogatózva vagy tudatosan kísérletezve több ízben izgalmasan csökkenti a távolságot, melyet egy megszokott, harmadik személyű narráció teremtett volt az elbeszélői és a szereplői szölam közt¹⁵. Eme rétegzett eszközhasználat nyomokban fellelhető jelentkezése ellenére sem mondhatjuk azonban, hogy *A rakparton* hőseinek jellege árnyalttá válna a szövegben. Akár megközelítőleg annyira sem, mint Németh László vagy Déry Tibor példaművei (*Gyász; A feleségem története*) esetében, melyeket Thomka Beáta választ ki, hogy a két háború közti hazai nagypróza egyszólamúságát szembesítse a kortárs világirodalom szöveg munkálási eredményeivel. Damjáni báb és maszk marad, s nem hisszük, hogy ezt színészi irányultsága argumentálná. Inkább az az álláspont, melyet Ottlik a világban működő (*nem működő*) kiszámíthatóság, rend, átláthatóság viszonylatában képvisel. Ahogyan nem hisz a súlyos döntések megokolhatóságában, az ember tudatos választásaiban, s helyette inkább a véletlen, az esetlegesség és szerencse az, amit vi-

¹² Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok*. Ford. Cseresnyés Dóra. In: *Az irodalom elméletei II.* Sorozatszerkesztő Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1996. 81–195.

¹³ Thomka Beáta: *Az elbeszélt monológ*. In: *uő: Esszéterek, regényterek*. Forum Kiadó, Újvidék, 1988. 54–62.

¹⁴ Thomka Beáta itt D. Cohnt idézi, i. m. 58.

¹⁵ „A hang az elbeszélőé, a közlemény látószöge azonban a hősé.” Egyik felfogás szerint e narrációtípusban a kimondott szó grammatikailag a szerzőhöz, a közlés értelme szerint a szereplő beszédéhez tartozik (Bally); egy másik látásmód (Bahtyin) szerint „nem a szó a belső személyiség kifejezője, hanem a belső személy a kifejezett és interiorizált szó”. In: Thomka B.: *Az elbeszélt monológ*, 55.



lágtörvényként ismer fel. Ekként Damjáni is képlékeny, benseje sötéten hullámzó maszszaként mozgatja cselekedeteit.

„A szereplő elméjében végbemenő folyamatok részletező elbeszélése után mindössze néhány szó tudósít a történés váratlan fordulatáról, mivel az teljesen megmagyarázhatatlan. A belső látószög kizárja a történés egyes részeinek ésszerű egymáshoz kapcsolódását, s a nyilvánvalót a rejtett indokoltság váltja föl. Az eseményeknek nincs önértéke, csakis annak a nyomnak alapján lehet őket elbeszélni, amelyet a tudatban hagytak.”¹⁶

S épp ez a középpontnélküliség, a tudatmély befolyásolhatatlan folyamatainak affirmációja; a világban mutatkozó válogatás nélküliség megérezkítése teszi e fél-ismeretlenségben rejtőző Ottlik kisprózát is oly igen kortárssá, haladottá.

VII. Ha nem is remekmű *A rakparton*, meghökkentően szövődnek a színterek és idők rétegei a darabban. A „gojzervarrások”¹⁷ pedig nem, vagy alig látszanak, és bizony e szöveget is, akár a legjobb fajtából valókat (az „arisztokratikus regiszterből származókat”¹⁸): legalábbis kétszer kell olvasnunk, hogy a mozaikdarabkák megjeljék helyüket. A cyberspaceként egymásra csúszó térképzetek¹⁹ finom metszetekül úsznak a „múltak árján”; s csak a figyelmes, örökké résen lévő olvasás véteti észre e halk, meditatív elégiában, e talányosan közönyös maszka, e színész történetében, hogy a szöveg két ízben is éles váltással hágja át az idő linearitását.

A hét oldalas első számozott rész jól poentírozva azon ér véget, hogy megtudjuk: a vezetéknevétől fosztott gyereklány, ez az ismeretlen múltú, -jellemű és -jövőjű igénytelen szürke-lény két hete a főhős szeretője. A beszélő hang belső moraja olyannyira eluralja e lapokat, hogy a foszlánnyi cselekmény is tűnni látszik. Kiöntött vízként vissza-visszafut a gondolat a múlt egy szegmensébe, s nem vesszük észre, hogy a második rész a múlton, s nem a történetkezdet jelenén folytatódik (ha fölkapja is még a szinkron-szálat egy tűnődésnyi időre), s e kezdőállapotot csak a harmadik rész folytatja mindenestül, a szálak összekötésében pedig az olvasónak épp a *híd* (a kettébombázott, az átkelést amúgy többé nem biztosító híd) segít majd.

VIII. Így jutunk végül a szöveg-záráshoz, ahol, mint jeleztem, ismét ugrik az idő. Csaknem észrevétlen, eszköztelen és jelzésmentes ez a váltás, de annál izgalmasabb áttűnésekkel szolgál. Mert nézzük a történet utolsó oldalát, s zárjuk korreferátumunkat az e részlet szálaihoz fűzött széljegyzetekkel!

¹⁶ Szegedy-Maszák M. i. m. 39.

¹⁷ Mészöly Miklós szavait idéztem egy műhelytanulmányának is felfogható interjúból. Szerdahelyi Zoltán: *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1995. 127–135.

¹⁸ Szigeti Csaba informatív tanulmánya használja e minősítést: *Hajnóczy Péter találós kérdése: Hol léteznek a kopt nők?* In: *Studia Poetica* 7. (*Az egyszerű formák szemiotikája.*) Szerk. Bernáth Árpád és Csúri Károly. Szeged, 1985. 119–127.

¹⁹ Zsadányi Edit jellemzi így monográfiájában Krasznahorkai László *Háború és háború* című regényének térszerkezetét. „(a regényszöveg felveszi) a cyberspace térbeli létmódját. (...) Újabb és újabb beágyazott történet jelenik meg, és ezek között szabad átjárással mozog Korim mint másodlagos történetmondó. Ablakok nyílnak a regényben, az ablakokban újabb és újabb ablakok jelennek meg, akár egy számítógépes programban.” Kalligram Kiadó, Pozsony, 1999. 159.

A *rakparton* utolsó (6.) fejezete nem egészen négy oldalas. A lezáró jelenetnél tartunk; idézek, némi súlyozással: „*Sok esztendő múlva, egy ötvenedik előadás felé futó darab második felvonásában várakozott Damjáni a jelenésére.*” Számlálás és többszörös időmeghatározás az egész közlés; és nem kevésnyi időről van szó! 1. (Egy ember életidején belül) távoli jövődőt kell magunk elé képzelni. 2. Sokáig ment már, és megy még a darab. 3. Már nem is az első felvonás, benne vagyunk alaposan a színelőadásban. 4. Várakozás: ott vagyunk, mélyen rögzülve ebben a jövőben; ez a jövő jelenné vált már; miközben az ige-idők múltat közvetítenek. Meg kell értenünk: az összes eddig történt esemény múlt volt ehhez a mostani jelenléthez képest. A *múltat* olvastuk, holott úgy tűnt, Damjánival együtt *jelen* vagyunk benne. Nem; *most* vagyunk *jelen*. 5. Damjáni a jelenésére vár: *most* vár, hogy *majd* jelen legyen.

Itt következik az anekdotikusnak is tűnhető patkány-epizód, s nem az mégsem. Helyette tükör-történet: Damjániék is *patkányok* voltak valamennyien a lebombázott Budapesten²⁰.

A színész e ponton emlékezni kezd; Szegedy-Maszák szerint²¹ mindarra, amiről mostig szó volt, az eddig elmondott történet teljességére, s ez érdekes retrospekció is volna. De nem, megítélésem szerint egy olyan dologra kezd itt emlékezni a főhős, aminek elmondására eleddig nem került sor: a Lónával kötött házasság epizódjaira. Megint egy épület kel színre, megint egy térkép az örökké változó Budapesten: egymás fölé csúszó metszetek, s a gondolkodás fonálát – fájó momentum – a patkány hirtelen felbukkanása s a hajdani lépcsőházban való jelenléte szövi egybe.

Hirtelen a gondolat, s véle a szöveg néhány sor erejéig még visszább megy a múltba (273), s most már valóban hozzányúl az elbeszélés korábban felidézett, így ismert történéseihez. Belőlük is kiváltképp a Ferenc József-híd hajdani deszkáihoz lép vissza: a „romsivatagból lett levantei tengerkikötőhöz”. Damjánt az emlékektől fogja el a boldogság, s az olvasó ezt alig érti. De látja ez az olvasó, hogy a rációról e lélek búvárlásban le kell mondanania. „Minden megvan” (felejtethetetlen, sokféle jelentésárnyú Ottlik-metafora), de semmi sem magyarázható.

Damjáni e lépcsőzetes, apró *végekkel végbemenő* szövegben most *végül* megindul öltözőjéből a színpadra, s szembesülünk vele, ahogyan átéli e jelenet estéről estére történő abszolválását. A *bejövést*. Kis, rövid színpadralépés, de mindig (ötvenedszer is) ugyanazzal az érzéssel töltökezve viszi végbe. S itt *végleg* összerosódik minden: régi és új, fél-múlt és régmúlt. E *mostani* színpadi bejövettelkor Damjáni *hajdani* városáról és emlékei közül, Marica mellől lép be. Onnan tér meg, egy budai kiskocsmából e színpadi ebédülő kései vendégeként. Elkészt, s mentekező szavai után kinéz a színpalak közé; kinéz szerepéből jelenébe, s e jelenből vissza múltjába, a régi Budapest szívébe, az elsüllyedt városába,

„*mely akkor, a rakparton egyszer fogva maradt összeszoruló szívében*”,

s e lírai tirádával tér vissza aztán a színész végleg: szerepébe. Jómagam pedig dolgozatom keretéhez.

²⁰ Krasznahorkai László az 1986-ban kiadott *Kegyelmi viszonyok. Halálnovellák* első darabjában, *Az utolsó hajóban* olyan viszonyokat képez meg a végső háborújától kiűrtett Budapesten, ahol a túlélők mintállata ugyancsak a patkány. Magvető Könyvkiadó, Bp. 7–17.

²¹ Szegedy-Maszák M. i. m. 39.



Marica és Lóna; múlt és jelen; élet és szerep: „minden megvan” e végpillanatokban, s mikor egy 20. századi, kevésbé ismert *Halotti beszéd*ben ezt olvassuk: „Csodálkoznom kell, mert a halál nem valami különös földi formában jelenik meg, mint például a születés, hanem egy nagyszerű lakoma előtti pillanatnyi éhség, biztos és jóleső, hiszen terített asztalt ígér. Én tudom, miféle étkek várnak rám – szólt az angyal, és elvesztette testét, és elvesztette lelkét is hálaadással. Visszatért a semmiségbe, ahol *minden megvan*”²² –, nem hasonló gondolatokra lelünk-e?

Referátumom végére egy képzőművészeti alkotást: Romvári János *Buda (és Pest) halála* című bőr-installációját illesztettem a kivetítőn, mely munkára is figyelmemet Földényi F. László *A jó hír jegyében* (in: *A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben*. Jelenkor, Pécs, 1998. 218–222.) című tanulmánya hívta fel. A finoman cserzett és mintázott bőr, s a két tér-felet agresszíven összemarkoló rozsdás ácskapcsok; a Buda testébe szúrt dárda... A Romvári-kép a véletlen aleatorikájával ragadott meg, s idézte bennem *A rakparton* világterét.

²² Kondor Béla: *Angyal, ördög, költő. Kezdetleges, de összefüggő tanulmány egy halott költő emlékezetére. Epilógus*. In: Kondor Béla: *Angyal a város felett. Összegyűjtött versek Kondor-képekkel*. Összeáll. Győri János. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 106.

MILIÁN ORSOLYA

Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztetők*-ben



„[a] festményem hajszálpontosan illik az ablakkeretbe,
a napfény kicsit átvilágít a vásznon [...]”

(Szilasi László: *Corpus Separatum*)

A *Hajnali háztetők*¹ kapcsán immár közhelyszámba megy kijelenteni, hogy a kisregényben centrális szerepet játszanak a képek, elsősorban a fiktív E/1-es narrátor, Bébé által készített, különféle verziók után a *Hajnali háztetők* címre szert tevő festmény. Mi több, a vonatkozó szakirodalmat tanulmányozva úgy tűnhet, a szöveg-kép reláció ez esetben olyan kritikai feldolgozottságban, mélyreható analízisekben részesült, hogy az (újra)olvasónak első látásra nemigen mutatkozik kapargatni való felület.

Aligha vitathatjuk ugyanis Szegedy-Maszák Mihály megfigyeléseit, miszerint „a festményt a történet metaforájának lehet tekinteni”², vagy, hogy „a történetnek egy elképzelt műalkotás, egy festmény az önemlékéje”³. Korda Eszter lényegében véve a festmény szintén a szöveg meta-alakzataként, *mise en abyme*-jeként helyezi el; felfogásában a festmény tematikusan, kompozicionálisan, a figurák közti viszonyokban az elbeszélte történetet, keletkezéstörténetében pedig magát a kisregényt tükrözi.⁴ Kettejük interpretációja nemcsak a festmény verbo-vizuális sűrítmenyként való felfogásában mutat rokonságot, de annak elbeszélés-generáló, a történetmondást elindító és/vagy meghatározó funkciójában is: „a mozdulatlan képből lassan bomlik ki a cselekmény”⁵; „képről való beszédben bomlik ki a történet”⁶. A kép meta-figuratív szerepének, illetve a nézőpontok változatosságának feltárása után aligha okoz meglepetést az a Szegedy-Maszák-i megállapítás, miszerint a *Hajnali háztetők* tétjét a fikcionalizáltság vagy a nietzsche-i ’többes számú igazság’ képezi: „A kisregény [...] a művészet kitaláltságáról szól. [...] Minden valóság kitalálás eredménye, s a tények nem adott kiindulópontok, hanem a képzelet műveleteinek eredményei.”⁷ Kis

¹ Ottlik Géza: *Hajnali háztetők. Minden megvan.* Európa, Budapest, 1994.

² Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza.* Kalligram, Pozsony, 1994. 59.

³ Szegedy-Maszák: i. m. 77.

⁴ Korda Eszter: *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja.* Fekete Sas, Budapest, 2005. Vö. különösen: „[...] a festmény nemcsak témája és kompozíciója miatt metaforája a szövegnek, hanem az alkotásfolyamat ábrázolásában is, így a festmény alkotása önemblematikusan tükrözi a kisregény megalkotását.” (126.)

⁵ Szegedy-Maszák: i. m. 60.

⁶ Korda: i. m. 27.

⁷ Szegedy-Maszák: i. m. 75–76. Saját kiem. – M. O.

méretű szakirodalmi körképemre feltétlenül fel kell még helyeznem Jakus Ildikó⁸ kiváló, a szöveg 1943/44-es és 1957-es verzióinak komparatív, textológiai vizsgálatát elvégző tanulmányát, amelyben az intradiegetikus, korlátozott tudású narrátornak az ottliki életműben való megjelenésére mutat rá.

A *Hajnali háztetők* kapcsán az alábbiakban egy, a képek pragmatikai és hermeneutikai kontextusainak, valamint az ezeket felvillantó nyelvi megjelenítéseknek a vizsgálatára teszek javaslatot. Figyelembe véve Hans Belting megállapítását, miszerint „a kép mindig az, amit *mi* csinálunk vele, amit *mi* fogunk fel belőle”⁹, vagyis semmiképp sem szuverén entitás, hanem mindig diszkurzív tereknek, intézményes és mediális manipulációknak vagy praxisoknak kitett, alapkérdésem a következő lesz: mit *tesznek*¹⁰ a *Hajnali háztetők* szereplői a festményekkel, és hogyan vágnak vissza a képek?

Előre kell még bocsátanom, hogy írásomban egy tematikus, illetve referenciális rögzítést hajtok végre a tekintetben, hogy a (szinte kivétel nélkül fiktív, nyelvi tényként létező) képeket mint a textus által performatív módon létesített faktumokat hozom szóba – mivel a képek ténykedését, illetve a képekkel való foglalatosságokat az elbeszélte történet világán belül elemzem, ezeket hipotetikus materialitással ruházom fel. Erre az önkényes értelmezői eljárásra nem holmi nyelvi transzparenciában való hit, hanem a választott kutatási irány készlet: a *Hajnali háztetők* mediális hibridjének képhasználat, a verbalitásba beíró, azon diszkurzív nyomokat hagyó vizuális 'idegen' vagy a kép/képiség poétikája ugyanis aligha vizsgálható egy efféle interpretációs trükk nélkül.

Felvetett kérdésemre a következő válaszok adhatók: a *Hajnali háztetők* figurái első sorban is képeket készítenek és festenek át, képeket állítanak ki a „Váci utca sarkán”¹¹ vagy szállítanak párizsi expozícióra, képeket értékesítenek vagy megkísérlik ezt, nézik, értékelik, címekkel ruházzák fel, valamint *roncsolják/rombolják* őket. Vagyis, itt a létrehozástól a szimbolikus és konkrét cseréken, a verbalitás interpretációs kódján át a képek vizuális eltüntetéséig és/vagy felülfestéséig és ezzel szemben: nyelvi megőrzéséig¹² tart

⁸ Jakus Ildikó: Egy átírás tanulságai. A „Hajnali háztetők” változatairól. In Jakus Ildikó – Hévizi Ottó: *Ottlik-veduta*. Kalligram, Pozsony, 2004. 50–61.; ill. l. még: Vál. és szerk. Kelecsényi László. *Ottlik (Emlékkönyv)*. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 77–91.

⁹ Hans Belting: Valódi képek, hamis testek. Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban. Ford. Nádori Lídia. In Nagy Edina szerk. *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan, Budapest, 2006. 43–59. 49. Kiem. Belting-től.

¹⁰ A szereplők képekkel kapcsolatos tettei alatt természetesen a beszéd- vagy nyelvi aktusokat is értem.

¹¹ Ottlik: i. m. 7.

¹² A *Hajnali háztetők* története szerint Halász Péter festményei Párizsban megsemmisülnek, mi több, a szerző maga oldja le az ecsetje által felvitt rétegeket: „Még idehaza, az elmúlt évek alatt összevásárolt egy csomó értékes képet; régi és új mesterek vásznait. Lelakozta valamennyit, rájuk festette saját műveit, és elvitte Párizsba kiállítani. A képeket aztán könnyűszerrel le lehet mosni és értékesíteni. Egész vagyont csempészett ki magának.” (110.) Festményei azonban verbálisan – Bébé tömör leírásaiban és narrációjában –, valamint – egy újabb mediális transzpozícióval – fotografikus formában megőrződnek: „Egy fekete dobozban ott voltak a festményeiről készült fényképfelvételek; mintha élete műve lenne itt a koporsóba zárva” (108. Saját kiem. – M. O.). Ha ezt az „itt”-et nem a történet, hanem az elbeszélés szintjére vonatkoztatjuk, akkor Bébé szövege (vagy a kisregény maga) az a tartály, amelyben Halász Péter alakja és festményei konzerválódnak.

a képek élettörténete; a festmények pedig privát és nyilvános szférákban, magán- és közbeszéd tárgyaiként egyaránt megjelennek.

A képek ilyen, voltaképp a valós gyakorlatot tükröző bioritmusában szimbolikus cseréként tartom számon a következőket: a modellek és festményalakok, valamint ezek nyelvi portréja (ti. Bébé elbeszélése) közti analógiás viszonyt és felcserélődést; a vizuális palimpszesztálódást (Bébé korrigálásai/átfestései; Halász mások vásznaira festett szocreál képei); a nyelv képre való rátelepedését, valamint befogadás és érték vagy értékelés (konkrét, anyagi javakban is tükröződő) alakulásait és forgalmát. Ezek a cserék, bevésoedések és átírodások a *Hajnali háztetők*ben mindig valamilyen szociológiai és/vagy ideológiai térben, társadalmi és/vagy diszkurzív rétegek között mennek végbe. A *Hajnali háztetők* című festmény értékét és értékelését például egyaránt meghatározza egyik modelljének, a szintén festő Halász Péternek a kultusza, a modell halála, pontosabban halálhíre, az auktor Bébé reflektív közlései és címadásai, továbbá a kulturális és az ideológiai piac (a kiállítás kontextusa; a kiállíthatóság feltételei; Lőcs elvtárs idolatrikus és cenzurális attitűdje, valamint a kritikusok értetlen hozzáállása).

Jóllehet a fentiekben felsorakoztatott interpretációs irányok mindegyike tüzetes vizsgálatot érdemelne meg, az alábbiakban elsősorban a médiumközi, illetve a tényleges *roncsolások* nyomába eredek.

A *Hajnali háztetők* című festmény három alakja, az „ülő férfi”, a „ruhátlan, szőke lány” és a „felöltözött nő”¹³ a festő Bébé személyes, hozzá különböző érzelmi viszonyokkal kapcsolódó ismerőseit, Halász Pétert, Adriani Aliszt és Karácsonyi Lilit jeleníti meg; Bébé verbális narratívája pedig ezeknek – a textus nyitányában még lebegő, vagyis név és történet nélküli vizuális jelölökként tételezett – figuráknak a szövegesítésére törekszik. A hármas portré statikus tere a szerző-narrátor privát terének egyik szeleteként, vagyis egyféle magánbeszédként, önéletrajzi képkivágatként azonosítható, s vizuális megnyilatkozásának a festmény értelmezhetőségét is meghatározó perszonalitását jól jelzi annak végső verbális márkája, címváltozata, amennyiben ez egy, a képi térben a szó szoros értelmében véve *láthatatlan* epizódra, Halász Péter budapesti látképére utal.

A kisregény ismeretében első látásra Bébé magán-, vagy önéletrajzi diszkurzusa képezi azt a szűrőt, amelyen a kisregény expozíciójában szóba hozott kritikusok nem látnak át, ami távol tartja őket a kép befogadásától. Az (ön)életrajzi esemény ismerete híján ugyanis kép és szöveg, festmény és cím megfeleltethetősége, dekódolása leküzdhetetlen hermeneutikai úrként jelentkezik: „kivált azt nem értik, miért adtam a képnek azt a címet, hogy »Hajnali háztetők«.”¹⁴ Szegedy-Maszák egyetérthetünk abban, hogy „a kisregény voltaképp úgy is olvasható, mint a saját címének magyarázata”¹⁵, illetve Korda Eszter megállapítását is helytállóként fogadhatjuk el, amennyiben Bébé beszédét ő egyféle „apológiaként”¹⁶, alkotását a kritikusokkal szemben megvédőként azonosítja. Ha Bébé beszéde retorikai, a festmény befogadónak meggyőzését célzó intencióval rendelkezik, akkor igen csak furcsállhatjuk a festő-alkotóként tételezett figura érveléstechnikáját, hiszen elbeszélése voltaképp nem a kép *mellett*, hanem a kép *köré* beszél. Bébé narratívája a kép mo-

¹³ Az idézetek mind innen: Ottlik: i. m. 7.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Szegedy-Maszák: i. m. 59.

¹⁶ Korda: i. m. 100.



delljeit, (részleges) élettörténetüket, vele való kapcsolatukat és a kép keletkezéstörténetét beszéli el, ha pedig Bébé diszkurzusát egyféle egzegézisként, a kép címe és a kép közti intermediális homály vagy érthetlenség elosztatására törekvésként értjük, akkor az életrajzi szemlélet, az empirikus adatok felsorakoztatása, valamint a verbális, vallomásos diszkurzus képviseli azt az argumentációs hálót, amely a festményt 'olvashatóvá' teszi. Vagyis, Bébé kettős megnyilatkozásában (festés és írás praxisa) a szavaknak a vizuálisra való ráretegződése lesz az a felszín, véset vagy palimpszesztus, amely a képet (meglátása szerint) színről színre láttatja, az expozícióban tételezett olvashatatlanságtól az olvashatóságig juttatva el.

Ez az auktoriális rávilágítás azonban egyrészt jelentősen leszűkíti a kezdetben, egyébként feltűnően szűkszavú ekphrasziszban¹⁷ instabilként, meghatározatlanként, s ilyképp heterogénként tételezett kép értelempotenciáljait, azaz a *kisajátítás* értelmében véve ronsolja a vizuális médiumot. Bébé igazság-diszkurzus (vö. „az igazság az, hogy [...]” [7.]), amely a vizuális és verbo-vizuális enigma feltárására, festmény, illetve cím és festmény rejtélyes kapcsolatának kibontására és megoldására tör, a történet megfogalmazása által éppen a festmény privát diszkurzusát írja felül, hallgattatja vagy nyomja el: a kép köré szőtt narratíva, miközben a festmény diszkurzusának kiegészítését, pontosabban: kijavítását célozza, így a nyelv repressziója által teszi fogyaszthatóvá a képet. Ilyen értelemben Bébé verbális diszkurzus nemcsak, hogy nem a kép mellett, hanem *helyette*, még pontosabban: *ellene* vagy ezzel rivalizálva beszél, ez a mediális strukturálódás és transzponálás pedig a szkripto-vizuális ökonómia struktúrájában korántsem valamiféle kiegyenlített dialogicitást, cserét, vagy – Korda Eszter kifejezésével élve – „pontosabb, igazabb eredményt”¹⁸, jóval inkább egy fegyelmező, ellenőrző, azaz felügyeleti szűrőt, egy hierarchikus viszonyt képez meg. (Ez a felügyeleti vagy szabályozó mechanizmus természetesen a címadás történetében, illetve a címválasztásokban is jelentkezik. Lőcs elvtárs Bébét palimpszesztálásra, Halász-portréjának le-rétegzésére buzdítja¹⁹, Bébé pedig újabb festékreteget

¹⁷ Vö.: „Ülő férfit ábrázol, aki hegedül a mellette ülő ruhátlan, szőke lánynak, bal lábánál pedig egy felöltözött nő ül a földön, és hallgatja a hegedűszót. A hegedűs is csodálatosan szép fiú, a szőke lány is tündökletes, mégis a kritikusok egybehangzóan azt panaszták, hogy valami »nyugtalanító diszharmónia« árad róluk, »hibásan fogtam fel a témát«, ahogyan egyikük írta, s kivált azt nem értik, miért adtam a képnek azt a címet, hogy »Hajnali háztetők«.” (7.)

¹⁸ „[a]z intermedialitás szerepe a *szemléltetés*, az egyik médium nem tudja azt érzékeltetni, amit a másik, így *kiegészíthetik* egymást, *pontosabb, igazabb* eredményt érve el. A *kiegészítés* kulcsszó ebben a poétikában: a festmény átfestése, a szöveg állandó módosítása is közelítés a *lényeghez*, az *igazhoz*. Ugyanakkor a relativitás eszköze is, mert hiszen önmagában egyik sem igaz. Bébé a valóság megragadásáért küzd meg narrációjában [...]” (Korda: i. m. 126. Saját kiem. – M. O.) Olvasatomban a *Hajnali háztetők* (a történet és az elbeszélés szintjén egyaránt működő) intermediális összefüggései épp nem a médiumok békés együttműködéséről, hanem a médiumkonkurrenciáról és hatalmi (át)helyeződésekről adnak számot; funkciójuk pedig nem a történetkomponensek minél valóságosabb közvetítésének érdekében való 'közös' munkálkodásban, jóval inkább a hatalmi, ideológiai, hermeneutikai (és narratív) konfliktusokra való figyelmeztetésben, azok megjelenítésében áll.

¹⁹ Vö.: „– Hát vakard le a képről a nőket – mondta végül.” (9.)

visz fel rá²⁰. Címválasztásaiban ugyanakkor a meghatározatlan festményhez – több – tisztázó és megzabolázó verbális korlátot és/vagy réteget társít. A képcímek²¹ ismét a nyelv represszív szerepéről adnak számot, amennyiben kizárják a verbo-vizuális szemiózishoz azokat a jelölőket és jelentéseket, amelyeket a hatalom nem tart nyilvánosságra hozatalra méltónak, vagyis letilt.)

A verbális ilyen uralmi, a vizuális fölötti dominanciára törő jellege a történet azon pontján is jelentkezik, ahol Bébé nemcsak, hogy interpretációs (és ne feledjük: auktoriális pozícióból eredő) hangot kölcsönöz festményének, de ismét köré, mellé- és leginkább *el-lene* beszél. A beszédes, mondhatni fallikus nevű Lőcs elvtárral folytatott diszkusszióban így egyrészt maga is „gyöngének”, befejezetlennek, „hibásnak”, „túláságosan élethűnek” valamint „nem elég pozitívnek” nevezi a képet, azaz csekély művészi értékkel bírónaként tartja számon; másrészt az ábrázolás milyenségével, stilisztikai besorolásával kapcsolatban teljesen ellentmondásosan nyilatkozik: „formalista kép”, „idealista”, „naturalista.”²² Azaz, míg narratívája bizonyos értelemben a kép, illetve a képértelem tolmácsolását, megvilágítását és korrekcióját intencionálja, a képről való explicit beszédben lerontja azt, és az egymásnak radikálisan ellentmondó ábrázolási formákhoz sorolva egyfelől ismét kisajátítja, másfelől az eldönthetetlenség vagy a ködösítés által eltünteteti a verbális közlések között a képet.

Bébé képekkel kapcsolatos beszéde többnyire kettős, egyszerre leplező és megmutató, az ironia alakzatával dolgozó nyelvjátékot űz. Például a B. festő „remek”, egy „trágyadombon kapirgáló tyúkot” ábrázoló festményére vonatkozó részletben a perifrázis és eufemizmus alakzatai az *elhallgatott* (pontosabban: le nem írt) kimondását teszik lehetővé: B. a „barnássárga matériát” nem „ganéjként”, hanem egy másik, „közönségesebb névvel”²³ illeti. A ki nem mondott, pontosabban papírra nem vetett „közönségesebb”, a „ganéjt” helyettesítő szó *írott* hiányára a narrátor külön felhívja a figyelmet: „»Lefejtettem a – ganéjt«, mondogatta, *de nem ezzel a szóval*, hanem közönségesebb nevén nevezve a barnássárga matériát.”²⁴ Ezzel a szóhasználattal a későbbiekben Bébé maga is él, hangsúlyozva, hogy a „ganéj” helyett másik, vélhetően vaskosabb/trágárabb szót alkalmazott: „– Lőcs elvtársnak ganéjt a fejére” – mondtam a titkárnak, *de nem ezzel a szóval* [...]”²⁵ Ezek a reflektív kiszólások a Bébé *beszéde* és Bébé *írása*, az 'élő', beszélt nyelvhasználat és az ezt felülíró, grafikus rögzítés közötti, ismét mediális váltásként identifikálható résre, elfedés és megmutatás a *Hajnali háztetők* szövegét ugyancsak átszövő stratégiáira utalnak. A nyelvi trükk – a jólnevelt narrátor a nyomdafestéket nem (igazán) tűrő kifejezést (ön)cenzúrázza –

²⁰ Vö.: „Nem kezdtem új képet Halász Péterről, de a régit megpróbáltam kijavítani.” (13.), és: „[Lili] [ó]vott, ne fessek új portrét Petárról. Én mégis átjavítottam a régi arcképét, s még ezt a meghatottságomat is belefestettem imitt-amott.” (109. Saját kiem. – M. O.)

²¹ A címváltozatok keletkezésük sorrendje szerint a következők: „H. P. arcképe, két feleségével”; „Égi és földi szerelem”; „Hegedülő férfi, ülő akt és egy titkos prostituált képmása”; „Hajnali háztetők” (13.) Talán szükségtelen megjegyeznem, hogy a kép értelempotenciáljai mindegyik esetben módosulnak, s maguk a címek prolepszisekként tarthatók számon. Festményalakok és címek ki-tűnő elemzését nyújtja Korda: i. m. 98–108.

²² Az idézetek mind innen: Ottlik: i. m. 8.

²³ Az idézetek mind innen: Ottlik: i. m. 9.

²⁴ Uo. Saját kiem. – M. O.

²⁵ Ottlik: i. m. 13. Saját kiem. – M. O.

egy másik (szó)játékra, az elhallgatás (le nem írás) meg- és kifordításának példájára is rávilágít: a kurrens hatalom legexponáltabb képviselőjének neve (ti. *Lőcs* elvtárs) olyan sokatmondó – és leírt – titulus, amelynek – bizonyos (fallikus) értelemben – a hivatalos, normatív nyelvhasználatban nem volna helye.²⁶

Noha Bébé festményről való beszéde enyhén szólva önellentmondásosnak mutatkozik²⁷, nem állíthatjuk, hogy mediális hierarchizálásában egyértelműen a verbalitás primátusára voksolna. Bébé ikonofiliája, a vizuális iránti elkötelezettsége ugyanis a képkészítés praxisa mellett a vizuális reprezentáció iránt táplált eredendő bizalmában is tetten érhető. Így például fotográfiák alapján készül új képet festeni Halászlóról; a hajnali Budapest látványának elbeszélése kapcsán azonnal annak képi rögzítését javasolja; továbbá a nyelv elégtelenségére hivatkozva készíti el az ominózus, a textus expozíciójában „vitatható értékűnek” (7.) nevezett festményt. A festmény keletkezéstörténete szerint Bébé (legalábbis részben) azért készíti a képet, hogy az újságíró Z. híre alapján körvonalazódó sejtését, miszerint Halász és Lili volna az antibes-i penziótulajdonos és szakácsnő, leellenőrizze: „[...] sehogyan sem bírtam leírni Halász Péter külsejét. Az az ötletem támadt, hogy lefestem őt Z. számára emlékezetből” (100.). Az elkészült képen Z. valóban felismeri őket, vagyis Bébé festménye mintegy a szomszédos, a fotografikus médium tulajdonságaira tesz szert: a festmény itt a realizmus, pontosabban az objektivitás igényével lép fel, amennyiben nemcsak, hogy leképezi, de azonosíthatóvá és visszakereshetővé teszi az empíriát, az ún. valóságot.

A *Hajnali háztetők* című festmény tehát ebben az epizódban nemhogy hermeneutikai zűrzavarban, hanem éppenséggel a reprezentációs erő és a megértés sikerességében részesül. Hozzá kell tennem, hogy ezt a sikert ismét egy privát tér, a személyes ismeretségek és empirikus tapasztalatok garantálják. A befogadás itt a portré műfaji szabályainak megfelelően valóság és kép analógiás viszonyának a függvénye; a valóság és kép közti reprezentációs vagy mimetikus viszony evidenciája alapján pedig ’realistaként’ kellene elfogadnunk Bébé alkotását. Bébé korábbi stilisztikai mismásolásait itt a kép „igazsága” rántja helyre. A Z.-epizódban a nyelv kudarcával a vizuális sikere szegül szembe: a természet-hűség felől nézve a képi potenciál igazságértékre tesz szert, a vizuális így részint helyreállítja/korrigálja, részint pedig felülírja Bébének Halász és Lili alakjait megragadni próbáló szavait. Egyben rámutat arra is, hogy Bébé szavaival *nem*, csakis festménye által képes láttatni, a szó szoros értelmében véve megjeleníteni vagy láthatóságot produkálni.²⁸

Számításba véve azt is, hogy a kép itt a cím, azaz elsődleges metakódja nélkül szerepel, akár annak állításához is eljuthatunk, hogy a kép a textus expozíciójában tárgyalt befogadhatóságát csak a cím, azaz a verbalitás intrúziója nehezíti meg és/vagy lehetetleníti el: a kép ugyanis verbális mankója nélkül, pusztán a portré műfaji konvenciói szerint diktaált recepciós szabályokra alapozva – legalábbis Z. számára – világosan érthető. Vagyis, míg korábban a privát tér, a közlés személyessége tűnt a megértést gátló erőnek, immáron

²⁶ Ahogyan leírni sem igen illik. Túlzás volna-e ezt a névadást (vagy minőségjelzős szó szerkezetet) sarkalatos, frappáns, rendkívül sűrű és rövid politikai el(len)szólásként értenünk?

²⁷ Az elbeszélés szintjén ez a sokak által megfigyelt narrátori megbízhatatlanság egyik indexeként tartható számon.

²⁸ Verbális és vizuális ilyen viszonya természetesen a *Hajnali háztetők* újabb meta-, ezúttal az elbeszélés szintjét érintő rétegét képezi, amennyiben nemcsak az elbeszélő tudását, de elbeszélőkészségét is korlátozottként mutatja fel.

úgy tűnik, a *Hajnali háztetők*ben a képek recepcióját elsősorban a verbális kód gátolja. Mielőtt azonban a festmény mediális transzparenciáját, mimetikus tökélyét maradéktalanul elfogadnánk, meg kell jegyeznem, hogy a kép olyan láthatóságot is magán hordoz, amelyet Bébé a történet szerint semmiképp sem láthatott. Bébé egyaránt alapoz a múltban szerzett tudására és egy látatlan jövőre, amennyiben nemcsak „emlékezetből”, hanem képzeletből is dolgozik: „Megöregítettem kissé a lányt. A kopár éveket, melyek azóta kifutottak alólunk, kegyetlenül hozzácsaptam Lili kerek, kemény fejéhez” (100–101.). Az (empirikusan) láthatatlanból formált láthatóság, a távollevő imaginárius kiegészítése és megjelenítése olyan látványt hoz létre, amely egybeesik a valósággal, ámde úgy, hogy a tapasztalati dimenzióra csak ingatag módon alapoz, ilyképp a vizuális tárgyiasságot nem valamiféle külvilág, jóval inkább a fantázia és a képzelőerő dimenzióival helyezve viszonylatba.

Bébé ikonofilája, illetve képnyelve a nyilvánosság felé kommunikálásban, a belső/engedő vagy privát képek materiális kivetítésében és realizálásában ténykedik; festői praxisa az auratikus, egyedi képek létrehozását célozza, s ha képeire tényszerűen „rá” (9.) vagy „belefest” (109.), korrigáló, vagyis esztétikai, illetve morális okokból teszi. Képeit így nem vizuálisan, hanem a nyelvi cselekvés által tünteti, árulja el vagy bocsátja áruba. Halász ezzel szemben a materialitás és az individuális képalkotás denegálójaként teteleződik: ő sokkal inkább a reprodukálásban, a sokszorosításban jeleskedik (mellplasztikák, a kurrens ideológia kollektív képeinek termelése), továbbá *rétegművészetet* gyakorol: régi és új mesterek vásznaira festi rá szocreál ábrázolatait.²⁹ Ha Bébé egyik vizuális trükkje az, hogy a láthatatlant is megjeleníti, Halász a látható felülfestés általi elrejtésében, a felület diszkurzusában érdekelt, de csak azért, hogy a(z eredeti) felszín átfestésével a képek cseréjében a(z anyagi haszon értelmében vett) materialitásból részesedjék. Amit Halász Péter megtesz a képekkel, azt gyakorolja Bébé a képről való beszédében: ahogyan egyik festmény egy másik hordozóeszközzé és -felületévé válik, ahogyan az originális forma átadja helyét az ideologikus-kollektívnek vagy törlések által képek tűnnek el és bukkannak elő, úgy a narratív nyelv maga is folyton-folyvást dekomponál és de-hierarchizál.³⁰ Halász Péter palimpszesztálásának morális olvasatai jól ismertek³¹ – a kisregény zárlatában említett ikonoklázomusa azonban legalább kétféle további olvashatósággal bír: a szocreál felületek destruálásával egyrészt az ideológiát is lemossa a színről, felszínre hozva, egyben disszidáltatva az alighanem auratikus képi tartalmakat, másrészt virtuálisan egy auktori öngyilkosságot hajt végre³².

Megjelenítés és meg nem jelenítés, eufemizmus és vulgarizmus, verbális nyíltság és tiltott beszéd, továbbá képkészítés és képrombolás kettős játszma a verbalitás által elfojtott és ennek ellenszegülő vizuális pregnáns darabjaként teszi olvashatóvá a *Hajnali ház-*

²⁹ Vö.: „Egy hatalmas méretű vásznon vasöntő munkások serénykedtek.” (107.)

³⁰ Röviden jegyzem meg, hogy Bébé narratívája, a szereplők nyelvi (és vizuális) portréinak többértelműsége maga is egyféle, az imázs [*image*] értelmében vett kép-készítésként és kép-rombolásként – ha tetszik: bálványkészítésként és -ledöntésként – fogható fel.

³¹ L. Halasi Andor: *Hajnali háztetők*. Ottlik Géza elbeszéléskötete. In uő: *A jövő felé*. Szépirodalmi, Budapest, 1964. 194–197.; és Lengyel Balázs: Ottlik Géza elbeszélései. In uő: *Hagyomány és kísértet*. Magvető, Budapest, 1972. 327–333.

³² Vö.: „Élete műve lecsurog majd a padlóra az oldószerrel együtt.” (110.)



tetőket. A fentiekben érintett vizuális és intermediális praxisok kapcsán pedig az a kérdés is joggal fogalmazódhat meg, hogy vajon a képek az Ottlik-kisregényben, némaságuk ellenére, pontosabban szöveggel való felruházottságuk, beszédbe, diszkurzív és különböző csere-aktusokba hozottságuk által nem valamiféle önálló diszkurzusra tesznek-e szert, olyan, első megközelítésben néma, majd nagyon is hallható morajlást teremtve, amely nemcsak az őket közvetítő médiummal, de a kurrens hatalmi ideológiával is szembesze-gül?

Kissé sarkosan fogalmazva állíthatjuk, hogy a *Hajnali háztetők* verbo-vizuális összefüggéseit a szakirodalom eddig egyrészt az „elbeszélés nehézségei”, azaz nyelv és valóság relációja, illetve az ottlik-i metafikció, művész-alteregő vagy „művészetfelfogás”, másrészt kép és szöveg egymást tükröző, egymás analogonjaként viselkedő, más szóval mimetikus-ként apperceptiált viszonya felől tárgyalta. A *Hajnali háztetők* kétségkívül *szól* a festményről, a figurák történetéről, az elbeszélhetőségről, a művészetről, de véleményem szerint legalább ennyire *szól*, vagy inkább beszédesen hallgat 1956-ról, a kimondhatatlan kimondásáról, a láthatatlan láthatóvá tételéről valamint az irónia, a kettős beszéd szubverzív, ideológiakritikai és/vagy protestáló működéséről.³³ Kétségtelen interpretációs tény az is, hogy kép és szöveg viszonya itt öntükrözőként azonosítható, de a *Hajnali háztetők* szkripto-vizuális szerveződése a jelek harcaként, az egymást eláruló és felülíró képek és szavak relációjaként is elgondolható. A valóság nyelvi hozzáférhetetlensége, a nézőpont-függő igazság és/vagy valóság, a narrativizálás lehetőségei, az elbeszélés és a narrátor hitelességének, megbízhatóságának és tudásának kérdésessége természetesen szintén helytálló interpretációnak mutatkozik, ám az értelmezés „nehézségeinek”, az olvashatatlanságnak és a félreértésnek a tematizálása legalább ennyire a szöveg tétjét képezhetik.

Végezetül pedig, jóllehet a fentiekben a szöveg jó néhány aspektusát negligáltam, a *Hajnali háztetők* szövegét a magam részéről ikonofília és ikonoklazmus, verbális hatalom és vizuális ellenszegülés, illetve ideológia és az ezt kihívó vagy kijátszó kettős beszéd és képhasználati praxis történeteként tartom újraolvashatónak és újraolvasandónak.

³³ Ennek részletesebb, a szöveg narrato-retorikai csúszkálásaira jobban kitérő vizsgálata a szakirodalom egy része által apolitikusként tárgyalt Ottlik-kép árnyalásához is hozzájárulhat. Meggyőződésem, hogy a *Hajnali háztetők* még nem eléggé feltárt szocio-politikai rétegzettségére épp a képekkel és közvetítésükkel folytatott nyelvjáték elemzése mutathat rá.

HERNÁDI MÁRIA

A megszakadt történetek teljessége

OTTLIK GÉZA: PRÓZA



„Mindenki kiváltságosnak hiszi az életét, gondoltam,
amiben igaza is van mindenkinek.”¹

Ottlik Géza 1980-ban megjelent *Próza* című könyve már a címében ellenáll a műfaji besorolásnak, hiszen a műfajnál szélesebb kategóriára, műformára utal. A korabeli kritikák és recenziók többsége vegyes műfajú szövegek gyűjteményének, műhelyforgácsok laza halmazának tekinti a *Prózá*t, s ez a megközelítés útját is állja az érdemi olvasatok születésének. Balassa Péter², Bányai János³ és Béládi Miklós⁴ tanulmányai ezzel szemben a mű egységét és koherenciáját hangsúlyozzák, s arra az eredményre jutnak, hogy a *Próza* egyetlen történet elbeszélése⁵, sőt, hogy a *Próza* valójában regény⁶.

A könyv felépítése igazolni látszik ezeket a véleményeket. A kötet kétféle, egy kisebb és egy nagyobb betűtípussal dolgozik. A kétféleség világosan látható és követhető a tartalomjegyzékben is, ahol a nyomtatott nagybetűkkel szedett címek felelnek meg a nagyobb betűmérettel szedett hat fejezetnek (CZAKÓ HALÁLA AZ ÚJ NEMZEDÉKBEN; EGYETEM, BH; A RÉGI VÁROSI SZÍNHÁZ LEJTŐS FOLYÓSÓJA; OSTROM, PASARÉT; A FORDÍTÁSRÓL; AUGUSZTUS RÓMÁBAN), a kisbetűs címek pedig a kisebb betűmérettel szedett összes többi fejezetnek. Ha a *Prózá*t regénynek tekintjük, a nagybetűs hat fejezet a regénynek azt a síkját jelöli, ahol az elbeszélő magát felfedve „kiszól” az olvasónak, előzetes vagy utólagos kommentárokat fűz a szövegekhez, ahol hangsúlyozza az emlékezés és az önreflexió gesztusát. Ez a nagybetűs szövegréteg az *elbeszélői* sík. Ezzel szemben az említett hat fejezeten kívüli kisbetűs fejezetek az (elbeszélt) *történet* síkját jelölik.

A nagybetűvel kiemelt – a visszaemlékezés jelenét magában foglaló – elbeszélői sík szerepe mindenek előtt az, hogy rendezze, strukturálja és irányítsa a *Próza* című regény rendkívül sűrűn tagolt, bonyolult történetét, cselekményét. A hat fejezet közül kettő keletet alkotva különül el a többitől. A első fejezetben (CZAKÓ HALÁLA AZ ÚJ NEMZEDÉKBEN)

¹ Ottlik Géza: *AUGUSZTUS RÓMÁBAN*. In: Ottlik Géza: *Próza*. Magvető, 1980. 295.

² Balassa Péter: *Ottlik Géza: Próza* = Kortárs 1980/12 illetve: Balassa Péter: *Íme a Próza: Ottlik Géza könyvéről*. In: Balassa Péter: *Színeváltozás Szépirodalmi Kiadó*, 1982.

³ Bányai János: *Próza* = Híd 1981/4 illetve: Bányai János: *Próza: regény, elbeszélés*. In: *Ottlik: emlékkönyv* (Szerk. Kelecsényi László), Pesti Szalon, 1996.

⁴ Béládi Miklós: *Ottlik prózája* = Alföld 1981/3 illetve: Béládi Miklós: *Ottlik Prózája*. In: Béládi Miklós: *Válaszutak*. Szépirodalmi Kiadó, 1983.

⁵ Balassa Péter: *Ottlik Géza: Próza* 1198.

⁶ Bányai János: *Próza: regény, elbeszélés*. 150.

megkezdett elbeszélés az utolsó fejezetben folytatódik és ér véget (AUGUSZTUS RÓMÁBAN), mintegy kettétört gömbhéjként nyílván meg és csukódva össze a szöveg-egész körül. A további négy nagybetűs fejezet is kohéziós szerepet tölt be a történetek között, új szálakat vezet fel, fordulatokat jelez és gondolatokat összegez, belső vázként strukturálva a keretbe foglalt cselekményt.

A következő kérdés az lehetne, hogy ha a *Próza* regény, akkor miről szól ez a regény. Ottlik Géza nyilatkozataiban többször hangoztatja, hogy a költészet és az írás nem más, mint létezésünk formai megragadása, amihez folyamatosan modelleket, mintákat keresünk.⁷ Írói hivatásáról a következőket mondja: „Van, aki azért lesz író, idősebb korban, mint én, mert valami mondanivalója van. Nekem nem volt semmi külön mondanivalóm, csak az emberi létezés és a világ teljes egésze. (...) a művészet lényegében nem külön szakma, hanem egyszerűen az élet gyakorlása, az emberi lét természetes foglalkozása, amit mindenki űz éjjel-nappal. Ami megtörtént az emberrel, (...) azt mind átéli, tudomásul veszi, reagál rá, visszagondol rá, rendezni próbálja, hordozza, építi, szóval éli az életét. Alighanem ilyen értelemben képzeltem el magamnak hétévesen az írói pályát: hogy majd a létezés-szakmában dolgozom.”⁸

Ennek az ars poeticának a választása egyben műfaji minták, beszédmódok választását is jelenti. Meg kell találni azt a formát, amely képes befogadni ennek az elgondolásnak a tágasságát, vagy ha tetszik: képtelenségét. Ha az irodalmon kívülről kezdjük el a közelítést, a legkézenfekvőbb forma maga az emberi élet mint történet. Philippe Lejeune szerint az élettörténet nem pusztán egy halom információ, hanem mindenekelőtt struktúra és kommunikációs aktus⁹ – a saját-élet szolgálhat tehát leginkább olyan történetformaként az ember számára, amelynek keretei közt talán felmutatható a „létezés egésze”. Innen nézve magyarázatot nyer Ottlik életművének meghatározóan önéletrajzi jellege, s az is nyilvánvaló, hogy a *Próza* mint önéletrajzi mű szerves része annak a megértési folyamatnak, amely a létezés egészéhez a saját-élet megértésén keresztül jut el. Mert, ahogy az Ottlik által sokszor idézett Kosztolányi mondat állítja: „Tévedés azt hinni, hogy a költő érti az életet, és mint valami tanítómester, elmagyarázza. A költő nem érti az életet, és éppen azért ír, hogy az írással mint tettel megértse.”¹⁰

Csak hogy míg az önéletrajzi ihletésű Ottlik-regények és novellák főhőse és elbeszélője egy Bébé nevű figura, addig a *Próza* főhőse és elbeszélője azonos a könyv szerzőjével, aki közvetve – családtagjai nevének említésével – több ízben meg is nevezi magát. Tehát míg a lejeune-i paktum a többi Ottlik regényekben regényírói, addig a *Prózában* inkább önéletrajzi.¹¹ A fikcionalitás szerepe a regényekhez viszonyítva elenyésző: a *Próza* tehát akár az „Ottlik Géza élete(i)” címet is kaphatta volna. Béládi Miklós ennek megfelelően „szellemi önéletrajzként”¹² közelíti a műhöz, amelyet a „gondolkodás évgyűrűi”¹³ strukturálnak.

⁷ Ottlik Géza: *A regényről*. In: Ottlik Géza: *Próza* 187–188.

⁸ *Beszélgetés Lengyel Péterrel*. In: *Próza*, 204–206.

⁹ Lejeune, Philippe: *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*. L'Harmattan, 2003. 131.

¹⁰ Ottlik Géza: *i. m.* 187.

¹¹ Vö. Lejeune, Philippe: *i. m.* 17–45.

¹² Béládi Miklós: *Ottlik prózája* 79.

¹³ *uo.*

Ha az irodalmi műfajok körében keressük tovább azt a beszédmódot és formát, amely megjelenítheti „a létezés teljességét”, a regényhez jutunk el. „Nemcsak fiatalságánál fogva, ideiglenesen nincs eldöntve, hogy a regény micsoda. – írja Ottlik – Lényegéből, a valóság struktúrájától való elválaszthatatlanságából folyik alapvető indetermináltsága, mint a művészeteké vagy a matematikáé. Amiről „szól”, azaz a tartomány, ahová összetevő elemei tartoznak (...), a világ teljes, sértetlen valósága: nem aktuálisan létező, hanem létrejövő, nem zárt, kész valami, hanem szakadatlanul készülő, a nyelv, a fogalmi hálózatunk számára keletkező.”¹⁴ Az Ottlik által definiált regény tehát éppen olyan, a teljességet a töredékesben sűrítő, folyamatosan változó és keletkező, végleg soha el nem készülő építmény, mint az emberi élet, pontosabban: mint az a történet, aminek az ember a saját életét látja.

A *Próza* felépítésében ugyanaz az Ottlik írásmódjára nagyon jellemző körkörös szerkesztettség érvényesül, ami az *Iskola a határon* és a *Buda* című regényekben, és több elbeszélésben is (*Hajnali háztetők*, *A Drugeth-legenda*). A témák spirálisan épülnek egymásra: az elbeszélő egy tárgyat többször is körüljár különféle szempontokból, a megértés különböző szintjein. Erre a legjobb példa a kötetben szereplő, az életrajzon és írói pályán végigtekintő három interjú, amelyek a könyv három különböző pontján elhelyezve a *Próza* mint életrajzi mű belső kicsinyítő tükrének is tekinthetők. Eltérő szintű kifejtettségüket már a címük is jelzi (*Félbeszakadt beszélgetés Ráz Pállal*, *Beszélgetés Lengyel Péterrel*, *Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal*). Az első beszélgetés anyaga a gyermekkortól az egyetemi évekig, a másodiké az első művek megjelenésétől a hatvanas évek végéig vezet, míg az 1978–79-es nagyinterjú az Ottlik-ösöktől egészen az interjú idejéig követi az írói pályát.

Az *életrajz/élettörténet* mellett a spirális rendben felépülő másik nagy téma maga a *regény*. Az erről való gondolkodás csúcspontja *A regényről* szóló esszé és persze maga a *Próza*, mint regénykísérlet. Ebből is látszik, hogy a regényműfaj keresésének, megértésének folyamata egyszerre két, egymástól elválaszthatatlan – elméleti és gyakorlati – síkon zajlik: az elbeszélő a regényről elmélkedik, közben pedig – ugyanabban a készülő szövegben – megpróbál regényt írni. A regény megértésére tett kísérlet elméleti síkjához tartozik a *Próza* összes kritikai jellegű, műelemző írása is, amelyeknek – bármilyen műfajhoz nyúlnak is – viszonyítási alapja, végső tétje rejtetten vagy nyilvánvalóan mindig a regény. A regényműfaj „tanulásának” ugyanehhez az teoretikus síkjához rendelhetők a *művészet és a valóság* viszonyával foglalkozó írások, mint például az *Újságcikkek a háború alatt (1942–1943)* című fejezet tárcái, vagy a *Háború után (1945–1946)* jegyzetei, karcollatai. A művészet és valóság témakör spirális vonulatának kifutása, csúcspontja a *Kosztolányi* című esszé, amely egyben a kötet *Epilógus* előtti záró darabja is. Ez az esszé azért is tekinthető gondolati szintézisnek, mert egyszerre szól a művészetről, irodalomról és a regényről, s egyszerre az emberi élet történetének, mindennapjainak valóságáról – rámutatva ezzel a kettő eredendő egységére, szétválaszthatatlanságára. „Kosztolányi a durván leegyszerűsített látszatvalóságból segít visszatalálni a saját életünkbe, – olvashatjuk az esszében – a mindennapjaink eredendő teljességébe, ahol a mérhető adatoknak, megfogalmazható tényeknek, vagyis mindannak, amiről azt hisszük, hogy e világban történik, velünk vagy körülöttünk, igen csekély a fontossága. / Megmutatja, segít felfedezni, felismertetni

¹⁴ Ottlik Géza: *A regényről*. In: *Próza* 186–187.

velünk, hogy életünk folytonossága mennyivel valóságosabb dolgokkal van tele.”¹⁵ Mert, teszi hozzá a zárszóban az író: „létezni csodálatos, regényes, nagyszerű dolog.”¹⁶

Az élet és a mű elválaszthatatlanságát alapul véve máris érthető a *Próza* műfaji heterogenitása is: az, hogy mit keresnek a kritikai írások az önéletrajzi jegyzetek között, az irodalomtörténeti fejezetek egy el nem készült regény skiccei mellett, az elméleti esszék a tárcák és naplórészletek szomszédságában, mindez pedig miért van beleágyazva Czákó Pali szerelmének, halálának és megvilágosodásának történetébe. Mindez együtt alkotja azt, amit életműnek nevezhetünk (az élet mint mű és a mű mint élet értelmében egyaránt).

Egyetérthetünk tehát Balassa Péterrel, aki szerint a *Próza* műfaji maszkok sorozatán át történő nyomozás, detektívtörténet.¹⁷ Balassa szerint a nyomozás tárgya a barátság: hogy él-e, hal-e a régi barát – szerintem viszont a nyomozás tárgya átfogóbb, a keresés célja a regény mint élet s az élet mint regény.

Ennek a regény-nyomozásnak a kicsinyítő tükre a *Magányos hegedűszó* című szöveg, amelyben az elbeszélő egy lehetséges, de még meg nem alkotott regény kezdőjelenetét vázolja fel, majd hozzáteszi: „Másként azt sem tudom, regény vagy szindarab-e az, aminek így kellene kezdődnie, miért izgatott a polgári ruhás férfi, mibe keveredett barátjával, a kapitánnyal együtt, mi történik majd a következő félórában és a következő esztendőben. (...) Ha bárki tudna valami bővebbet, nagyon kérem, közölje velem. A nyugtalan férfi egyébként száznyoleven centiméter magas, és Dódinak becézik, a százados pedig Chopin Asz-dúr prelűd-jét játssza.”¹⁸ Az elbeszélő játékos öniróniával társdetektívvé avatja olvasóját.

Itt említendő Bányai János értelmezése, miszerint a *Próza* valójában nem más, mint a műfaj képtelenségének realizálása műfaj-formában, regényben.¹⁹ A képtelenség okát a kritikus abban látja, hogy Ottlik labirintus-formájú regényt ír, mint Csui Pen *Az elágazó ösvények kertje* című Borges novellában. Azaz: a cselekményszöveg során az összes lehetséges elágazáson egyszerre indul el, az összes utat egyszerre választja, az így keletkező regényt tehát nem lehet lineárisan olvasni, csak úgy, ahol Ottlik javasolja: ide-oda lapozgatva, előre-hátra járkálva a szövegben.

Bár ez az értelmezés fontos fogódzókat ad Ottlik körkörös regényépítésének poétikájához, a magam részéről nem ebben látom a regény képtelenségét. A *Próza* „cselekménye” nem elágazásokhoz érkezik, ahol akár egyszerre több úton is továbbmehet, hanem épp ellenkezőleg: zsákutcákba fut, amelyeknek se erre, se arra nincsen folytatása. Megszakadt életműbeli utak rajzolódnak ki ebben a könyvben, ahol az elbeszélőnek/főszereplőnek nincs választási lehetősége. Ahogy a „*Patt*” című jegyzetszöveg filmbeli hőséről írja az elbeszélő: „Úgy jár, mint valamennyien járunk az életben, sakktáblánkon lassan kifogyunk a lépésekből, s aztán mozdulatlanul szomorkodhatunk.”²⁰

¹⁵ Ottlik Géza: *Kosztolányi*. In: *Próza* 282–283.

¹⁶ Ottlik Géza: *im.* 288.

¹⁷ Balassa Péter: *im.* 1999.

¹⁸ Ottlik Géza: *Magányos hegedűszó*. In: *Próza* 118.

¹⁹ Bányai János: *im.* 150.

²⁰ Ottlik Géza: „*Patt*”. In: *Próza* 119.

Nem véletlenül írja Balassa Péter, hogy a *Próza* a magyar irodalom elsüllyedt Atlanti-sza, amelyben azt fedezhetjük fel, amit már elvesztünk.²¹ Ottlik Géza *Egybegyűjtött tanulmányai és kritikái*, *Válogatott publicisztikai írásai* és *Teljes naplója* már nem fognak megjelenni. Helyettük 1980-ban megjelent a *Próza*, amely mindezek kezdeményeit, töredékeit tartalmazza – tökéletes kompozícióba foglalva, s ezáltal regénnyé írva az önmagában töredékest, életművé összegezve a megszakadt történeteket. A vállalkozás végső soron képtelenség, hiszen a regény – legalábbis a hagyományos értelemben vett regény – folytonosságot kíván, folytatható-befejezhető történeteket, ahogy maga az élet is.

A *Próza* sokféle szinten tematizálja a szakadást, szövege tele van erre történő utalásokkal. A keretnovellát maga az elbeszélő függeszti fel ezzel a mondattal: „Itt félbeszakadtak a gondolataim egyelőre”²², majd az epilógusban így tér vissza rá: „Félbeszakítottam Czakó Pali történetét. Faképnél hagytam mindenestől (...) Pedig nem halt meg.”²³ A keretelbeszélés első része után következő interjú címe: „*Félbeszakadt beszélgetés. Réz Pállal*”, amelyben utalások történnek az írás abbahagyására mint az írói pálya kezdetére, illetve az ementáli sajtóhoz hasonlóan lyukacsos életműre. Az interjút követő [*EGYETEM, BH*] című szöveg egy – a szakadásról szóló – hosszabb gondolatsorral indít: „Sok minden félbeszakad, elakad, abbamarad. Felhagytam végül az újságírással is, miután még egy nagy reggeli lapnál megpróbálkoztam. Úgy látszik, a világ ilyen szakadásos. Ezeket a szakadásokat a lelkünk nem veszi szívesen, nem is mindig tudja követni, elfogadni, magáévá tenni: folytonosságot kíván. A folytonosság azonban előfeltételezi a végtelen fogalmát, tényleges létezését (...) A természet világában, úgy látszik, nincsen folytonosság és végtelen.”²⁴ A *Próza* két nagyobb egységre oszlik, a kettő határán, vagyis az *Első rész* végén a következő sorokat olvashatjuk: „A cikkeim folytonosságában 1946 után megint egy szakadás látható, egy tizennégy évi hézag, mialatt sok minden délibábbal, ködképpel, reményekkel áltatta magát az ember, szándékosan, mert egyebe nem volt (...)”²⁵ A *Második rész*nek már fontos visszatérő témája az író hallgatása, a hallgatás szövetéből készülő regény.

A meghíúsult írói próbálkozások, később a háború és a diktatúra évei a magyar történelem mint kollektív történet szintjén is jelzik ugyanezeket a szakadásokat. A legmélyebb törésvonal, az 1946 és 1960 közti időszak, a teljes írói elhallgattatás korszaka jelképesen megfeleltethető az *Első rész* és a *Második rész* fejezethatárának is. Az eltelt tizennégy év valójában egy üresen hagyott nagy fejezet lehetne a könyvben, amelybe nem került szöveg. Ilyen módon azonban nem is jöhetett létre, mind könyvfejezet, csak az előtte és utána következő fejezet közti határ jelzi a törésvonalat, amiben az a tizennégy év – s vele az életmű egy darabja – nyomtalanul elsüllyedt. A másfél évtizednyi törésvonal túloldalán valami egészen más várja az olvasót, mint az innenső oldalon, ahol még az elhallgatásról mint gesztusról volt szó – a vonalon túl viszont már a hallgatásról, mint írói életállapotról. Míg az *Első rész* öt fejezetből áll, a *Második rész* mindössze két fejezetből – jelezve ezzel azt a folytatkozást és hiányt, ami itt már végérvényes és helyrehozhatatlan.

²¹ Balassa Péter: *im.* 1997.

²² Ottlik Géza: [*CZAKÓ HALÁLA AZ ÚJ NEMZEDÉKBEN*] In: *Próza* 22.

²³ Ottlik Géza: *AUGUSZTUS RÓMÁBAN*. In: *Próza* 291.

²⁴ Ottlik Géza: [*EGYETEM, BH*] In: *Próza* 35.

²⁵ Ottlik Géza: [*A FORDÍTÁSRÓL*] In: *Próza* 176.



1946 után a másik, a kötetben már nem tematizálódó nagy törésvonal 1979. A dátum nemcsak a *Próza* írói anyagának záróéve. Ugyanebben az esztendőben, a kötet megjelenését megelőző évben halt meg Ottlik Géza felesége, Debreczeni Gyöngyi. Ennek tükrében még nyilvánvalóbb, hogy a *Próza* legfontosabb motívuma, rendezőelve és kohéziós tényezője maga a szakadás, a törés, s a könyv ezáltal előrevetítője az ekkor már készülő nagyregény, a *Buda* gyásmunkájának.

A keretelbeszélés záró részében (*AUGUSZTUS RÓMÁBAN*) a szakadás nemcsak Czákó Pali tönkrement szerelmének történetében és öngyilkossági kísérletében tematizálódik, hanem a testvérként szeretett nagynéni, Júlia halálhírében is: „Sok megkezdett történetet abbahagytam életemben. – írja az elbeszélő – Elhagytam a hőseimet, hősnőimet. Velem is sok történet abbamaradt az életemben. Elhagytak, akiket szerettem.”²⁶ A keretelbeszélésben, Czákó Pali történetében kibontakozó nyomozás mögött, amelynek tétje, hogy él-e a régi barát, vagy meghalt, az a nyitva hagyott kérdés áll, hogy túlélhetők-e ezek a törések, lehet-e, érdemes-e túlélni őket.

Ottlik Géza *Próza* című műve egyrészt nyomozás az életből születő regény és a regényként születő élet után, másrészt írói-emberi önarckép a törés, a szakadás tükrében. „Mind den megszakad, abbamarad, tépné ki magát belőlünk – olvashatjuk a könyv utolsó oldalán – Hát fordítsd el a fejedet. Forduljunk el. Amikor a valóság széttépi folytonosságodat, iszonyattal és elborzadva fordítsd el a tekintetedet a nagy Hermite bátorságával.”²⁷ Ennek a bátorságnak a gesztusa Ottlik törésvonalakból kompozíciót építő regénye, a *Próza*.

²⁶ Ottlik Géza: *AUGUSZTUS RÓMÁBAN*. In: *Próza* 295.

²⁷ *Im.* 297.

SÁGHY MIKLÓS

Hibák, ellentmondások az Ottlik-szövegekben?

AZ EGY TÁRCA: ELHAGYOTT HŐSNŐ ÉS A BUDA



Kiindulópont; a diagnózis

Ottlik Géza *Próza* című kötetében megjelent *Egy tárcsa: Elhagyott hősnő* című írásának szöveg-sajátosságai első látásra jócskán elütnek mind a szóban forgó könyv, mind az író más munkáitól. Furcsa és meglepő ugyanis, hogy a pontosságra és a gondos fogalmazásra oly nagy hangsúlyt vető szerző e tárcájában – ahogy ő nevezi – elnagyolja a karakterrajzokat, nem ábrázolja az események mozgatórugóit, és helyenként a tettek, cselekvések összefüggéstelen kavalkádjaként mutat nehezen azonosítható történéseket. Az utóbbi szövegsajátosságot jól példázza a báli jelenetnek a leírása, melynek során megtudjuk, hogy a kommunikációt szinte lehetetlenné tevő zajban a főszereplőt ismeretlen emberek sörözni viszik, rejtélyes okból ázott fényképeket mutogatnak neki, aztán pedig egy divatos, füstös-ködös lebuja cipelik, ahol néhány órás értelmetlen ücsörgés után egyik társnője, Emmi „különös, s szinte megdöbbentő” és megmagyarázhatatlan módon sírva fakad.¹

Továbbá feltűnőek az *Elhagyott hősnő*-ben azok a szövegvilágbeli ellentmondások, melyek szintén a gondos kidolgozás hiányát sejtetik. Az első részben például a narrátor egy köteg fényképet említ, melynek darabjai egy folyóparti nyaralóhelyen készültek Emmiről és a barátairól: „Számomra egy köteg fényképet jelent ez, Emilke töméntelen nyári felvételeit, szürke papírdobozban, s tele Emmivel, aki mindegyiken szerepel valamilyen módon”. Majd néhány sorral később ezt olvassuk: „Hát Emmi akkor miért nem volt ott?

¹ Néhány sor annak felidézésére, hogy milyen módon ábrázolja a báli eseményeket a szóban forgó szöveg: „Akik várnak, mind rejtelmes ismerősök, az első találkozások jellegzetesen elrajzolt, képtelen idegen alakjai [...] Melitta felém táncol egy bajuszossal, kellemetlen fickó, férfi. Elhatározom, hogy ő az Afrika utazó, és jószágosan visszamosolygok rá. Hazamenjek? Egyre latolgom, bár sejtem, hogy erről szó sem lehet. Elfog egy frakkos ifjú, hát persze, ő az, nem is tudom, hol találkoztunk. Kínos negyed óra következik, a fiatalember levonszol a söntésbe [...] Lépcsők, tükrök, pálmák, táncolunk Emmivel, ő neveket mond, majd hirtelen réveteg lesz, alig hallja, amit beszélek. Az zene hamar megszakad, ünnepélyesen sétálunk. »Hova?» – kérdi Emmi, és vezet az asztalunkhoz. [...] Aztán megjelenik egy barna ruhás fiatalember, és ázott fényképlepedőket mutat [...] Aztán végre indulni kell [...] A gépkocsi végigrohan a rakparton [...] Kikászálódunk, a szurtos, föld alatti kocsmából rikácsoló zene hallatszik, de bemegyünk. Homályos kép, úgy rémlik, vagy negyven szobán, folyosón haladunk keresztül, mindegyikben ugyanaz a sűrű köd a kaparó füsttől és a fülsüketítő zajtól.” Az *Egy tárcsa: Elhagyott hősnő* idézeteinek forrása: Ottlik Géza: *Próza*. Magvető, Bp., 2005.

[Mármint a nyaralóhelyen, ahol a felvételek készültek.] – Ó, Emmi Dodóval volt Pesten.” Most akkor hol volt valójában? Pesten vagy a nyaralóhelyen? Vagy: a bevezető részben így emlékszik az elbeszélő az első találkozására Emmivel: „barna volt és huszonöt éves”, a következő részben pedig ezt olvassuk: „Nem, egyikünk sincs több húsz évesnél, nagyon fiatalok vagyunk.” Mármint ők: Emil, Melitta, az elbeszélő és persze Emmi is. Ellentmondásosnak hat emellett az Emmi szépségét hosszasan indokoló leírás-logika, mely nem pontos jellemrajzot, inkább a karakter körvonalainak az elmaszátolását eredményezi a bevezető részben. Emmi ugyanis azért szép – noha *először* csúnyának látja az elbeszélő –, mert külsejénél már csak a lénye volt jelentéktlenebb, „amelyet szavai, mozdulatai lepleztek”. Vagyis: annyira üres és jelentéktelen belül, hogy ehhez képest még a kinti csúnysága is megszépül. Vajon milyen szépség az, melyet két, eltérő nagyságú csúnyság összege hoz létre? Hasonló elbizonytalanodást eredményezhet Emmiék lakásának a leírása is. E helyiség *először* „előkelő berendezésűnek hat”, állítja a szöveg, aztán pedig a „szörnyű nyomor” gondolatát ébreszti a narrátorban.

Ismétlem: mindezek az ellentmondások, elrajzolságok annak az írói hozzáállásnak a tükrében szembeötlőek, amelyet Ottlik elemzői ritkán mulasztanak el említeni; és amelyet nagyjából így lehetne összefoglalni: aggodalmas pontosság, küzdelem minden szóért, patikamérlegesen mért mondatok, és a megalkuvást nem ismerő gondolkodás, stilisztika.² Óhatatlanul felmerül a kérdés: mi lehet a szerepe – ha egyáltalán van – a vázolt ellentmondásoknak – kevésbé elnézően: hibáknak –, melyeket még a kötetbe szerkesztés *ismételt* revíziója is benne hagyott a szövegben?

Tüzetesebb vizsgálat

Az egymást kizáró állítások szerepeltetésének okai természetesen többféleképpen magyarázhatóak. Hévízi Ottó és Jakus Ildikó például az *Iskola a határon*ban Medve elbeszélés-módjának vizsgálatakor fedez fel egy fontos ellentmondást, mely az alreál épületének első emeletén található helyiség elnevezései közt áll fenn. Egyszer ugyanis fizika szertárnak máskor pedig könyvtárnak nevezi ugyanazt a titokzatos szobát a narrátor. Hévízi és Jakus ezt az ellentmondást egyfelől az egész regényben megfigyelhető krimilogikával magyarázzák, miszerint az elbeszélő előbb félrevezet, aztán pedig leleplez (így imitálja mintegy Poirot narrátori pozícióját); másfelől megállapítják, hogy ez a típusú narráció hitelesség szempontjából „erősen változó értékű, egyenetlen felületet ad ki.”³ Továbbá hozzátesszik, hogy ez a bizonytalan, instabil „felület” leginkább a *Buda* című regényben oly jelentős metaforával, az ingovánnyal rokonítható.

Ha a *Buda* narrációs felületével most az *Elhagyott hősnő* fent vázolt elbeszélés-technikai sajátosságait állítjuk párhuzamba, akkor elmondható, hogy a *Budában* szinte már didaktikus módon túlradó gyakorlattá lesz az, ami a korábbi, kisebb terjedelmű munkában még rejtve és alig észrevehetően jelenik meg, vagyis: az ellentmondások, elrajzolságok szerepeltetése. Ennek igazolására csupán egyetlen triviális példa a *Budából*: »Nekem soha semmi nem sikerült« – mondtam Mártának [...] mert Márta tudta, hogy ez igaz, és

² Kétségtelenül ezt a véleményt igazolhatja, hogy Ottlik még a nyomdából is képes volt visszavenni kész művét, hogy további, közel egy évtizedet dolgozzon még rajta.

³ Jakus Ildikó – Hévízi Ottó: *Ottlik-veduta*. Kalligram, Pozsony, 2004. 129–132.

az is igaz, hogy nekem minden sikerült” (9).⁴ Ám ellentmondásosság szempontjából a legjellemzőbbek mégis azok a szakaszok, melyekben a narrátor *arról beszél*, hogy azt, amit *éppen* mond, miért nem lehet *mégsem* elmondani: „Semmiképpen nem tudta leírni azt a két napot” (54); „Hogy elhurcolták gályarabnak, arról már tisztázódott, hogy közölhetetlen” (57); „Ha a világ legnagyobb írói egész életükben ezt írnák, akkor se tudnák leírni, milyen volt az a szombathelyi országút” (73); „nem akarom azt képzelni, hogy szavakkal el tudom mondani” (77); „az elnémulás még tud valamit mondani, a szavak nem” (181). Sőt, még egy nyílt önmegszólításban is tetten érhető ez az ellentmondás: „Meg ne próbáld elmondani, Bébé!” (304) Aztán persze csak mondja és mondja. Főképpen az utóbbi példacsoport elemzésekor válik igazán láthatóvá, hogy az ellentmondás gyökere a vállalkozás nehézségében és lehetetlenségében keresendő. Hiszen regényt írni a semmiről, a mondhatatlanról igencsak bizarr vállalkozás. Persze nem szabad elfelejteni, hogy itt nem szó szerinti nyelvi működésről, hanem retorikai fogásokról van szó. És e retorikai működésnek fontos eszközei, alakzatai azok az ellentmondások, oxymoronok, melyek bőségesen szerepelnek a *Budában*.

Az *Egy tárca: Elhagyott hősnő* című szöveget az ellentmondások jelenlétén túl még egy fontos szövegsajátosság is a *Budához* kapcsolja, nevezetesen, hogy a fotó, a fénykép motívuma jelentős szerepet játszik a szóban forgó írások szerkezetében.⁵ Az *Elhagyott hősnő*-ben az elbeszélő kusza emlékei metaforikusan fényképek formájában jelennek meg: „Most hát, mint aki fiókjából régi fényképeket szed elő, hadd vegyem sorra egyszer igénytelen amatőr-emlékeimet.” Korábban idéztem már, hogy az emlékek fényképei más helyütt is megjelennek a szövegben, például, amikor egy régi nyár emlékeit meséli Melitta Emilke felvételeinek segítségével. (Az utóbbi szereplő egyébként buzgón fotóz végig az első rész történései során, sőt, egyszer még a narrátor által leírt, és az Emil által fényképezett helyszín is egybeesik, vagyis mintha a fotó a szöveg vetélytársa lenne ebben a szakaszban – jöllehet Emil munkájának eredményéről később nem kapunk tájékoztatást.)

A *Buda* című regényben ugyancsak az emlékképek metaforájaként jelennek meg a fényképek – mint például a pécsi főreál homlokzata –, emlék negatívokként, melyekről nagyítást lehet készíteni. Az elbeszélő szerint ugyanakkor a fénykép nem tartalmazhatja az emlék teljességét, melyhez csupán a nagyítás folyamata közelítheti valamelyest az emlékezőt; a nagyítás folyamata, mely képes a kimerevített pillanat mélységeibe, látszólag zárt, mozdulatlan tereibe hatolni, és azokat újra élettel feltölteni. Mindazonáltal a nagyítás nem a pontos ábrázolást szolgálja, hanem a fénnel égetett, fotografikus körvonalak szétmosását. Hiszen – állítja a narrátor – minél biztosabban megvan valami, „annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítod, annál kevésbé van meg biztosan. A legnagyobb pontossággal eltűnhet a megléte” (98). E logikából következően a fénykép fotografikus pontossága éppen az emlék bizonyosságát kérdőjelezi meg, és ezért van szükség az emlékezet nagyítására, mely a formákat elbizonytalanítja, helyenként felismerhetetlenné teszi. A fotó tehát e gondolatmenet szerint pontos, de éppen e sajátosságából következően hasznavehetetlen a múlt *bizonyosságait* kutató elbeszélő számára. A *Buda* című regényben a folyamatos visszatérés az emlék negatívokhoz jelölheti azt a törekvést is, mely a maximális

⁴ Az idézetek forrása: Ottlik Géza: *Buda*. Magvető, Bp., 2005.

⁵ Megjegyzem: e kettőn kívül talán nincs is még egy olyan munkája Ottliknak, melyben a technikai képek mint metaforák hasonló jelentőséggel bírnának.



pontosságot célozza, ugyanakkor a feltárni szándékozott anyag (vagyis a múlt) sajátossága éppen ezt a pontosságra törekvő módszert utasítja vissza. Az ellentmondások feltűnő és szinte túlzó jelenléte akár a szándék és gyakorlat, illetve fotografikus pontosság és emlékpontatlanság egymást kizáró létmódjaiból is fakadhatnak.

Hasonló szándékok az *Elhagyott hősnő*ben is felfedezhetők, ahol szintén a fényképek segítik a pontos emlékezést, ám az emlékek illogikus tér és időstruktúrái minduntalan felül- és továbbbírják az elmúlt események fénnel rajzolt másolatait. Az emlékezés folyamatának átíró jellege például megengedi, hogy egyszer húsnál kevesebb, máskor meg huszonöt évesnek lássa és mutassa ugyanazt az emlék-szereplőt az elbeszélő.

Kétségtelen azonban, hogy a *Budában* – már csak terjedelmi okokból következően is – jóval nagyobb jelentőséggel és metaforikus erővel szerepelnek a fotó alapú, technikai képek mint az *Elhagyott hősnő*ben. Például a *Buda* egyik meghatározó alpmetaforája az „ingyen mozi” is ilyen típusú trópusnak tekinthető. E metafora lényegében kétféle szereptípus leírását teszi lehetővé a regényben: a néző és a résztvevő (elbeszélői) éné. Hogy melyik szereptípus milyen szituációkban, élethelyzetekben dominál inkább, illetve, hogy ennek miért van jelentősége az elbeszélői én önmeghatározásában, annak vizsgálatát talán érdemes ismét a korábbi szöveggel, az *Elhagyott hősnő*vel kezdeni.

Karakterek, szerepek az Ottlik művekben

Emmi szépségének leírásakor már szoltam arról a különös logikáról, mely a külső csúnyság mégis szépségét a belső ürességgel s jelentéktelenséggel szembeállítva indokolja. Magyarán: szegény Emmi annyira semmilyen, hogy az már szinte szép, és ezért mindenki úgy szerethette őt, ahogy akarta. „S ez a tehetsége volt talán szépségének veleje is” – állítja a narrátor. Illetve, hogy „ebben élt Emmi, a külsejében.” A héjszerű, belül üres, ám szerepével teljesen ön-azonos karakter típusára más Ottlik-szövegekben is rábukkanhatunk. A *Hét perc* című novellában Lea alakját például kísértetiesen hasonló módon írja le az elbeszélő, mint Emmi az *Elhagyott hősnő*ben: „csodásan szép Ed, bár jelentéktelen lény, olyan hibátlanul játssza a szerepét, olyan tökéletesen játssza önmagát, hogy ilyen módon már valamiféle jelentőséget szerzett.”⁶ De férfi szereplők jellemzésében is megfigyelhető a külső szereppel, felvett maszkkal történő teljes azonosítás, mint például Kovács Gyula bemutatása esetén a *Pangásos Papillában*: „alapjában csinos férfiasságát már évek óta lárvaként takarta örökös ingerült és komor kifejezése.”⁷ A szerepük jelenében élő, héjszerű karakterek külön – noha a történetek szempontjából nem túl jelentős – csoportot alkotnak Ottlik műveiben, akiknek „up to date” világa markánsan szemben áll azoknak a karaktereknek kisebb csoportjával, akik személyiségének mintha mégis volna magja, vagy akiknek a karakter-lényegét mégiscsak valamiféle lerakódás, mélyebb réteg – avagy Medve terminusával – az allúvium alkotná. Az utóbbi csoportot művészek (írók, festők), illetve a katonaiskolát kijárt bajtársak alkotják, de a két nagyregényben (*Buda, Iskola a határon*) e két alcsoport szinte teljesen átfedésbe kerül egymással. Vagy ahogy Margócsy

⁶ Ottlik Géza: *Minden megvan*. Magvető, Bp., 2005. 71.

⁷ I. m. 170.

István fogalmaz: „Ottlik iskolájában (*Iskolájában?*) művészek tanulnak csupán; vagy aki erkölcsileg felnő az élet bizonyos szintjéig az automatikusan művésszé is válik?”⁸

Vajon mi jellemzi a határozott személyiségmaggal rendelkező embereket? Az *Iskola a határon* növendékei, pontosabban: Bébé sorstársai bizonyos szempontból az „erősebb lét közelébe”, „erkölcsi magaslatokba” jutottak, továbbá „sorjáznak a megjegyzések arról, hogy azoknak, akiknek nem állt módjukban elvégezni az »Iskolát«, fogalmuk sem lehet az életről, nem juthatnak a »valóság« közelébe.”⁹ A hajdani bajtársak lelke mélyén ugyanis a nehéz tudás ölme telepedett meg, „miként az erős, tengerre épült hajók tőkesúlya.” Nem csoda hát, hogy Ottlik *Iskolájából* csupa művészek kerülnek ki. De Bébé és Medve mellé odasorolható a novellák világának számos festő, író és zenész főhőse is. E művészek az *Iskola* hajdani növendékeivel egyetemben mind, mind – idézem – „isteni magányra teremtetek”, „szabadok”, nem „szerelmi alanyok”, „és kegyetlenek, mint minden művész, akit a földindulás sem téríthet le egy tapodtat sem a maga jó-rossz útjáról.”¹⁰ Ám a hétköznapi világ dolgaiban e hősök nem túl sikeresek. Sőt, Angyalosi Gergely szerint a „művész-növendékek” mindegyike súlyos érzelmi megnyomorodással, mélységes önismereti problémákkal küszködik. Vagyis, nem hogy megnyernének minden evezősversenyt, hanem éppen ellenkezőleg, képtelenek másfajta emberi kapcsolatot teljességre vinni, mint ama bizonyos férfiszolidaritást, amely a növendéktársakkal szemben abszolútumként, kategorikus imperatívusként működik.¹¹

Az imént mondottak azért fontosak az *ingyen mozi* motívuma szempontjából, mert e metafora – az elbeszélő énjein kívül – valójában a karaktereket is osztályozza, csoportosítja aszerint, hogy a nézőtér mozdulatlan sötétjében, vagy az események forgatagában, a vásznon foglalnak-e helyet.

Az ingyen mozi és a karakterek

Az ingyen mozi nézői pozícióját a következőképpen jellemzi a regény elbeszélője. A szabad választás lehetőségét hordozza, a halál nem éri el, az otthonosságot rejti magában, és valamiféle isteni, angyali perspektívát kínál, melyet ki kell az embernek küzdenie magának. A karakterek pedig, akik – a regény szavával – „hithű” nézőknek tekinthetők, az alábbi módon festenek. A lelkük mélyén súlyos, mély lerakódás az allúvium található, mely az *ingyen mozi* platformjának sekélyességétől elválasztja őket, továbbá nincsenek kiszolgáltatva az *ingyen mozi* „hipotetikusságának”, „röhejességének” és „önkényes véletlenjeinek”. Az Ottlik-szövegek karakterei közül a művészek, de mindenek előtt a katonaiskola poklait végigjárt bajtársak tartoznak ebbe a csoportba, akik megszenvedett joguknál fogva a világra *néző* angyalok rokonai lesznek bizonyos értelemben. Medve Gábor ezt a rokonságot így fogalmazza meg: „Itt csak Istennek van joga nézőnek lenni, meg az angyaloknak, mondta Bacon. Rendben van a dolog, mondta Medve. Angyal vagyok. (Ha egyszer muszáj.)” (279)

⁸ Margócsy István: *Ottlik Géza: Buda. In: Az elbeszélés nehézségei. Ottlik olvasókönyv.* Szerk. Kelecsényi László. Holnap. Bp., 2001. 271.

⁹ Angyalosi Gergely: *Ezze van az embernek.* In: *Az elbeszélés nehézségei.* 306.

¹⁰ Ottlik Géza: *Minden megvan.* 78.

¹¹ Angyalosi: i. m. 307.

Fontos szempont még, hogy az *ingyen mozi* metaforája a Budában összekapcsolódik egy másik fontos motívummal, az ingovánnyal. Az *ingyen mozi szereplője* ugyanis ingoványra épült világban bolyong, míg a *nézői* én ettől mintha mentesülne, és kiküzdött bizonyosságai menedék terében húzza meg magát; mely jóllehet méreténél fogva roppant kis (könyök) tér, „de itt minden kicsi sok” – mondja a narrátor. – „Több: és ha egy kicsivel is több, akkor több az egész ingyen mozinál” (63). Vajon a hithű néző élete, melyek közé a spanyol festő-narrátor is tartozik, valóban nem ingoványra, hanem egy olyan platformra épült, mely megingathatatlan, biztos, és amelyet a halál is elkerül?¹²

A *nézői* szerep nem vegytiszta állapot. Az elbeszélő utal arra, hogy szereplő énje elnyelheti *nézői* énjét. Sőt, arra is történik utalás a regényben, hogy ez az átalakulási („elnyelési”) folyamat éppen zajlik a narrátor életében. „Nini, esik szét. Az egész” – mondja. – „Megy szét az egész szövedék. A műved? Az életed? Fejtsd meg, Bébé, mi a fene ez?” (267) E kérdés mintha azt sugallná, hogy a kettő, élet és művészet elválasztható egymástól. Úgy gondolom azonban, hogy Ottlik műveiben korántsem ez a helyzet. Említettem már, hogy a „hithű” néző mindig művész is egyben. Az allúvium, a biztos platform, a személyiség mélyrétegeinek szétesése ebből következően a művészi tevékenységre is kihatással kell hogy legyen. És láthatóan éppen ez történik a regény világában, hiszen a biztos platform széthullása az alkotásra alapozott identitást sem hagyja érintetlenül. Ez jól kiolvasható abból a szakaszból, melyben az elbeszélő festői munkájának végleges elakadását konstatálja: „A nagy-spanyol-festőség alapvető kikötése, hogy ne lépj soha ingoványra: olyat ne fess, ami szavakkal is közölhető. Ez konkoly, selejt. Ha ilyet lelsz (gondosan újra meg-gondolva, amit csináltál), ki kell dobni irgalmatlanul, mert elnyel a nyelv ingoványa. (Ezt mindig betartottad. Eddig...)” (360) „Eddig”, mondja a szöveg, majd három pont következik. Mintha az elbeszélő e pillanatban maga is rádöbbenne, hogy spanyol-festő-identitása nem másra, mint a szöveg ingoványára épült. Hiszen szavakkal kísérli meg közölni, ami több a szavaknál. Például, hogy miféle mélyrétegek, lerakódások alkotják spanyol-festő-létének allúviumát. Jól látható az ellentmondás. Az *elbeszélő* önmeghatározásának alapja: nem bízni semmit a szavakra, miközben folyamatosan ezt teszi. Azaz: menthetetlenül ingoványon jár. Spanyol-festő-léte ennél fogva olyanná válik, mint „köd a lép fölött, mint délibáb, mocsárgőz, ingovány, üres pára, lidércfény.”

Akárhogy is értelmezzük azonban az imént vázolt paradoxon következményeit, egy dolog kétségtelennek látszik. A regény végén bizonyossá lesz, hogy az ingyen mozi mindent elnyelő ingoványától nem menekülhet meg sem a „hithű” néző, sem a művész-bajtárs. Ebből következően a narrátor (és bajtársainak) magán szabadságharca vereségre, enyhébben fogalmazva: a győzelem súlyos kétésségére ítéltetett. A művészek elit közösségének mítosza, mely az *Iskola a határonban* (és a *Minden megvanban*) még teljes pompájában ragyog, az idézet szerint, az önbecsapáson, vagy legalábbis valamiféle vakságon alapul. A *Buda* című regényben ezzel a vaksággal vet számot az elbeszélő, más szóval azzal a megkerülhetetlen ténnyel, hogy minden esik szét, hullik darabokra. Az elit mítosz hősei pedig sorra elbuknak, besározódnak, merülnek az ingoványba, mint például Medve Gábor a nagy magyar pusztá sártengerébe. Műveik befejezetlenül maradnak, melyeket jobb esetben magukkal vihetnek a halálba, amiképpen ezt a regény végén Szebek Miklós sugallja.

¹² Meglátásom szerint, ezt tekinti az Ottlik könyvek egyik fő kérdésének Jakus és Hévízi is az *Ottlik-veda* című könyvükben.

Ám egyvalami bizonyos: nagyon messze járunk már a *Két mese* című novella mitológiájától, ahol a művészt addig nem viszi el a halál, amíg a nagy művet be nem fejezi. És akkor még nem is ejtettünk szót a testi kínokról, a test gyengeségéről, mely akár az ólom nehezek szintén húzza a lelket az ingovány fullasztó mélységeibe.¹³ Az urológiai incidens, a test „szétesésének” tapasztalata a hithű nézőt az ingyen mozi világába kényszeríti, ahol nem érvényes többé a kiküzdöttnek hitt halhatatlanság.

Összefoglalva: a *Budában* megszorodó ellentmondások mintha annak volnának a jelei, hogy a korábban vegytiszta, mítoszi karakterek (művészek, bajtársak) ellentmondássá, vagy ha tetszik, *nagyon* is emberivé válnak. Az ingyen mozi metaforája pedig mintha éppen azt az átfordítást volna hivatott végrehajtani, mely a hithű, angyal nézői és a halandó szereplői én között a regény során végbemegy.

Végezetül visszatérve a kiindulási ponthoz a következő megállapítások tehetőek. Az ellentmondások, oxymoronok annak a folyamatnak a kibomlását jelölik, mely a *Budában* éri el tetőpontját, jelesül a karakterek és események többértékűvé válását. Mert ha a szélmélység alapját adó allúvium elkezd szétesni, akkor mi különbözteti meg e „kiemelt”, művész-bajtárs karaktereket a héjszerű, sokarcú szereplőktől, akiknek tettei mögött sokszor nehéz a mozgatórugókat, az egyértelmű okokat meglegelni? Egyszóval: *Az elhagyott hősnőben* és a *Budában* – hitelesség szempontjából – egységes prózafelületen jár az olvasó és a narrátor: ingoványon. Vagy az ottliki krimi-logikával fogalmazva: az *Elhagyott hősnőben* már meglegelhetjük mindannak a nyomait, amit a *Budában* már nem titkolhat, nem leplezhet többé az elbeszélő.

¹³ A test biológiai kényszereire, mint szereplővé tevő kényszerre utalás a szövegben: az ingyen mozinak egy kicsike része „a saját tested, s mivel ez az egyetlen olyan speciális darabkája, amivel kapcsolatosod van, ezt is önmagadnak nevezed.” (20)



HORKAY HÖRCHER FERENC

Ottlik Budája: a mitikus város és az emlékezet városa¹



A költő eredeti tiszte a csoportemlékezet őrzése.
(Jan Assmann: A kulturális emlékezet)

Bevezetés

Ottlik Géza életében nem jelent meg utolsó nagy regénye, a hosszú évtizedeken át írt Buda. A köztudottan aprólékos műgonddal dolgozó szerző, amíg élt, csak részletek megjelentetéséhez járult hozzá, az egész szövegtörzset haláláig lezáratlan maradt. Ezzel az önkorlátozással Ottlik biztosította azt, hogy készülő regénye már megjelenése előtt mitikus hírnévre tegyen szert.

A mitikus regény címében egy mitikus város jelenik meg. Buda. Ottlik kölcsönkérte e helységnevet befejezetlenül hagyott, feltehetőleg élete végéig írt regényéhez, és mágikus erőt csempészett bele. A városnév egy regény címeként, Ottlik írói munkája következtében olyan jelentést és jelentőséget öltött magára, amely túlmutat a helytörténeti érdeken. Az alábbiakban arra keresem a választ, miért egy városnév került az utolsó regény címlapjára, s miként működik ott a Buda név.

Vizsgálódásom során három kérdést fogok körüljárni. Először a regény lapjain megjelenített Budát mitikus városnak tekintem, s arra vagyok kíváncsi, Ottlik hogyan tudja felhasználni a mitikus város toposzt saját regényvilág-építésében. Másodjára az emlékezet városaként fogok beszélni a regénybeli Budáról, s Ottlik könyvét mint az *ars memoriae* hagyományába tartozó emlékezetgyakorlatot fogom olvasni. Végezetül arra térek ki, hogy a szövegbeli város térbeli képe, s a szöveg narratív struktúrája hogyan viszonyul egymáshoz, vagyis hogyan tudja elbeszélhetővé tenni az író a városteret, s azon keresztül hőse (és alteregója) térbe és időbe kivetített identitását.

A mitikus város

A város már az antikvitás óta a mítoszok visszatérő témája. Az első városokról mítoszokon keresztül szerezhetünk tudomást. Ezek az eredetmondák a város születését és történetét mondják fel, örökítik meg. A mítosz mint műfaj arra szolgál, hogy egy közösség múltját történet formájában megörökítse, a későbbi generációk számára elérhetővé és átélhetővé,

¹ A szöveg a szegedi Ottlik-konferencián elhangzott előadás hosszabb, kifejtettebb változata. Köszönettel tartozom az előadáshoz kapcsolódó észrevételeikért minden felszólalónak, de különös-képp Mekis D. Jánosnak és Sümei Istvánnak.

felhasználhatóvá tegye. A mítosz, mint műfaj a közös kulturális örökség áthagyományozásának bevett módja volt.

Különösen igaz ez a városra, a poliszra vonatkozólag. Az együtt élő emberi közösség számára létfontosságú volt annak a téridőnek a megörökítése, amit városnak nevezünk. Ezért a kezdetektől fogva születtek történetek városokról. Ezek megpróbálták történet formájában fenntartani, és a jelen számára elérhetővé tenni lakóik közös múltját. Az első jelentősebb városokra vonatkozó tudásunk jórészt mind a mai napig e mítoszokból származik. A város múltja tehát elválaszthatatlanul beleágyazódik keletkezésének mitikus történeteibe.

Az első irodalmi várostörténetek is a mitikus múlt feldolgozására épülnek, a mítoszok örökségét fogalmazzák újra. Homérosz *Iliásza* egy város történetének legválságosabb éveit tárgyalja, ahogy Romulus története Róma születését foglalja össze, s az *Aeneis* is egy város pusztulásának és egy másik város alapításának meséje.

Az irodalomtörténet mellett a városokkal kapcsolatos történeti érdekű kutatás is mindig világosan jelezte a várostörténet és a mítosz kapcsolatát. Az alábbiakban egy példát veszek szemügyre, azért, hogy világossá váljon, milyen hagyományhoz kapcsolódik Ottlik regénye e tekintetben. Az antik városállam (19. századi fordításban az ókori község) egyik legjelesebb kutatója Fustel de Coulanges volt. Magyarra is lefordított művében² a vallás, a jog és a társadalom már intézményesült rendjei felől tekint az antik város életére.

Coulanges először az ős-kultusz kialakulásáról beszél, vagyis a régiek múlt felé fordulásáról, az ősök iránt kialakuló rituális tiszteletéről. A város alapításának történetét feldolgozó műfaj e kultusz részeként alakul ki, annak érdekében, hogy az alapítóatyák iránti tiszteletet a későbbi generációk leróhassák. A város című fejezetben a szerző először is különbséget tesz a *civitas* és az *urbs* fogalma között, a *civitast* nevezve az intézményesült rendnek, az *urbs*-ot pedig ennek lakóhelyeként, illetve szentélyeként tekintve. A város alapítása ugyanis elképzelhetetlen az istenek közreműködése, segítsége nélkül. A közös lakhely egyben az istenek iránti tisztelet lerovásának helyszíne, így az alapító ősök kultusza összeér a várost támogató istenek kultuszával: „Mihelyt a családok, phratriák és tribusok összejöttek, hogy egyesüljenek és hogy egy cultusuk legyen, alapították a várost, hogy az a közös cultusnak szentélye legyen. Így tehát a városnak alapítása mindig vallási cselekmény vala.” (187)

A város alapítása maga is kultikus cselekedet. Ennek része az isteneknek szánt áldozat bemutatása. De ugyanígy része az ősök iránti tisztelet kinyilvánítása, amelynek formája, hogy ki-ki elhoz egy rögöt abból a földből, melyben ősei nyugszanak, azt egy közös gödörbe dobja, melyet *mundus*nak neveznek, így az új lakóhely kinek-kinek hazájává, *patrjá*-jává vált. (190–191) A betemetett gödör felett aztán Romulus oltárt emelt, és tüzet gyújtott. „Ez volt a városnak tűzhelye. E tűzhely körül kellett a városnak emelkednie, mint a ház a házi tűzhely körül emelkedett.” (191)

Azáltal, hogy az ősök hamva is a városba került, a városlakó elkötelezte magát új lakhelye mellett. A várost elhagynia nem szabadott, ahhoz a hűség kötelékei kötötték a lakót. Ha mégis távozásra kényszerült, magával vitt ismét egy rögöt az ősök hantjáról, hogy az új lakóhelyet majd azzal szentelje föl.

² Fustel de Coulanges: *Az antik városállam. Tanulmány a görög és római vallásról, jogról és intézményekről*, ford. Bartal Antal, ELTE-Eötvös Kiadó, 2003, az 1883-as kiadás hasonmása.



E kultikus oltárállítás mellett a városbúvár szerző részletesen szól arról, hogyan jelöli ki a város határát Romulus. A határ ugyanis szintén vallási kultusz általi védelemben részesült, azt átlépni büntetlenül senkinek nem lehetett. A város határai ugyanis szentek és sérthetetlenek voltak:

„Ezek a szokások világosan mutatják, mi volt a város a régiek fogalma szerint. Szent kerítéstől körülvevett, egy oltár körül elterjedő vallási lakóhely volt az, mely a községi állam isteneit és embereit foglalta magában”. (198) Ha egy antik író a város történetéről szól, e túlvilági kapcsolatot mindig fontosnak tartja, ahogy Titus Livius is arról beszél, hogy „nincs hely ebben a városban, melyet nem hatott volna át a vallás és melyet valamely istenség el nem foglalt volna.” (198)

A városnak az istenekhez fűződő szent köteléke nem csak azt eredményezte, hogy „a népnek nem volt szabad soha többé elhagyni azt a vidéket, melyen istenei letelepedtek”. A hűségért cserébe a város az örökkévalóság ígéretében részesült. „Tudjuk, hogy a hagyományok Rómának az örökkévalóságot ígérték. Minden városnak volt hasonló hagyománya. Minden várost azért építettek, hogy örökkévaló legyen.” (199)

A városmítosz ezt az isteni köteléket szentesítette. A műfaj nem csupán a közös múlt elbeszélésére szolgált, hanem olyan közös tér volt, melyben az istenek és az emberek egy lakó- és szöveggörnyezetben tudtak megjelenni. A mítosz meséje a város kultuszainak tárházaként szolgált, és összefoglalta azokat a rituálékat, melyek az emberek és istenek helyhez kötődő társulásának emlékét ünnepelték.

A város a közösség és az istenek kapcsolatára épül, annak tárgyasult formája, kivetülése. Másfelől, a város, mint tárgy-együttes a közösség emlékezetének megnyilvánulása. Coulanges antik várostörténeti kutatásainak tanulságait a korszerű városelmélet is feleleveníti. Aldo Rossi a 20. század második felének meghatározó urbanistája Coulanges-ra hivatkozva elemzi a város tárgyi világának azokat a magjait, melyek emlékműként, az ősök iránti tisztelet tárgyi kivetüléseiként szolgálnak.³ Rossi osztja azt a fent elemezett nézetet, mely szerint „a város nem más, mint a lakói kollektív emlékezete, mely az emlékezethez hasonlóan tárgyakhoz és helyekhez kötődik”. (195) Rossi fogalomhasználata világossá teszi, hogy Maurice Halbwachs elképzelését használja a városi tér sajátosságainak bemutatásakor. Le is hivatkozva szociológus elődjét, aki nevezetes művében⁴ kimutatta, hogy a várost lakói saját képükre formálják, és megalapítása után már általa maguk is kötve vannak. A város a csoport „önmagáról alkotott képzei” birodalmává válik. E képzetek tárgyasult, fizikai formában (épületek, utak stb.), valamint mitikus történetek és rituális cselekvések formájában kerülnek megőrzésre.

Ha a város mitikus alapjainak fent körvonalazott elméletét kérjük számon Ottlik művén, akkor Ottlik Budája e jól meghatározott értelemben, mint mitikus város jelenik meg a regény szövegében. Ilyen szempontból érdemes először is a nevezetes, rögtön történeti perspektívát nyitó mondatokat felidézni a regény elejéről:

³ Aldo Rossi: A város építészete (1966), részlet, in: *A mérhető és a mérhetetlen. Építészeti írások a huszadik századból*, szerk. Kerékgyártó Béla, Budapest, 2004, 180–196.

⁴ Maurice Halbwachs: *La Mémoire Collective*, Paris, 1950. Magyarul: Maurice Halbwachs: A kollektív emlékezet. In: *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*. Szerk.: Felkai Gábor et al. Bp., 2000. 303–433.

„Ahová olyan csodálatosan visszakerültünk, Buda a magyar fővárosnak a Duna folyam jobb partján fekvő része. Ősi település. Már a bronzkorban város volt. Túlélte sorra a lakóit, keltákat, rómaiakat, hunokat, gótokat, longobárdokat, avarokat, valószínűleg túl fog élni bennünket, magyarokat is, és mindig fiatal maradt, mert folyton lerombolták. Első kerület: Vár, Krisztinaváros, Tabán. Második kerület: Víziváros, Országút. A hűvösvölgyi katonai főreál a Törökvész dűlőn volt, a második kerület dombjai között húzódó Ördögárok mellett. A Retek utcai huroknál kellett átszállni a nyolcvanhármasra.” (Új szeptember, 15)⁵

Ottlik hangsúlyosan a bronzkorig, a keltákig, rómaiakig és hunokig vezeti vissza a város történetét, világossá téve regényének az antik városalapítási mítoszok műfajával tartott rokonságát. A város viszonya lakóihoz is érdekes megvilágításba kerül e bevezető mondatokkal. Az egyes lakók meghalnak, de a város, mint közösségi teljesítmény, a csoport műve tovább él – ez a mondandó az, ami a várost a csoportidentitás letéteményesévé teszi, s ami az egyéni tudatot meghaladó nézőpontot jelöl ki. Ottlik többes szám első személyben szólal meg e bevezető soraiban: „mi, magyarok” vagyunk azok, akik a városunkhoz viszonyulunk e sorokban. Ahhoz a városhoz, amely más népeknek is otthont adott, s valószínűleg a jövőben a mi távozásunk után is élni fog. Vagyis még egy, a csoport életén túlmutató dimenzió is felsejlik: immár objektív (tőlünk is független) történeti perspektíva nyílik, mely a csoport mitikus emlékezetén átível, s a történelem, már-már a természet embertől idegen, hűvös hangján szólal meg.

Érdekes persze az is, minek tulajdonítja Buda örökkévalóságát az író. Azt állítja, Buda azáltal tett szert örök ifjúságára, hogy mindig lerombolták. Mint látni fogjuk, Buda megléte (hogy „megvan”), túlélése csodának tűnik a szöveg más helyein is. Az állandó veszélyeztetettség és kiszolgáltatottság érzetét azzal is erősíti az elbeszélő, hogy Buda többszöri ostroma, osztrák, orosz és más egyéb katonai erők általi megszállása a történet folyamán jellegzetes módon újból és újból előkerül. Csak egy példa a történelmi tragédiák állandó felemlégetésére: a katonai főreál, mint ebből a részletből is megtudható, a Törökvész dűlőn épült.

Már az sem pusztán véletlen, hogy Ottlik történeteiben épp egy katonaiskoláról esik szó: a haza védelme olyan kísértődallam, mely végig követi a *Buda* regénybéli eseményeinek menetét is, vagyis a regénybéli csoportok (az iskolatársak és Bébé családja) életét. S nemcsak ebben a könyvben: az *Iskola a határon*-ban is jelentős szerepet játszottak a határmenti város védelmezői, Kőszeg hősi várvédői, akik egyben, hősiességük szándékolatlan következményként, példaképek is szolgáltak a katonaiskola növendékei számára.

Ebben az értelemben mind a két nagyregény a szabadságért vívott harcról, annak csodával határos visszaszerzéséről szól. Arról a szabadságról, mely a közösség hősi összefogása, a város védelme révén őrizhető meg. A város megléte közös szabadságunk záloga.

Buda megléte, csodával határos megőrzése tehát olyan mitikus elemként jelenik meg a regény szövegében, amely tudatilag nehezen feldolgozható kegyelmi ajándék a történetmondó Bébé (és közössége) számára. Épp az biztosítja Buda mitikus minőségét, hogy minden történeti megrázkódtatás, felfoghatatlan kataklizma, az emberrel megtörténő leg-

⁵ A *Buda* következő kiadását használtam: harmadik kiadás, Budapest, az 1993-as kiadás javított változata. A további idézetekben is megadom az oldalszám mellett a könnyebb visszakereshetőség érdekében.



abszurdabb tapasztalatok ellenére is szilárdan és kézzel foghatóan továbbra is „megvan”, mint lakhely és végső mentsvár.

Ami csoda, isteni beavatkozás eredménye. Ottlik ugyan mindig is nagyon szemérmesen bánik a transzcendens utalásokkal, de hőse (aki „gyáva, istenfélő ember”) hangsúlyosan csodának nevezi azt, hogy Buda „megvan”, vagyis hogy Bébé a megpróbáltatások után végre visszakerülhetett oda, ahol született. Az író a bibliai párhuzamtól sem riad vissza (igaz, ettől az *Iskolában* sem tartózkodott), Nehémiás prófétát emlegeti, aki a regény indító fejezetének szavai szerint „átkot szórt a népére, mert nem tartották észben az Úr csodáit, amiket értük tett.” (Minden út, 7) Buda megléte tehát az Úr ószövetségi csodáihoz hasonlatos, melyeket a zsidókért tett. Nehémiás nevéhez azonban több kapcsolódik a szentírási történetben annál, mint amit e mondat sejtetni enged. Ő az, aki újjáépíti a lerombolt Jeruzsálemet, mégpedig a régi hagyományok szerint. A lerombolt várost helyreállítva annak örökkévaló ifjúságát segíti elő. Nehémiás tehát városépítő, története pedig városmítosz. Mint ahogy átkai is a városmítosz részét képezik, hisz a városlakók morális romlása, a város hanyatlása miatt szórja dörgedelmeit a próféta. Ha Both Benedek őt idézi története elején, s arra utal, hogy ő nem akar rászorgálni Nehémiás kritikájára, akkor világos, hogy a városhoz fűződő kapcsolata a hűség és a védelem viszonzásával írható le. Sőt. Kicsit bátrabb interpretációval azt is mondhatjuk, Bébé számára Nehémiás maga is példakép, saját küldetését mintha az ószövetségi próféta városmentő missziójához hasonlítaná. Ami – még bátrabb értelmezéssel – végső soron Ottlik írói önképére enged következtetni.

Buda mitikus minőségét másfelől a történetnek a családhoz való kötődése biztosítja. Ottlik hőse (csakúgy mint írója) Budán látta meg a napvilágot, és Budán zajlik élete első tíz, meghatározó esztendeje: „Visszakerültél hát Budára, ahol születél.” (Minden út, 7) Az antik városalapítás kapcsán is a családi tűzhelyhez hasonlítja a történész a város tűzhelyét. Vagyis a város, kis túlzással, kitágított nagy család.

Ottlik történetmondójának Budára való hivatkozása sem pusztán a városhoz, hanem azon belül a családi tűzhelyhez kötődik. Ez pedig az I. kerületben, „a régi Fehérvári út 15/b” épületében volt található, azon belül is a „II. emelet 19. sz. alatt”. Bébé ebben a családi fészekben ébredt saját léte tudatára, amikor az iskolába indulás miatt korábban kellett kelnie, s ezért a reggeliző asztal mellől látott kopár falak más megvilágításba kerültek, mint annak előtte: a beeső korareggeli napsugarak új színt adtak a „málló vakolatú üres boltíveknek”. (Ami biztosan van, 11) Bébé számára ez a furcsa felfedezés az, ami az otthon fogalmához véglegesen hozzákapcsolódik, ebből vezeti le a Buda-élményt, amit majd nagy művében, az *Ablak* című váznon szeretne megörökíteni, festőként. Bébé számára megírás és megfestés nem alternatívája egymásnak, hanem kiegészítik egymást. Ottlik nem magyarázza meg, hogy a festő miért akar regényt írni, ahelyett hogy megfestené a Buda-érzést. Ám a szöveg, amelyben a vagy-vagy kérdése egyáltalán felmerülhet, már maga a Bébé által mondott, és ezek szerint mégiscsak megírt történet. Bébé Buda-története a város meta-történetén belül az otthon, a családi tűzhely története, s mint ilyen, szintén csodás történet, ami persze elmondását eleve lehetetlenné teszi. Vagyis ebben az értelemben is ép ésszel felfoghatatlan távlatú, mitikus történetről beszélhetünk.

Az otthon és a város viszonya azonban nem egyszerű megfeleltetés. Nem pars pro totoként áll az otthon a város helyett. A *Buda* lapjain ugyanis több otthon is szóba kerül.

Igaz, ezek egyike sem olyan ősi és eredeti, mint a Fehérvári út 15/b emléke. (Legalább zárójelben meg kell jegyeznünk, hogy az első magyar nyelvű szövegtöredék, a tihanyi alapítólevélben olvasható részlet ismeretesen a fehérvári útról szól: *feheruuaru rea meneh hodu utu rea*, vagyis kb. „Fehérvárra menő hadiútra”.) Ám azok az új otthonok, melyek az eredeti helyére állnak, mégis nagyrészt képesek átmenekíteni azt az érzést, amely az eredetihez kapcsolódott. Ha pedig a Kecskeméti utcától, vagyis Pesttől kezdve Monostorig, s a Mártával közös lakásokig oly sok helyen megtapasztalható volt az az „otthonosság”, mely a Buda-érzés mélyén lappangott (biztonság, nyugalom, bizonyosság), akkor az otthon az mégsem tárgyakban keresendő, hanem olyasmiben, amely tárgyról tárgyra továbbítható – például személyekben. Buda nem pusztán házak együttese, hanem az ott lakó emberek csoportja, olyan közösség, mely az ember identitása szempontjából, tehát végső biztonság-érzete szempontjából, nélkülözhetetlen. Ezért van, hogy Buda, a Buda-érzés szétesése Márta halálával válik ijesztően valóságos perspektívává, s ezért, hogy csak nagy nehezen sikerül visszatalálni a nyugalomra: „Ha Márta nincs már meg, én pedig jövők-megyek a lakásban és hiánytalanul megvagyok: ebből az egyik nem lehet igaz...(…)... Ilyenkor, a két eldönthetetlen eset közül az áttekinthetőbbet helyes választani, Bébé. Mind a ketten megvagytok.” (Négy sík, 339)

Bébé megmenekülésének mindig két nő, anyja vagy Márta kiszámíthatatlan és titokzatos, csodás és mitikus közbeavatkozása a feltétele. Addig tudja tehát összetartani a képet, áttételesen Budát, amíg ők „megvannak”:

„Anyám megvolt, most a Molnár utcában. Vele türelmetlen voltam, komisz. Mindig. (Nem mindig.) Bánom is én. Senkim nem volt, csak ő. (Hát egyen meg engem a fene.) A másik asszony Budán. Éppen el akar hagyni. Éppen el akarom hagyni. De Márta is megvolt Budán. Senkim nem volt, csak ők ketten.

Megvoltak, állt Buda még.” (Hilbert viszontagságai, 315)

Vagyis a város, legvégül, szeretetkötelék. Ha egyáltalán, szerettei által lesz belátható az ember számára saját élete, válik Buda is „érthetővé tehető labirintussá”. (December 3. – Hét óra, 366)

Az emlékezet városa

Ottlik mitikus regényében Buda mitikus város. Nemcsak a mű több évtizeden át tartó, legendás születési körülményei érdemlik ki a jelzőt, hanem az ottliki narrációra oly jellemző értelemtulajdonítás is, amelynek segítségével Ottlik történetmondója az általa mondott mesét látszólagos jelentőségén túlmutatóvá tudja avatni. A mitikus beszédmód révén a történet középpontjába állított város át tud lényegülni.

A Buda szereplői egyszerre lakják a jelent és a múltat. Amikor válságos helyzetbe kerül, Bébé mindig korábbi élete meghatározó alakjaihoz, jellegzetes problémamegoldási formuláihoz fordul. A történet egyes epizódjait a mesélő emlékezete korábbi epizódokra kopírozza, ezáltal érve el azt, hogy azok önmagukon túlmutatóvá váljanak. Akárcsak a Biblia narrációjára, Ottlik írásmódjára is jellemző egy-egy fontosabb esemény megelőlegezése, másrészt a jelentősebb eseményekre való visszatekintés, azok többszöri visszajátvási. A rá korábban is jellemző önidézési technika révén történetmondója nem is annyira mesél, mint inkább – tudatosan vagy öntudatlanul, újból és újból – emlékezik.

A regény szövegteste úgy épül, ahogy az emlékezet halad a múlt megidézésében. Kévvessé átlátható szerkezetének magyarázata az, hogy az emlékezet sem pontosan belátható, szabályos pályán közlekedik a jelen és a múlt között, hanem sokszor szeszélyes kacskaringókat tesz meg A és B pont között. Ahogy egy régi város utcácskái a térkép felülnézetében, úgy kanyarog a történet a könyv lapjain, s az emlékezet is a múlt kanyargós útjain.

De vajon pusztán az emlékezés vagy általánosabban, az emberi kommunikáció természetéhez tartozik hozzá ez a kiismerhetetlenség, rejteketakon történő előrejutás, kalandozás és kitérés? Wittgenstein szerint az együttélő közösség által történetileg birtokolt nyelv történeti fejlődésének sajátja ez a zegzugosság: „Nyelvünket olybá tekinthetjük, mint egy régi várost: mint zegzugos térséget utcácskák és terekkel, régi és új házakkal, meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal.”⁶

Wittgenstein szemléletes nyelvfejlődés hasonlata nem áll távol az emlékezet leülepedésének és feltérképezésének ottliki elképzelésétől. Ha elfogadjuk a párhuzamot a nyelv alakulása és a személyes- vagy csoportemlékezet raktározása és újrahasznosítása között, nem kell döntenünk arról, hogy az író legfontosabb eszköze, a nyelv maga determinálja-e ezt a kacskaringós, indirekt narrációs technikát. Elég annyit belátnunk, márpedig az könnyen belátható, hogy Ottlik prózája a Budában hasonló zegzugos birodalmat, „levegős labirintust” épít és térképez föl, mint Wittgenstein példájában a nyelv: csak itt az emlékezés végzi e munkát. Az emlékezés mint narrációs eszköz teszi aztán fontossá azt is, hogy az író a regény lapjain megjelenő várost mint az emlékezés médiumát, mint mnemotechnikai segédeszközt próbálja hasznosítani, s ezért kell a könyvbéli Budáról mint az emlékezet városáról beszélnünk.

Láttuk már, hogy a város, minden város eleve a múlt hordozója: „A város nem más, mint lakói kollektív emlékezete”.⁷ Maga az a geográfiai, fizikai és éghajlati tárgyegyüttes és viszonyrendszer, amelyből a város, mint a megkövesedett korallok vázából a korallsziget, felépül, még nem él. Az (egykor, most és majdan) ott lakók töltik meg élettel e tárgyi világot. Ám az ott lakók sem függetlenek fizikai környezetüktől. Az ember, időbe vetett lényként, kénytelen-kelletlen szembesül múltjával – személyisége ki van szolgáltatva emlékezetének. Az emlékezet pedig – ahogy arra az *ars memoriae* gyakorlata rávilágít – természet szerint nemcsak személyekhez, hanem tárgyakhoz, helyekhez is kötődik. A város tehát nem pusztán környezeti adottság az ember számára, hanem az emlékezet helye. Ráadásul az együttlakásból kifolyólag a kollektív emlékezeté is.⁸

Ha az emlékezet helyhez kötöttségéről esik szó, akkor érdemes Ottlik könyve kapcsán kicsit részletesebben is felidézni az *ars memoriae*, vagy az emlékezet művészete költői nevét viselő retorikai gyakorlatot, mely évszázadokon keresztül volt a memorizálás bevált eszköze. A közelmúltban Francis Yates által feldolgozott hagyomány⁹ kiindulópontja a legenda szerint az antik görög költő, Szimonidész volt. Cicero *A szónokról* írt művében je-

⁶ *Filozófiai vizsgálódások*, Atlantisz, 1998. Ford. Neumer Katalin, 18. pont, 25.

⁷ Aldo Rossi, id. mű, 195.

⁸ Lásd Nora fontos kifejezését, az *emlékezés helyei*-t. Vö. Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*. I–III, Paris, Gallimard, 1984–1992. Magyarul: Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között*, Aetas, 1999. 3. (részlet)

⁹ Frances A. Yates: *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966

gyezte fel a költő meséjét, aki egyszer egy gazdag ember vacsoráján énekelt Castorról és Polluxról. Amikor befejezte, a házigazda csak az ár felét kívánta megfizetni a költőnek előadásáért. Kicsit később kiszólitották az énekmondót a házból, s alighogy kilépett az utcára, a lakomának otthont adó terem összedőlt. A túlélő Szimonidész úgy segített azonosítani a bekövetkezett tragédia után a holttesteket, hogy emlékezett, ki hol ült a vacsora alatt.

Feltűnhet a kissé misztikus hangoltságú történet vázlatos felelevenítéséből is, hogy vajon milyen jelentősége van annak, hogy Szimonidész éneke Castorról és Polluxról szólt. Jacques Roubaud értelmezése szerint a két ikertestvér az isteni és az emberi principium megtestesítője, kettősük az emlékezet kettős természetére utal: „a mese /cicerói/ olvasata szerint az emlékezet, egyszerre isteni és halandó, az emlék ragyogó csillagképe és a felejtés porló árnya.”¹⁰ Az emlékezetnek van istennője is: Mnemoszüné. Ettől azonban az emberi emlékezet nem válik tökéletessé, épp ellenkezőleg, nagyon is mulandó maradt. A mítosz-költő feladata ezért az emlékezet megőrzése, harc a felejtés ellen. Első szinten maga az emlékezet küzd az elmúlás ellen. Ezt támogatja meg egy magasabb szinten a legtágabb antik értelmében vett költészet. Vagyis a költészet e nézőpontból tekintve az emlékezet szolgálója. Kicsit másként megfogalmazva ugyanezt: a költészet maga is az emlékezet egy formája. Vagy: a költészet az emlékezet emlékeztetője.

De hogyan működik az emlékezés művészete. A mnemotechnika kiindulópontját az adja, hogy az emlékezet alapvetően képek (kisebb részben más érzéki benyomások) formájában tárolja a megőrzendőt. Roubaud egy 1592-ben megjelent könyvből¹¹ idézi az emlékezet működési mechanizmusát: „az Emlékezet élénk képekkel mutatja nekünk a hiányzó dolgokat mint jelenlevőket...” (16) Ehhez arra van szükség, hogy egy adott hellyel együtt egy hozzárendelt képet rögzítsen a tudatunkban. „A mozdulatlan Helyek a Képek tartályai”, magyarázza az elméletet Roubaud, majd idézi forrását; az Ideák (vagy képek) pedig e helyekhez tudatilag (sokszor tudatosan) kapcsolt „látomások, látszatok, képek, melyek ott élénken ábrázolnak bármiféle dolgot vagy beszédet, amelyre emlékezni akarunk.” (17) A képi információ tárolásának módja az, hogy egy-egy helyhez kapcsolunk egy-egy megőrzendő elemet. Ez a kapcsolat az ismerős hely és memorizálandó kép között biztosítja az emléktöredék felidézésének zavartalanságát. Mivel a hely ismert, arra könnyen rátalálunk, s az emlékezés a hozzárendelt adatokat szinte pavlovi reflexhez hasonlóan fogja mozgósítani.

A mnemotechnika támaszaként szolgáló hely lehet képzeletbeli, természetes vagy mesterséges, de ez utóbbi a tökéletes megoldás. Mesterséges helynek számít egy palota, egy templom vagy egy város: „Az alakító lehetőleg a saját hazájában, sőt saját városában választja ki az emlékezet helyeit, ott, ahol a legjobban érzi magát. Szinte mindig az általa legjobban ismert templomokat, palotákat, kávéházakat fogja keresni...” (19), hiszen a felidézés során így szinte erőlködés nélkül tudja végigjárni az emlékezet a számára kijelölt képzeletbeli utat.

Az emlékezés művészete tehát az emlékkép és az emlékhely viszonyának tudatos rögzítésére épül. Mint látni fogjuk, Ottlik elbeszélőjének Budához fűződő viszonya sok te-

¹⁰ Jacques Roubaud: *Költészet és emlékezet. Leoprepész fiának találmánya*, Typotex., Budapest, 2007, 12. Az alábbiakban nagyban fogok e szerző művére támaszkodni, mert jól összegzi számunkra e retorikai hagyomány néhány fontos vonását.

¹¹ Frater Filippo Gesualdo: *Plutosofia*, Padova, 1592.



kintetben idézi fel e retorikai technikát. Ha pedig ez igaz, akkor e hagyomány támpontokat adhat Ottlik *Budájának* általánosabb értelmezéséhez is. Az alábbiakban persze nem fogok részletes bizonyításra vállalkozni a tekintetben, hogy a *Buda* az *ars memoriae* gyakorlatra épül. Nem az a célom ugyanis, hogy valamifajta tudatos törekvést igazoljak Ottlik részéről arra vonatkozólag, hogy e hagyományhoz kapcsolódjon. Csak annak megmutatására van szükségem, hogy írásában e hagyomány nagyon is érzékletes (tudatosan vagy öntudatlanul jelenlévő) nyomai kimutathatóak.

E tétel érzékeltetésére a mnemotechnika néhány jellegzetes regénybeli példájára fogok kitérni. Bébé több alkalommal is végigjárja villamoson az ismerős budai villamos útvonalakat (időnként Pestre is átrándul valamelyik járattal, illetve, mint látni fogjuk, sokat foglalkozik a Pestre való átkelés kérdésével). De hogyan lehet megírni egy villamosutazást? A virtuális utazás egyfajta leírás, mely majdnem térképszerű pontossággal rögzíti azokat az emlékhelyeket, melyeket a villamos útja során érint, s melyekhez emlékképek kapcsolódnak az elbeszélő tudatában (vagy magának a szerzőnek az emlékezetében?):

„A rend kedvéért azonban bele kellett rajzolni a térképedbe. Azért is, hogy legközelebb ellenőrizhesd, megvan-e? (...) A szoba, ahol aludtál; az ágyad; az ebédlő, a lakásokat; benne anyád, Júlia, Terka néni; a ház, lépcsőház; lent a Fehérvári út: ezek már olyan sokszor és folyamatosan voltak kipróbálva, hogy elfogadod: vannak és ugyanolyannak is vehetők. De észrevetted, hogy tulajdonképpen nem mindig ugyanolyanok. (...) Észrevetted, hogy a Fehérvári úton végigmenve, a Gellért tér, a híd, vagy még tovább Budán, a másik híd előtti kút-vízesés, sokkal gyakrabban és határozottabban váltogatja a látott képének ezt a többletét, kis ráadását, vagyis ha ugyanúgy megvan is és ott van, ahogy a térképedre festetted, nagyon sokszor egyáltalán nem ugyanolyan. A térképedet ki kell egészíteni, így fenét ér, a neked leglényegesebbek nélkül.”

A leírás, itt nyilvánvaló módon, gyermekkori emlék: a reggeli villamosozás a piaristák iskolájába. A felidézés mintha valóban térképet követne, olyan virtuális térképet, mely megjeleníti az ember lakását is (benne az ember ágyával), majd házát és utcáját s onnét követi azt az útvonalat, amelyet az iskolásfiú nap mint nap megtett. Ez a virtuális térkép nem a külvilágban található, hanem nyilvánvalóan az ember emlékezetében – még ha nagyon is ellenőrizhető egykori térképeken. Amikor feleleveníti az utazás útvonalát, akkor az író tulajdonképpen épp egy *ars memoriae* gyakorlatot végez el. Neki is helyei vannak a Fehérvári úttól a Gellért téren át, Gellért püspök vízesés feletti szobráig és tovább, Pestig, az Erzsébet hídon át. Ezek a helyek a rögzített pontok, melyekhez az egyes emlékeket hozzá tudja kötni az emberi emlékezet, s aztán az évtizedek távolából is fel tudja azokat általuk idézni. Az elbeszélő legfeljebb a felidézett emlékfoszlányok megnevezésével lesz bajban – hisz az írónak az emlékképet nem elegendő magában felidéznie, azt valamiképp szereplője szájába kell adnia. Az emlékképek leírása az elbeszélés legfőbb nehézsége a Budában:

„Dehát nincs nevük. A dolgok érezhető tartalma, a láthatón-hallhatón kívül? Hangelatuk? Léggörük? Kedvük? Levegőjük? Zenéjük? Színhatásuk? Akármijük, de a kézzelfogható voltuknál biztosabban meglévő valami, ami ráadásul nem is az övék, sokkal inkább a saját létezésedé. Ezért figyeltél gondosan, lelkiismeretesen egy-egy újfajta homlokzatra, ahogy jártál-keltél még ismeretlen utcákon, tereken, és raktározta el a pontatlan érzékedet a szerkesztődő térképén életednek.” (Dolgozatjavítás 38-ban, 79)

Bébé a regényben többször is beszél erről a már gyerekkorában is kibontakozó tevékenységről: ahogy szerkeszti élete térképét. Jár-ke a városban, Budán-e vagy máshol, és keresi, próbálja memóriájában elraktározni azokat a mellékjelentéseket, melyek a láthatón-hallhatón túl vannak, magukban nehezen nevesíthetők, általában egy-egy tárgyhoz vagy helyhez társulnak, s azok révén tehetők felidézhetőkké. Bár úgy tűnik, mintha egy-egy tárgy auráját adnák, eredetileg sokkal inkább hozzánk, mindenkori, épp úgy lévő éniünkhöz kapcsolódnak. Térképre történő bejegyzésükkel nem a tárgyi világot rögzíti az elme, hisz az öntudatlanul is ismerős, hanem saját észleléstörténetét próbálja regisztrálni, le- (vagy föl?)-jegyezni.

„Utca. Épülő nagyszálló. Híd. Duna. Harangszó. Trombitaszó a kaszárnnyában. Cukrászda a kis utca sarkán, égetett cukor, vanília, meleg csokoládé szag. Pék, Zimka Rafael, csodás kenyérszag. Petár barátodék lakása. Lenke nénédék lakása. Viktor bátyádék loggiája a Duna fölött, a Halász utca sarkán. Szobák, rokonok, ismerősök lakásai szerteszt. Csináltad a térképedet gondosan mindenről.” (Dolgozatjavítás 38-ban, 90)

A leírás nagyon jól érzékelteti, hogy a térkép nem pusztán tárgyi-vizuális információ tárolására és előhívására alkalmas. A statikus látványon kívül betáplálható cselekvés (épülő nagyszálló), hanghatás (harangszó, trombitaszó), íz-szag kombináció (égetett cukor, vanília, meleg csokoládé, csodás kenyérszag). S ezen túl, mindaz, ami emlékké válik, tárgyi kötöttségén túl, az egyén személyes érdekén túl, egyúttal és végső soron, emberi kapcsolatokba ágyazódik (Zimka Rafael, Petár barátod, Lenke nénédék, Viktor bátyádék, rokonok, ismerősök).

Vagyis a legfontosabb az egészben nem az, ahogy a várost tanulod: először az ágyat, a szobát, a lakást, aztán az utcát megismerni, aztán villamosra szállni, első híd, majd a másik és át a folyam felett, a túlsó partra. Hanem azt visszaidézni a magad számára, ahogy kinyílik szemed előtt a világ, egyre fényesebb és pompázatosabb, ahogy fokozatosan birtokba veszed egyre távolabbi régióit, egyre messzibbre merészkedve a biztonságos fészkelegetől. Magadat figyelni, ahogy a tárgyakba kivetülsz, kedélyállapotod, énképed változásainak lenyomatát a tárgyi világra vonatkozó észleleteidben, mindazt, ami a látványon keresztül nyilvánul meg magadból, számodra. Nem a helyek, a tárgyak, hanem a hozzájuk kapcsolt képek, emlékképek a fontosak. S hogy azok térben (térképen) helyezkednek el, az emberi emlékezet természetéből kifolyólag, így felidezésük is a városban való járkálás formáját ölti. Mindez azért lehetséges, mert Ottlik élete összefoglaló emlékezésregényét egy városhoz köti, s ezzel, mint író, nagyon ötletesen és képszerűen tudja megmutatni, hogyan működik az emberi memória:

„észrevettem, már előbb is, hogy ez a budai hídfő más-más alkalommal olyan tökéletesen más-más hely, mintha semmi közük nem lenne egymáshoz. Észrevettem egyszer, aztán már figyeltem, hogy így van-e mindig. Így volt, és nem is attól, hogy egyik nap zuhog az eső, máskor süt a nap, vagy elakadt a villamos, hull a hó, netán megbokrosodtak egy szekér lovai: nem ettől; a saját gondolataim vagy kedvem másféleségétől volt mindig különböző a kis térség.” („Kalausz?”)

A budai hídfő környéke olyan hely, amelyhez képek kapcsolódnak: emlékhely, az *ars memoriae* hagyományának terminológiájában – és mint láttuk, a városelmélet terminológiájában is. Amikor Ottlik elbeszélője felidézi ezt az emlékhelyet, ez arra szolgál, hogy így tudja megmutatni, miként támadnak fel az emberben az emlékképek, s hogyan lehet ezt



aztán tudatos gyakorlattá tenni, ami az író (s Ottlik elbeszélője a könyv fikciója szerint, amikor beszámol emlékeiről, maga is íróként jár el) kulcsfontosságú feladata. Látnunk kell, mert hangsúlyozza a szöveg, hogy Bébé nem a hely impresszionisztikusan változó karakterén csodálkozik el minden egyes alkalommal, amikor friss szemmel meglátja a helyet, hanem inkább azon, hogy mennyire más és más állapotban találja őt magát a hellyel való találkozás. Mintha tükörként szolgálna a tárgy, amelyben megláthatja saját mindenkori arcának pontos lenyomatát, kivetülését. Ahány hely, annyi tükörkép. Ez utóbbiakból válik emlékkép, mely a hely révén felidézhető lesz.

Az is igaz, hogy az a hely, amelyhez ezer szállal kötődik az ember, felértékelődik a szemében. Többé már nem tud úgy tekinteni rá, mint amely pusztán tőle független objektivitással bír. Ellenkezőleg: mintha saját lényének meghosszabbítása lenne. Ezért válik fontossá számára, fontosabbá, mint akár egyik vagy másik ember is, az a térkép, mely élete legfontosabb helyszíneit tartalmazza. És azért lesz kulcsfontosságú, hogy e helyszíneken kiigazodjon.

Márpedig a legismerősebb helyszínekkel kapcsolatban is bekövetkezhet az ember életében az elbizonytalanodás.

A *Buda* egyik emlékezetes villamosozása a Retek utcából indul, és ismét csak a budai hídfőhöz ér. Bébé a főreálból jön, a Retek-utcánál száll át a 14-esre, és ezzel tart az Erzsébet-híd felé. A stációk, melyek mellett elhalad, a következők: Krisztina körút, kis mozi, Ravasz cukrászda, Pozsony kávéház, a Vérmező északi csücske, templom, Fernengel és Cziczky, Horváth-kert, Másik mozi és Halwa Sándor puskaműves, a Szent János téren, Tabán, Szarvas tér, Rác fürdő, Erzsébet híd, kávéház a sarkon. Amelyikhez van, itt is társulnak emlékképek: kegyeleti staféta, az 59-esen a koszorúk, fel a Farkasréti temetőbe. Ám itt fontosabbá válik, hogy az a kép, melyet a hídfőállásról őrzött, ezen az úton fordítva tűnik a mesélő szemébe, s ezzel mindazon emlékek, melyek hozzá kapcsolódtak, veszélybe kerülnek:

„Ha hazulról jöttél, Gellért szobra és a szobor kis vízése bal kézre esett tőled. Ezzel megvolt, belerajzolva az örök térképedbe, a régi Fehérvári út és a 15/b. Ha most úgy kelsz át a folyón, hogy jobb kéz felől hagyod el Szent Gellértét, mi lesz amazokkal. Utca, lakás, hegyoldal, máris megsemmisültek? Nem lehet elköltözni Budáról és vinni magaddal egész eddigi életedet. Se falura, se panziószobába. Se egyáltalán, Pestre.” („Kalauz?”, 204)

Az emlékhely sértetlensége a biztosítéka az emlékkép sértetlenségének. De mi történik, ha az emlékhely másként, máshonnan mutatkozik meg, mint korábban. Akkor az emlékképek is átalakulnak? A kérdés egzisztenciális tétje elég nagy. Mondhatni, Bébé számára az ügy döntő jelentőségű. Ezért az a pillanat, amikor szembenéz a kérdéssel, az igazság pillanata. A kérdés: magával vihetők-e az érzések máshová, mint ahol születtek. És a válasz: Igen:

„Ki hitte volna, hogy lehet életet folytathatóvá, elfogadhatóvá, egyáltalán lehetővé tenni másképpen, más lakásban, másik partján a Dunának?

Lehetett. Az Egyetem utca fogta magát és kezdett hozzátartozni az életemhez. A Károlyi palota, a Franklin Társulat kirakatai, a Poól és Mály, Erzsébet Szálló, Centrál kávéház. Helyesebben, nem is ezek a közismert jeles helyek, hanem éppúgy, ahogy a Fehérvári út semmitmondó szögletei, beszögellései, egyforma pincegádorai, ugyanolyan liftaknáái, mind ősi, megkülönböztethető jó ismerőseim voltak: az Egyetem utca semmitmondó épületei,

a négy-öt emeletes egykútya bérházai, kapui, kapualjai, pusztá kövei lettek ismerőseim, lettek itt is igazán enyémeik.” („Kalauz?”, 218)

Az emlékképek, melyek budai színterekhez kötődtek, és a gyermek számára identitásképző fontosságúak voltak, az otthon, a biztonság érzetét nyújtották. Ám mint a villamosutazás során kiderül, e képek elszakíthatók eredeti születési helyüktől.¹² Pontosabban: az emlékkép nem is annyira a hely, mint inkább a személy függvénye. Attól a személytől függ, akihez az érzés kapcsolódik. Az otthonosság érzése például Bébé számára anyjához. Ezért, ha anyja Pestre költözik, vele költözik az otthonosság-érzet is, és akkor Pestre fog hazajárni a fiú. Buda ettől fogva Pesten lesz.

Ez az új kötődés pedig új emlékképek forrásává válik, melyeket az emlékezet az új helyszínekhez fog kötni. Vagyis az emlékezet megint, itt is tárgyakba, emlékhelyekbe kapcsolódik. Pest Budává válásának ez az utolsó lépcsőfoka.

Elbeszélt tér, térbe és időbe vetített identitás

Buda azonban nem csak mitikus város egy mitikus regényben, s nem csak az emlékezet városa az emlékezet regényében. Egyben elbeszélt tér is a térbe és időbe vetített identitás regényében. Ottlik könyvében hőse (alteregója) az otthonosság érzetét találja meg Budán, olvasója pedig az otthonosság, a lakályosság érzetét a könyvben. Ez Ottlik írói szándéka.¹³

Ám a feladat egyáltalán nem könnyű. A teret megírni szinte a lehetetlennel ér fel, s ugyanilyen nehéz a prózaszöveget térré változtatni. A regénypróza ugyan ismeri a leírás műfaját, ám egy várost a maga egészében nem lehet leírni. Lefesteni igen, erre való a Veduta műfaja, az a műfaj, amelynek ottliki relevanciájára Hévízi Ottó hívta fel a figyelmet. Az íráshoz történet, történet kell – mert időben bontakozik ki. A város maga pedig nem tud cselekedni vagy történni, legfeljebb vele történnek dolgok. Lehet, hogy a város-tárgy leírhatatlansága adta az ötletet, hogy a szöveg teste, és ne pusztán jelentése jelenítse meg a várost. A tér így nem csupán tematikusan idézhető meg, hanem a megidézés formája által is.

Ottlik nem csak azért utaztatja hősét Budán, hogy az utazások állomásairól írva vegye leltárba a város hely(szín)eit. Mozgásban, dinamikusan kell ábrázolnia a várost, különben a holtak városává válna. Ráadásul időbeli mélységet is szeretne érzékeltetni városában, s erre is az utazások dinamikája teremt lehetőséget: ahogy a térbeli koordináták változnak, úgy változhatnak az időbeliek is, s Ottlik magabiztosan (egyres olvasói szerint túlságosan is bátran) él a tér-idő váltások szabad alkalmazásának regénybeli lehetőségével.

A történet folyamatában így fokozatosan, kacskaringókkal, ismétlésekkel és átírásokkal bomlik ki Buda látképe. Ám mindezt a bonyodalmat ellensúlyozza, hogy az elbeszélés textusa maga is kirajzolja a város képét: jelentéstanilag és a szövegtest révén is megidéződik Buda.

¹² „Nekem viszont eldőlt a budai hídfőnél, ahol a kis sziklás vízeséstől balra fordulva kanyarodtunk rá az Erzsébet hídra – eldőlt, hogy ezt is lehet.” („Kalauz?”, 203)

¹³ Ottlik emlékezetes megfogalmazása szerint: „...olyan regényt kellene írni, ami hasonlít a városokhoz. Lehet járkálni-mászkalni benne; utcái terei, hidai vannak; ahol lehet ödöngeni, bámészkodni; rohanni elkésve találkára, vagy elbújni vele valahol; menekülni, örülni, sírni; eltévedni emitt, hazatalálni amott.” Ottlik Géza: Miért Buda? In *Ottlik (Emlékkönyv)*, szerk. Kelecsényi László, Budapest, 1996, 313–314.



Továbbá: Buda visszahódítása nem öncélú akció Ottlik – és hőse(i) – részéről. A város helyszínei, mint láttuk, emlékképek tárházai. Az elbeszélés által érintett helyek az emlékezet újabb és újabb mélységeit képesek bekapcsolni a regényvilágba.

Ám az időnek nemcsak mélységei, hanem horizontális vektorai is vannak. Bébének a *Budában* elmondott történeteiben ugyan a különböző időpontok meglehetősen szabados-sággal kerülnek tárgyalásra, ami szembeállítható az *Iskola* szigorúbb és következetesebb időkezelésével. Ám ez nem jelenti azt, hogy az általunk elemzett regénynek ne lenne cselekménymenete, s hogy története ne lenne az időben fokozatosan kibomló fejlődésrajz.

A *Buda* időhaladványát egy ember (és személyi kapcsolatainak) teljes élettörténete határozza meg. Ez a regény ugyanis nem pusztán az *Iskola* utáni időszak regénye, hanem Bébé egész életét vonultatja fel. De ha nehéz egy egész várost megjeleníteni a próza eszközeivel, akkor talán még nehezebb egy ember életét összefoglalni egy könyv lapjain. Különösen nagy kihívást jelent, ha a szerző – egy alteregó segítségével – igazából magáról akar számot adni regényében. A technikai megoldás itt is az, hogy narratív módon kell „kibontani” az ént – mégpedig ez esetben időben és térben egyaránt.

A narratív identitás elmélete szerint az ember még magának sem tud máshogy számot adni életéről, csak történetek formájában. Az emberek ugyanis életüket „történetek alakjában értelmezik”.¹⁴ Időbe vetett létük kiteríti, a múlt időben szétosztatja identitásukat. Az önmagára emlékezőnek a felidézés során ezért az összerendezés, a széttartó élettörédek egybentartása lesz a feladata. Az egyes életpizódok közötti összekötő kapocs pedig az a történet-logika lesz, amelyet az elbeszélő én alkot meg, hogy saját élettörténete eseményei között összefüggést teremtsen, úgy, hogy életének az epizódokon túlmutató értelmet kölcsönözzön, s ezzel az egyes epizódok értelmezéséhez is standard keretet biztosít.

Bébé története Ottlik könyvében ugyan egy egész életet fog át, de nem pusztán az élettörténet adatainak összegyűjtése a célja. Az író hősével képzeletben újból felkeresi azokat a helyszíneket, amelyekhez az identitását meghatározó érzések, emlékképek kötődnek. Ezekből az emlékképekből próbálja összerakni élete távlatos értelmét Bébé, s az ő élettörténetéből próbálja kiolvasni saját alakját, igazi identitását az író.

De nem olyan magányos foglalatosság Bébé életút nyomozása, mint ahogy a fenti leírásból gondolható lenne. Utaltunk már rá, hogy a város végső soron személyközi viszonyokra vezethető vissza. Ezért a regény feladata a helyszínek hálózata mellett a városlakók közötti kapcsolati rend felderítése. Különösen fontosnak bizonyul e tekintetben a szűk baráti kör belső kapcsolódásainak rekonstrukciója (Medve, Lexi, Szeredy egymáshoz és Bébéhez fűződő viszonya), s a hősnek családja nőtagjaihoz (Bébének anyjához, Júliához és Mártához) fűződő viszonya.

A személyközi tér ábrázolásának problémájához érdemes felidézni Pataki Ferencnek a kollektív emlékezet fogalmára vonatkozó egyes megállapításait.¹⁵ A pszichológus felfogásának kiindulópontja az, hogy személyes identitásunk nagy mértékben függ közösségi

¹⁴ Whitebrook, Maureen: *Identity, narrative and politics*. Routledge, London and New York, 2001, művéből idézi Pataki Ferenc, alább említendő írásában. A narratív identitás problémáját filozófiai alapossággal Paul Ricoeur fejtette ki, *Temps et récit* című háromkötetes művében (Seuil, Paris, 1983, 1984, 1985).

¹⁵ Pataki Ferenc: Együttes élmény, kollektív emlékezet. Szociális emlékezet: A történelem szociálpszichológiája, *Magyar Tudomány*, 48, 2003 január, 26–35.

identitásainktól. Pataki az egyéni és a közösségi identitás szoros kapcsolatát a közösséglvűnek nevezett filozófus, Alasdair MacIntyre magyarázatával értelmezi: „Individuális identitásunk be van ágyazva a közösségi történetekbe”.¹⁶ Ez nem azt jelenti, hogy egyénileg ne lennénk képesek számot adni énünkről, hanem csak azt, hogy már a nyelv, a fogalomkészlet sem a sajátom, s még legszemélyesebb emlékeim is interperszonális kapcsolatokba ágyazódnak. Ezért kell az írónak hőse önképének alakulását másokhoz fűződő viszonyainak dinamikáján keresztül megértenie. Ottlik hőse osztozik a család és a baráti kör csoportidentitásában, kollektív emlékezetében, vagyis magát mindig interszubjektíve értelmezi. A *Buda* mint emlékezetregény egyben városregény, vagyis az együttélők személyközi kapcsolatainak regénye. A jelek szerint ő is osztja a nála egy nemzedékkel fiatalabb filozófus verdiktjét: „Családom, városom, törzsem, nemzetem múltjából öröklött adósságok, jogos várakozások és kötelezettségek változatos készletét kapom öröklül... életem története mindig beágyazódik azoknak a közösségeknek a történetébe, amelyekből identitásomat származtatom”.¹⁷

Pataki a kollektív emlékezetről értekezve maga is hivatkozik Ottlik *Budájára*. Azt a részt emeli ki példaként, amikor Medve¹⁸ arról beszél, milyen fontos volt számára már gyermekként is a tapasztalatok összegzése, a dolgokról nyert benyomásai, s azon keresztül saját pillanatnyi létállapotának áttekintése: „A régi unalmas délutánok ahhoz kellettek, ami tulajdonképpen az ember élete. Hogy végiggondolhasd, hogy is volt, ami volt. Hogy elrakd magadnak, ami történt veled és körülötted, amit tapasztaltál és csináltál...” (Új szeptember, és régi, 36) Medve, csakúgy mint Ottlik-Bébé, már gyerekként tudatosan memorizál, begyűjt, elraktároz. Ezért a *Buda* célkitűzése nem jelent lényeges újdonságot Ottlik-Bébé gondolkodásmódjában: az elbeszélő célja e szöveggel ugyanaz, mint amit egyébként is folyamatosan tesz élete során: a tapasztalatok összegzése, egy dinamikus emlékképalbum összeszerkesztése, egy műbe montírozása.

De nem csak térben elhelyezkedő, elhelyezhető tárgyakhoz és dolgokhoz fűződő, hanem sokkal inkább emberekkel kapcsolatos érzésekről van szó: „Újra és ismételten újra és újra kell végigmenned a dolgokon, nem is annyira az eszeddel, hogy mi volt, ami volt, hanem az érzéssel, hogy milyen volt, hogyan volt? Előbb ismerősségeket csinálsz belőle magadnak s abból már valamilyenségeket, így tisztázódnak, tevődnek helyükre a dolgok. Így építed fel az életed áttekinthető rendjét, gyarapodó műalkotását.” (uo.)

Medve emlékezőtechnikája nem különbözik lényegesen Bébé saját számvetésének, élmény-betakarításának módjától. Pedig egyikük író, a másik pedig festő. Az emlékképek kezelése terén, úgy tűnik, a művészetek ugyanazokkal a problémákkal bajlódnak. Vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy Ottlik szerint az emlékképekből történő önépítés során a feladat szükségszerűen kettős: térbe és időbe egyszerre kell kivetíteni az emberi identitást ahhoz, hogy elbeszélhetővé váljon. Hisz emlékeimet térre vonatkozó asszociá-

¹⁶ Alasdair MacIntyre, *Az erény nyomában*, Budapest, 1985, 11.

¹⁷ Alasdair MacIntyre, id. mű, 220–221.

¹⁸ Ebben az elemzésben nem tértem ki részletesen a Bébé-Medve kettős visszatérő szerepeltetésének lehetséges okaira. Ezért csak így jelezném, hogy míg a regényforma révén Ottlik Bébére testálja élettörténetének nehézségeit, Bébé sok tekintetben hasonlóan jár el, amikor saját történetmondásába olykor beilleszti Medve narratíváját, vagy csak szókészletének meghatározó szekvenciáit. Ily módon Ottlik Bébé sorsában, az pedig Medvéében mutatja meg önmagát.



ciók révén rekonstruálhatom, ám egymásutánjukba értelmet időbeli elrendezésük, történetté kerekítésük vihet.

Az identitás tér-idő-vetületeinek komplexitásával szembesülve Ottliknak eleve nem egy hőse van. Az Iskolában Bébé-Medve-Szeredy háromféle művészetet képvisel. A festészet, az irodalom és a zene az én kivetülésének háromféle regisztrációs formájaként értelmezhető. A *Budában* Medvéék hármasa kiegészül Lexi különös figurájával, aki a negatív összehasonlítási alapot képezi. Lexi alakjának lényege a fiú árvasága, múltnélkülisége. Ebből fakad tét nélkül élt élete, s ebből megint értehetetlen én-nélkülisége. Nem véletlen, hogy amikor Lexi éntöredékét próbálják rekonstruálni a barátok, a fiú emlékei után vadásznak, s egy különös emeleti szoba emlékképére bukannak rá.

Ha Lexi azért különös, mert árvasága okán ő a tulajdonságok nélküli ember megtestesítője, Bébé identitása eleve csoportidentitásokból (anyjához, Mártához, Júliához, a négy-szer száz-as váltó tagjaihoz, az iskolatársakhoz fűződő családi és baráti kapcsolatokból) tevődik össze. Ám e társ- és csoportidentitásoknak is megvan a maga dinamikája, története, s e történetek olykor meglepően össze tudnak gubancolódni vagy szét tudnak szaladni. Az így színes gubanccá vált élettörténet viszont azzal fenyegeti a hőst, hogy identitása is megsemmisül, vagy legalábbis véglegesen összekuszálódik. Ám a közösen átélt élmények tisztázása révén megőrzött közösségi emlékezet végül is megőrizhetőnek mutatja az identitást, méghozzá folytonosságában is – igaz, ehhez Bébének időnként a fikciót is segítségül kell hívnia, például a Mártához fűződő viszony visszanyerése érdekében, Márta halála után.

Végezetül. Az a tény, hogy az identitás alapja a közösségi identitás, s hogy mindkettő (az egyéni és a csoportidentitás is) szükségszerűen narratív (pontosabban időbe kivetített térbeli) alakzat formáját ölti, még egy témát vet fel, mely Ottlikot láthatóan érdekli. Ez pedig az a kérdés, hogy mi a hozama az élet-mű-elbeszélésnek a vereség-győzelem végső tétje felől nézve. Ahogy az *Iskolában*, Ottlik a *Budában* is kitart amellett a makacs, kissé kantianus nézete mellett, hogy a vereség is bizonyos értelemben győzelemmé válhat elmesélésé révén. Az *Iskolában* Szeredyre hárult, hogy a fiúkat ért megaláztatást énekmondóként felidézze, és ezzel varázstalanítsa. (Műfajilag ez a művészi feladat a mítoszalkotás, a legendaképzés ellentéte, párhuzamosa.) A *Budában* sok szó esik a vesztes versenyek utáni kocsmái megbeszélésekről, melyeknek célja a vereségek feldolgozása volt. E képlet lényege is az, hogy az elmesélt, megjelenített gonosz már nem is olyan szörnyű, mint a csupán képzelgéseinkben, vagy pusztán magánemlékezetünkben elraktározott rossz. Ha innét nézzük, Bébé erőfeszítése az életmű megalkotására – képen és szóban, az *Ablak* című vászon és a *Buda* című szövegkorpusz létrehozásával – azt a célt szolgálja, hogy feldolgozhatóvá váljon az emberélet végén természetes módon bekövetkező felejtés és elmúlás. Az emlékezés művészete, emlékszünk Szimonidészre, maga is a felejtés elleni harc jegyében fogant. Ottlik regényművészete e szempontból is emlékeztet az antik eredetű mnemotechnikai gyakorlatokra. Az író regényében Buda maga az egyén és a közösség megőrzött múltja, győzelme a felejtés felett. Az emlékezet városának alkotójaként Ottlik emlékezésre bátorítja olvasóit is. Csakúgy mint Rilke nevezetes versében, a Buda-könyv végén is egy erőteljes felszólítás érzékelhető. A regény végső művészi programja ezért csak akkor válik világossá, amikor Buda/a *Buda* mint figyelmünkbe ajánlott mnemotechnikai gyakorlat áll előttünk.

URBANIK TÍMEA

*Post mortem – Gondolatkísérletek*GYÁSZMUNKA ÉS ÍRÁSESEMÉNY OTTLIK GÉZA BUDÁJÁBAN¹

„Az irodalom hatalmas laboratórium,
amelyben gondolatkísérletek folynak.”²

A fenti mottó Ottlik prózaírását is jellemezheti, melyben az irodalom szintén a gondolkísérletek terepe volt, ha nem is csupán a laboratórium, hanem még tágabban a matematika és valamelyest a fizika területének metaforáival kifejezve. E gondolkísérletek és – próbák egyik legerőteljesebb, mert a végpontokra kérdező formája, az utolsó mű, a *Buda* című poszthumusz regény. Olvasatomban a *Buda* kérdéshorizontja a létezés mibenlétének kérdését és ezzel párhuzamosan az elmúlással való sokféle találkozás és viszony történeteit, feldolgozáspróbáit tartalmazza. Az alapkérdés mégis a *Valencia-rejtély*ben fogalmazódik meg a legpontosabban: „Hogy van-e olyasmi itt, ami nem hipotetikus – aminek a létezése biztosabb, mint ezé a feltevésekből álló instabil világegyetemé – s megmarad-e?”³

Annak a helyzetnek, amelyből a regény indul és a narrátor pozícióját is meghatározza, a legfőbb jelzője a porhanyósság: „Azt álmodtam nemrég, hogy megyek valahol a körúton, át az Oktogonon, lágy, szelíd késő délután van, és észreveszem, hogy gyönyörű a város, csupa szín. Pedig szomorúság van bennem, tudom, hogy holnap meg kell halnom, és semmit sem tehetünk ellene. Szomorú, hiába. A házak, a fák, járókelők, Andrássy út: még soha ilyen porhanyós nem volt a késő-délutáni óra. Szelíd volt. Érett. Nem fájt. Érdekes, fájnía kellett volna, és nem fájt. Gyengéd volt a levegő, az Oktogon, minden. Gyengéd? Porhanyós? Nem, nem tudok más szót rá – érett volt.” (9.)⁴ A porhanyósság az érettség szinonimájaként szerepel, s az érettség egy magasabb fokát szimbolizálja, a szétesés, az elmúlás előtti pillanatot, „a késő délutáni óra érettségét” (11.). Ez az elmúlás, s akár saját halál előtti pillanat a regény meghatározó szólama, mely olyan retorikai és önmegértési struktúrákat mozgósít, melyekben az összegzés, a tabló és látképkészítés, a tisztázás és megértés igénye sok ponton összekapcsolódik a gyászmunka folyamatával is. Az Oktogonhoz kapcsolódó álomjelenet regénybeli értelmezésének konklúziója a következő: „Ami

¹ Köszönettel tartozom a konferencián elhangzott előadás hozzászólásaiért, különösen Sággy Miklós, Korda Eszter és Horkay Hörcher Ferenc megjegyzéseikért, melyek nagyban hozzájárultak az előadás írott formában való továbbgondolásához.

² Paul Ricoeur: *Soi-même comme un autre*. Seuil, Párizs, 1990. 176. Idézi Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Atlantisz, Budapest, 2007. 297.

³ Ottlik Géza: *Valencia-rejtély*. In: Ottlik Géza: *Hajónapló*. Magvető, 2005. 114.

⁴ A szövegben jelölt oldalszámok a *Buda* következő kiadására vonatkoznak: Ottlik Géza: *Buda*. Európa, 1997.

biztosan van, mondja Medve, az az érzés. Ennyire biztosan már semmi egyéb nincs. A világ, a többi ember megléte hipotétikus, vélelem, feltevés, amit elegendő számú próbálgatással valószínűsíteni tudsz. Elfogadod meglévőnek, minthogy mást nem tudsz csinálni, de jobb, ha nem felejtet el, hogy csak az érzés nem hipotétikus, biztosan csak az van.” (11.) A *Valencia-rejtély*ben a déli harangszóhoz kapcsolódó „nem mérhető érzelmi tartalom” az, amely hasonló formában megneveződik, s melynek a megmaradása, éppen nem anyagi volta miatt Cholnoky egyik előfeltevése. A *Buda* tovább dolgozik az érzés körüljárásával: újra Medvét idézve szerepel a következő tézis: „Az érzés pontatlan.”, sőt „Minél biztosabban van, annál pontatlanabb. Minél jobban pontosítjuk, annál kevésbé mondhatjuk rá, hogy van.” (12.)

A dolgozat alcímének pontosítását mégis el kell végeznem: gyászmunka – írásesemény, talán pontosabb volna, ha gyászeseményt és írásmunkát írtam volna, de legpontosabb a két megfogalmazás együttese lenne, amelyben a gyász egyaránt esemény és munka, ugyanígy az írás is. Aktivitás és passzivitás vagy ráhagyatkozás együttesen kell mindkettőhöz.

A *Buda* az Ottlik életmű recepciójában a talán legproblematisabb és legszélsősége-sebb megnyilatkozásokat eredményező mű. A meg nem értés e regény kapcsán merül fel legmarkánsabban. Írásom egy olyan *Buda* olvasat javaslatának körvonalait rajzolja fel, mely gyászmunkaként és gyászeseményként olvassa a *Budát*, mely olvasási kódot és módot az első találkozástól relevánsnak tartok, az újraolvasás tapasztalata pedig csak megerősített benne. Időközben megjelent Jakus Ildikó és Hévizi Ottó közös könyve az *Ottlik-veduta*⁵, melyben azt gondoltam, ez a fajta olvasat is megfelelő helyre kerül, de az élethelyzet hasonlósága, a társ elvesztése, az elhallgatásra és a téma érintésére adott inkább lehetőséget a monolocale-ban élő itt maradónak. Jakus Ildikó Ottlikról publikált írásainak és kéziratainak, vázlatainak megléte, egyszóval hagyatéka az Ottlik által oly kedvelt „talált” kézirat játéka, megértésének és önmegértésének adott helyet a vedutában, melyben így valóban egy, a gyászt és az Ottlik-életművet leképező, de talán inkább körbeíró, látképet rajzoló munkának, eseménynek lehetünk tanúi.

A *Buda* főként három alakhoz (Bébéhez, Medvéhez és Lexihez) kapcsolódó emlékező és értelmező narrációjában a halálhoz való viszonyok fontos helyet foglalnak el. Egyrészt az élettörténet részei a különböző életkorokban elveszített hozzátartozók, másrészt a halálhoz való viszony alakulásának történetei is egyben. Bébénél Szabó Ferike az első halott, a leírás retorikájának ellentétező jellege is jól jelzi a halálhoz viszonyulás problémás voltát:

„Amikor Szabó Ferike, a kecskeméti Matild néném négy nagy fia közül a legkisebbik, egy svájci gyógyintézetben meghalt, tudomásul vettem, nem nagyon bántam. Ilyen részvétlen az ember.

Ez azonban nem igaz. [...] a helyzet az volt, hogy ellenkezőleg, nem vettem tudomásul a halálát. Eszembe sem jutott búsulni utána. Nyugodtan vártam tovább Ferikét, majd jön haza, és rajzolunk; megtanít biciklizni, arról is szó volt.” (32.)

Ugyanebben a fejezetben szerepelnek Medve halállal kapcsolatos benyomásai is. Míg Bébénél a halál másé és tudomásul sem veszi, Medvét egy kis betegségen keresztül megérinti a saját halálának a gondolata, bele kerül a képbe. „bejött a képbe a saját halála”

⁵ Jakus Ildikó – Hévizi Ottó: *Ottlik-veduta*. Kalligram, Pozsony, 2004.

ahogy a regényben áll. Ez a gondolat, kép kerül bővebb kifejtésre Medve nagyításában, melyben az 'ingyenmozi' néző-szereplő elmélete megfogalmazódik.

„Nézőként belepottyantál szereplőnek az ingyen mozidba, többi, hozzád hasonlóknak feltételezett ember közé. [...] Néző-szereplő amalgámnak, itt a segítségükre van szükséged az élethez, tény. Az élethez, igen, máshoz nem okvetlenül. A halálhoz nem. Halál van, ez a helyzet.

Nem, éppen nem ez a helyzet. Álljunk meg. Itt most megállunk. Fél hat. Éppenséggel az a helyzet, hogy nincs halál, csak a szereplő részednek. Mozdulatlanság van. Fák vannak.” (45.)

Medve ingyen mozi elmélete úgy tűnik, a halál problémáját is megoldja: a saját halálát, s vajon a másét? Medve haláleseményei épp időben visszafelé mesélődnek el, előbb a nagymama halála, korábban Dávid Lulu szép fiatal mamája, még korábban Medve apja hal meg. Medve nagymamája még évek múlva is hazavárja a fiát. Bébénél Éva, az anya számára sosem feldolgozható Bébé apjának halála. Az el- és túlhallgatással jelenítődik meg leginkább a gyásza.

Lexi, aki egy új, enigmatikus szereplője a *Budának* (az *Iskolához képest* új) a narrátor-ikreknek Bébének és Medvének az ellenpólusa „a bensőségessé tett személytelenség fiatal istensége”⁶ – ahogy Forgách András írja róla. Míg Bébének és Medvének minden aranytartaléka a család, ő árva, s valójában nincs hova hazamennie. A Lexihez kapcsolódó haláltörténetek a leghozzáférhetlenebbek. Árvaként egyetlen hozzátartozója van csupán a nagybátyja, Emil, aki Kornél egyik karácsonyi látogatásakor hal meg. Lexi pedig ott marad az ünnepek alatt egyedül a sokszobás lakásban, még a szilvesztert is ott tölti. Mikor ezt a fiúk kiszedik belőle, megértenek valamit mindannyian és Lexi megkapja a legnagyobb elismerést kifejező „Marha ember!” jelzőt. Az ő gyásza a legszívesebben az ottmaradást is elhallgató artikulálhatatlanság.

A halálesemények legnagyobb jelentősége Bébé életében van, s rajta keresztül a halálhoz való viszonyulások és a gyász különböző fázisai is megjelennek. Ő az, aki Medve Lexiről írott kéziratát olvassa, kiegészíti, értelmezi, s közben részben a gyászeseményeken és -munkákon keresztül az emlékezés révén felépül egy élettörténet. Közben – ahogy Paul de Man idézi Derrida az igazi gyászciklusról szólva: „A legtöbb, amit tehet, hogy számol a meg nem értés veszélyével, és számba veszi a nyelv hatalmában álló nem-antropomorfikus, nem-elégikus, nem-ünnepi, nem-lírai, nem-költői, azaz prózai vagy még inkább *történeti* beszédmódokat.”⁷ S valóban, ha helyenként el is indul a szöveg a lírai, elégikus irányba, mégis marad a prózai és rögzíthetetlenségében is történeti beszédmódon belül, a nagyrészt a gyász létrehozta emlékezésszálakat, gubancokat bogozva, bonyolítva.

A *Buda* alaphelyzeteként is értelmezhető Bébé álma az Oktogonon, melyben a saját halálának gondolatával szembesül. A halála előtti nap egy számvetésszerű alapszituáció létrehozója, melyben az emlékezés, a létezés kérdései nagyobb súllyal esnek latba. Derrida a Paul de Manra emlékező előadásában így fogalmaz: „Az emlékezéssel kezdődünk a magunk számára, a *lehetséges gyász* emlékéen jutunk el önmagunkhoz.”⁸

⁶ Forgách András: *Hilbert Kornél („Lexi”) a világirodalomban*. Jelenkor, 1994. 7./8. 633–638.

⁷ Derrida, Jacques: *Mémoires. Paul de Man számára*. ford.: Simon Vanda, József Könyvek. 1998. 50.

⁸ I. m. 54.

Az a fontos különbség, mely elválasztja az emlékező élettörténet-írást a gyász által létrehozott beszédétől, az éppen az a másfajta logika mentén való szerveződés, mely nem az élettények történetéé mesélésére irányul, hanem az élettények lehetetlenségeinek, elsősorban a halálnak az elfogadására. „A lehetetlen lehetségesége irányítja a gyász teljes retorikáját és írja le az emlékezet lényegét.”⁹ – írja Derrida. Ottlik metaforája erre a színes gubanc, melyet a hiányok hoznak létre, a gyászesemények, s amely folyamatosan összeáll és esik szét. Egy másik szinten maga a regény is ezt, a gyász által strukturált logikát jeleníti meg. A folyamatosság helyett a folyamatos újrakezdés kísérletei válnak olvashatóvá a megszokottság állandó tapasztalatával.

Ezzel szemben a folyamatosság, mely az emlékezés által is megjelenhet az ismétlésekre utalt, mely az újra átélés révén a múltnak és a jelennek a záloga is a regényben: „A dolgok másodszorra kezdődnek. Azzal, hogy megismétlődnek – hogy újra látod, megint hallod ugyanazt. Az előszörrel nincsenek meg igazán. Ezt korán tapasztalja az ember. Ami nincs másodszor, nehezen fogadható el” Majd példák sora következik, melynek a végén a másik hiányára adott újabb hipotézisként a következő fogalmazódik meg: „meghal anyád, akivel harmincöt évig éltél együtt: akkor világos lesz, hogy ezt még egyszer le kell majd élnetek: ez a harmincöt év valóság volt, hiszel benne – mint a negyvenkettőben –, kell hogy legyen egy másodszorja.” (297.) Az ismétlődés egy másik típusaként az események életténnyé válásához szükséges megosztás és elmondás hangsúlyozódik újra a halálhoz, a másik hiányához kapcsolódóan:

„1977-ben nem hiányzott neked (égetően) Szeredy Dani, mert el tudtad mesélni Mártának Helsingőrt és Belloni Gyulát. De 83-ban már hiányzott. Szükséged lett volna rá, hogy elmondhasd ezeket az urológiai éjszakáidat. Márta halála után nem maradt senki, akivel megoszthatod a bajt vagy örömet, a fontosat vagy érdekeset, ami még történik veled, hogy az életed összetevő részévé váljon.” (239.)

A legárnyaltabb, legtöbb állomást tartalmazó gyásztörténet Bébéhez és rajta keresztül az anyjához és feleségéhez, Mártához kapcsolódik, ahol a különböző stádiumok a megérteni próbálás és elfogadás, a hiánnyal való továbbélés kialakításának kísérleteit is jelzik.

A gyász négy egymást követő stádiumát különbözteti meg Verena Kast: 1. az elutasítás; 2. a felszakadó érzelmek; 3. a keresés és az elválás; 4. az önmagunkhoz és a világhoz fűződő új viszony kialakítása. Egy másik felosztásban Judy Tatelbaum három szakaszból beszél: 1. a döbbenet, 2. a szenvedés és az összeomlás, 3. az utóhatások és életünk ujjaszervezése.¹⁰

Bébénél ezek a stádiumok mind megtalálhatók. Márta halálával kapcsolatban ezt írja: „Engem váratlanul ért és letaglózott, mint szarvasmarhát a vágóhídon.” (332.) A nem-értést kifejező döbbenet is halálesetek kapcsán szerepel nagyrészt, mint amilyen Lexi Emil bátyjának hirtelen halála vagy Bébé édesapjának emléke a tengeri-kagyló előkerülésével. A gyásztörténet teljes körű rekonstrukciójára, s a regényben elfoglalt strukturális szerepére most nem térek ki részletesen, csupán még néhány állomást emelek ki.

A gyászfeldolgozás egyik lehetséges módja az interiorizáció, a másik belsővé tétele, mely a feldolgozás egyik lehetséges állomása is. Bébé mondja az anyjáról „Tizenöt éve hogy meghalt, s nincs rá szüksége, hogy eszembe jusson – mert azóta benne van a látásomban.”

⁹ Uo.

¹⁰ Verena Kast: *A gyász. Egy lelki folyamat stádiumai és esélyei*. ford.: Mérei Vera, T-Twins Kiadó, 1995.; *Gyász*. szerk.: Pilling János, Medicina, 2003.

(190.) Tehát részben sikerül, sikerülhet ez a belsővé tétel, különösen egy hozzátartozó esetében, de amennyiben nem sikerül, tehát ahogy Derrida fogalmaz: – „a kudarc sikerül: az elvetélt interiorizáció egyben a másiknak másikként való tisztelete.”¹¹ Bébé számára ez az aspektus is az anyjával kapcsolatban jelenik meg: „(A halottait összerakhatja az ember – Szeredyt, anyámat, Júliát. Sok mindemből, ami él benned és megmarad a fizikai megszűnésük után is. Csak egy van, ami biztosan nem marad meg: a kiszámíthatatlanságuk.” (239.) másutt „A halottaink egy dologban különböznek biztosan az élőkől: nem lehetnek többé kiszámíthatatlanok. Éva negyven évvel a halála után lepett meg a legváratlanabban.” (255.) „Hívatlanul jött. Kéretlenül közölte: »Jól van, Bébé. Nem esünk kétségbe, fiam.«” (261.) Ez a biztatás nagyon hasonlít a „makulátlan paradoxonok”-ból álló és Bébé életében anyaszerepet is felvállaló Lexi mondatára: „Ne add fel, Bébé”

A Bébé-féle gyász munka legtöbb hipotézise Mártához kapcsolódik, s főként a gyász munka utolsó szakaszára, az élet újrászervezésére irányul, miközben – ahogy a regény is – egyfajta visszabontással építkezik, ahogy Jakus Ildikó fogalmaz.¹² A Márta nélkül eltöltött idő egy új időszámítást is jelent. Ehhez a múltó és múlásában rögzítendő időhöz a napló-forma, a feljegyzések kapcsolódnak:

„Február 9–10, éjszaka, 1982.

Két és fél éve – (lesz március 25-én) – hogy irkálom ezeket a papírfecniket – (nem mindennap) –, ha valami miatt meg akarom jegyezni a dátumot. A mait okvetlenül. Febr. 9–10.

Éjfél után, tanakodva a munkámon már vagy másfél órája, kimentem, a konyha felé indulva, a hallban, Márta fényképét, ami régen anyáméknál lógott, talán a szemem sarkából megpillantva, hirtelen rávilágított bennem valami, hogy rendben van. Ő átmenetileg most nincs itthon, dolga van, ez a szabály, én csak csináljam addig is, s majd aztán, majd ő is meglátja, ahogy lesz, de egyelőre ez a platform. Vele is rendben van így, ez az ábra.” (334.)

Ezek a rögzítések a gyásztörténet egy-egy fontosabb állomásához, új hipotézis létrehozásához kapcsolódnak. Az idézett feltevés épp a halál visszafordíthatatlan, végleges jellegét próbálja feloldani. („Először nem éreztem Márta halálát végleges dolognak.” 335.) Majd a továbbgondolása a fenti lehetőségnek újra a paradox logika mentén így szól:

„Rémlett, hogy itt valami nem vág egybe. Ha Márta nincs már meg, én pedig jövők-megyek a lakásban és hiánytalanul megvagyok: ebből az egyik nem lehet igaz. Vagy én vagyok csalóka látszat, vagy Márta halála volt pusztán hiedelem. [...] csak közösen hiányozhatunk az ábrából, vagy közösen lehetünk csak meg benne.” (335.)

Medve geológia fogalmakkal dolgozó platform és allúvium elmélete feloldja az ellentmondást:

„Medve platformnak hívta a talajt, amin élsz: a lelked mélyén eddig lerakódott sokféle hordalékot. Azt a legalsó szintjét pedig, amit a tekintetteddel még elérhetsz, allúviumnak nevezte.

[...]

Márta kiszállt az ingyen moziból. Te, Bébé, ott maradv, kisebb, kipróbált kompromisszummal, azon a talajon festheted volna tovább a képeidet. Márta hiányát azonban az

¹¹ Derrida, Jacques: *Mémoires. Paul de Man számára.* 55.

¹² Jakus Ildikó – Hévizi Ottó: *Ottlik-veduta.* 224.

allúvium nem tűrte. Megszüntette. Feshetsz tovább Bébé, a kisebb engedmény nélkül, nyugalommal a katasztrófában, Márta megvan.” (335–336.)

Másutt épp e felvetés hipotetikus volta lepleződik le: „Márta létezése a te feltevésed volt.” (264.) Látható, hogy a gyász, hogyan lazítja fel a struktúrákat, hogyan ad helyet az érthetetlennek és értelmezhetetlennek miközben az értelmezés- és elfogadás-kísérletek mögötti artikulálhatatlanságból építkezik. Ottlik sokat idézett mondatai „A regény a hallgatás szövetéből készül, nem a beszéd fonálából.”¹³, illetve, hogy „A regényt már csak a hallgatás előzi meg.”¹⁴ a *Buda* esetében is igaznak bizonyulnak.

Márta nagyon kevés, ám annál hangsúlyosabb szót kap a regényben. Egyik naplórészlete, melyet Medve átvesz a Hilbert kéziratba, s melyet Bébé olvas, egy újabb elméletet, hipotézist állít fel a regényben az élet négy síkjának képével. Az első a hétköznapi vagy reális sík, a második a romantikus vagy boldogság-sík, harmadik a félelem- vagy veszély-sík „Adóhivatal, gégerák, népi demokrácia, közelállók halála tartozik ide – minden félelem” (350.), a negyedik vagy „végső sík, az érthetetlen, az én halálom síkja. Ott minden elveszti a fontosságát: kincs, hír, gyönyör, félelmek – minden-minden.” A *Buda* Bébé álmával az Oktogonon ezen a negyedik síkot kezd el építkezni visszafelé előre.

Márta halálával nem csak elvesz, hanem keletkezik is valami. „– Ez szerelem, Bébé – mondta a szigorú költő röviden.

Nem gyász, nem halál, nem örök búcsú: hülye szív, mit tévesztesz el? Csak az összehozásokat, vagy a nem-tudni-micsodátok most nagy szerelemmé zsugorodott.” (333–334.) Tehát megdől a Mártával közös hipotézis, hogy az ő szerelmük nem is szerelem. Jó példa ez arra is, hogyan történik az, hogy „a gyászoló emlékezet alakzata pedig egyfajta (lehetséges és lehetetlen) metonímiává válik, ahol a rész az egésznek és a meghaladott egésznel *többnek* felel meg.”¹⁵

A másik halálával való szembenézésben a reális síkon kívül nincs igazi segítség, minden hipotézis szinte csak a megfogalmazódás idejéig működőképes. Bébé szó szerint magára marad, csak a gondolati utakkal próbálkozik, nem nyúl semmiféle kulturálisan kódolt segítség, értelmezés, szertartás felé. A gyász nagy része a maga elbeszélhetetlen módján, jelzésszerűen és fragmentáltan van jelen. A kávéfőzés magánya, s megtörténtének számolása, a napok, hónapok, évek számon tartása mellett, a feltevések, kijelentések újraszámolása, a folytonos rákérdezés a már megszerzett igazságokra a *Veduta* társszerzőinek Ottlikot követő módszere is. A gyász folyamatos, állandóan alakuló jellege, lezárhatatlansága, a folytonos keletkezésben lét, Ottlik regényelméleti gondolataiban is szerepel.

A gyászsal kapcsolatban az egyetlen kulturális utalás Ottlik egyik *Budáról* szóló esszéjében szerepel: „Buda. Elkezdtem építeni 33 sort. Mert nekem folyton összedűlt. Amit éjjel raktam, reggelre leomlott. Magas Déva vára. Aki hozzám tartozott, most keverjem a hamuját a malteromba?”¹⁶ E Kőműves Kelemen balladájára való utalásban talán nem is annyira az áldozat-motívum, hanem a hozzá tartozás múlt ideje, a hiány mint alkotó és összetartó erő a legszilárdabb.

¹³ Ottlik Géza: *A regényről*. In: Ottlik Géza: *Próza*. Magvető, 1980. 184.

¹⁴ I. m. 185.

¹⁵ Derrida, Jacques: *Mémoires. Paul de Man számára*. 57.

¹⁶ Ottlik Géza: *Miért Buda?* In: *Hajónapló*. 97.

A versenyek utáni megbeszélés elnevezése is beszédes a regényben: Post Mortem. Ezek azok az összegző, feldolgozó, levezető jellegű beszélgetések, amelyek mindenki számára olyan fontosak kivéve Lexit, akinek nem fontos a saját élete sem. Mintha Lexi egész figurája ennek a hipotézisnek a megtestesítője lenne. A *Buda* elbeszélőinek alaphelyzetét nagyban meghatározza az a közöttiség, melyben léteznek, s mellyel folyamatosan szembe-sülni kénytelenek: szeretteik halála után és saját haláluk előtt. Ez az együttesen jelenlévő utániség és előttiség hordozhatja az ottliki gondolat kísérletek végsőkéig fokozott feszültségét, melynek keretében az egyedüli túlélők, az érzések formát kapnak.



Az Iskola étterme egy korabeli képeslapon
(ez a gyönyörű „tér” ma is ugyanebben a funkciójában működik)

DEMÉNY PÉTER

Boldog ön, őrnagy úr?

OTTLIK GÉZA ÉS LÁNG ZSOLT VISZONYA



Ennek a tanulmánynak az a hipotézise, hogy Láng Zsolt a *szabadságot* szereti Ottlik Géza műveiben és attitűdjében. Az alábbiakban megvizsgálom két szöveghelyet, amelyekben Láng *expressis verbis* Ottlikot idézi, aztán megpróbálom ezeket az ő életművén belül értelmezni, végül feltárom, miképpen változik meg a szabadság fogalma, hogy az a Jakus–Hévízi-féle *boldogságot* jelentse s hogyan lehet ezt Paul de Man irónia-fogalmához közeleltetni.

Az 1995-ös *Hányan mentek Piripócsra?* című esszékötetben az egyik írás fölött ez áll: *Ottlik-ról, -ban, -ból.*¹ Ottlik meghalt, de ez nem jó mondat, mert akkor lennie kellene egy mondatnak, amelyből ez egyértelműen kiderül. Ilyen mondat nincs, viszont az elbeszélő egyszer azt játszotta Péterrel, a barátjával, „ki bír több szereplőt felsorolni az *Iskolából*.”² Péter nyert, méghozzá Eynattennel.

Az utolsó előtti rész alcíme: *Diadal*. Pétert beviszik a Szekuritátéra, ahol szándékosan elgáncsolják vagy véletlenül elesik, neki a tisztnek, aki azt mondja: *Mb!* „...ettől egészen máshová jutott; szereplője lett ő is a történetnek.”³ Később, a *H. P.* című szövegben ezt olvashatjuk: „Az a szó, amely a legnyilvánvalóbban társul a szeretethez, Ottliknál a *szabadság*, Mészölynél az *érintés*. Nádasnál a *test*, Esterházynál a *gyűlölet*, Lengyelnél a *Világ*. Ez a szó Hajnóczynál a *vér*.”⁴

Érzelkelhető talán az a feszültség, amely a két részlet között keletkezik. Az elsőben egy történet indázásai között villan meg Ottlik, a másodikban egy rövidre zárt kijelentésbe ütközünk Ottlikkal kapcsolatban. Az első azt állítja, éles kijelentéseket tenni nem érdemes, a második pedig nagyon is megtesz egy ilyen kijelentést.

Úgy gondolom azonban, ez az ellentmondás látszólagos, következésképpen feloldható. Láng Zsolt nem azért mondja, amit másodszor mond, hogy egyszer s mindenkorra leszögezzon valamit, hanem azért, mert esszéi és életműve létmódja és duktusa már korábban teret nyitott a sokértelműen egyértelmű mondatoknak; ebben a térben ezek az állítások, melyek kontextusuk nélkül valóságos tételekként hatnak, megbillennek, elbizonytalanodnak: *cum grano salis* értelmezhetők és értelmezendők.

¹ Ottlik-ról, -ban, -ból. = Láng Zsolt: *Hányan mentek Piripócsra?* Komp-Press–Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár 1995. 152–156.

² Uo. 152.

³ Uo. 155.

⁴ H. P. = I. m. 175–179; az idézet a 177. oldalon van.

Ez a következtetés azok számára is világos lehet, akik csak az Ottlik-írás vázolt kontextusát láthatják. Miféle „diadal”, miféle csupa verzállal íródott diadal az, amely abban áll, hogy valaki, akit vallatnak, nekiesik egyik vallatójának s ettől ez a tiszt az *Iskola* egyik szereplőjévé válik? Diadal persze, nem is kétséges: ennek az epizódnak a hatására „késő estig benntartották Pétert; nem vallatták, hanem irodalomról, versekről, könyvekről beszélgettek vele, vagyis hallgatták őt...”⁵; diadal, de korántsem abban az értelemben, amelyben általában használjuk a szót s amely katonai és/vagy erkölcsi, elsőpró győzelmet jelent. És figyeljünk a korra is, amelyet ez az élmény felelevenít, a Ceaușescu-korszak legsötétebb időszakára s arra az ellenzékiiségre, amely erre az élményre támaszkodhatna. Itt a dikta-túra nem több, mint a tapasztalat díszlete és az ellenzékiiség szóba sem kerül.

„Mi történik a bestiárium-műfajból adódó szentenciákkal? Megjelennek, de nem ki-tüntetett helyen, vagyis nem egy történet végén, hanem itt-ott szétszórva. (...) Olykor már tárgyuknál fogva is anakronisztikusak a kortárs olvasó számára, így szerepük aligha lehet az oktatás-nevelés.” Az első kötetben megmaradnak „a maguk totalizáló hasztalanságuk-ban”, a másodikban viszont: „A rejtett és csúsztatott idézetek, fiktív álbölcsességek – *glissandók* – a történetben való részvételből eredő, *tudatosan korlátozott tudást* megjelenítő humoros alakzatok.”⁶ A gondolatmenet Selyem Zsuzsa Láng Zsolt bestiáriumaikról szóló tanulmányából származik, akárcsak a kiemelések, nem mellékesen a *szentenciák* (!) al-címet viselő részből. Megjegyzendő, hogy a *Diadal* nem az Ottlik-esszé befejező passzusa, következik még egy *Epilógus* a szépirodalmi puccsokról és a tweedzakós írókról.

Látható tehát, hogyan viszonyul Láng Zsolt a szentenciákhoz: humorral, „elidézve”, el-csúsztatva őket, glissando-szerűen. Mindez éppen témánk kapcsán emlékeztet egy másik szépíró hasonló gesztusára: Esterházy Ottlik-goblenjére. Mint emlékeztet, Ottlik hetve-nedik születésnapjára Esterházy Péter (akit a tweedzakó is az eszünkbe juttathatott) *egyetlen papírlapra* másolta le az *Iskolát* s ez a másolat jelent meg a *Mozgó Világ* számá-nak mellékleteként.⁷ A jelen tanulmány szempontjából az a fontos, hogy a lemásolt mű *ol-vashatatlan*ná vált, miközben a másolás pusztá ténye *rituális aktus*ként értelmezhető. Attitűdjét illetően a *Termelési (kisss)regény* szerzője ugyanúgy beszélt Ottlikről, mint a bestiáriumoké; félreérthetetlenül rá irányította a figyelmet, de nem könnyítette meg a fi-gyelő dolgát. Ezt a nem-könnyítést sem tanulságként állította azonban, hanem egyszerűen úgy, mint az egyik hiteles gesztust az *Iskolával* és Ottlikkel kapcsolatban.

Ha jól értem, a recepció éppen ezt ünnepelte Jakus Ildikó és Hévízi Ottó *Vedutájában* is, ezért meglep, hogy ők és a kötetükről talán legérzékenyebb tanulmányt író Szilasi László egyaránt a Szegedy Maszák-Mihály–Balassa Péter–Tandori Dezső hármassághoz viszonyulnak s Esterházyt meg sem említik. Értelmezésem szerint ugyanis a goblen arról szól, amit Jakus és Hévízi emlegetnek s amit Szilasi joggal emel ki: a kérdésesség helyre-állításáról az *Iskola*-elemzésekben. „Az *Iskola* a *határon* nem példázata annak az etiká-nak, amelybe mintha már az első oldalakon beavatna minket Ottlik, hanem ellenkezőleg: felülvizsgálatának dokumentuma. Az ottliki tartás etikai tartalma ily módon nem köthető semmiféle szentenciózus megállapításhoz, hanem a mű poétikájából olvasható ki.” – idézi

⁵ Ottlik-ról, -ban, -ból. I. m. 155.

⁶ Glissando. Láng Zsolt bestiáriumaikról. = Selyem Zsuzsa: *Fehérek közt*. Vigilia, Budapest 2007, 113–150; az idézett részt lásd a 125–126. oldalon.

⁷ L. Mozgó Világ, 1982/5.

Szilasi a *Vedutából* s a következőképpen „fordítja le”: „Egyirányú példázatosság helyett sok vektorral dolgozó, dialogikus felülvizsgálat – gyors, kivonatoló szentenciakeresés helyett a mű valódi értelemben vett formájának: poétikájának lassú vallatása.”⁸ Egy goblen nyilván nem való „lassú vallatásra”, de arra feltétlenül, hogy a felülvizsgálat szükségességére s így a poétikára irányítsa a figyelmet.

„A 60-ban (+ - 3 év) született, 80-ban 'jelentkező' író Esterházytól tanulta meg a mesterséget. Per. def. tőle, s nem mástól, illetve a mástól való tanulás is Esterházy-lecke”. Ezt a Szijj Ferenc kapcsán íródott Láng Zsolt-mondatot Károlyi Csaba „Lángra különösen érvényes”-nek érzi.⁹ Hangsúlyoznunk kell azonban: *nem* epigonizmusról van szó, hanem látásmódok rokonságáról; nem arról, hogy a később született, 1958-as író „örökölt” egy attitűdöt, hanem arról, hogy rokonszenves számára és *a maga eszközeivel* „használja”.

A kettejük közötti különbség talán a következőkben ragadható meg. Míg a recepció által legjelentősebbnek érzett műveiben Esterházy soha, egyetlen pillanatra, még a látszat kedvéért sem állítja, hogy van egyetlen történet, amely végigmesélhető (illetve ha mégis, mint a *Harmonia Caelestis* címében, az olvasó hamarosan ráébred, milyen óvatosan kell hinni ennek a szintagmának), addig Láng Zsolt, mint láttuk, éppenséggel a történetekben bízik a tanulságnélküliség, a szentenciák szentenciajellegének megszüntetése érdekében. A történetek „nem tudják előre” önmagukat és főleg nem tanulságukkal együtt. A lángi prózavilágban a történet egyetlen tanulsága az, hogy megesett s a történeten kívül semmilyen tanulság nem érvényes; a tanulságokat nem lehet aforizmaként kiemelni és örökérvényűvé tenni. Ez a „hagyományos” írásmódtól és a többek között Esterházy nevével fémjelzett „posztmodern”-től ugyanúgy távol eső szövegszervező elv az oka, hogy a *Bestiárium Transylvaniæ* annyira érdekes kaland egyes olvasók és annyira értelmetlen mások számára; van, aki a kiszámíthatóságot, van, aki a játékot keveselli és vannak olyanok, akik „egyszerűen” átadják magukat a mondatoknak, legyen, ami lesz – ami persze, mint az idézőjel is utal rá, korántsem olyan egyszerű feladat. Ezek az opusok úgy beszélnek valamiről, hogy a „beszélés”-ben a jelenség vagy a probléma jelenik meg s nem annak bármilyen lehetséges (?) megoldása (lásd például *A szomszéd nő*-t, az életmű egyik csúcsteljesítményét). Láng Zsolt prózájáról is elmondható, amit Szilasi ír az *Iskola*, illetve a *Veduta* kapcsán: „...cítálható ugyan, de sohasem summázó értelemben.”¹⁰ A szövegszervezés módoszatai lehetetlenné teszik a summázó értelemben való citálhatóságot.

Ha mégis idézünk, annak oka egyrészt, hogy stílusosan szóljunk, az elemzés nehézségei, másrészt az attitűd megközelítésének igénye. Előbb azonban hadd szóljunk a Láng-címeiről is. Mint a listából látható, a tizenkét kötetből (a *Bestiárium* két könyvét külön számoljuk) kilencnek a címe utal valamilyen teljességre: *Fuccsregény*, *A Pálcikaember élete*, *Az ég madarai*, *A tűz és a víz állatai*, *Berlinév*, *Itthonév*, *A szomszéd nő*, *Kovács Emma születése és más elbeszélések*, *Játék a kriptában*. Bár „fuccs-”, mégis regény, bár csak a „születése”, mégis egy egész folyamat leírása s az egész „játék”. Ezeknél az ellentmondásoknál azonban számomra érdekesebbnek tűnnek azok, amelyek mondhatni inhe-

⁸ Szilasi László: *Tudjuk-e őket úgy látni ép(p)pen*. Holmi, 2005. augusztus, 95. A *Veduta*-idézetet lásd: Jakus Ildikó–Hévízi Ottó: *Ottlik-veduta*. Kalligram, Pozsony 2004, 49.

⁹ Károlyi Csaba: A próza szabadulása. = Uő. (szerk.): *Csípesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Nappali ház, h. n. [Budapest] 1994, 218.

¹⁰ I. h.

rensek, amelyeket a narratíva önnön dinamikája, működési elve hív elő, teremt meg. Nem arról van szó természetesen, hogy ezek a paratextusok külsődlegesek lennének, hiszen éppen mert vagy „előlegesek”, vagy utólagosak, nyilvánvalóan az adott korpusz „lényegére” utalnak, elválaszthatatlanok tőle; de mert mégiscsak egy eltávolodás, egy „felülről” és „kívről” származó pillantás eredményei, kétségtelenül a szöveghez tartoznak, de csak *tartoznak* hozzá s a működési elvhez nem *in statu nascendi* van közük.

„tizenéves felnőtteknek és érett korú kamaszoknak” – mondja a *Pálcikaember* alcíme így, kisbetűvel és idézőjelben, ám a 49 karcolat ezt éppúgy kibillenthetné, mint a címet: aki a születéstől a halálig terjedő „fejlődésregényre” számít, csalódik. De már az első bekezdéshez annak kell lenni, amit az alcím meghatároz. „A Pálcikaember ajtót nyitott magán. Az ajtó képzeletbeli pálcikaember volt, akiről, mintha nem kitalált, hanem valós személy volna, történeteket mesélt.”¹¹ A történetek tehát egy fiktív pálcikaember történetei, amelyek mégiscsak a Pálcikaemberhez tartoznak valamiképpen. A kötet így nem a Pálcikaember élete, hanem a pálcikaemberek élete, de mert minden történet a Pálcikaember fantáziájának gyümölcse, az egész mégis a Pálcikaember élete. A cím sem csap be, viszont nem is elégít ki olyan könnyen, hogy csak arra kelljen gondolnunk, amire akkor, ha azt halljuk, „Kovács János élete”, illetve a mű arra is felhívja a figyelmet, hogy a „Kovács János élete” szintagma hallatán se képzeljük azt, mindent értünk, tudjuk, mi következik.

Ugyanerre jutunk, ha elolvassuk a *Kovács Emma születése* címadó írását. Megszületése pillanatában ez történik: „Amikor egy mindennél erősebb ütés önmagából is kitaszította, nem volt sehol. De lennie kellett valahol, mert miután visszatért, emlékezett arra, hogy sehol nem volt. Most mindent megtudhat. Talán létezik egy másik történet, amelyben újból eljöhét.”¹² A történetek nem azért kellenek, hogy néhány jól hangzó ítélethez jussunk általuk; a történetek elmondandók, mert általuk valami új szempont kerül a világba, amely azonban nem választható el attól a történettől, amelynek révén a világba került. „...amit igazán történetnek nevezünk, abba nem lehet behatolni nem történetmondói eszközökkel.” A szándékosan suta átírás eredetije Ottlik *A regényről* tartott előadásában található.¹³

Ezt állapíthatjuk meg akkor is, ha kimozdulunk a dolgozószobából (de ki lehet-e mozdulni belőle?). Láng Zsolt az Éneklő Borz című „hangos folyóirat” alapítója s már ez a cím, illetve a műfaj is a tanulságok és maradandóságok nélkülözésének igényét jelenti be, ha szabad így fogalmaznunk. Akutagawa Rjúnoszuke novellája ugyanis egy olyan írói világból származik, amelyben a hangulatok, a benyomások és az indokolatlannak tűnő feszültségek a meghatározóak, „az a bizonytalan félelem, mellyel a mondatait papírra vetette”, ahogy Láng mondja a *Piripócsban*,¹⁴ *nem* a tanulságos szenvedések, mint a „gyöngy és homok” vagy a „súly alatt a pálma” típusú erdélyi magyar irodalomban, amely Wass Albert mitizálása révén ma is az egyik legkelendőbb export árucikk. Másrészt a szintagma akkor is „túl játékos” a „bevett” transzilván jelképekhez képest, ha eltekintünk Akutagawától. Harmadrészt a Borz 1993-as felolvasásának címe *A süttő* volt; Láng szövege megjelent a már több

¹¹ Lásd *A Pálcikaember élete*, 5.

¹² Lásd *Kovács Emma születése*, 232.

¹³ Ottlik Géza: *A regényről*. = Görömbei András (vál. és szerk.): *XX. századi esszék az irodalomról*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 1998, 198.

¹⁴ Vö. Most. = *Hányan mentek Piripócsra?* I. m. 129.

ízben idézett esszékötet *Iro-dalom* című tömbjének első darabjaként; így kezdődik: „Engedjék meg, hogy itt Marosvásárhelyen egy marosvásárhelyi íróról beszéljek önöknek”, aztán Mohácsról és bolsevizmusról, Tamási ábelizálódásáról és Szilasi Lászlóról (!) olvasunk, hogy végül megérkezzünk a befejezéshez: „Amikor a nyári Borz-táborban megszületett *A süttö* című Borz-szám ötlete, akkor pontosan erre volt bennünk igény. Jelentéskioltasra. Amiben nincs törekvés ellenideológiára, sem ellenhagyományra, sem ellenirodalomra. Nem antiideológia, hanem anideológia, nem antipolitika, hanem apolitika, nem antisüttő, hanem *A SÜTTŐ*.”¹⁵

Tamási azért ábelizálódik, mert elszakad a *Szűzmáriás királyfi*ban működő szabadságtól, vagyis a mitikus süttőbe költözik. A *Piripócs* szerzője nem a hatalomra vágyik, de nem is a szubverzív szabadságra, inkább az *interverzív*-re talán. Hiszen a szubverzív szabadság nem más, mint a hatalom ellentétje, hatalom tehát maga is. Olyan ez, mintha Merényiék kicsapása után Medve elfogadná, amit Bébé ajánl neki a patakparton. Csak-hogy Medve nem fogadja el, Bébé szerint legalábbis. Nincs tanulság vagy legfeljebb annyi, hogy „glugy”. És ez is Bébé szerint.

A fentiekből a következőket vonhatjuk le. A filozófia és az esztétika Platóntól Kierkegaardig sokat és színvonalasan foglalkozott az *irónia* fogalmával. Úgy tűnik, a Láng-művekben, a Láng-attitűdben ezt az alakzatot fedezhetjük fel, mégpedig annak Paul de Man-i értelmezésében: „...az úgynevezett felsőbbrendűség pusztán azt a távolságot jelöli, amely minden reflektív tevékenység alkotó eleme. Így a felsőbbrendűség és alsóbbrendűség pusztá térbeli metaforává változik, mely az önmagára ismerő szubjektum szintjeinek diszkontinuitását és pluralitását jelzi, amikor az egyre határozottabban különbözteti meg magát valamitől, ami nem ő.”¹⁶ Egyre határozottabban, tenném hozzá, de továbbra is iróniával; egyre határozottabban, de nem azért, hogy annak, ami nem ő, elfoglalja a helyét, legyűrje, hogy önmagát javasolja a másik helyett. Így és ezért egyenértékű Láng Zsolt szabadsága azzal a boldogsággal, amelyet Jakus és Hévízi kínál a maga könyvében Ottlik kapcsán. „Jöjjön, Örnagy úr, ne tétovázzon, jöjjön, ez az én legkedvesebb szavam, jöjjön, jöjjön, aminek jönnie kell!”¹⁷

LÁNG ZSOLT MŰVEI

Fuccsregény. Kriterion, Bukarest, 1989. Novellák.

Csendes napok. Jel, Kolozsvár, 1991. Novellák.

Perényi szabadulása. JAK-Pesti Szalon, Budapest, 1993. Regény.

A Pálcikaember élete. Polis-Kriterion, Kolozsvár, 1994. Regény.

Hányan mentek Piripócsra? KOMP-PRESS – Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 1995. Esszék, irodalmi publicisztikák.

Az ég madarai. Bestiárium Transylvaniae I. Jelenkor, Pécs, 1997. Regény.

A tűz és a víz állatai. Bestiárium Transylvaniae II–III. Jelenkor, Pécs, 2003. Regény.

¹⁵ *A SÜTTŐ*. = I. m. 105–112.

¹⁶ Paul de Man: A temporalitás retorikája. = Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, Pécs 1996, 39.

¹⁷ *Ottlik-ról, -ban-,ból.* I. m. 156. A szerző kiemelése.

A szomszéd nő. Koinónia, Kolozsvár, 2003. Novellák.

Berlinév. Koinónia, Kolozsvár, 2004. Irodalmi publicisztikák.

Itthonév. Kolozsvár, Koinónia, 2005. Irodalmi publicisztikák.

Kovács Emma születése és más elbeszélések. Koinónia, Kolozsvár, 2006.

Játék a kriptában. Három színjáték. Koinónia, Kolozsvár, 2007.



*A főépület -- mely ma is iskola -- 1995-ben.
Innen indul a főallé, mögötte pedig a csuklózások helyszíne
található*





Kritika

Művészet

Szerkesztrő asztal

A Szegedi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalmi Tanszéke 2007. november 22–23-án „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!” Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei címmel rendezett konferenciát. A szervezők, *Ferencz Anna*, *Sághy Miklós* olyan szakmai fórumot kívántak létrehozni, amely az újabb eredmények bemutatására és párbeszédre ad lehetőséget. A tanácskozás nem titkolt szándéka szerint a ritkábban tárgyalt művek is előtérbe kerültek, s néhány esetben a gyakrabban elemzett művek új olvasataival ismerkedhettek a résztvevők. A Tiszatáj Ottlik-száma három írás (Tandori Dezső, Sándor Iván, Jász Attila) kivételével a konferencia közlésre átdolgozott előadásain alapul.

*

Július 25-én, *Baka István* születésének 60. évfordulóján emléktáblát avattak Szegeden, a Vár utcai Kass Galéria falán. Megemlékező beszédet *Ilia Mihály* és *Darvasi László* mondott, közreműködött *Balog József*. Ilia Mihály arról is beszélt, hogy a költő „nem volt mindig jó barátságban e várossal”, a Tiszatáj életműkiadása és az emléktábla azonban Baka szegedi befogadását jelzi. Ugyanakkor *Fritz Mihály* szobrászművész alkotása azokat is eszünkbe juttatja (Grezsa Ferencet, Deme Lászlót, Dobcsányi Ferencet, Simai Mihályt és másokat, holtakat és élőket), akiknek a Kincskeresőhöz sok közülük volt.



Októberi számunk tartalmából

HEINRICH BÖLL magyarul először megjelenő írása:

A tank Kafkát vette célba. Négy nap Prágában – *Bernáth Árpád* kísérő tanulmányával

DARVASI LÁSZLÓ, PÁLYI ANDRÁS prózája

UTASSY JÓZSEF, TANDORI DEZSŐ, TORNAI JÓZSEF, VERESS MIKLÓS versei

