

KORDA ESZTER

## A képek szerepe az Ottlik-novellák narrációjában



Négy novellában található kép<sup>1</sup>: 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 ellenpontozza 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 síkot a képről való beszéd. *A Hegy Lelke* és a *Minden megvan* című novellák elemzése és értelmezése révén keressük a kép lehetséges szövegbeli szerepeit, kitégítva a vizsgálódás kereteit az egész Ottlik-novellisztikára. Ezáltal áttételesen arra a kérdésre is keressük a választ, hogy az *Iskola a határon* miért nem vizuális narrációjú<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 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, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijarat Kiadó, Bp., 1997, 341: „A kép specifikus hasonmásokra (convenientia, aemulatio analogia, 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).

<sup>2</sup> Tarján Tamás könyvbemutató, HORVÁTH 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 nívó. 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? Kérdésselvetésünk 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 kitérjenek. 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 abyme<sup>3</sup> 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 vetülésekor történik. A novella alaphelyzete a beavatás: egy fiatalember kilépése a nagybetűs életbe: „Tizennyolc éves volt. Ezt a hathetes utazást sikeres vizsgája jutalmául kapta.” (133.)<sup>4</sup> Ez az utazás szimbolikus 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,

<sup>3</sup> 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.

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

és megcsókolja. »Te« – mondja neki... alattuk pislognak a város fényei, messze a völgyben kigyózva 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 vállá 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 abyme<sup>5</sup> 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 ágacskaival 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” főnév<sup>6</sup> 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,

<sup>5</sup> „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.

<sup>6</sup> 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, egyszere láthatóak.

Ezt az élményt gondolati reflexió követi, melyhez egy másik gyermekkori élmény kapcsolódik. A gyermeki létállapot teljességét fogalmazza meg a reflexió: „*Mindeddíg 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 írható, 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 gyerekkönyvbéli 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 életemet, melyről oly sokat tud, oly sok pontatlan, de egyetlen értelmű dolgot.*” (uott.) Ennek a résznek a zárlata kifejezi a kételyt abban, hogy lehetséges-e megtalálni a gyermeki élményt a jelenbeli kisvárosban: „*Biztos – gondolta fogcsikorgató dühvel –, biztos, hogy megint csak megcsalják, tévedés süll ki belőle, nem volna szabad belemennie ostobán. De szó sem lehetett ellenállásról.*” (144.)

A következő, hármas 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 sajátosság 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 keresett**” (146.); „**Hol a lány?**” (147.); „**Talált egy kedves könyvet**” (149.); „**Már ismerte a házakat, a kiszögelléseket, a díszletek hullámvázát.**”(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. Bármi 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 félőrült 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 fogháza... 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, kötelékeit 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 lehetlenség 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 ízlelhetette, 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 folyamataival, hanem távolságot teremt a belső nézőpont ellenére.

A cselédlány csókjának értelmezése a vágy és valóság gyötrő különbözőségével szemben a jelen spontán átélése: „*milyen gúnyos szabatosággal 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 elképzeli, 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 pusztá 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 értelmezték<sup>7</sup>, mintha a létező dolgoknak nem lennének tulajdonságai, hanem ismeretelméleti: nem tudhatóak ezek a tulajdonságok, minőségek, nem ragadhatóak meg nyelvíleg<sup>8</sup>.

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

A Hegy Lelke nevű pálinka, mint címadó is, valamilyen többletjelentést sejtet. Maga a pálinkaivás beletartozik a beavatás képzetkörébe: felnőttés dolog kipróbálása önállóan. A Hegy Lelke megváltoztatja a szereplő külvilághoz való hozzáállását. Előtte nem törődik igazán azzal, hogy hol jár: „*Kihívóan, valójában azonban figyelmetlenül 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*

<sup>7</sup> WERNITZER Julianna, *Hallgatás és tett (Ottlik Géza: Iskola a határon)*, Magyartanítás, 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.”

<sup>8</sup> 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 félnék, 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 ki-kényszeríti viselkedése a tiszteletet: *„Fütyentett 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 rosszuléttől való szabadulást szolgálja, a cselédlány megcsókolása menekülés a könyvtároslánytól, illetve a várostól.

A *„Fokozatosan jött rá a tréfára”* (142.) mondat és a gyanú hiányának ismétlése<sup>9</sup> 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 gyerekek 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 történetéből áll, amit a vizuális narráció verbális, ígés stílusa szinte kisszerűen üresnek ábrázol<sup>10</sup>. A vonat balsorssal való összekötése is vonatkozatható a novella első és utolsó fejezetére, amely a vonatozással az életút egy állomását jelzi.

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

<sup>10</sup> *„A vásznon sietősen jártak az emberek, aztán egy fiatal pár jelent meg, beszédet mímelték, 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 történéseket, még jobban elmélyítve a lelki tartalmakat, filozófiai mélységekig a cselekménnyel szemben. A novella utolsó mondata azonban átértékeli ezt: a puszta 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 kizökkentik a teljesülni látszó vágyak, és a város elhagyásával helyreáll a kezdeti teljesség: „*Most, hogy az előkelő magaslati 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 majonéztól, 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 puszta 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 mozifilmbelemi történe sor lesz az értékes, az aktivitás, szemben a tudálékoskodó, nagyképű értelmezéscentrikus attitűdjével a narrációnak. Tehát a novella zárata tartalmazza az egész szöveg kritikáját is egyben. Eszerint „*valami van*” (Buda), de sem nem tudható, sem nem közölhető: a puszta 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 cselszövő 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.”<sup>11</sup>

### ***Minden megvan***

A *Minden megvan* című novellában fényképek szerepelnek, melyek az emlékezésben bírnak felidézõ erõvel. Az otthont jelentõ város képei elevenítik fel a harminc év után visszatérõ hegedûmûvész számára a múltat. A novella a felejtés ürességével szembehelyezhetõ értékek keresésérõl szól. Az emlékezés ez a belsõ keresés. A szöveg minden eleme az emlékezés asszociációs bázisa: tér, idõ, a képek, hangok, intertextusok és a motívumok. Ezek komplex összeszövõdése kifejezi a belsõ, lelki folyamat összetettségét, és az annak során létrejövõ létérzését a teljességnek, amire a cím is utal. A képek nem annyira központi szerepûek, 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 repülõn olvasott újság képei sűrítik a szereplõ hazájától távol töltött harminc évét: „*Jacobi frakkban, Jacobi fürdõnadrágban Einstein társaságában. A windsori herceg és hercegné Jacobi nélkül. A város negyven évvel ezelõtti képei. A fõpolgármester, aki átadja majd neki az aranyhegedût. 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 szabadidejébõl, mind fellépéseibõl a jellegzetes pillanatok mutatnák meg a képek. Valójában mégsem sűrítik a képek a szereplõ életét, hanem úgy állítják be, hogy megfeleljen annak az énidéálnak, aminek Ottó helyesen nem tulajdonít nagy jelentõséget („*Híres hegedûmûvész vagyok, ember!*” 423.) – a kisszerûséget mutatja a humor: hercegek „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 háromszögletû 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 tükrét. El kellett rendeznie az arcvonásait. Leült egy pillanatra a tükörrel. Derûs, nagyvilági és mégis komoly mosolygást próbált. Így nem léphet a felvevõ gépek elé. Az ablakból látta, hogy egy fiatalember, akit nyilván a hangversenyiroda küldött ki, virágcsokorral integet feléje. Ettõl megnyugodott. Ha ez megismerte, fényképe alapján, akkor nincs nagy baj az arcával.*” (394.) Csakhogy nem ismerte meg, hiszen egy politikust fo-

<sup>11</sup> 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 maradván 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. Jacoby, Senhor, illetve Signor Giacobbi. 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 gyakorlatlan-ság 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 össze<sup>12</sup>. 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 éneke, 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 úgymé megelőzték vagy utolérték, mindig ezt kiabálta, a varkocsát 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

<sup>12</sup> 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 képnél mint szövegnek az egyíthetőségét. 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 képen 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 melleleg a képekre, melyek a várost mutatták madártávlatból. A kis park a Széna-piac fölött feküdt, magasabban, mint az ő lejtős rétjük, ahol egyszer ráfőrmedt 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! – »Akinék 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 bögvé, fél karjával vadul az ég felé hadonászva, kétségbeesetten nyargalt a domboldalon.» (403.)*

Jacobi gyermeki énje annakidején a kislányhoz negatívan viszonyult „sportszerűtlenek” ítélve a szabály alkalmazását. Most mégis azt csinálja, sőt az egész életét aszerint rendezte be azért, 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. Közöttük 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 kétségessé, 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. Hálószobaablak. 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 visszatalálás 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 felmerül<sup>13</sup>.

A vámos „derék” jelzője azonban nyelvi 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 könyvillusztrációval<sup>14</sup> 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*

<sup>13</sup> 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 lépésőfokát.

<sup>14</sup> Intertextualitás és illusztráció árnyalt viszonyához lásd ANGYALOSI Gergely: *Romtalanítás*, Kijárát, 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 emléknymomban 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 kisfiúval 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 integritásának 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 elevebben 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 rosszuléttel 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, élkelő, 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 város 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 szavatoljon 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 megbizásból; 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 katonára 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 honfitársra 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 zongorapartner nőnek 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 bölintott, 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. Szavatul 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 játsszák<sup>15</sup>. 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 önazonosság megteremtéséről szól tehát a novella, melynek módja az emlékezés, és a szeretet, hűség mind önmaga, mind mások iránt.

Az önazonosságot, 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 át<sup>16</sup>. 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* evokálja<sup>17</sup> 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 érc 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”<sup>18</sup>. Ugyanakkor a saját történet meg-

<sup>15</sup> 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.”

<sup>16</sup> Mózes I.28.15. „És imé én veled vagyok, hogy megőrizzelek téged valahova menédsz, 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 oszloplul állítá fel azt, és olajat önte a tetejére.”

<sup>17</sup> „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.”

<sup>18</sup> 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 múltkonyságával, 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. Összeszőni 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 összeszövöttségében az intertextusok rejtett száalai 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 teljesség<sup>19</sup>. A történet azt jelenti, hogy meg kell küzdeni az ürességgel, a hiánnyal, a tagadásal (nincs meg semmi) a „minden megvan” teljességérzetéhez, és ez egyéni módon történik. Jacobi keresztneve 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 narrációjúnak 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

<sup>19</sup> 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: „Az 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 fikatív 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 mozgóképként<sup>20</sup>. 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 tükörképe <i>La Concepción</i> : a festmény kompozíciójában, 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> , minden 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 ( <b>Moshe Ron</b> )		<i>Iskola</i> : kockás füzet, <i>A Hegy Lelke</i> : jegyzetfüzet
Vizuális narráció		<i>A kilenc kínai, La Concepción, Hajnali háztetők, 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

<sup>20</sup> 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 túlnőve a verbális művön magába foglalja azt. Ugyanez a tükörrel igaz a *La Concepciónra*. Az abysmal metaphor<sup>21</sup> 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 osztás<sup>22</sup>. 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

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

<sup>22</sup> 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*<sup>23</sup> 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 tekinthetőek vizuális jellegűnek a művek, de maga a vizuális narráció szerintem az utolsó kategória.



*Két ereklje: a bridzskészlet – az eredeti állással... – és a tweedzakó*

<sup>23</sup> 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.