

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*<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>, vagy, hogy „a történetnek egy elképzelt műalkotás, egy festmény az önemlélmája”<sup>3</sup>. Korda Eszter lényegében véve a festményt szintén a szöveg meta-alakzataként, *mise en abyme*-jaként helyezi el; felfogásában a festmény tematikusan, kompozicionálisan, a figurák közti viszonyokban az elbeszélte történetet, keletkezéstörténetében pedig magát a kisregényt tükrözi.<sup>4</sup> Kettejük interpretációja nemcsak a festmény verbo-vizuális sűrítményként való felfogásában mutat rokonságot, de annak elbeszélés-generáló, a történetmondást elindító és/vagy meghatározó funkciójában is: „a mozdulatlan képből lassan bomlik ki a cselekmény”<sup>5</sup>; „képről való beszédben bomlik ki a történet”<sup>6</sup>. 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.”<sup>7</sup> Kis

<sup>1</sup> Ottlik Géza: *Hajnali háztetők. Minden megvan.* Európa, Budapest, 1994.

<sup>2</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza.* Kalligram, Pozsony, 1994. 59.

<sup>3</sup> Szegedy-Maszák: i. m. 77.

<sup>4</sup> 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.)

<sup>5</sup> Szegedy-Maszák: i. m. 60.

<sup>6</sup> Korda: i. m. 27.

<sup>7</sup> Szegedy-Maszák: i. m. 75–76. Saját kiem. – M. O.

méretű szakirodalmi körképemre feltétlenül fel kell még helyeznem Jakus Ildikó<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup>, vagyis semmiképp sem szuverén entitás, hanem mindig diszkurzív tereknek, intézményes és mediális manipulációknak vagy praxisoknak kitett, alapkérdésem a következő lesz: mit *tesznek*<sup>10</sup> 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 képhasználata, a verbalitásba beíródó, 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”<sup>11</sup> 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 megőrzéséig<sup>12</sup> tart

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

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> Ottlik: i. m. 7.

<sup>12</sup> 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 cse-reként 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, bevésődések és átíródások 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; Lócs 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”<sup>13</sup> 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«.”<sup>14</sup> Szegedy-Maszákkal egyetérthetünk abban, hogy „a kisregény voltaképp úgy is olvasható, mint a saját címének magyarázata”<sup>15</sup>, illetve Korda Eszter megállapítását is helytállóként fogadhatjuk el, amennyiben Bébé beszédét ő egyféle „apológia-ként”<sup>16</sup>, alkotását a kritikusokkal szemben megvédőként azonosítja. Ha Bébé beszéde retorikai, a festmény befogadóinak 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-

<sup>13</sup> Az idézetek mind innen: Ottlik: i. m. 7.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Szegedy-Maszák: i. m. 59.

<sup>16</sup> 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 intermedialis 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 ekphrasziszban<sup>17</sup> instabilként, meghatározatlanként, s ilyképp heterogénként tételezett kép értelempotenciáljait, azaz a *kisajátítás* értelmében véve ronsolja a vizuális médiumot. Bébé igazság-diskurzusa (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 diszkurzusa 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”<sup>18</sup>, 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. Lócs elvtárs Bébét palimpszesztálásra, Halász-portréjának le-retegzésére buzdítja<sup>19</sup>, Bébé pedig újabb festékreteget

<sup>17</sup> 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 egybehangzón azt panaszolták, 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.)

<sup>18</sup> „[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) intermedialis 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.

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

visz fel rá<sup>20</sup>. Címválasztásaiban ugyanakkor a meghatározatlan festményhez – több – tisztázó és megzabolázó verbális korlátot és/vagy réteget társít. A képcímek<sup>21</sup> ismét a nyelv represszív szerepéről adnak számot, amennyiben kizárják a verbo-vizuális szemióziszból 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 Lócs elvtárral folytatott diszkusszióban így egyrészt maga is „gyöngének”, befejezetlennek, „hibásnak”, „túlságosan 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.”<sup>22</sup> 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 eldönthetlenség 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 „barnásárga matériát” nem „ganéjként”, hanem egy másik, „közönségesebb névvel”<sup>23</sup> 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 barnásárga matériát.”<sup>24</sup> Ezzel a szóhasználattal a későbbiekben Bébé maga is él, hangsúlyozva, hogy a „ganéj” helyett másik, vélhetően vaskosabb/trágárabb szót alkalmazott: „– Lócs elvtársnak ganéjt a fejire” – mondtam a titkárnak, *de nem ezzel a szóval* [...]”<sup>25</sup> 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 –

<sup>20</sup> Vö.: „Nem kezdtem új képet Halász Péterről, de a régit megpróbáltam kijavítani.” (13.), és: „[Lili] [ó]lvott, 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.)

<sup>21</sup> 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 megjegyznem, 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.

<sup>22</sup> Az idézetek mind innen: Ottlik: i. m. 8.

<sup>23</sup> Az idézetek mind innen: Ottlik: i. m. 9.

<sup>24</sup> Uo. Saját kiem. – M. O.

<sup>25</sup> 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. *Lócs* elvtárs) olyan sokatmondó – és leírt – titulus, amelynek – bizonyos (fallikus) értelemben – a hivatalos, normatív nyelvhasználatban nem volna helye.<sup>26</sup>

Noha Bébé festményről való beszéde enyhén szólva önellentmondásosnak mutatkozik<sup>27</sup>, 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 Halászról; 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 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.<sup>28</sup>

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 diktált recepciós szabályokra alapozva – legalábbis Z. számára – világosan érthető. Vagyis, míg korábban a privát tér, a közlés személyessége tűnt a megértést gátló erőnek, immáron

<sup>26</sup> 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?

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

<sup>28</sup> 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 háztető*kben a képek recepcióját elsősorban a verbális kód gátolja. Mielőtt azonban a festmény mediális transzparenciáját, mimetikus tökélyét maradéktalanul elfogadnánk, meg kell jegyezni, 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 kívüllég, jóval inkább a fantázia és a képzelőerő dimenzióival helyezve viszonylatba.

Bébé ikonofiliája, 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 tételződik: 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.<sup>29</sup> 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 hordozóeszközévé 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.<sup>30</sup> Halász Péter palimpszesztálásának morális olvasatai jól ismertek<sup>31</sup> – 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 végre<sup>32</sup>.

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-*

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

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

<sup>31</sup> L. Halasi Andor: *Hajnali háztető*k. Ottlik Géza elbeszéléskötete. In uő: *A jövő felé*. Szépirodalmi, Budapest, 1964. 194–197.; és Lengyel Balázs: Ottlik Géza elbeszélései. In uő: *Hagyomány és kísérellet*. Magvető, Budapest, 1972. 327–333.

<sup>32</sup> 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 szembesegül?

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 ottliki metafikció, művész-alteregő vagy „művészetfelfogás”, másrészt kép és szöveg egymást tükröző, egymás analonjaként viselkedő, más szóval mimetikus-ként apperceptiált viszonya felől tárgyalta. A *Hajnali háztetők* kétségkívül *szól* a festményről, a figurák történetéről, az elbeszélhetőségről, a művészetéről, 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.<sup>33</sup> 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 nézőpontfüggő igazság és/vagy valóság, a narrativizálás lehetőségei, az elbeszélés és a narrátor hitelenségének, megbízhatóságának és tudásának kérdése ssége természetesen szintén helytálló interpretációnak mutatkozik, ám az értelmezés „nehézségeinek”, az olvashatlanságnak 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.

---

<sup>33</sup> 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.