

# Kovács Ágnes

## SZÍNE ÉS VISSZÁJA

Verbális és vizuális gesztusok Ottlik Géza és Antonio Tabucchi prózaművészetében

*A természet realitás persze, de az én festővásznak sem kevésbé.*

Picasso

Amikor Esterházy Péter 1982-ben egyetlen lapra lemásolta<sup>1</sup> az *Iskola a határon*, hódolata jeléül megszötte az Ottlik-írást. A képpé vált szöveget évtizedek óta Balassa Péter találó kifejezése és zseniális tanulmánya okán *gobelin*ként<sup>2</sup> emlegeti az irodalomtörténet. Balassa szerint Esterházy kézírása az írás műveletének kézzel fogható visszahelyezése az archaikumba, egyetlen papírlap terében.<sup>3</sup> Ottlik könyvéről készült másolat, és nyilván maga a másolás ebben az értelemben a kódexszé változtatás maga is szakrális gesztus, mondja a szerző, sőt egyben a gesztus ironikus kifordítása. A *gobelin* szó, azon túl, hogy kifejezte mindazt, ami a hódolat aktusában megnyilvánult, tudniillik, hogy vizuálissá vált a verbális narratíva, lehetőséget adott annak továbbgondolására (is), hogy vajon olvasható-e a regény csak a színről, vagy érdemes-e a szálak elvarrása mentén újraolvasni azt a visszajáról is. A szöveg-másoló szerzeteshez hasonlatosan, – ahogyan azt Esterházy tette – a jó olvasónak az olvasás aktusában pontosan ennek a kihívásnak kell megfelelnie a szöveget magát kell létrehozni, látomássá formálva át a folyamatos verbalitást.

Az Ottlik-kutatás az elmúlt fél évszázadban különböző nézőpontokból olvasta újra a regényt, amelyről könyvtárnyi szakirodalom született. Dolgozatomban a kortárs – 1943-as születésű toszkán – Antonio Tabucchi<sup>4</sup> egy különleges hangulatú novellájával olvasom össze az *Iskola a határon* egyes szöveghelyeit, különös tekintettel azokra a szövegnyomokra, amelyekben Ottlik a *Las Meninas*<sup>5</sup> című Diego Veláz-

<sup>1</sup> 1980-ban ötödik kiadása jelent meg az *Iskola a határon*nak (a továbbiakban: *Iskola*). ESTERHÁZY Péter 1981. december 10. és 1982. március 15. között körülbelül 250 óra alatt lemásolta egy 57 x 77 centiméteres rajzlapra a regény szövegét; az így keletkezett kép sokszorosított mása mellékletként megjelent a *Mozgó Világ* folyóirat 1984. májusi számában.

<sup>2</sup> BALASSA Péter, *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon* = B. P., *Észjárások és formák*, Bp., Tankönyvkiadó, 1985, 308–321.

<sup>3</sup> *I. m.*, 309.

<sup>4</sup> Antonio Tabucchi olasz író, műfordító, irodalomtörténész 1943-ban született Pisában. Pályája kezdetén portugál irodalmat oktatott a genovai egyetemen, és a portugál irodalom számos klasszikusának – kivált Pessoaéinak – műveit ültette át olaszra. Szépirói munkássága kezdetén *Piazza d'Italia* című regényével keltett feltűnést.

<sup>5</sup> Diego Rodríguez de Silva y VELÁZQUEZ, *Las Meninas*, 1656, olaj, vászon, 318 x 276 cm Madrid, Museo Nacional del Prado.

quez-festményről beszél. Nem kívánok teljességgel kapcsolódni azokhoz a kutatási eredményekhez, amelyek Ottlik vizuális narrációját vizsgálták, hiszen e témában kiváló monográfia és számos tanulmány született – néhányukra természetesen hivatkozom is a későbbiekben –, sokkal inkább az érdekel, vajon miért játszik központi szerepet Tabucchi *Fonák játék* című novellájában egy olyan festmény, amely az *Iskola* hőisének, Medve Gábornak is jelentős élménye volt a kőszegi alreálban. Továbbá, hogy vajon mi az oka annak, hogy az 1656-os festmény számos irodalmi alkotás ihletőjeként beírta magát az irodalomtörténetbe, és a művészet történetének olyan alkotóit ihlette parafrazeálásra, mint Picasso, vagy Dalí.

Kulcsár Szabó Ernő már az egyik első *Iskoláról* (is) szóló írásban, az 1977-es *A regényi fikció három modellje* címmel megjelent tanulmányban ír a regényben szereplő képek fontosságáról: „Ottlik művében mindig a jelenet (olykor egy korábbi kép) az elindítója azoknak az epikus fázisoknak, amelyek aztán a képszerűség, kommentár, az elemzés és a fogalmi-intellektuális értelmezés energiáival egyidejűleg feltöltődve sorra olyan közegekbe hatolnak el, ahol minden szó, gesztus, mozdulat vagy tett jelentéssel telítődve válhat mélyebb emberi kötődések kifejezőjévé. Érdeemes lenne egyébként e regény képeinek funkcióit alaposabban is megvizsgálni: bizonyos ugyanis, hogy más-más szinteken módosítják az epikus folyamatot a virtuális képek (Trieszti Öböl), a reális emlékképek (Medve fekete zubbonya, a fekete kéz) vagy a „játéktér” egyes pontjait idézők (a lépcsőforduló a Rembrandt-reprodukcióval) stb.”<sup>6</sup> A szerző szerint tehát teret és persze időt is viszonyíthatunk ezekhez a képekhez, amelyek az epikus folyamatot módosítják. A Velázquez-kép helye a regényben biztosságot ad, „ugyanott való-sága” igazodási pont a katonaiskola útvesszőiben, és az idő állandóságát is érzékelteti, állandó visszatérése igazolja, hogy az idő előrehaladtával sem változik semmi a világon. Szegedy-Maszák Mihály 1994-es monográfiájának, az önebléma jelenéséről szóló fejezetében részletesen elemzi a festmény jelentését. Elsőként határozza meg a kép perspektivikus ábrázolásának és a regény nézőpont-változtatásainak rokonságát, és bevezeti a Gide-től származtatott „en-abyme” fogalmát. Szerinte „A kép utóbb irodalomra is vonatkoztatott eljárás iskolapéldája lett, annak a megfigyelésnek alapján, amelyet Gide 1893-ban rögzített a naplójában.”<sup>7</sup> Az *Iskola* vizuális narrációjáról Korda Eszter *Eset és toll – Az Ottlik-próza vizuális narrációja*<sup>8</sup> címmel megjelent monográfiájában olvashatunk, de a szerző egy korábban publikált tanulmánya<sup>9</sup> külön figyelmet szentel *Az udvarbölgyek* és az *Iskola* összeolvasásának. Esetünkben arról lesz szó, vajon mi az oka annak, hogy a spanyol festő korai festményét annyira kedvelik a szerzők, hogy számos regény és novella valamint esztétikai-elméleti írás témájává teszi azt.

<sup>6</sup> KULCSÁR Szabó Ernő, *A regényi fikció három modellje...*, = K. Sz. E., *Műalkotás-szöveg-batás*, Bp., Magvető, 1987, 212.

<sup>7</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994, 123.

<sup>8</sup> KORDA Eszter *Eset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2005.

<sup>9</sup> KORDA ESZTER, *Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik = Változatok a modernitásra*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2001, 245–258.

Ennek elsődleges oka nyilván az, hogy a *Las Meninas*on ábrázolt „festő és modellje toposz” egy szokatlan perspektívából ábrázolódik, és megtalálható benne az alkotó önarcképe és a tükör is. „Velázquez képe magában foglalja szerzőjét, a tükör pedig azt láttatja, ami nincs – a nézőpont miatt nem lehet – rajta a festményen.”<sup>10</sup> Velázquez ezen a képen Picasso szavai szerint „a valóság hű megörökítőjeként” tünteti fel magát.<sup>11</sup> Picassot egyébként nyilván ez izgatta leginkább, átírataival a valóság ábrázolásának, ábrázolhatóságának strukturáltságát kereste. Nem véletlenül készített 1957. augusztus 17. és december 30. között ötvennyolc (!) nagyméretű olajképet a *Las Meninas*ról.

A központi figurák, a néző látóterében elhelyezkedő udvarhölgyek, a törpe, a lábát a kutyán pihentető bolond és így tovább csak első ránézésre utalnak arra, hogy a festő által éppen festett képnek ők a modelljei. Elsődlegesen persze úgy tűnik, hogy az a kép üzenete mintha a kislány arckifejezése is azt sugallná, hogy őt nézik, mintha azt éreztetné a nézővel, hogy egyértelműen ő a kép modellje. Említésre méltó persze az a tény is, hogy a festő egyfajta önarcképet is fest, hiszen a valóságos Diego Velázquez megjelenik saját arcával a festő maszkjában az *Az udvarhölgyek* című képen. A kép ottlik olvasatáról Szegedy-Maszák így vélekedik: „Medve Gábor szökési kísérletét Both Benedek nem mondhatja el belső nézőpontból. Az öntükrözés teszi lehetővé, hogy a képen a láthatatlan láthatóvá, a regényben az elbeszélhetetlen elbeszélhetővé váljék.”<sup>12</sup> A regényben említett négy szöveghely közül, talán csak az egyikben esik szó a képről igazán esztétikai értelemben és érdemben ténylegesen *Az udvarhölgyek*ről, amikor Medve a lépcsőfordulóból visszanező alak furcsaságáról beszél. Az első szöveghely, a regény első részének harmadik fejezetében, a második és a harmadik a második rész ötödik és huszadik fejezetében, a negyedik a harmadik rész második fejezetében olvasható.<sup>13</sup> Egyértelmű, hogy említett szövegnyomok iterativitásából adódóan a bizonyosság, a biztonság, a körkörös ismétlődés, az idő egyhelyben „topogását” is jelentheti, számos más motívummal együtt, az utolsó említésnél mégis érdemes kicsit elidőzni. „A *Las Meninas* című képen mindig idegesítette őt az a gyerek vagy törpe, vagy mi a lópikula. Meg hátul a nyitott ajtó. Az Emmausi tanítványok, az jó; jó sötét. A fancsali képű Mona Lisa elég ronda nő, de azért nem rossz, az is jó idegesítő egy kicsit.” (232–233.)

<sup>10</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, i. m., 125.

<sup>11</sup> Ingo F. WALTHER, Carsten-Peter WARNCKE, *Picasso*, ford. MOLNÁR Magda, Bp., Taschen, 2004, 603–604.

<sup>12</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, i. m., 123.

<sup>13</sup> OTTLIK Géza, *Iskola a batáron*, Bp., Magvető, é. n. (A tanulmány szövegében zárójelben megadott oldalszámok erre a kötetre vonatkoznak.) I/3: „M. itt is megjegyzett magának egy képet a sok közül, a »Las Meninas« címűt, mely nem a falon, hanem az oszlop egyik oldalán lógott. Ebben is volt valami érdekesség, mint a »Tulp tanár anatómiájá«-ban” (29.); II/5: „A lépcsőn jobbra fordultunk, aztán balra, ott lógott a »Las Meninas«; az alsó lépcsőszárny fokai voltak a leghomorúbb kikoptatva.” (127–128.); II/20: „De ismerősek voltak már a falak is, a lépcsőfokok is, ismerős volt a földszinti folyosó levelesszaga, az emeleti illemhely olajos bűze, a sok bekeretezett olajnyomat, »Szent Ágnes«, »Las Meninas«, »Tulp tanár lecké«-je, és ismerős volt a kis kék katonasapkám.” (219.)

Nyilvánvaló, és számos helyen publikált tény, hogy a képen szereplő festő nem Margarita María infánsnőt festette meg, de nem is a törpét, és a lábát a kutyán pihentető apródot, sokkal inkább IV. Fülöp spanyol királyt és hitvesét, Mariannát, a királyi párt, akik zavartalan állnak modellt körülbelül azon a helye, ahonnan a Pradoba érkező befogadja a festményt, vagyis modell és befogadó azonos síkban foglal helyet, egyszerre szemlélője, szereplője és – átvitt értelemben – „ábrázoltja” is az alkotásnak. Persze arról is beszélhetnénk, hogy a kép festésének napjaiban, hónapjaiban, vagy éveiben ezen a ponton állt maga Velázquez is, ha ecsetjével el akarta érni a vásznat. Bár ezzel kapcsolatosan meglehetősen eltérő a művészettörténészek véleménye, vannak, akik szerint a királyi párt aligha, sokkal inkább osztják azt a véleményt, hogy csupán a vásznat mutathatja maga a tükör és az sem mindegy, hogy Velázquez ülve, vagy állva festette-e a képet. Ezt a kérdést természetesen nem fogom eldönteni, elfogadottnak tartom azt a hipotézist, miszerint a tükörben a királyi pár látható. Minderről csupán az a tükör tanúskodik, amelyet a festő háta mögötti falra akasztottak, és amely halványan visszatükrözi tehát az uralkodók ábráját. A különös képen egyetlen szereplőnek van lehetősége arra, hogy a valóságos – a festményen éppen készülő – alkotást láthassa, természetesen a kincstárnoknak, aki éppen elhagyja a szobát, és a lépcsőfordulóból kérdőn a képre tekint. Foucault, aki a *Las Meninas* magyarázatának egy egész esszét szánt, a tükör funkciójával kapcsolatban megjegyzi: „a tükör a láthatóság áttételét biztosítja, amely kikezdi a képen ábrázolt teret, valamint az ábrázolás természetét ugyancsak; a vászon központjában azt mutatja meg, ami a képen kétszeresen is szükségképpen láthatatlan.”<sup>14</sup> Kép sajátossága a nézőpontok furcsa eltolása, és váltogatása, és ez az, ami az ottliki elbeszélés nehézségeivel hozható párhuzamba. Ugyanez a téma a központi gondolata Tabucchi *Fonák játéka* című novellájának is, amely már az első mondatában a képnéző perspektívájából láttatja az elbeszélés történetét. „Amikor Maria do Carmo Meneses de Sequeira meghalt, én éppen Velázquez *Las Meninas*-át néztem a Pradoban.”<sup>15</sup> A szöveg felütése tehát teljesen meghatározza a történet alakulását, az E/1. személyben visszaemlékező főhős, a kép befogadását régi szeretője elvesztésének pillanatával kapcsolva össze. A történet tanúsága szerint a Madridban időző férfi a halálesetről értesülve azonnal Portugáliába utazik, a vonatút során azonban számos emléket idéz fel a meghalt kedvesről, kirajzolódik egy álomszerű kapcsolat néhány körvonala, amely valószerűtlenül homályosan dereng a főhős emlékezetében. A novella intertextuális vonatkozásai összekapcsolják kettejük szerelmi történetét a neolatin irodalmi szövegek legjavával, - különös tekintettel Pessoa költészetére – a portugál életérzést legjobban kifejező fájdalmas nosztalgikus vágyakozással, amelyet a portugál nyelv a *saudade* szóval fejez ki legegyszerűbben, és olyan, a hősök történeteinek rejtélyes múltbéli összefonódásaival, amelyek tanúsága szerint a Portugáliából Spanyolországba

<sup>14</sup> Michel FOUCAULT, *Az udvarhölgyek* = M. F., *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 26.

<sup>15</sup> Antonio TABUCCHI, *Fonák játéka (Il gioco del rovescio)*, ford. LUKÁCSI Margit, Bp., Noran, 2002, 7.

száműzött, vagy politikai menekültként érkezettek életébe is bepillantást enged. A *saudade* ugyanis úgy fordítható, mint egyfajta homályos és állandó vágy valami után, ami – még az is elképzelhető, hogy valami olyasmi után, ami nem is létezik – és a vágyakozás maga fordulhat egyaránt a múlt vagy a jövő felé, ennyiben különbözik tehát a nosztalgia jelentésétől. A *saudade* fogalmi köre összekapcsolható a műben is megjelenő gitár alapú fájdalmas és egyben szenvedélyes műfajjal, amelyet a latin kultúrában *fadok*ként emlegetnek. A műfaj két évszázados múltra tekint vissza, és egy sajátos örök elvágódó, és egyúttal a boldogabb idők lehetőségét megéneklő műfajt jelenti. A zeneirodalom egy érzéletes képpel magyarázza a műfaj sajátosságait: „egy portugál asszony áll az óceán partján, és a hajdan a portugálok által felfedezett, mára elveszített Ígéret Földje felé néz, arcán sós víz patakocskáját szárítja fel a soha el nem álló szél – hogy a tengervízét vagy könnycseppét, nem tudni.”<sup>16</sup>

Tabucchi novellájában Maria értelmezi a szó jelentését, miszerint „A *saudade* [...] nem csupán egy szó, ez egy lélektani fogalom, csak a portugálok képesek *saudade*-ra, mert megvan rá ez a szavuk, hogy elmondhassák, hogy *saudade*-ot éreznek, mondta egy nagy költő. És akkor Fernando Pessoa-óról kezdett beszélni.”<sup>17</sup> A novellában gyakori a valóság és fikció keverése, a szerelmesek sétája közben Lisszabonról ír az elbeszélő: „Lisszabonra fehér fény borult a folyótorkolat fölött, és rózsaszín a domboldalakon, a tizenharmadik századi épületek egy olajnyomatra hasonlítottak”<sup>18</sup>

Megtudjuk, hogy Maria részt vett a portugálok Spanyolországba menekítésében, de azt is, hogy van egy férje, akihez azért ment feleségül, hogy megszabaduljon a nyomorúságos gyerekkori emlékeitől. Az egész életére jellemző egy izgalmas játék, amelyet úgy hívnak: „juego del revés” a címben is szereplő fonák játék. „A játék úgy zajlott, mondta Maria do Carmo, hogy mi, gyerekek négyen vagy öten körbeálltunk, kiszámoltunk, és akire a számolás esett, beállt a kör közepére, tetszés szerint kiválasztott valakit, feldobott neki egy szót, egy akármi-lyen szót, például azt, hogy *mariposa*, és a másiknak azonnal ki kellett mondania fordítva [...] ám ha te időben ki tudtad mondani, hogy *asopíram*, akkor te voltál a király, beálltál a kör közepére, és feldobtad a te szavad, azt, amelyiket akartad.”<sup>19</sup> Maria azt is megjegyzi persze, hogy „az élet olyan, mint egy játék, amelyet gyermekkoromban Buenos Airesben játszottam, Pessoa egy zseni, mert megértette a dolgok, a valós és az elképzelt dolgok visszáját, az ő költészete egy *juego del revés*.”<sup>20</sup> Ez tehát a Tabucchi féle fonák játék, amely a szereplők élethelyzeteinek jellemzését is adja, tudniillik a történet szereplőiről körvonalazódik egy életút, egy valamiféle látszólagos, amely színéről mutatja magát, majd végül kiderül, hogy sokkal érdekesebb a történet visszája, a gobelin fonákjának szálai, mindaz,

<sup>16</sup> www.kultura.hu, *saudade* – Ana Moura [2009. augusztus 16.]

<sup>17</sup> Antonio TABUCCHI, Antonio TABUCCHI, *Fonák játék*, i. m., 8.

<sup>18</sup> I. m., 9.

<sup>19</sup> I. m., 10–11.

<sup>20</sup> I. m., 9.

ami a történet elsődleges szintjén, a naiv olvasatból nem érthető meg. Ez a fonák játék a novella szövegében kódként működik és csak a szöveg végén derül fény a játék fontosságára. Amikor is arról szerzünk tudomást, hogy a halott szerető által hátrahagyott levél egyetlen szót tartalmazott: SEVER, amely szó különböző nyelveken más jelentéssel bír. A sever szó franciául azt jelenti szigorú, ha azonban a *juego del revés*-játék alapján megfordítjuk: a reves szót kapjuk, amely szó jelentése portugálul annyit tesz: fordított. Ezt teszi a novella elbeszélője is. „Gépiesen megfordítottam gondolatban, majd szintén nyomtatott betűkkel és ékezetek nélkül, ceruzával odáírtam alá, hogy REVES. Elgondolkodtam egy pillanatra ezen a kettős értelmű szón, amely egyaránt lehetett spanyol vagy francia, és két teljesen különböző jelentéssel bírt.”<sup>21</sup>

Hasonlatosan az *Iskola a határon* központi témájához, az elhallgatás, kimondás, a szavak eredeti jelentésétől való megfosztatása okán is feltehető az a hasonlóság, amelyről valójában a festmény is beszél. Hátulról, a visszájáról szemléljük a történeteket, mint ahogyan látjuk a spanyol festő képét is. „A festő – írja Foucault – [...] csak azért néz felénk, mert a modellje helyén vagyunk. Mi, nézők tudjuk ezt. Ez a tekintet összegyűjt és kitaszít minket, és olyasmit tesz a helyünkre, ami már régóta előttünk volt: magát a modellt. És megfordítva: a festőnek a képen kívüli ürességbe irányuló tekintete *annyi modellt fogad be, ahogy néző szemléli a képet*; e pontos, ám semleges helyen a néző és a nézett szakadatlanul helyet cserél.”<sup>22</sup> A történetek így teljesen más jelentést kapnak. Tabucchi hőse miután elolvassa a halál után kézbesített levelet a következő képen értékeli át Maria boldogtalanságának jelentését: „Maria do Carmo talán meglelte végre a maga fonákját. Azt kívántam neki, legyen úgy, ahogy szerette volna, és arra gondoltam, hogy a spanyol és a francia szó talán egy bizonyos pontban találkozik egymással. A kép, Velázquez *Las Meninas*a volt, a háttérben álló figur[a ...] Maria do Carmo volt sárga ruhájában, és én ezt mondtam neki: megértettem, miért vágsz ilyen arcot, mert te látod a kép fonákját, mit lehet látni arról az oldalról?, mondd el, várj, én is jövök, jövök és megnézem. És elindultam afelé a pont felé. És ebben a pillanatban egy másik álomban találtam magam.”<sup>23</sup> A *reves* szó franciául ’álmokat’ jelentéssel bír, a novella hőse, miközben rájön a dolgok fonákjának megismerésén keresztül szerelme életének titkos részleteire, egyúttal olyan más dimenziókba is átlép, amelyeket az álmok világához hasonlít. A *Las Meninas* többször is hangsúlyos szerepet kap a portugál történetben, de csak az utóbb idézet bekezdésben értheti meg az olvasó igazán, hogy kivel is azonosul Maria, aki a kép jelentését, és jelentőségét magyarázta oly gyakran szerelmének, hiszen a Velázquez-képbe egy metaleptikus aktussal – „sárga ruhájában” – belép az aszszony, és nem a kis udvarhölgygel azonosul, sokkal inkább azzal a figurával, aki látja a kép fonákját, az egyetlennel, a kincstárnokkal, aki előtt felfedi magát a titokzatos kép. Az olvasó számára pedig itt rakható össze kis mozaikdarabkákból

<sup>21</sup> Antonio TABUCCHI, Antonio TABUCCHI, *Fonák játék*, i. m., 22.

<sup>22</sup> Michel FOUCAULT, *Az udvarhölgyek*, i. m., 22.

<sup>23</sup> I. m., 22–23.

a kép, hiszen a novella elején az elbeszélő arról tudósít, hogy Máriának nagyon fontos volt ez a festmény, hiszen, maga a hős is el akarja raktározni emlékezetében a háttérfigura arckifejezését, mivel az asszony korábban felhívta a figyelmét arra, hogy „a kép kulcsa a háttérfigurában rejlik, egy fonák-játék az egész”.<sup>24</sup>

Ha Szegedy-Maszák fogalmával az *Iskolában önemlékmát* keresnénk, vélhetően a Medve-nézőpontú kéziratot az *M. emlékiratait* tekinthetnénk annak. Az írás így maga tehető meg az *Iskola* a határon szövegtörzset *mise en-abyme*-jának. Bébé ugyanis az egész szövegét az *M. emlékiratai* reflexiójaként veti papírra! A világ ugyanis nem megfesthető,<sup>25</sup> erre Bébé elég hamar rájön a katonaiskola falai között, de nem is elbeszélhető, az élet sokkal inkább a fonákjáról ismerhető meg. Nem is beszélve arról, hogy Maria és Medve is – hogy Tabucchi-t idézzem – *odaátról*, a túlvilágról tudósítja az itt maradottakat. Maria a hátrahagyott korábban elbeszélte történeteivel, amelyekhez csupán egy anagrammaként feltörhető kódot, Medve pedig egy meglehetősen stilizált, valóság-hűnek semmiképp sem nevezhető kéziratot hagy hátra. Medve írása a Bébéjéhez úgy aránylik, mint a gobelin színe annak visszájához, vagy a valóság a fikcióhoz, a Warheit a Dichtunghoz satöbbi. Ottlik többször is használja az „összegubancolódt szálak”<sup>26</sup> kifejezést mindarra, ami az élet felesleges és fontos viszontagságait illeti, már a regény elején, az első rész első fejezetében „Azt remélte tőlem, hogy én messzebből tudom nézni élete összegubancolódt zűrzavarát, s az én közbeiktatásom segítségével talán majd ráeszmél, hogyan is fest a helyzet annak az istennek a szemszögéből, aki nézi mindezt.” (13.) 1957-ben érkezett Medve kézírata Bébéhez, már a paratextusa is árulkodó „B. B-nek – halálom esetén átadandó – saját kezébe. Ha már ő sem él, kérem olvasatlanul elégetni.” Medve esztétikai értékrendjében az igaz megelőzi a jót, dedikációjában mégis egy tollvonással lemond arról, hogy bármiféle szándékkal befolyásolja barátját, aki persze már az első oldal elolvasása után korigál, *M. kézírata*, amellyel kapcsolatosan Bébé kijelenti, hogy „Akárkit is akart ábrázolni ezzel az *M.-mel*, én csak önarcképnek tudom felfogni, és ebben az értelemben fogom kijavítani ezentúl is. Lehet, hogy parlagi módon belekontárkodom a művébe, de hát azt írta, hogy csináljak vele, amit akarok. Márpedig az én festőszememnek nagyon hűtlen ez a portré.” (29.) És így tesz végig a regényben fenntartva ezzel a kettős játékkal, fonák játékkal, a színe és a visszája, az elbeszélhető és csak a hallgatásba beleférő

<sup>24</sup> *I. m.*, 7.

<sup>25</sup> „Könnyű azt mondani, rajzoljam le a főállót, csak úgy. De szeretném tudni, hogy hogy a lópikula? Volt ott lámpaoszlop, pad, a középtáján egy kőből rakott kis emlékoszlopféle. Télen hó borított mindent, nyáron áttört a napfény a lombokon, úgyhogy az úttest két oldalán, a magas töltéstől jobbra-balra, bent a park ölén, fogollyá vált önálló fényöblök keletkeztek, önmagukba visszavert, opálos zöld izzással, amit nem lehet lefesteni, mert csak a világítás játéka volt, csak annyi, mint egy könnyecsepp párájának az emléke a feltekintő pillantásunkban, volt is meg nem is, s mégis benne porzott a tágra nyílt égbolt minden káprázata, és ahogy szomjasan itta, szívta, nyelte magába az ember, tisztán lehetett érezni a földi létbe áramló végtelenség erejét.” (285–286)

<sup>26</sup> Magánlevelében így ír E. P.-nek: „Ez a palimpszeszt újra összegubancolta az egész kusza Iskolát, amit én nagy nehezen kibogoztam (úgy ahogy).” 1982. május. (Idézi KELECSÉNYI László, *A szabadság enyhe mámore...*, Bp., Magvető, 2000, 208.)

igazság közti átjárhatóság lehetőségét. Az életre vonatkozóan Ottlik bevezeti a játék fogalmát is – így is rokonítható az olasz elbeszéléssel –: „mert a játék sokkal valószínűbb és sokkal izgalmasabb a sokszor képmutató, pipogya, álszent civil világnál” (34.); „Éltünk függetlenül, eltűrtük a felnőttek gyerekességeit, jóindulatúan színházelőadást is rendeztünk nekik” (41.); Medve nyilván igyekezett ebből a megrontott levegőből visszatalálni a jóízű valóságba” (52.); „beletörődhetnék, hogy az, aminek látszik: élheteretlen bánatos, elég gyáva, és sok tekintetben ostoba kis nyomorult. De ez csak alkalmi szerep volna, amit azért játszik el nekik, mert nem tudnak többet felfogni belőle. Ő maga nem volna jelen, valóságosan [...] ezzel az utolsó szállal kapaszkodott a valóságba.” (148.); „tudtuk, hogy minden túl mindnyájan külön mérközést játszunk a magunk sorsával.” (160.); „Egyik sem ő. Neki nincs neve, honossága, anyakönyvi adatai, sapkaszáma; ez mind csak szerep, nevetséges komédia. A valóság, a száraz, kézzelfogható valóság az, hogy ő egészen jól érzi magát, mert csak néző.” (235.)

A regényben számos ilyen lehetőség nyílik a saját világba vágás ábrázolására az esős Haris köztől kezdve a Trieszti Öblön át, a Czakó tollszárában felseljő behavazott davosi látképig bezárólag. A regény jellemző írásmódja az állandó javítás, az újírás az értelmezés kényszere, Bébé számtalanszor korrigálja Medve kéziratát: „Habár sok tekintetben a valóság mozzanataiból rakta össze a jelenetet, majdnem pontosan az ellenkezője az igazság.” (88.); „(Zárójelbe teszem, mert Medve kéziratában, ahol arról ír, hogyan szűnt meg Öttevényi, ez a mondat ceruzával ki van húzva: [...] Persze inkább Medvére jellemző az is, hogy leírta, és az is, hogy később kihúzta ezt a megjegyzést” (180.)

A két prózai művet a képpel elsősorban azért kapcsolhatjuk össze, teljes joggal, mert mindhárom alkotásra jellemző, amit Foucault *Az udvarbölgyek*ekkel kapcsolatban megfogalmazott, nevezetesen, hogy „az alany és a tárgy, a néző és a modell a végtelenségig cserélgetik szerepeiket. És a kép bal oldalán a nagy, háttal álló vászon kifejezi második funkcióját: mivel mindegyre és makacsul láthatatlan, megakadályozza, hogy a tekintetek közötti kapcsolatot végérvényesen valaha is meg lehessen határozni.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Michel FOUCAULT, *Az udvarbölgyek*, i. m., 23.