

SÁGHY MIKLÓS

Hibák, ellentmondások az Ottlik-szövegekben?

AZ EGY TÁRCA: ELHAGYOTT HŐSNŐ ÉS A BUDA



Kiindulópont; a diagnózis

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

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

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

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

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

Tüzetesebb vizsgálat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Karakterek, szerepek az Ottlik művekben

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

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

⁷ I. m. 170.

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

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

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

Az ingyen mozi és a karakterek

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

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

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

¹⁰ Ottlik Géza: *Minden megvan*. 78.

¹¹ Angyalosi: i. m. 307.

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

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

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

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

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

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

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

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