

FIGYELŐ

MÉG EGY ÍRÁS A „BUDÁ”-RÓL

*Ottlik Géza: Buda
Európa, 1993. 365 oldal, 400 Ft*

A műfajilag realistának értelmezett, hagyományos szerkezetű regény az érzelmek aspektusát tekintve mindig romantikus. Olyan zárt és a valóságot metaközegbe áthelyező „másik világba” vezet át, melynek kapuja, amint átléptük, azonnal összezárul mögöttünk. Ebben az értelemben a regényírás a csábítás művészete, átvezetés a „mintha” világába, s ezzel az énézés „mintha”-ját is előidézi: a filléres regénybe belemerülő cselemlány és a Dosztojevskijt olvasó Pilinszky ugyanabban a kábulatban élnek, az én és a nem én határán, és bizonyos értelemben ezek a határátlépések mindkettőjükben ugyanazokat a katartikus sokkokat váltják ki. Az álom és az ébrenlét már az ősi idők tudása szerint is nem ugyanannak a világnak részei, hanem két, csak a formák és a jelenségek szintjén közös univerzum tagjai. Ezért nem „leképezés” az irodalom, jobban mondva nem a valóságos világ leképezése, hanem annak a nagyon nehezen elfogadható ontológiai ténynek a bizonyítéka és éreztetése, hogy az ember számára saját tudata mint önálló létrend létezik, s hogy a világ homogenitásának érzetét nem jelenségeinek tartalmi, vagyis anyagi, hanem formai azonossága adja. A fikciónak éppen az az egyik legfontosabb jellemzője – és funkciója is –, hogy az emberi lélek konzisztens inkonzisztenciájára világítson rá, arra a képességére, hogy egymástól teljesen különböző valóság szinteken éljen, és a fikció valóságrendszerét úgy fogadja el teljes univerzumnak, hogy valamiképpen mégis tisztában legyen ennek nem valóságosságával. Az olvasót magába integráló regény ezt csakis az érzelmi involválódás útján képes elérni, méghozzá azért, mert az átmenetnek

ezek a jelenségei a léleknek a tudatnál mélyebb, diffúzabb, inhomogénabb közegében, a nem körvonalozottság szintjén léteznek. Ottlik azt írja a BUDÁ-ban, hogy „*az érzés pontatlan*” – másutt, hogy egyedül a pontatlan hiteles (és ez ennek a regénynek az ISKOLÁ-val összehasonlított egyik legfontosabb alapgon dolata). A realista regény „pontosságának” lényege a pontatlanság érzelmi közegében megelevenedő hitelesség, mely mint pára lebeg a dolgok konkrét leírása felett. Nem más ez, mint a konkrétból felszálló, azt hitelesítő érzelmi bizonyosság.

Az érzelmi azonosulás e szintjén Ottlik ISKOLÁ-ja teljesen hagyományos regénynek tartható. A rendkívülien sokféle kapcsolódás közül, mely bennünket a klasszikus, a régi értelemben vett „realizmushoz” fűzhet (kiváncsiság, az izgalmak vágya, azonosulás valamely szereplővel, a történettel, atmoszférával, a kifejezés stílárius jellegével), Ottlik írói „készletéből” (még mindig az ISKOLÁ-ról beszélünk) két alapvető érzést emelek ki. Ezek egyike igen különös módon a szerelem egy kezdődő, kifejtetlen, mondhatnók kamaszos formájára hasonlít, és a másik is a fiatalság jellemző vonzalmainak egyike: a rejtélyesség kihívása. Elsősorban ebből a két elemből keveri ki Ottlik az ISKOLA különös atmoszféráját, kimondásait és elhallgatásait, azt a titokzatosságot, aminek ez a könyv – véleményem szerint – megjelenésekor és mindmáig – főleg az először olvasók szemében – megrendítő hatását és egy nyomában kialakuló egész irodalmi iskola a kialakulását köszönheti.

Abban a főleg Márai és Illés Endre képviselte írói hagyományban, melyhez Ottlik még az ISKOLA előtti prózájában csatlakozott, formailag ugyanez a kicsit célzatos, akart, kiszámított rejtélyeskedés látható. Az elegáns elhallgatások és elegáns indítások művészete ez, minden mélybe nyúló homálya mellett mégiscsak síkművészet, a dekorativitás egy különös műfaja. A mű szövete a művészi csipkézett kivágós papírokéra hasonlít, ahol a nem létező részek teremtik meg az össze-

függéseket: a hatásos fejezetvégek, a sokatmondó utolsó mondatok, melyek felkeltik azt a kíváncsiságot, mely oldalakkal vagy fejezetekkel későbbben csillapulhat. Ahhoz, hogy az ilyen regény valóban eleven és hatásos legyen, az íróban nagy erővel kell élnie a mű teljességének, a történet önmagából fakadó spontán sodrásának – de az egészel egy időben a részletek finom árnyalatainak is. A mű olyatén belső biztonságát, a tudás olyan, már az öntudatlant is kitöltő részletmereteit jelenti ez, aminek birtokában részleteinek elrendezése már nem a megalkotásnak, hanem a megcsinálásnak kérdése. Ha valahol is, akár csak egyetlen részletben megrendül az olvasó bizalma, ha tekintetének fókusza elcsúszik a konstrukció szintjén, azon túl már csak a technikára képes figyelni. Az ilyen megalkotott mű nagyon könnyen megmerevedett struktúrává válhat, amelyben az alkotó vagy az alkotásmód külsőleges vonatkozásai az író és az olvasó teljességképe közé tolakszanak.

A modern irodalom egyik alapvető kérdése, hogy ez az írásmód, ami a szubjektív már túlságos eluralkodásának ellensúlyozására minden szubjektivitást lefosztana magáról, ez az „újmanierizmusnak” nevezhető forma hogyan viszonyul a klasszikus regény nem kevésbé megformált, de spontánnak *ható* konstrukciójához. Nyilvánvaló, hogy egyes kivágások, a nagyjelenetekre koncentrált drámai kiélezettség, a cselekmény fordulatai mint sarokpontok minden klasszikus regény szerkezetének tartóoszlopai. De a modern (posztmodern) stilizáltan klasszicizáló regényekben ezek a drámai sűrűsödések nem a történesnek, hanem csak az elbeszélésnek sarokpontjai. Nem előreviszik, hanem indoklás nélkül lezárják a cselekmény egyes részleteit: az előbbieken megmagyarázatlan részek magyarázatát a bizonytalan jövőbe vetítik, összekeverik az idősíkokat – s bár ez felfogásában az időnek a klasszikustól eltérő felfogásából, abból a tényből fakad, hogy a regény célja nem egy történet követése, hanem egy állapot történeti indokolása, az egyensúly mégis a forma hangsúlyozásának irányába tolódik. Az idősíkok alkalmanként a lassítás, a várakozás fokozása, a hatásosság növelése céljából tolódnak messze egymástól – s ez a manipulált kíváncsiság hozza létre a rejtélyesség érzetét.

Az ISKOLA rejtélye azonban ennél sokkal mélyebb rétegben titokzatos – abban a mélységben, melyet a felszín e mesterséges játéka fel sem borzol. Legalábbis amikor átlépünk a regény közegébe, appercipiáljuk ugyan a felszín cizellált tökélyét, de már az első megközelítésben ezt teljes mértékben a tartalom egyetlen adekvát nyelvének is tartjuk. Az ISKOLA története ugyanis szavakkal nem, hanem csak szerkezetekkel kifejezhető. Ottlik abbahagyós-elhallgatós technikája ezért áll középpont, mintegy áthidalásként Márai technikailag és Mészöly tartalmilag hasonló írásmódja között.

De van Ottlik regényének még egy fontos aspektusa is. Koncepciójában ugyanis az ISKOLA beavatásmisztérium, valóságos alvilágra szállás a majdani felemelkedés – a majdani szabadság érdekében. Mint ilyen, a meghalásnak, a személyiségtől megfosztatásnak, tehát a személyiség elpusztulásának-elpusztításának története – de éppen erre, a megsemmisülésre nincsenek és nem is lehetnek szavaink. Minden beavatás lényege az, hogy örvényének mélypontján a tudat kialszik, vagy átlép egy olyan más jellegű állapotba, melyre nem emlékezhetünk. A regény átmeneti – vagy határ- – jellegét, benne a lét hátrahelyzetének ábrázolását rögtön az elején megérezzük, de a cselekmény mesteri szerkezete miatt ez mindvégig oly rejtett marad előttünk, hogy minduntalan megfélemlünk róla. Pszichológiailag az ISKOLA két egymással ellentétes lelki motiváció kereszteződési pontjában áll: az egyik Ottlik realitásgénye (a makacs és újra meg újra nekifeszülő küzdelem azért, hogy azt és úgy mondja el, ahogyan a dolgok történtek), a másik az irracionális iránti vonzalom, mely a történesek realitássá történő redukcióját hasonlóan makacs küzdelemmel igyekszik eltávolítani magától. Ottlik irracionális élményének – melyről nem tudhatjuk, hogy a gyermekkorinak újrafelidézése-e vagy a felnőttnek a gyerekkorra visszavetített, későbbben kialakult életérzése – és ezzel az egész ISKOLA-nak alapproblémája az, hogy ez az irracionális élmény minden transzcendens vonatkozást kizár magából. Ennek a beavatási folyamatnak irracionálisusa nagyon közeli rokonságban áll az irracionális rendszerének szimbólummá emelésével – ami szinte elke-

rülhetetlenné tenné egy transzcendens irányultságú rendszer létrejöttét. Legalábbis azt, hogy a kérdés középpontjában – mint formálisan igen gyakran Márainál, tartalmilag feltétlenül Mészöly ATLÉTÁ-jában, maga a rejtély emelkedjék a mű középpontjává, váljék tartalomává.

Ottliknál nem az. Az irracionalitás nem titokzatos rejtély (más az, ami titokzatos) – az irracionalitás a racionális megjelenési formája. Ami titokzatos, az a viszonyok problémája – s valószínű, hogy a regény valamelyest szemérmes és burkolt módon ezekkel a viszonyokkal kíván foglalkozni; valószínű, hogy igazi tartalma e viszonyok, pontosabban vonzalmak kialakulásának története. Formailag ezért nem lehet más, mint minden emberi kapcsolat: titokzatos. Ottlik instrukciója szerint e kapcsolatok paradoxak is (az ISKOLÁ-ban – nem így a BUDA-ban, ami éppen ezért is látszik egy másik irodalmi műfaj termékének). Mert ezek a katonaiskolában létrejött összefonódások abban a közegben születnek és mélyülnek az emberi élet mindennél fontosabb és tartósabb kapcsolataivá, melynek alapelve az emberi lét méltóságának eltüntetése, ennek pedig egyetlen igazi módja van: az emberek egymás ellen fordítása. Ez az ugyan, amit közönségesen terrornak nevezünk? A terror nemcsak a fizikum félelme, az állati, vegetatív félelem kihasználása, hanem legalább annyira a végső magáramaradottság, az emberektől elhagyatottság, az emberi kiszolgáltatottság rettegetése. Minden szenvedést hajlandók vagyunk elviselni, ha érezzük egy részvételi kéz fogását: a terror azt az érzést erősíti meg, hogy nemcsak magunk vagyunk, hanem szenvedésünknek, kínzásásunknak örülnek is, szórakoznak is rajtunk; a másik, a kínzó, egyszerre tételezi fel ember voltunkat – hiszen megalázásunk csak ebben a kontextusban érvényes –, és veszi el azt az egyezményes feltételt, ami kínzót és kínzottat egyaránt emberré tesz. Ebben az értelemben az ISKOLÁ-ban leírt kezdeti élmények valójában a legkegyetlenebb terrort, a fasizmus – minden fasizmus – lényegét idézik; s ez annál is kínzóbb, mert mi, kívülről szemlélő felnőttek azt a megkettőződött tudást is elviseljük, hogy a regény modellje bár az *átélésben* végzetesen és visszafordíthatatlanul reménytelen pokol lehetett, a valóságban sokak számára

kiváló és jó emlékeket hagyó iskola volt. Abban a diffúz depresszióban, mely a második világháború fiatalosságát belengte, az ISKOLA rettenete feltehetően a konkrétumhoz kötődés ugyanolyan belső igényével született, mint Pilinszky KZ-versei. Mindkét téma egyszerre elsődleges, a költői, illetve írói megszólalást megteremtő hívó szó olyan, az egész lelket betöltő élmény, mely feltétlenül igényli megfogalmazás okozta integrálódását: nem az elviselhetetlen elviselhetővé tételét, hanem azt a mindkettőjük műveiben kimutatható paradoxont, amit nem tudok másnak nevezni, mint az elviselhetetlennek létünkbe integrálását. De másodlagos is abban az értelemben, hogy ennek a feladatnak beteljesítéséhez mindenképpen szükségünk van egy nem mindenki által átélhető lelki beállítottságra, a tragikum iránti elemi vonzódásra (melyről megint csak nem lehet tudni, hogy az irásért van-e, vagy az írás van ennek levezetésére). A tragikum érzete elsődlegesebb, mint a tragikum tárgya: mert az abszurdítás megnevezhetetlenségéből fakad. Ottlik ezért a belső képességéért tudott tizenegy éves kori élményeiből mélységesen drámai történetet írni – történetet, valódi epikumot, mely folytonosan a dráma „utolsó pillanatainak” feszültségét éli, s amely formájában, kihagyásaiban, szüneteiben, jeleneteinek kiélezettségében nemcsak a regény, hanem a drámai költemény, pontosabban a drámai misztériumjáték liturgiáját is felidézi. Dráma és drámai misztérium pedig abban különbözik, hogy az utóbbiban a feszültség sohasem közvetlen, hanem mindig jelképes tartalmú – mindig kimutat saját szövegéből egy általános és rituális szerepjáték felé. Valaha, első megközelítésben, az ISKOLÁ-t azzal a megválaszolhatatlan kérdéssel jellemeztem: realista elbeszélés-e vagy modell? Természetes, hogy ez a kérdés elsősorban tartalmára vonatkozott – ma már tudom, hogy a tartalmi kérdés elsősorban a megformálás próbája, a formának mint a tartalom világba helyezésének és nem mint elmondhatóságának technikai kérdése. Ottlik az átdolgozásokban, újrairásokban, a megrettenésekben és az elhallgatásokban megnyilvánuló formák mestere volt – s a regény nagysága abból fakad, hogy tartalma, egészen mélyen, nem más, mint a formának, az emberi magatartásnak megteremtése.

Az ISKOLÁ-ban, kimondás nélkül, minden a létezés legmélyebb szintjén történik – azért kimondás nélkül, mert ezeknek a történéseknek nincs nyelvi megfelelőjük. A mű rejtelységének egyik kulcsa, egyben megírásának egyik legnagyobb érdeme, hogy ezek a belső történések semmiképpen nem a pszichológia formális nyelvén megfogalmazottak. Ez ismétlő korunk egyik legnagyobb esztétikai-filozófiai problémáját veti fel, melyet nem is elsődlegesen Ottliknál elemezhetünk. Az ISKOLA történései – különösen a BUDA magyarázataiból, hozzáfűzéseiből visszakövetkeztetve – többé-kevésbé a mélylélektan eszközeivel is elemezhetők lennének. Ottlik elbeszélés-módja azonban ennek a szemléletmódnak nyomait sem tartalmazza. Tartalma, természetesen, ennek a szemléletmódnak segítségével is bonyolult és összetett szinteken lenne vizsgálható. Ottlik azonban, minden bizonytalanság nélkül, mélységesen idegenkedett volna az illető megközelítéstől – s valóban: attól fosztatott volna meg általa, ami az ISKOLA lényege: a végzetszerűnek elfedett, titokzatos, föld alatti meg-megcsillanásától. Nem csak személyes adottsága volt ez; a mélylélektan szemléletmódja meglehetősen távol állott az *Újhold* szerzőinek körétől. E megközelítés, melynek alapelve az analízis és a megmagyarázás, egy sokkal végzetszerűbben patetikus ábrázolásmódba transzcendálódik: a lélek rejtett titkait magukba zárva és egyben önmaguktól az idegenség és a titokzatosság szférájába emelve. S itt már emlékeztetnünk kell a BUDA-ra is, ami sok vonatkozásban (ha ugyan nem mindenben, és mindenesetre ez a BUDA legfontosabb kérdése) az ISKOLA kommentárjaként olvasható, s ahol mindazok a meghatározó és mélyre rejtett érzelmek, amelyek a „nagy regény” történéseinek motivációját képezik, a magyarázat rejtett vágyával törnek elő. Ottlik világlátásában – különösen a BUDA-ban – a pszichológiai szempontokat többé-kevésbé mindig megelőzik a szociológiaiak, a társadalmi-történelmi közeg meghatározó szerepének érzékeltetése.

Bennem az ISKOLA olvasása és újraolvasása során, de talán leginkább mégis a BUDA megjelenésekor vált világossá (mert Ottlik mégiscsak egykönyvű, de talán még inkább félkönyvű író), hogy a megfogalmazhatatlanság érzékeltetésének is több szintje létezik.

Ottlik regényének kimondhatatlansága a tragikum egy felsőbb – felszínesebb – szintjén áll vagy áll meg; a megrázónak, a mélyre hatolónak, de még nem a katarzisznak egzisztenciális feszültségű rétegében. Akkor, amikor első, kezdeti lelkesedésem után rájöttem, hogy az ISKOLA sajnos mégsem tartozik századunk legnagyobb világirodalmi alkotásai közé, elbűvöltségemből felébredve (és ez Ottlik olvasásának mechanizmusa!) kénytelen voltam az író belső tudásának és az ezt kifejező közlésnek diszkrépanciáját felismerni. Jóval később, aztán ennek a belső tudásnak mélysége is kérdésessé vált bennem – nem valódi értéke, hanem belső formája, inherens közölhetősége – ami összefügg e tudás árnyaltságával vagy, hogy még kimélettelebben fejezzem ki magam: e tudás vállalásával.

S itt vissza kell térnem arra a kérdésre, amit az ISKOLA legfontosabb problémájaként említettem: a viszonyok kérdésére. Mert ki mondhatná el annak a belső megsemmisülésnek történetét, amit e könyv ábrázol? Csak én, a regény virtuális énje, aki átéltem – de hiszen én a némaságig semmivé lettem. Ezért az elmondásra nem választható más személy, mint egy másik, az én kivetülése, a majdnem én te; de te mégiscsak másképpen élted át, mint én; azzal, hogy elismerem magamtól független létedet, azt is elfogadom, hogy te és a te szemléleted mindig elcsúszik az enyémtől. Csakhogy éppen azért fogadtalak el tenek, mert szinte én voltál, sorsod azonos az enyémmel, de szemlélhető és e szemléletben megelevenedő, e szemléletben valóságos akkor is, amikor magam már szemlélhetetlen lettem – és nemcsak azért, mert az első dolog, amitől ebben az iskolában (ebben a lágerben) megfosztottak, a tükör volt – hanem azért, mert valamitől még előbb: a tükörbe nézés vágyától, ösztönétől, késztetésétől. Az embert önmaga tükörképe csak a világ vonatkozásában érdekli. De itt, az ISKOLÁ-ban, valami történik az emberrel: „*M. nézte az eget, és látta is, amit néz. Közel kilencszázszor fog még így leszállni a nap az Alpok nyúlványai mögé, de ő soha többé vagy legalábbis rettenetesen sokáig nem fogja látni, amit néz.*”

Nem, ahogyan Medve, Bébé sem látja majd évekig az állét, a szombathelyi utat, még emlékeiben is csak olyannak, mint a hosszú menetgyakorlatokon, nem látja, csak

rugdálja a vadgesztenyéket – valamint azonban lát, és ezt olyan élesen, mint soha később: ez az emberek tekintete, mozgása, viselkedése. Bébé úgy látja Medvét – azzal a szinte csukott szemű biztonsággal, ahogyan az ember önmagát érzi, anélkül hogy látná magát –, azzal a tökéletes érzéssel, melynek nincs szüksége tükörre, amit a tükör csak torzán képes közvetíteni – azzal az iszonyú mélységű tudással, amit csak akkor vagyunk képesek elsajátítani, ha magunkat elvesztve pillantjuk meg a másikat – olyan közelről, olyanynyira beléolvadva, mintha mi lennénk az a másik. Csak a szerelem ritka ekstázisú pillanataiban vagyunk képesek ennek az abszurditásnak átélésére: arra, hogy egyszerre lássuk önmagunkat a másokban, de a másokban mégsem önmagunkat, hiszen magunk nem létezőnk; hiszen nem lát az, aki lát, csak attól lesz láthatóvá, hogy a másik látja. Hogy a másik szemével látjuk úgy azt a másikat, mintha ő saját magunk lenne.

Ezért érdektelen a kérdés, hogy a regény hányadrésze van leírva, hogyan is van leírva Medve kéziratában – az egész ISKOLA-e, amit Ottlik lassan-lassan úgy „olvasott” bele a maga írásába, hogy abból valóban a maga írása lett? Hogy Medvének vagy Örleynek, Medve modelljének, Ottlik iskolatárs-barátjának, a korán meghalt írónak saját, személyes naplójegyzetei-e; vagy akár csak üres papírlapok talán. Mindegy, mert Ottliknak Medve szövegét kellett látnia a sajátjában ahhoz, hogy végtelenül sok gátlása, újrakezdése és abbahagyása után mégiscsak végigírja ezt az elkészült regényt.

Az ISKOLA történetét Ottlik csak mint Medve kéziratának olvasatát tudja leírni – még akkor is, ha a saját nevében, mint Bébé írja. Csakis Medve kézírata lehet ennek az elmondhatatlan és leírhatatlan történetnek az alapja. Itt csak Medve beszélhet – mert akkor, amikor a történet elmesélése elkezdődik, ő már halott. Ezzel pedig beteljesedhet a regény halálpéldázata, s az író felmentést kaphat túlélésének indokolatlanságáért. Az expozíció, Szeredy és Bébé a Lukács uszodában, beszélgetésük, visszautalásuk a háborús éjszakára – mely logikus visszavezetése Szeredy bejelentésének, hogy „összeköltöztem Magdával” –, mindez bevezeti, izgalmassá és várakozástelivé teszi az iskolának, a gyermek-

kornak bemutatását – de miután ez már megtörtént, némileg indokolatlanná válik. Pontosabban: alighanem az az értelme, hogy megfelelő előkészítés után tudassa Medve halálát.

Nézzük csak meg pontosan, hogyan kezdődik az ISKOLA: két felnőtt, javakorabeli, sok mindent megélt férfi beszélget. Nem fontos, hogy miről – a regény szempontjából nem beszélgetésük tartalma, hanem e tartalom kifejezésének módja és az a jelzések, melynek nyomán az események lelki feldolgozása megindulhat. Mintha ennek a tizenegy oldalas bevezetésnek minden sora – nem is sora –, minden szava kiszámítottan fontos volna. A felvezetésnek – a bevezetés sorrendjének – menete a következő: a két férfi magatartásának leírása, látszólagosan hűvös tárgyilagossággal, azonban a dolgok meglátása által a legkevésbé sem tárgyilagosan. Olyannyira nem, hogy már maga a kezdet valamelyes sokként éri az olvasót. S még valami: már e kezdetben érezhető némi túldimenzionáltság, a spontaneitás hiánya.

Az ISKOLA kezdete a kompozíció tökélyének érzetét kelti, alighanem azért, mert a normál emberi figyelem számára szinte észrevehetetlen jelenségekre koncentrálnak – de mintegy jelképesen. Ha a lépcsőn járás spontán könnyedségét észre vesszük, akkor a szavak egymás utáni lépcsőit is észre kell vennünk, spontaneitásuk éppoly kevésbé természetes, mint Bébé és Szeredy szavaié.

A bevezetés első rétege tehát ez a látszólag hanyag beszélgetés: a szavak gesztenyerugdálása, egy sok-sok évvel ezelőtti vadgesztenye-rugdálás önkéntelenné lett, természetesen közös, egyezményes jeleivel. A lábak, a gesztenyék, az allé, az őszi köd beszél itt – mert azok a szavak, amelyek a két férfi közt elhangzanak, egy réges-régen megértésé lett csönd foszlányai. Ennek a csöndnek mélyre zengő akusztikája kell ahhoz, hogy Szeredy bejelentése megfelelő értelmet nyerjen, hogy megelevenedjék a „mikor kezdődött” háborús Nagyvárada, felszálljon a határszéli iskola avar-, köd-, téllilla – hogy kibomoljék Medve csomagolópapírba kötözött kézírata.

Az ISKOLA egész szövegében az olvasót az a kérdés foglalkoztatta (némán, szinte tudata mélyén), hogy az elbeszélő, maga az író kivel

azonosítja magát – Bébével, aki a történetet közvetlenül, vagy Medvével, aki áttételesen mondja el. Ez az a kérdés, ami meghatározza a könyvhöz fűződő érzelmi kapcsolatunkat, ez az ISKOLA érzelmi hatásának alapja, ez teszi határművé a klasszikus és a modern irodalom között. Lényegében ebben a kettősségben elevenedik meg az a viszony is, mely az olvasó érzelmeit az ISKOLÁ-hoz fűzi, sőt talán az, ami az ISKOLA rejtélyéhez. Talán ez az a viszony, ami alapvetően rejtélyes, talán ezért sikerül az egész későbbi történetet feszültségben tartani. Az elbeszélő énje nem képes megállapodni Bébé és Medve között, s bármennyire másról szól is itt a történet, ez a meghatározhatatlan énpont, ez az imbolygás a kivetített nárcizmus és az interiorizált, még mély álmát alvó, sohasem felébredő szerelem között, Medve rejtélyes halála, melyet önkéntelenül a gyermekkori történet folytatásának érzünk, valamelyes kvázi-erotikus feszültségbe sodorja az olvasót. A tizenegy éves Medve Gábor alrealista korában már az a katonatiszt, aki körül a férfiaságnak és a halálnak az a különös villódzása remeg, melyet Pilinszky egy versében vélünk megfogalmazottnak: „én, *kadettja valami másnak*”. (Egyébként valószínűnek is tarthatjuk, hogy ez a Pilinszky-verssor csakugyan az ISKOLA hatására született.) Ezért merhettem leírni bevezetőül és a BUDA kontrasztjául azt, hogy az ISKOLA olvasói reakciója a rejtélyességből és a szerelemhez asszociálódó feszültségből eredő lenyűgözöttség.

Ezt a lenyűgözöttséget veszi vissza Ottlik a BUDA-ban. Ezért volt számomra keserves kiábrándulás végigolvasni a könyvet: mert – s ez, most már, a mi nemzedékünkben, mindannyiunkkal így van – a BUDA-t nem mint olyan írásművet olvastam, melynek megvan a saját egyéni törvényei, saját tartalma, stílusa, önálló szemléletmódja. Még csak nem is mint regényt – mert, ellentétben az ISKOLÁ-val, a BUDA műfajilag sem sorolható egyértelműen a regény kategóriájába –, inkább regénytöredékek és memoárok egyvelegének nevezhető. És kénytelen vagyok bevallani, hogy nem tudom, a BUDA címszavával jelzetten létezik-e egy olyan önálló írásmű, melynek kezdete és vége, benső, csak önmagában zárt világa van, melynek szereplői oly módon azonosak az ISKOLÁ-éival, mint

ahogyan Ottlik korai elbeszéléseiben is sokszor tűnnek fel ugyanazok a személyek. Engem egyszer az ISKOLA szerzője meghódított, és azóta Medve Gábor bűvöletében élek, hasonlóan a szerelmeshez, aki az idegenséget, a váratlanul rejtélyes szereti kedvesében, aki talán nem is a másikba, hanem a másikat körülengő titokzatosságba szerelmes. Egyszer azt írtam, hogy az ISKOLA mégsem olyan rendkívüli jelentőségű regény, mint amilyennek első olvasatomban láttam: mert az alvilágba merülés leszálló szárát igen, de a felzállót már korántsem volt képes hasonló erővel és szuggesztivitással ábrázolni. Az első rész, amit még kötetbeli közlése előtt a BUDA-ból elolvastam, Medve betegségének leírása volt – ma is azt hiszem, hogy a BUDA legjobb része. Ebben a fejezetben már-már megvalósult a csoda: a kicsit másról beszélés, a testi tünetek, a betegségzoba atmoszférájának érzékeltetésével, közvetetten és mégis hitelesen – nem, nem is elég az a szó, hogy hitelesen –, mégis elhíphetően történt meg, szemünk előtt, az, ami láthatatlan s ezért kifejezhetetlen: az árnyalatnyi belső átrendeződés, mely egy minden irányban nyitott gyermekből az érett férfi struktúráját hirtelen kiemeli. Úgy tűnik, hogy itt, ebben az egyetlen fejezetben az elbeszélés epikája mögött megjelent a dráma – de ez a feszültség aztán már soha többé nem lesz érzékelhető.

S vajon miért nem? Hiszen a lehetőségek adottak: az iskolás évek, Medve és Hilbert Kornél különös vonzalma, Lexi rejtélyes élete és magánya, a háború utáni idők sorsokat deformáló körülményei, a megvalósíthatatlan lehetőségek és a görcsös erőfeszítés a fennmaradásra, a visszatérés a gyökerek felismeréséig, a kétségbeesett küzdelem azért, hogy még egyszer felidézhetővé tegyünk a lényegét, a fénycsíkot a Fehérvári úti ebédlőben, Júlia zongorájátékát, a gyerekkort, mely minden pillanat és minden kapcsolat megihlettségében újra és újra megcsillan. Vajon mindezekben, a megélés szintjén benne rejtett-e az ISKOLA drámaisága – vagy ez a dráma egyszer, egyetlenegyszer történt meg az író életében? Az, ami az ISKOLA lényege, az iszonyú fegyelem tükröződése az írásmű iszonyú fegyelmében, a BUDA-ban szertefoszlik; egy végtelenül okos és végtelenül szomorú ember beszélget velünk s velem, akit oly furcsán, egyszerre nagyon közlő és nagyon

távrolról ismertem; beszél fiatalságáról, a titkokról, melyeket azóta megértett – mert Medve tekintetéből, amikor Hilbert Kornélt megpillantja, mindent megtudhatunk Bébé és Medve viszonyáról; beszél az anyákról, a nőkről, Mártáról, a kényszerű hallgatásról, megnyomorítottasról. De a beszéd nem volt Ottlik műfaja, ő a magyar irodalom nagy csöndje volt, az az egyetlen hang, mely megpendülve, a fizikai törvényekkel ellentétben, sohasem hallgatott el, s amelyet az iszonyatos semmi vett körül. Nem tudok a BUDA-ról objektíven írni; az, amit az ISKOLA olvasatáról mint szubjektív élményemről írtam, a műre reagáló szubjektivitás volt. A BUDA szerzőjében minduntalan ott érzem azt az embert, akit szerettem, tiszteltem, csodáltam is – és akit most már mérhetetlenül sajnálok. Mint ha ott állnék előtte, lehajtott fejjel, zavarban, tehetetlenül, és felnézve, könnyekkel küszködve mondanám-dadognám: ne, ne, Cipi! várjon, vigyázzon, bírja ki hallgatásának súlyát! A Maga élete, műve és hallgatása a szerkezet finomságának aszketikus erővonal-rendszere volt – ne engedjen e konstrukció feszességéből, kérem, ne roppanjon meg magányának terhe alatt – ne avasson be titkaiba! Nem vagyunk méltók Magához.

Benev Zsuzsa

DE PROFUNDIS...

*Tar Sándor: A te országod**
Századvég, 1993. 362 oldal, 320 Ft

Adva van egy prózaíró, Tar Sándor, aki a magyar irodalom egyik legkülönösebb zárványának látszik: első könyve negyvenéves korában jelent meg. Ám nemcsak kései indulása miatt, hanem egyébként is társatlan. Nemzedékileg besorolhatatlan, s ahová valamely felszíni jegy (például tematikája) alapján köthető lenne, oda sem illik be szemlélete miatt. Rendkívül keveset árul el saját magáról: könyveinek szűkszavú önéletrajzi fűszövegeiből csak annyit tudhatunk meg, hogy tech-

nikumi érettségije óta üzemben dolgozik. Bár ez szintén szokatlannak tetszik – egy prózaíró következetesen vállal egy nem írói életformát –, de azért az e tényből elvont kritikus közhely, miszerint Tar munkás lenne, leegyszerűsítő és szociológiailag pontatlan általánosítás. Erről azonban nem is érdemes túl sokat elmélkedni. Tar Sándor igazi – s nemcsak irodalomszociológiai – egyedisége ugyanis nem ezekben a művön kívüli külsőségekben áll, hanem abban, hogy novellisztikájában úgy teremtette meg a kortárs próza egyik legnagyobb teljesítményét, hogy látszólag korszerűtlen maradt. Képes volt fönntartani egy olyan narrációs technikát poétikai tényezőként, amelyben nem merül föl központi problémaként az elbeszélhetőség és a nyelvszerűség kérdése. Az íróról szólván inkább ez a mozzanat értelmezendő, mint a témaválasztásban megragadható – s egyébként többnyire pontatlanul értelmezett – állandóság, amelyet a gyűjteményes kötet fűszövege is csak azzal vél magyarázni, hogy Tar azért jó író, mert – úgymond –, „hangulatjelentéseket” ad a munkásságról. Ez az állítás azonban nemcsak pontatlan, hanem le is fokozza ezt az írásművészetet a tényrögzítés szintjére.

Tar ugyanis alapvetően nem szociológiai kategóriákban gondolkodik, vagyis – ami ezzel majdnem azonos – nem ideologikus ábrázolásra törekszik. Ez az egyik magyarázata annak, hogy alkalmatlannak bizonyult az ideologikus kisajátításra már első kötete (1981) megjelenésekor is. Pedig A 6714-ES SZEMÉLY publikálásakor még úgy tűnhetett, az író legalább két erőter magához rendelheti a továbbiakban: vagy a népi irodalom találja meg benne saját életképességének esztétikai érvét, vagy pedig a munkásszociográfia felől induló, társadalomkritikai, kvázipolitikai töltésű tényirodalom, amelynek példája Haraszti Miklós DARABBÉR-e lehet. A pályakezdő kötet sokkoló újdonságát az adta, hogy rendkívül következetesen – bár e tudatosság elméleti reflektáltsága akkor vagy nem látszott, vagy föl sem tételeztetett – fölújított egy rejtve létező magyar prózahagyományt: a szegénységnek mint létállapotnak és tudatminőségnek az ábrázolását. Mivel azonban akkor, a nyolcvanas évek elején a szegénység irodalmi vagy szaktudományos rögzítése a politikai rendszer propagandájának nyílt

* Lásd a *Holmi* 1993. augusztusi számát