

Osztrólczyk Sarolta

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar,
Magyar Irodalomtudományi Tanszék

„...nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte...”

Arc, nyak és tarkó Ottlik Géza elbeszélő prózájában

Dolgozatomban a test – közelebbről két testrész: az arc és a nyak, illetve a tarkó motívumainak – jelentésgeneráló szerepét vizsgálom Ottlik elbeszélő prózájában. Első megközelítésben egyértelműnek tűnhet, hogy az arc megjelenítése, leíró bemutatása jóval több jelentéslehetőséget rejt magában, s hogy a hősök közötti kapcsolatok ábrázolásában e testrész minden más testrésznél kifejezőbb, „beszédesebb” lehet. Szemben a néma, kifejezéstelen, ha tetszik, „arctalan” nyakszirttel, amely – gondolhatnánk – nem sokat, és főleg semmi lényegit nem közöl tulajdonosáról. A tarkó ugyanis éppen akkor válik láthatóvá, amikor a hős elfordítja arcát, vagy egyenesen hátat fordít a szemlélőnek, vagyis amikor a test „olvashatatlan” válik. Arc és tarkó: jelentés-góc és jel-nélküliség, a metakommunikáció (egyik) helye és annak hiánya vagy tagadása. De valóban néma a tarkó és jelentés nélküli a test, amely nézőjének háttal áll? Ottlik világában – meglepő módon – nem az, sőt éppen ellenkezőleg: jelentéshordozó, ám ennek bizonyításához először a szemközt álló arcokat vagy a szembe jövő testeket érdemes szemügyre vennünk.

Ha Ottlik elbeszélő prózáját a testpoétika kérdésirányai felől közelítjük meg, legyen szó akár korai, akár kései prózájáról, szembeötlő lehet a hősök testfelszínére, külső megjelenítésükre fordított elbeszélői figyelem. A novellák alakkaraktereinek látványként való leírása – mely néha történetbeli feltűnésüket, színrelépésüket is megelőzi – általában rövid, egy-két mondatnál nem hosszabb, de annál pontosabb, az elevenség, közvetlen tapasztalatiság hatására törekvő szövegrész, amelyben a szemlélőkre tett benyomás is szerepel valamilyen formában. A test megjelenítésének középpontjában – kevéssé meglepő módon – legtöbbször az arc áll. *A Drugeth-legenda* másodlagos elbeszélője például így emlékszik vissza a novella egyik hősére, Ervinre: „Hosszú, karcsú fiú volt, tüneményesen mozgott, remekbe faragott, végtelenül vonzó arcéle és felnyírt tarkója kislíusnak hatott, míg a szeme szögletében ezer apró, öreg ránc bujkált, és arcán két mély, megnyerő barázda szántott végig.” (Ottlik, 1994. 113.) Drugeth Balázs megjelenését pedig a következőképpen írja le:

Drugeth a levegőből megérezte az eljövendő figyelmetlenséget. Védekező-támadó feszültség ömlött el csontjain arcán. Barkója ilyenkor mindig idegesen remegett,

pamacsnyi haja csapzottan lógott, csak a deres, kese bajsza hirdetett nyugalmat. [...] Drugeth Balázs kopott ember volt, ócska köpönyege alól szomorúan bújt elő sárga bőr lábszárvédője, s a kardját úgy vonszolta maga után, mint egy esernyőt. Csak a soványsága, a csontos orra sugárzott értelmet, ez tette előkelővé az arcát, mint a rajzterembeli gipsz Voltaire-ét Houdon vésője. (Ottlik, 1994. 122–123.)

Az arc plasztikus, közeli képe Ottliknál gyakran kerül a művészi ábrázolás kontextusába, például szobrászati („remekbe faragott”, „gipsz Voltaire”) vagy festészeti¹ metaforák, illetve hasonlatok révén, vagy a történetbeli alkotófolyamatban megmunkált, átalakított arcként. Iván, a *La Concepción* festő hőse például egy korábbi, feleségéről készített tanulmányrajzon látja „varázslatosan” idegennek a nő arcát.²

A hősök arcának persze nemcsak esztétikai, de pszichológiai olvasata is van Ottliknál, az arc nemcsak jellegzetes, karakteres

Az arc plasztikus, közeli képe Ottliknál gyakran kerül a művészi ábrázolás kontextusába, például szobrászati („remekbe faragott”, „gipsz Voltaire”) vagy festészeti metaforák, illetve hasonlatok révén, vagy a történetbeli alkotófolyamatban megmunkált, átalakított arcként.

Iván, a La Concepción festő hőse például egy korábbi, feleségéről készített tanulmányrajzon látja „varázslatosan” idegennek a nő arcát.

A hősök arcának persze nemcsak esztétikai, de pszichológiai olvasata is van Ottliknál, az arc nemcsak jellegzetes, karakteres és feltűnő, de egyszersmind a személyiség lenyomata, „a lélek tükre” is, mint Kovács Gyuláé a Pangásos papillában, Mari nénié a Fényűző életben, vagy álarcszerű, félrevezető, az igazi személyiséget elfedő, mint Feszt Ernőé A drótszemüvegben vagy Tibor anyjái A kegyelemben.

¹ *A drótszemüveg* Oliját így mutatja be a főhős, Feszt Ernő barátjaként szerepeltetett elbeszélő: „Bizonyos, hogy nekem is tetszett Oli, kivált, míg meg nem szoktam az arcát. Piros szája volt, hosszú pillái. Két-három igen egyszerű vonással olyan údéra rajzolta meg őt a természet, hogy aki először pillantotta meg, felvillanózkodott szépségétől. Kellemes volt az a tudat, hogy a világon van, s hogy én is láthatom szeme kék színet.” (Ottlik, 1994. 261.) Eleőd Imre, a *Szerелеm* című novella festőjének bemutatása szintén az arca fókuszál: „Imre jó festő volt, de semmi módon nem hasonlított Rómeóhoz. Szemöldökét bohócosan magasra szokta vonni, azazhogy csupán a fél szemöldökét, mert a másik fele javarészt hiányzott. Valaha összeégette arcát; a bal homlokát, halántékát s a szeme alját májbarnára aszalódott égésfolt éktelenítette, szemöldökéből lecsipentve egy jókora darabot; finom kagylójú fülei tépetten hegyesedtek hátrafelé, erősen öszült, cserzett bőrét ráncok szántották keresztül-kasul.” (Ottlik, 1994. 318–319.)

² „Lea, aki ugyan türelmes modell volt, ennél a rajznál közben elszendergett a heverőszékén, feje lejjebb csúszott, haja feltornyosult, arcéle oldalt billent. Iván a táblával és a puha krétákkal igyekezett követni képe tárgyának e bonyolult útját, s mégis, a finom bolyhos papíron a homlok, a szemöldök s az orr és áll síkjai valószínűtlenül-vadul torkolltak egymásba, s végül egy bizarr, idegen, noha ismerős, elutasító, mindazonáltal varázslatos Lea-képmás jelent meg előtte. A vé betű formájú áll gyengéd vonalába, az arc kedves, begyes tartásába szinte kegyetlenül hajlott az alvó karvalyorra, a durcás ajak fakövöröset kapott már, a szempillák látható erőszakkal csuklottak le.” (Ottlik, 1994. 197.) A *Dalszínház* tragikomikus zárójelenetében pedig Sasa éneklés közben eltorzult arcáról kap közelit az olvasó: „Az arcán, ezen a vén tenoristaarcon most kaján fintor tükröződött, lucasos bőre megfeszült, kiaszott állkapcsai közül egy magas bé kelt útra, s a sárgás fogai alatt láthatóvá vált a nyelve, amint egy mássalhangzó érdekében lágyan megérinti a szápadlását. Álla alatt a bőr nagy ráncokat vetett, hogy ezzel is enyhítse arckifejezésének torz sátániságát. Gyűrűs bal kezét kifeszített ujjakkal szorította a mellére, nagy testét óvatosan ingatta csikorgó ízületein. Így állt, a kis együttes közép-pontjában, jól megvetett, biztos lábakon.” (Ottlik, 1994. 175.)

és feltűnő³, de egyszersmind a személyiség lenyomata, „a lélek tükre” is, mint Kovács Gyuláé a *Pangásos papillában*⁴, Mari nénié a *Fényűző életben*⁵, vagy álarcszerű, félrevezető, az igazi személyiséget elfedő, mint Feszt Ernőé *A drótszemüvegben*⁶ vagy Tibor anyjái *A kegyelemben*.⁷

Az arc később, a regényíró Ottliknál is rendkívül fontos, személyiség-hordozó szerepet tölt be: legjellemzőbb jegyeit egyetlen szóba vagy szószerkezetbe sűríti az elbeszélő, és állandó jelzőként a szereplő nevéhez forrasztja, ahogy az *Iskola* szereplői – a „lányosképű” Tóth Tibor, a „sűrű szemöldökű” Formes Attila, az „álmoszemű” Merényi vagy a „himlőhelyes arcú” Varjú – esetében is.

Az arc leírása sokszor egészül ki a hős termetére, testtartására, járására, mozgására, ruházatára, mozdulataira, gesztusaira vagy hajviseletére, hajszínére, bőrének sajátosságaira utaló részletekkel. Legszebb, legvonzóbb férfi hőseit, azok testi adottságait gyakorta a „nemes vad” metaforájával érzékelteti Ottlik, s mint egy cirkuszi manézsban mozgó egzotikus ragadozót, mint tökéletes, hibátlan testet szemléli, szinte filmezi egy külső – elbeszélői vagy szereplői – nézőpontból. Ervin, *A Drugeth-legenda* betéttörténetének elbeszélője is ilyen „nemes vad”, akít az újralálkozáskor így mutat be az elbeszélő:

Tetőtől talpig szép volt, hódító, hibátlan, a szó szoros értelmében, mert a talpa bőre akkor sem hatott kellemetlenül, ha a fővény sáros homokjára lépett vele, a haját összeköcolhatta, járhatott frakkban vagy pecséses, ócska nadrágban, az asztal alá mászhatott egy elgurult karkötőért, akár a fülét is piszkálhatta volna, akkor is az marad, vonzó, hibátlan nemes vad. Minden mozdulata fesztelenné oldódott, egy csámpás kalap, egy lehetetlen kabát alázatosan szépült volna meg rajta, mindent legyőzött, mindent áthatott elbájoló lényre, bármit tett, filmképre lehetett volna venni. (Ottlik, 1994. 116.)

A női karakterek között is akad vadállati szépségű, például a *La Concepción* „nőstény pumaként” lépdelő Leája:

Kissé hátravetett testtel lépkedett, a csipője lustán mozgott. Úgy jön – gondolták a férfiak Iván körül – mint egy feszülő aranylaméba öltözött nőstény puma, királynőként, hullámos hosszú szőke haját pedig úgy lengeti, mint egy vadlány. (Ottlik, 1994. 187.)

³ Ottliknál még a jellegtelenség is az arc jellegzetességévé válik, mint Damjáni arca *A rakparton* című novellában: „A színész frissen volt borotválva, puha, gumyszerű arcbőrét feszesre húzta a timsó. Jelentéktelen arca volt. Az a fajta arc, melyet képtelenség megjegyezni, mégis, ha forgalmas körutakon sétált, autóbuszban utazott, vagy nagy ritkán, ha elmentek egy kávéházba vacsorázni, sokan felismerték őt, pedig sem filmen nem szerepelt soha, sem hangos szerelmi ügyei nem voltak... Az autóbuszutasok vagy a vendéglői asztalszomszédok megnézték Damjáni rokonszenves, jellegtelen arcát, s mindig meglepődtek, hogy alapszabványban milyen szép vonásai vannak.” (Ottlik, 1994. 347–348.)

⁴ „Arcának alapszabványban csinos férfiaságát már évek óta lárvaként takarta örökös ingerült és komor kifejezése.” (Ottlik, 1994. 274.)

⁵ „Hártyapapírszerű, barnára aszalódott arcbőre megfeszült pofacsontjain, álla hegyesen meredt előre, orrával együtt mókás harapófogót alkotva, gyér ősz haja fényesen simult koponyájára, s a millió politúros ránc közül örökké jókedvűen csillogott elő két eleven, barna szeme. Típegett-topogott, mindenütt ott volt.” (Ottlik, 1994. 378.)

⁶ „A gyufa lángja megvilágította hidegen vigyorgó arcát. Örökké mosolygott, mereven s mégsem bántóan. [...] Fejét magasan tartotta, és ügyelt minden mozdulatára. Tudta, hogy nem kedvelik, mert gőgös és pökhendi. Azon fáradozott, hogy még gőgösebbnek és pökhendibbnek lássék.” (Ottlik, 1994. 262–263.)

⁷ „Arca feloldódott, állát kissé megemelte, s a szája körül, a szeme körül csupa mosolygó gödröcskébe, ráncokba gyűrődött fehér bőre. Önfeledten nevetett.” (Ottlik, 1994. 286.)

Vagy Felicia, az a „meghökkentően szép, elkényeztetett, húszéves lány” a *Szerelemből*, akit testének látványa nyomán az elbeszélő magában „ruganyos, szöke özikének” titulál, megelőlegezve ezzel, hogy egykor majd ő is „nemes vaddá” érik.⁸

De „nemes vad” a *Hamisjátékosok* Szebek Miklósa is, akinek mosolya „téves, de szívós asszonyi bizalmat” vált ki minden nőből, s aki – Ervinhez hasonlóan – őriz személyiségében valami kisfiús bájat:

Szebek Miklósban volt valami diákos feketeség, noha erősen őszült, valami fiús lágyság és egyúttal jakobinus keménység. [...] Rejtélyes, sugárzó biztonsága tette őt izgalmas nemes vaddá, holmi fekete ragadozóvá. (Ottlik, 1994. 203.)

Ugyanezt a fiús vonást, vonzó fiatalosságot fedezi fel a *Hűség* című novella Fűspök Zoltánjában, egykori barátjában az azóta befutott íróvá vált narrátor, Szebek Miklós is:

Félszeg soványsága sem változott Fűspök Zoltánnak. Mozdulatai szélesek voltak, tagolatlanok. Minden esetlenségük mellett sem nélkülöztek jókora fiús kedvességet, vonzó fiatalosságot. „Egészen véve – gondolta az író – az ember azt hihetné, még mindig tizenöt éves.” (Ottlik, 1994. 244.)

Férfiasság és fiús báj, keménység és lágyság a *Minden megvan* öreg, vak zongoristájában is egyidejűleg van jelen, s e kettős minőséget vagy időbeliséget leginkább az öregember nyaka tükrözi: „Inas, barna nyaka a fehér gallérban végtelenül lágy volt és mégis sérthetetlen, elpusztíthatatlan – egy törékeny kisfiú és egy rettenetes férfianguyal nyaka.” (Ottlik, 1994. 426.)

A látványra, a közvetlen érzéki tapasztalatra való beállítódás, az arcokról adott „közeli” jellemzik Bébé elbeszélését is a *Hajnali háztető*kben, melynek perszonális narrációját mindvégig meghatározza a festő-narrátor látványra orientált szemléletmódja. Alisz mosolya nemcsak az arcán, de nyaktartásán is tükröződik: „Úgy láttam, Adriani Alisz is elmosolyodik, egészen halványan, azaz, nem is mosoly volt az; komoly maradt az arca, csak átszínesedett, és egy icikét-picikét tágabbra nyitotta a szemét, a szája körül átlangyosodtak a vonásai, s egy mákszemnyivel puhábban tartotta a nyakát, mint máskor.” (Ottlik, 1994. 17–18.)

Alisz hátravetett feje, nyakának jellegzetes íve újra fókuszba kerül a novella két későbbi pontján. Először, amikor Bébé az Anisette fedélzetén, közös meztelen fürdözéseik szünetében, szerelmesen nézi a fiatal lányt⁹, majd másodsor, amikor ugyanez a mozdulat Halász Péter közeledése folytán, de az ő, Bébé jelenlétében ismétlődik meg. Alisz hátravetett fejének pillanatképét Bébé saját boldogságérzetéhez rendelve őrizte meg emlékezetében, ezért is gondolja olyan „visszataszítóan szemérmetlen látványnak”, amikor ugyanez a mozdulat már nem neki szól:

A szobájuk közepén álltak, és csókolták egymást. Péter bal kezével a lány tarkóját fogta, jobbajával pedig átkarolta a hóna alatt. Bennem meghűlt a vér. Láttam már féktelenebb csókot is, illetlenebb jelenetet is. De Adriani Alisz odaadóan hátracsukló, szép nyaka számomra olyan buján érzéki és olyan visszataszítóan szemérmetlen látvány volt, hogy szinte megrendültem. (Ottlik, 1994. 61–62.)

⁸ „Idegenkedve néztem ezt a ruganyos, szöke özikét.” (Ottlik, 1994. 319.)

⁹ „A vitorla árnyékában ült, én meg napon, a kormánynál, mert majdnem tisztán nyugati, háromnegyedes széllel mentünk. Erősen tűzött a nap, s egy ócska baboskendőt kötöttem a homlokomra, ami éppen a kezembe akadt. Alisz hátravetette a fejét, úgy nevetett rajtam. Jól mentünk, csak úgy csobogott a víz a hajó oldalán. Nem tudom, miért, de egészen boldognak éreztem magam.” (Ottlik, 1994. 39.)

A női nyak a *Budában* is a boldogság, illetve – a nyelv elégtelensége, komplex érzések kifejezésre juttatására alkalmatlan volta miatt – a „kláriság” egyik alkotóeleme, metaforája lesz, melyet meg kell őrizni, el kell raktározni az emlékezetben:

Hilbert hiányt érzett, vágyat, újfajta bizsergést: Klári *nyakát* szagolta, a füle tövét, a barna, lágy gyerekbőrt a kislány *tarkóján*. Ibolya, ibolya. Remegtek. [...] A kisebbik Gordon lány korban jobban illett hozzá, de a nagyobbik meghatározott Hilbertnek valamit egész életére, valamit, valami el-nem-felejthetőt, ami csak „kláriság”-nak volna körülírható. „Ibolya! Ibolya! Gyantás fenyők közt szederillat, részeg káposztalepkék, gyöngyvirágszagú élő *kislánynyak* a nyári délutánban. Megőrizni, megtartani, az isten szerelmére!” De így nevezni hosszú és mégis kevés. Ez kláriság, nem kevesebb. Ezt már csak nem felejtheti el ő sem. (Ottlik, 1993. 194–195.; kiemelés tőlem, O. S.)

A nyak, a nyakszirt, a tarkó – testünknek ez az egyébiránt néma, kifejezéstelen része – Ottlik talán legsikerültebb, *Minden megvan* című elbeszélésében is fontos motivikus, hovatovább hermeneutikai szerephez jut. Első két alkalommal Jacobi, a harminc év távollét után szülővárosába visszatérő, híres hegedűművész „ideges nyakú” útítársnőjének (állandó) jelzőjeként szerepel, mindkét szövegrészben a hegedűművész arcának álarcszerűségét hangsúlyozó kontextuson belül: „Nevetett a cikken, és halkán, idegen nyelven, vigyorgást erőltetve az arcára, mondott valamit az ideges nyakú szép, harminc év körüli nőnek, aki mellette ült.” (Ottlik, 1994. 390.) Az arc, e legkommunikatívabb, legkifejezőbb testrész itt nem őszinte. Nem a hős valós érzelmeit, lelkiállapotát tükrözi, hiszen Jacobiról tudjuk (a szöveg háromszor is megismétli), hogy magára maradva „magas, sovány, nyugtalan ember volt”, ahhoz, hogy másnak – derűsnek és komolynak – lássák, tükör segítségével kell elrendeznie vonásait, maszkot kell öltenie.¹⁰

A tarkó később, az elbeszélés 4. fejezetében és azt követően is az öreg zongorakísérő legfontosabb attribútumaként fordul majd elő. A zongorista nyakszirtjének látványát nemcsak ismétlődő leírásai emelik motivikus szerepbe, de az a meglepő tény is, hogy megpillantása előtt Jacobi – a nézőpontját tükröző elbeszélő monológ szerint – „nem tudott visszaemlékezni semmire, senkire. [...] végképp idegennek érezte magát.” (Ottlik, 1994. 404.)

Valódi, lelki hazatérése, melyet Ottlik a Pilinszky *Apokrifjára* tett intertextuális utalással¹¹ is hangsúlyoz, nem a repülőtérré való megérkezéskor, nem is a városban való bolyongása idején vagy az aranyhegedű átvételkor veszi kezdetét, hanem akkor, és pontosan akkor, amikor meglátja „öreg honfitársa” nyakszirtjét

Szemüveges, hatvan-hatvanöt éves férfi volt, furcsán tartotta a fejét. Amikor egyszer hibázott, Jacobi lenézett rá egy fél-pillantással, elcsodálkozva, mert összehasonlíthatatlanul jobb zongorista volt a nőnél, s ahogy meglátta az öreg tarkóját, fiús nyakát, akaratlanul újra meg újra odalesett megint a hegedűje mögül. Vonzotta a

¹⁰ „Az utasok kioldozgatták magukat, egy kopasz férfi furakodott melléje, rázogatta a kezét, szintén idegen nyelven hadarva, ideges nyakú útítársnője rúszolta a száját. Jacobinak eszébe jutott, hogy a hangversenyiroda értesítette, kint lesz a repülőtéren a televízió és a sajtó. Odahajolt az ablakhoz. Csakugyan, elég sokan nyüzsögnek már a gép körül, fényképeznek, filmhíradósok, újságírók. Fejébe nyomta puha szalmakalapját. Aztán újra levette, és zavar nélkül elkérte az asszony kis tükrét. *El kellett rendeznie az arcvonásait*. Leült egy pillanatra a tükörrel. Derűs, nagyvilági és mégis komoly mosolygást próbált. Így nem léphet a felvevőgépek elé.” (Ottlik, 1994. 393–394.; kiemelés tőlem, O. S.)

¹¹ „Nem ezért jött. Nem ezért tanult meg jární, nem ezért tanult meg beszélni az emberek nyelvén.” (Ottlik, 1994. 405.) Vö. „Ezért tanultam jární! Ezekért / a kései, keserű léptekért.” „Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet.” (Pilinszky János: *Apokrif*)

tekintetét. Jólesett néznie öreg honfitársa nyakszirtjét. Ez volt az első ismerős dolog a városban. (Ottlik, 1994. 405.)

Az első ismerős dolog egy újabb, elfeledettnek hitt emléket idéz fel Jacobiban: ifjúkori barátnéja, Estella nevét, amit néhány nappal korábban – mikor csüggedten ismerte fel, hogy „sem mire sem ismer rá itt, vagy hogy, ami ismerős, az is teljesen idegen marad neki” (Ottlik, 1994. 403.) – hasztalan próbált előhívni emlékezetéből. Az öreg zongorista tarkójának látványa emlékezteti tehát egy névre, ahogy Ottóék házára is egy ismerős kő révén talál rá, az ismerős kőre pedig egy valaha természetes, ismerős perspektívából („ülepmagasságból”) ismer rá. A néma, rezzenéstelen nyakszirt emlékezteti arra a fiatal, süketnémának hitt, katonaruhás koldusra is, aki után Ottóval nyomoztak (eredménytelenül), s akinek titkát testének jeleiből és mozdulataiból próbálták kiolvasni:

Az Újvilág utca végében, a túlsó oldalon, ült a járdán egy időben a süketnéma koldus, akiről kiderítették, hogy szélhámós. Veszedelmes csaló, valószínűleg kém. [...] Kedves, fiatal, szemüveges feje volt.

Ősz volt, tél jött, a hóban is ott ült. Tavaszodni kezdett, a katona ott volt délutánonként, lapos kis ládáján, a fal tövében. De Jacobiék akkor már nyomoztak utána. Először is, nyilvánvaló volt, hogy nem igazi koldus. *Látszott az arcán, kezén, fülén, nyakán.* Másodszor pedig, értette a beszédet. Vagyis csak tettette a süketnémát. Fiatal nő jött érte este. Ki lehet, mi lehet ez a katona? Kém, nagyúr? Kalóz, tábornok? Mesterlövész. Ezt látták a bojtján. Meglesték egyszer-kétszer alkonyat után. (Ottlik, 1994. 412.; kiemelés tőlem, O. S.)

A fiatal koldust negyven évvel később Jacobi az öreg, vak zongoratanárral azonosítja: nyakszirtjét ugyanabból a szögből látja most, mikor hegedűje mögül „akaratlanul újra meg újra odales” a zongoránál ülő öregember tarkójára, mint gyerekkorában, amikor Ottóval a fal tövében ülő, rejtélyes koldust lesték. Gyanúja akkor érik bizonyossággá, mikor a koncert estéjén, a meglehetősen üres teremben, frakkban pillantja meg az öregget, ami „olyan természetesen állt rajta, mintha végre levetette volna összes álruháját.” (Ottlik, 1994. 425–426.) Ezúttal az olvasón a sor, hogy ebben az állóképben felismerje egy néhány oldallal korábban olvasott történetrész elemeit, melyben a gyermek Jacobi a Papagáj-mulató földszint alatti, üres termének túlsó végében egy neki háttal ülő, szmokingos zongoristát figyel, aki halkán, magának játszik: „*A tarkója ismerős volt, s az egyik szám, amit játszott, szintén.*” (Ottlik, 1994. 416.; kiemelés tőlem, O. S.)

A felismerés a jelenben megértéssel párosul, annak megértésével, hogy a nyelv előtti tapasztalat, bár szavakkal nem kifejezhető, mégis megragadható, s hogy más dolgunk nincs is, minthogy e felismert dolgot, pillanatot, érzést a művészet által közölhetővé tegyük, hogy az „örökre eltűnt pillanatok” és érzéseket állóképként, szöveggként vagy zeneként; festmény, regény vagy hegedűszonáta formájában időtlenné, örökkévalóvá formáljuk:

Örökre eltűnt. Elejtették a nyomozást. Ha nem láthatták, megszűnt létezni: tulajdonképpen csak az izgatta őket, ahogy a fiatal rokkant katona ott ült a járdán, *furcsa, szép fejtartással*, süketen és némán: csak ez vonzotta Jacobit, mint a delejpatkó. S idáig terjedt a megbízatása is, ha jól meggondolja. Ezt kémkedte az angyaloknak, ilyesmit: hogy van-e az emberek közt, aki például ilyen *méltóságosan tartja a nyakát*. Ilyen *mozdulatlanul és ilyen szóltanul*. A többi nem volt fontos. *A fiatal katona nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte Jacobi*, megbízói számára, hogy aztán csináljanak majd vele, amit akarnak. (Ottlik, 1994. 415.; kiemelés tőlem, O. S.)

Jacobi megérti, hogy miben is áll megbízása, s felismerését hasonló megjegyzéssel zárja, mint ami az *Iskolában* Medve kéziratán is szerepel („Csináld vele, amit akarsz, édes öregem!” [Ottlik, 2007. 21.]). Medve Bébének üzeni ezt, aki kettőjük kontaminált nézőpontú elbeszélésévé, műalkotássá formálja, és ezzel az időtlenség dimenziójába emeli át gyermekkoruk eltűnt idejét, hogy az ily módon valóban a „mindenség ernyőjére” (Ottlik, 2007. 161.) kivetített, egyhelyben álló pillanatok egésze lehessen.

Jacobi pedig gyerekkori barátjához, Gryneus Ottóhoz megy el, és találkozásuk alkalmával elmondja neki az egykori vak koldus igazi kilétéről alkotott elméletét. Lehet, hogy Ottó már nem a régi, hogy – bár csodagyereknek volt kikiáltva – nem futott be fényes zenei karriert, hogy elbeszélnek egymás mellett, s hogy még csak közös nyomozásukra sem emlékszik, találkozásuk mégis fontos szerepet játszik abban, hogy Jacobi másnap visszatál a zenéhez, s a koncert estéjén úgy érzi, hosszú idő óta most először játszik jól. Jacobi a novella szerint „alig értette, mi történt vele”, s a történet síkján valóban nem tűnik motiválnak a fordulat. Poétikai értelemben azonban nagyon is az, hiszen barátja vezetékeve metaforikusan a római mitológiából Gryneus (magyarul: grynéi / gryniumi) Apollóként is ismert Apollóra, a ragyogó nap, a jóslás, a költészet, a zene és a művészetek istenére utal. Ezen a néven, Gryneus Apollóként említi Vergilius is a 6. eclogában és az *Aeneis* 4. énekében. A névben rejlő, sűrűsödő kulturális jelentéstartalom – egyrészt a zene, másrészt a nap-metaforika révén – a novellában Ottó történetévé bomlik ki.

Jacobi végül az utolsó, még hiányzó szemet is beilleszti az olvasóval folytatott közös nyomozás láncolatába, amikor ráébred, hogy ugyanazt a régi foxtrotot hallotta akkor este a széna-piaci nagykávéház alatti Papagáj-mulatóban, és még korábban, valamelyik udvari szobából kiszűrődni annak a nagykávéház mögötti bérkaszárnnyának a függőfolyosóján állva, ahol a fiatal koldus lakását sejtették:

Jacobi pedig gyerekkori barátjához, Gryneus Ottóhoz megy el, és találkozásuk alkalmával elmondja neki az egykori vak koldus igazi kilétéről alkotott elméletét. Lehet, hogy Ottó már nem a régi, hogy – bár csodagyereknek volt kikiáltva – nem futott be fényes zenei karriert, hogy elbeszélnek egymás mellett, s hogy még csak közös nyomozásukra sem emlékszik, találkozásuk mégis fontos szerepet játszik abban, hogy Jacobi másnap visszatál a zenéhez, s a koncert estéjén úgy érzi, hosszú idő óta most először játszik jól.

Jacobi a novella szerint „alig értette, mi történt vele”, s a történet síkján valóban nem tűnik motiválnak a fordulat. Poétikai értelemben azonban nagyon is az, hiszen barátja vezetékeve metaforikusan a római mitológiából Gryneus (magyarul: grynéi / gryniumi) Apollóként is ismert Apollóra, a ragyogó nap, a jóslás, a költészet, a zene és a művészetek istenére utal. Ezen a néven, Gryneus Apollóként említi Vergilius is a 6. eclogában és az Aeneis 4. énekében. A névben rejlő, sűrűsödő kulturális jelentéstartalom – egyrészt a zene, másrészt a nap-metaforika révén – a novellában Ottó történetévé bomlik ki.

A „Yes, sir, that’s my baby” kezdetű régebbi táncdal volt, ami rögtön kapcsolta Jacobinak a *néma katona tarkóját*, érezte világosan, érzékelte a gyomrában, tüdejében, szívében, sejtjeiben, hogy miről van szó. *A megfoghatatlan pillanatnak ez már elérhető, közölhető paránya volt, a fiatal katona némasága, nem rezzenő nyakszirtje.* (Ottlik, 1994. 417.; kiemelés tőlem, O. S.)

A nyakszirt motívuma nemcsak történetem, a hátulról-felülről leső gyermek és az ugyaneből a szögből a zongorakisérőre lepillantó hegedűművész fókuszpontjába kerülő néma, kifejezéstelen, az emlékezetben mégis szilárdan megtapadt kép, de nyelvi-poétikai értelemben is sűrű, többretegű metafora. Utótagja, a „szirt” szó jelentése ugyanis érintkezik a mű másik két kulcsmetaforájával, a „kő”-vel és a világ biztonságáért szavatoló, derék indiánnal, akit Jacobi gyerekkori könyve egy „sziklaszirten” állva ábrázolt. Mikor e metaforák – az álruha, a kislány és az angyal képzetével kiegészülve – az elbeszélés utolsó, 8. részében összeérnek, az olvasó átélheti, illetve részesülhet a „minden megvan” tapasztalatából.¹²

Jacobi hazatalál. A „szavatol” szótól elindulva, lassan rátalál anyanyelvére, barátja képében megtalálja a derék indiánt, aki szavatol a lady (vagyis az idős dada) biztonságáért, és az öreg, vak zongoristában – aki a koncert végén megsimogatja és „Édes fiam”-nak szólítja, „mintha egy lakatlan szigeten lennének” – megtalálja gyerekkori indiánkönyvének „hajótörött és elveszettnek hitt édesatyját” is. Végül a közös koncert és egy mindkettőjük emlékezetébe beiródott, régi táncdal révén visszatalálnak a művészethez és a közös játék önfeledt örömehez:

Az a nyolc-tíz fiatal zenei főiskolás, lányok, fiúk, aki még ott lebzelt a kiürült teremben, az első pillanatban azt hitte, a művész csak hangolja a hegedűjét, de aztán álmétkodó megrökönyödéssel volt kénytelen tudomásul venni, hogy Jacobi Péter és az öreg, vak zongoraművész, szinte fegyelmezett összetanultsággal, lendületes ütemben játszani kezdenek egy régi foxtrotot. (Ottlik, 1994. 427–428.)

Az elbeszélés utolsó mondatában nemcsak ő, de az addig mindig csak „zongoristaként” aposztrofált kísérője is „zongoraművészként” szerepel, s az elbeszélésmód következetesen alkalmazott múltidejűsége az utolsó tagmondatban, finoman átbillen jelenidejűségbe, sőt a „kezdenek” ige révén a lezáratlan, kimerevített, örök jelenbe.

Láthattuk tehát, hogy Ottlik kései elbeszélésében a tarkó vagy nyakszirt igen összetett motívummá válik. Egyszerre képes kifejezésre juttatni a férfias keménységet és a kislány báját, vagyis az időtlenséget, és hordozni az idegen világban elveszett szubjektum számára az ismerőség tapasztalatát. Ezen kívül egyszerre működik Jacobi számára emlékképként, a múltat magába sűrítő motívumként, illetve a méltóság, és erkölcsi tartás („egyenés”, „rezzentlen”) metaforájaként a cselekmény világában, és az olvasó számára – a szétszórt motívumokat összegyűjtő, kanalizáló – gyöckérimetaforaként („nyakszirt”) a befogadásban. Működése ugyanakkor „néma”, az arc elváltoztathatóságában rejlő „beszédességével” összehasonlítva szinte egyáltalán nem kommunikatív, lényege éppen az idővel szembeni változ(tathat)atlanságában, „tartásában” rejlik. Ottliknál egy

12 „Megtaláltam a barátomat, felelte Jacobi.

Az öreg bólintott, persze. Frakkban volt, ami olyan természetesen állt rajta, mintha végre levetette volna összes *álruháját*. Jacobi le nem tudta venni róla a szemét. Inas, barna nyaka a fehér gallérban végtelenül lágy volt és mégis sérthetetlen, elpusztíthatatlan – *egy törékeny kislány és egy rettenetes férfiangyal nyaka.*

– Derék indián. Szavatol a világ biztonságáért. A barátom.

– Persze.

Délelőtt egy újságcimben olvasta Jacobi ezt a kérdést: »Ki szavatol a világ biztonságáért?« A dobogón is csak az *öreg zongorista tarkóját nézte* a hegedűje mögül. Tegnapelőtt elmondta Ottónak, hogy *ráismert, akárcsak a kapukőre.* A fejtartásra, *a fiús nyakszirtjére.*” (Ottlik, 1994. 425–426.; kiemelés tőlem, O. S.)

néma testrészt úgy viszonylik az archoz, mint a hallgatás a szavakhoz, illetve a beszédhez: „Nem jók a szavak. Valahol talán tudja a dolgokat, szavak nélkül; s ezért nem szeret magyarázkodni. Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.” (Ottlik, 2007. 194.) Ezért emlékeztet minket a *Minden megvan néma*, „nem rezdülő” nyakszirtje a *Hajnali háztetők* Aliszának hátracsukló nyakára, a *Buda Klárijának* „kislánynyakára” vagy az *Iskolában* Medve édesanyjának kihúzott nyakára, amely – pisze orrával együtt¹³ – személyisége, sőt létezése esszenciájaként is olvasható:

[...] az orra egy kicsit pisze volt; s ha szokott mozdulatával *kihúzta a nyakát* és felvetette a fejét, szépségének lányosan hetyke megfellebbezhetlensége azt mondta *akaratlanul és némán*, azt hirdette diadalmasan, hogy füttyül mindenre, csinálhatnak, amit akarnak, a világ mégis sokkal külön hely, az élet mégis egyszerűbb dolog, mint amilyenek józan emberi ésszel látszik. (Ottlik, 2007. 197.; kiemelés tőlem, O. S.)¹⁴

A hallgatás táján sűrűsödő, végső lényeg, a nyelvileg artikulálhatatlant a vizsgált Ottlik-szövegekben nem a hősök által kimondott szavak, nem is az arcok (mimika, tekintet), hanem a „néma” testrészek közvetítik. E testrészek – köztük a tarkók és nyakak – szándékolatlanul közölnek, látványuk önmagában nem, mindig csak egy külső tekintet, illetve tudat számára válik jelentéssé. E kettősség – a pusztá, minden közlési szándéktól mentes látvány és e látvány „végső lényegként”, a közlés maximumaként való beállítása – legtöbbször az elbeszélte monológ révén jut kifejezésre. A tudatábrázolás ezen narratív technikája (vö. Cohn, 1996) szétszálazhatatlanul szövi egymásba a narrátori hangot és a (fő)hős nézőpontját, a tárgyilagosságnak tűnő leírást és az abból kibomló személyes olvasatot.

A hallgatás táján sűrűsödő, végső lényeg, a nyelvileg artikulálhatatlant a vizsgált Ottlik-szövegekben nem a hősök által kimondott szavak, nem is az arcok (mimika, tekintet), hanem a „néma” testrészek közvetítik. E testrészek – köztük a tarkók és nyakak – szándékolatlanul közölnek, látványuk önmagában nem, mindig csak egy külső tekintet, illetve tudat számára válik jelentéssé. E kettősség – a pusztá, minden közlési szándéktól mentes látvány és e látvány „végső lényegként”, a közlés maximumaként való beállítása – legtöbbször az elbeszélte monológ révén jut kifejezésre. A tudatábrázolás ezen narratív technikája (vö. Cohn, 1996) szétszálazhatatlanul szövi egymásba a narrátori hangot és a (fő)hős nézőpontját, a tárgyilagosságnak tűnő leírást és az abból kibomló személyes olvasatot.

¹³ Édesanyja pisze orrát – és vele életszemléletét – Medve is öröklí: „Medve is pisze orral érkezett szeptemberben. Elég hamar megváltoztak az arcvonásaink, a puha orrok és az arcizmok önfedelet mozgékonyasága, de szeptember második felében Medve még ugyanolyan pisze volt, mint ahogy érkezett.” (Ottlik, 2007. 198.)

¹⁴ A néma testrészek közlékenysége egy, a beszédnél teljesebb megértést idéző Ottlik szereplőinél: „Miután az orra, álla, nyaka s a szökesége a tudtán kívül is válaszolt ilyen módon mindarra, amit a fia meg sem próbált közölni vele, s ugyanazt mondta, amit régen: igazán közömbös volt hát, hogy élőszoval mit beszélgetnek és mennyi ideig.” (Ottlik, 2007. 197.; kiemelés tőlem, O. S.)

Irodalom

Ottlik Géza (1993). *Buda*. Budapest: Európa Kiadó.

Ottlik Géza (1994). *Hajnali háztetők. Minden megvan*. Budapest: Európa Kiadó.

Ottlik Géza (2007). *Iskola a határon*. Budapest: Magvető Kiadó.

Cohn, D. (1996). Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. In Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei*. I–V. Pécs: JPTE–Jelenkor Kiadó. II. 61–98.

Absztrakt

Dolgozatomban a test – közelebről két testrészt, az arc és a nyak, illetve a tarkó motívumainak – jelentésgeneráló szerepét vizsgálom Ottlik elbeszélő prózájában. Első megközelítésben egyértelműnek tűnhet, hogy az arc megjelenítése, leíró bemutatása jóval több jelentéslehetőséget rejt magában, s hogy a hősök közötti kapcsolatok ábrázolásában e testrészt minden más testrésznél kifejezőbb, „beszédeesebb” lehet. Szemben a néma, kifejezéstelen, ha tetszik, „arctalan” nyakszirttel, amely – gondolhatnánk – nem sokat, és főleg semmi lényegit nem közöl tulajdonosáról.

A hallgatás táján sűrűsödő, végső lényegét, a nyelvileg artikulálhatatlant a vizsgált Ottlik-szövegekben nem a hősök által kimondott szavak, nem is az arcok (mimika, tekintet), hanem a „néma” testrészek közvetítik. E testrészek – köztük a tarkók és nyakak – szándékolatlanul közölnek, látványuk önmagában nem, mindig csak egy külső tekintet, illetve tudat számára válik jelentéssé.