

OTTLIK NYITVA MARADT AJTAI

THOMKA BEÁTA

Kosztolányi, Ottlik mestere egy helyütt a következőket írja: „*A regény mivolta, hitem szerint ez: zárt világba vezet bennünket, ahol minden ember, minden bútor régi ismerősünknek rémlik s amint olvassuk, lapról-lapra jobban érezzük az élet és idő múlását. Ezzel szemben a novellában az ajtók nyitva maradnak, az alakok meglepetésszerűen toppannak elénk, a tárgyak csak kellékeknek tetszenek.*” A Tamási-novellákról értekező Németh László szinte ugyanazzal a metaforával él, mint Kosztolányi: Tamási „*nem zárja le, nem kerekíti ki történetét, inkább nyitva felejt: lássatok ki rajta az égre. Úgy viszonylanak az ő novellái a mieinkhez, mint a gesztus a cselekedethez.*” Ottlik novelláit olvasva és specifikus elbeszélői eljárásait vizsgálva azt hiszem nem tévedtünk, ha az idézett két rendkívül fontos és az elméleti továbbgondolás számára igen jelentős észrevételből indulunk ki. Ottlik novellái ugyanis éppen a *gesztusjelleg* és a *nyitottság*ot hordozták ki domináns eljárásokként. Ezek a mozzanatok egymást feltételezik, egymást támogatják Ottlik novelláiban. A nyitottság nem csupán szerkezeti vonatkozásban jelentkezik, bár ezen a szinten a legkézzelfoghatóbb. Az *ajtók* tehát nem csak a nyitott szerkezetet megvalósító kompozíció falán maradnak nyitva, hanem a novellák létrehozott, teremtett világának épületén is.

Vajon azt jelenti-e ez, hogy Ottlik áttöri a hagyományos novellaformát, s a felnyitással esetleg már nem is a műfaj ismérveinek megfelelő, nyomatékositott záróegységgel, poénnel befejeződő novellát ír, hanem egy képlékenyebb, lazább szövevű és struktúrájú „prózaizsöveget”? Távolról sem: Ottlik novellája abban tér el a hagyományos novellától, hogy a poénszerű kicsúcsosodást elkerüli, nem rendel alá minden egyes mozzanatot a végső fordulatnak, hanem a „látens meglepetéslehetőségeket” (Lukács) tartogató végső fordulatot egy metsző, éles gesztussal cseréli fel. Ez a gesztus már nem tölti be a poén funkcióját, de nem is teszi behatárolhatatlanul rugalmassá, transzformálhatóvá a novellát. Ezek a *nyitott ajtók* valahol e két megoldás között, harmadik lehetőségként rea-

lizálódnak. Németh László beszél arról az ösztönről, amely minden novellaíró sajátja kell legyen ahhoz, hogy töretlenül tiszta formát érlelhessen ki: ösztön kell ahhoz, hogy a novellaíró tudja, hol kell elkezdenie s hol kell befejeznie a novellát. Ottlik ösztöne kifogástalanul működik: a novellaszituációk megválasztása, az indító helyzet kijelölése, valamint a történet berekesztése sajátos arányérzékkel és fegyelemmel valósul meg. Mindaz, ami a felütés és a zárás között lejátszódik, látványosan semmi olyasmit nem tartalmaz, ami látványosan kiélejtett konfliktusokhoz, tragikus fordulópontokhoz, sorsfordulókhoz lenne hasonlítható. Ottliknál sajátos módon maguknak a kiinduló szituációknak a megválasztása tartalmazza azt a feszültségmennyiséget, amelyhez másutt „el kell jutni”.

„A valóság egyetlen pillanata, impulzusa, mozzanata sokkal sűrűbb, hevesebb, káprázatosabb, semhogy bármivel is mérhető volna.” A Kosztolányit magyarázó Ottlik szavai ezek, aki a Kosztolányiéhoz hasonlítható biztos érzékkel ragadja meg „a létezés sértetlen, absztrakciókra nem bontott alaprétégeből”, valamint az emberi sorsokban sűrítődő léthelyzetek összességéből azt, ami egy intenzív gesztusban megragadható, olyan gesztusban, amely rálátást biztosít nemcsak az adott sorsszituációra s rajta keresztül az emberi létre, hanem Németh László szép szavával: az égre is.

A *kilenc kínai* című novella a *Minden megvan* gyűjteményes kötet egyik rövidebb, rondószerűen lekerekített darabja. A novellakezdet olyan leírást tartalmaz, amely a közeli szemlélődéstől egy távolodótárguló perspektívájú deskripcióba ível át. „A kilenc kínai valami ügyetlen rajzon volt látható, amint egymás hegyén-hátán ácsorogtak a pagodák előtt, nagyjából hegyes süveget viselve, természetesen kínai süveget. A szerény alkotást vastag keret vette körül és három pontozott vonal szelte részekre. A rajz e vonalak mentén volt szétvágható s alkalmas módon ismét összerakható: hogy a kilenc kínaiából csodálatosképpen tíz kínai váljék. Így szólt az utasítás a kínaiak képe alatt, egy színházi betélap rejtvényrovatában, mely lap nyitva hevert egy alacsony íróasztalszerű alkotmányon.” Erről a képről mozdul ki fokozatosan a leírás: a nézőszög fokozatosan beveszi az asztalt, a szobát, az ajtókat, a többi szobát, a tornácot, a kerttet, a kertészházat. A helyszín, tárguló, bővülő szögű leírása után olvasható mondatok az időpont (ugyancsak bővülő tendenciájú) meghatározását adják: „Fél tizenegy lehetett, a nap bágyadtan lángolt az égen. A nyár vége felé járt. Igen, pusztulás, és enyészet, rozsdás kutyánc, korhadó hordók.” A nyárvég, a pusztulás, az enyészet főnevek, valamint a rozsdás, korhadó jelzők által kialakított képzetkör már ezen a ponton kibontakoztatja konnotatív jelentését. Az elmúlás képei nemcsak atmoszférateremtő elemekként funkcionálnak a novellában, hanem a továbbiakban megrajzolt történet szimbólummá

transzponálódó elemeiként. A kilenc kínai „ügyetlen rajza” a novellának e kezdeti pontján még nem töltődik fel másodlagos jelentéssel.

A bekezdő fejezet után következik András belső monológja, melyben Judithoz, elvált feleségéhez beszél. Ebből a közvetett közlésből értesülünk András és Judit viszonyáról, megszakadt kapcsolatáról. A harmadik fejezet tartalmazza Juditnak és Istvánnak a megérkezését a nyaralóba, Andráshoz. Reggeltől estig vannak együtt hármásban. Esznek, kártyáznak, nevetgélnek. „Együtt voltak estig, aztán elváltak, és semmiről sem beszéltek. (András) *Undorral nézte kéziratait, a keserves harmadik felvonást. Semmit, soha... Soha többé semmihez nem tud már fogni.*” Juditék távozása után András visszatér a rejtvényhez. „Egy ideig szomorúan bajlódott a szivarjával, aztán észrevette a képeslap rejtvényeit, a kilenc kínai problémáját nézegette, elolvasta az utasítást, s végül hozzáfogott, hogy kivágja s ahogy kell, ismét összerakja az ábrát. Csodálatos módon tényleg tízre szaporodott a kínaiak száma.”

„... semmiről sem beszéltek”, írja a novella: valójában nem is történt semmi, toldhatnánk meg. Ha azt állítanánk, András ettől a látogatástól várt valamit, talán kapcsolatuk helyreállítását Judittal, nemcsak hogy banalizálnánk a történetet, hanem félre is értenénk, hiszen a novella hangsúlyozza, hogy kettőjük szakítása kölcsönös megegyezésen alapult. A meglepetést és a váratlan fordulatot, akár az adott szituációt pozitív, akár negatív irányba kilendítő változást a novella sem nem tartalmazza, sem nem készíti elő: megkerüli. Nem átmenetet akar megragadni egyik létállapotból a másikba, hanem magát a „két létállapot közötti állapotot”. Sem András, sem Judit előtt nincs válaszút: a *diszkontinuált létezés* a maga explicit változatával áll itt előttünk. A két ember közötti kapcsolat folytathatatlansága, a beszéd elapadása („*semmiről sem beszéltek*”), András rádöbbenése: „*Soha többé semmihez nem tud már fogni.*” a megtörténések, a tények szintjén „realizálják” azt, amit a novella képi mozzanatai (pusztulás, enyészet, korhadás) előrejeleztek.

A választás nélküliséget, az adott helyzetből való kilépés lehetetlenségét kompozicionálisan a rondószerkezet nyomatékosítja: a kiinduló motívumhoz, az ügyetlen rejtvényhez való visszatérés nemcsak szerkezeti-
leg, sőt optikailag zárja be a kört, hanem szimbolikusan is. De vajon tényleg behatárolódik-e ezzel a novella világa? Nem kellene-e ahhoz, hogy úgy érezzük, ténylegesen zárt szituációt prezentál a novella, az a fajta hullámváz, amely a felütésben exponált szituációt konfliktusban, feszültséggel teli pontban tetőznél, majd ebben a pontban zárná, vagy esetleg egy olyan befejezésben, amely a feszültséget feloldaná, vagy akár egy *javuló*, illetve *rosszabbodó* tendenciával látná el? *A kilenc kínai* történetének célja, hangsúlyozzuk, nem az erre vagy arra kimozduló

léthelyzetnek a megragadása, hanem a kimozdulás lehetőségétől megfosztott egzisztenciális helyzet állandósulásának megragadása. A novella azt a szemvillanásszerű pillanatot sűríti egy gesztusba, amelyben a léthelyzet *létállapottá* transzponálódik.

Paradoxonnak tűnhet, de a választás nélküliség felismerése, a nyárveggel, enyészettel létállapotnak a novellisztikus megragadása teljesen nyitott világot eredményez. A nyitottság éppúgy áttöri a zárt rondó-szerkezetet, mint *A Drugeth-legendában* a keretszerkezetet. Erre pedig úgy kerülhet sor, hogy a rondót, az önmagába visszatérő ívet Ottlik *ironikusan* kezeli, tehát többletjelentéssel látja el. A rejtvény-motívum a novella központi problémáinak ironikus ellenpontjaként funkcionál: a motívum másodszori előfordulása, a novellazárásban való megjelenése teszi ezt nyilvánvalóvá. A rejtvény megoldása abban a pillanatban világosodik meg András számára, amikor saját helyzetének teljes bezártságát, egzisztenciális zsákutcáját felismeri. A kilenc kínai rejtvényének motívumát két mozzanat minősíti a novellában: az egyik a rajz ügyetlenségére vonatkozó megjegyzés, valamint a rejtvény jelentéktelenségét, lényegtelenségét, értéktelenséget kidomborító közlés: a rejtvény egy színházi lapban található. A második mozzanat a rejtvény irracionális minősége: a képtelenség, a gyakorlati ész számára lehetetlen megoldás és az optikai csalódás enigmaszerűsége. E két jelentéskör a rejtvény-motívumon belül is szemben áll egymással. Az ironia tehát a motívumon belül is érezteti hatását. Ezt a hatást erősíti fel a novella azzal, hogy egy olyan történetet fog közre a motívummal, amelyben összehasonlíthatatlanul komolyabb problémák merülnek fel, mint amilyen egy rejtvény megfejtése vagy meg nem fejtése.

A kimondás, a megfogalmazható/megfogalmazhatatlan, nyelvi formákba önthető és a nyelven inneni tartalmak problémájával egy életen át szembesülő Ottlik pontosan tudja, hogyan és hol kell befejezni a novellát ahhoz, hogy mindazoknak a többletjelentéseknek a szférája ne károsodjék, melyek impliciten megvannak a novella világában. A rejtvény-motívum így jut kulcsszerephez a novellában: a rejtvény megoldására vonatkozó tárgyilagos közlések azáltal, hogy elterelik a figyelmet a fókuszban álló létproblémáról, lökést adnak a sejtetett, érzékeltetett viszonylatokban rejlő irracionális tartalmak felfedezésének irányába: az emberi létezés alapkérdései csak egy meghatározott pontig nevezhetők néven, mondhatók ei, közölhetők. Szinte alig van Ottlik-novella, amelyben ez a probléma ne jelenne meg explicit vagy implicit formában. A körkörös, keretesen felépített *A Drugeth-legendája* így zárul: „*Bizonnyára — így remélem — csendesen, békén hunyta le a szemét, hogy mi a hamisság és mi az igazság az ügyében — nem álltam ágyánál ezüstkanállal —, azt csak ő tudja, mint ahogy a Drugeth-legendája nyitja is nyilván a birtokában van már. Semmi egyebet nem közölhetek róluk.*”

A közölhetetlenség egy olyan elbeszélői attitűdöt leplez le, amely nemcsak a közölhetőség, a kifejezés határaival és korlátaival van tisztában, hanem a közölhető, a kimondható maximális lehetőségeivel is. *A hegy lelkében* olvassuk: „... a dolgoknak nincs lényegük, csak formájuk — valamilyen természetük van, sajátosságuk, s csak ez a milyenségük biztosítja az ontológiai szerepüket, csak ez abszolút, a jelző, nem a főnév ... de egyúttal: semmi sem öltheti fel a létező jelzőt, csak valami módon felidézheti a valóságban... semmi sem lehet ilyen vagy olyan... Aztán kitépte a lapot, látván, hogy jámbor vakmerőségében a kimondhatatlan éppen a legreménytelenebb módon akarja elmondani, és a következő oldalra csak ennyit írt fiatalságának e jellegzetes gondjairól fékezett, erős indulattal: „Semmi sincs sehogyan.”

Ottlik tételei a nyelvi és a nyelven inneni tartalmak artikulálásáról, melyek nemcsak elméleti írásaiban, hanem a prózai szövegekben is jelen vannak, közvetlen kapcsolatban állnak a novelláknak már emlegetett nyitottságával. Az Ottlik-novellák mindazon jelentések számára nyitottak, melyek az elbeszélő tények, helyzetek, események által közvetlen formában nem áramolhatnak be a szövegbe. „*A novella szemvillanás és atmoszféra dolga.*”, mondja Németh László. Ottlik ennek a nagy jelentőségű felismerésnek a tudatában igyekszik egy közeget létrehozni, amelyet olyan szuggesztív atmoszféra jellemez, amelyben egy időben hatnak a közölt tények és a közöletlen, de felidézett tartalmak is. Az atmoszférát ezek a novellák nemcsak a kifejezett és a megtörtént által hívják életre, hanem a *ki nem fejezett* által is. „*A kifejezés valami halott dolog.*”, olvassuk a *Hűség* című novellában. Ha bezárulna a novellák világa a *ki nem fejezett* tartalmak beáramlása előtt, ha lekerekedne egy-egy történet, ha az elbeszélő nem azzal zárná a novellát, mint Ottlik teszi *A Drugeth-legendában*: „*Semmi mást nem közölhetek rólok,*”, kétségtelenül bezugorodna a novellák világa és telítettségéből veszítene a novellák atmoszférája, valamint Ottlik lemondana arról a lehetőségről, hogy a *szemvillanás* időben-térben körülhatárolt konkrétságába becsempéssze mindazokat a dimenziókat, amelyek e kettős kötöttségen messze túlnőnek. *A kilenc kínai* egyik ilyen dimenziója annak a létérzésnek az állandósulása, amely nyilvánvalóan meghaladja a nyár végi nap huszonegy óráját. Ennek érzékeltetésére fordul a novella a formához, a többletjelentéseknek a *formával történő szuggeraláshoz*. Ezért kell, hogy kitáruljon a novella világa, s ezért maradnak nyitva az ajtók *A kilenc kínai* című novellában.

Az az érzésünk, hogy Ottlik novelláinak ezek a kiragadott elbeszélői eljárásai jelentőségükben meghaladják a kompozicionális kérdéskört s egy bizonyos formában Ottlik prózai világlátásának köreit súrolják, amelynek „nyitja”, megnyugtató módon (mint a *Drugeth-legendá* tükre az elbeszélő számára), még mindig nincs a kezünkben.