

# SZÖVETMINTÁK AZ ISKOLÁBÓL — MÓDJÁVAL

(KOMMENTÁR OTTLIKHOZ)

BALASSA PÉTER

Az *Iskola a határon* az eltelt két évtizedben konszenzust teremtett abban, hogy olvasói és hívei körülbelül tudják, hol vannak azok a trouvaillé-ok, amelyekhez mindig újra és újra odallapoznak. De a legkisebbeket is ismerik már, „ki van csemegézve”. Mértéktartásra éppen az int, hogy az *Iskola*... megtévesztően és csábítóan kínálja magát ehhez a csemegéhez, hogy amint lépre mentünk, akkor azonnal elveszejtsen abban az útvesztőben, amit szövetnek neveznek. Mintha csak azt mondaná önkéntelenül is magával a szövémódjával minden lehetséges elemzőnek és elemzésnek, hogy az analízis — gőg és becsvágy. Hiszen szabad-e meglesni *valójában*, a maga valójában mindezt; és egyáltalán megleshető-e?? Hiszen *mit* is revelál, ha szövetminták segítségével megállapítjuk, hogy a műben ez meg ez, így és így függ össze, vonatkozik egymásra, sőt ez és ez az „értelme”; itt meg itt kapcsolat van, és így tovább? Minden csak formalizálás a szövet valóságos belső lélegzéséhez, életéhez képest. Ezért az alábbiak mind csak megszorítás jegyében állnak: *módjával*.

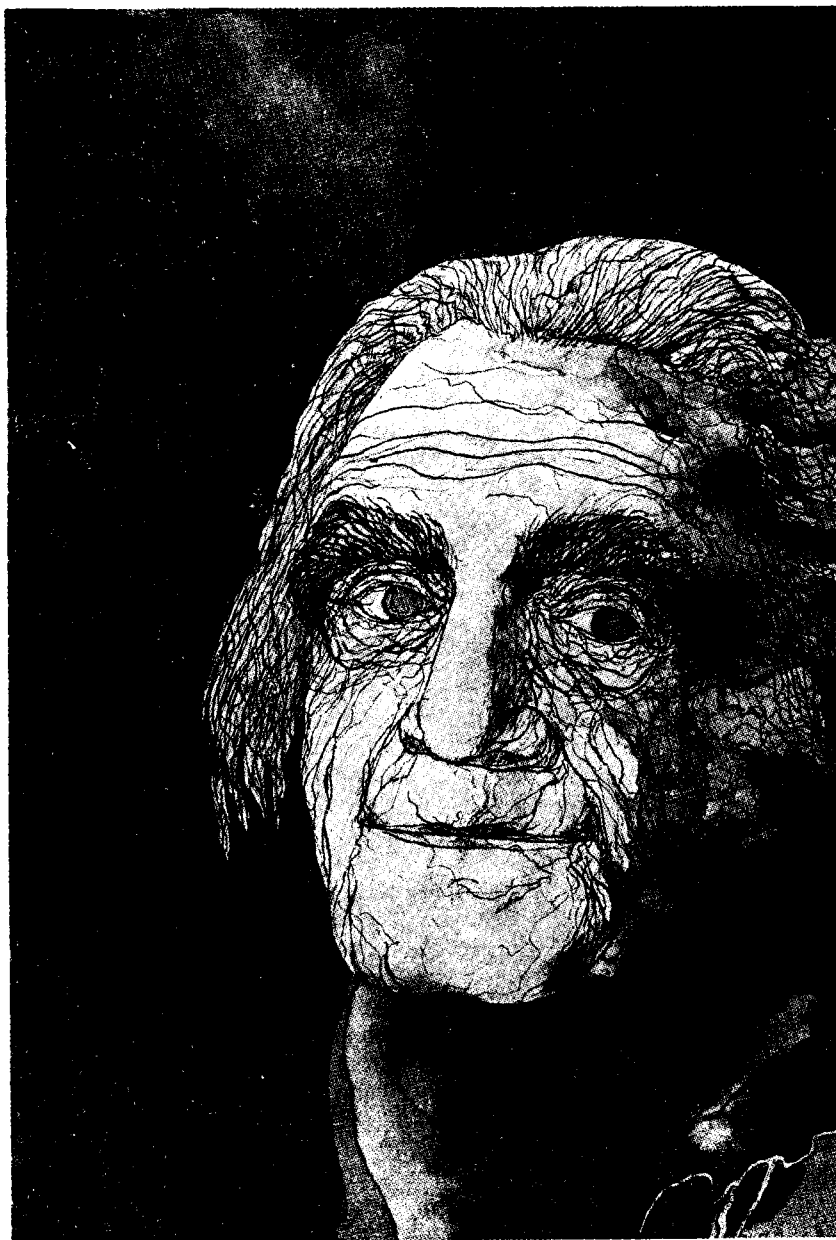
Első pillantásra mintha nyugodtak lehetnének, hiszen itt is ugyanúgy megvan az épületekre emlékeztető nagyforma, mint másutt, és megvan a hagyományos homlokzati arányok. Sőt, mintha Ottlik igencsak tartaná magát a hagyományokhoz. Mert *egyik oldalról* tartja is magát. A könyv tehát három részből áll, egy bevezetővel, a Második és a Harmadik rész körülbelül egyforma hosszúságú, az Első ezeknek a fele. Beszélhetünk továbbá jól kivehető, hagyományos csúcspontokról és mélypontokról: a történet két sűrűsödési pontja a mű kétharmadánál, illetve a befejezés előtt van. Az előbbi a *Sár és hó* című rész vége felé, Medve szökése és visszatérése idején, az utóbbi a Harmadik rész utolsó fejezetei előtt a Merényi-ügy lezajlása idején. Található végül egy rejtett mélypont, mely mintegy elosztva az egész *Sár és hó* részen végigvonul: maga az eső, a sár és a hó motívuma, összekapcsolva a semmi és a remény „ide-

(Részlet a szerző „... az végeknél...” című nagyobb tanulmányából.)

áival". A regény utolsó, körülbelül egyívnyi fejezeteiben a hagyományoknak megfelelően oldódik a feszültség, hiszen Ottlik könyve nem a csattanóval záró regények típusába tartozik, hanem az epilógussal záródók típusába. Mindez azonban legföljebb durva hangsúlyokat jelez, nem többet.

Minden olyan esetben, amikor az elemző nagy íveket és egységeket próbál megragadni, bajba jut. Egyáltalán, ha elkülöníteni igyekszik, vagyis megfelelni a műelemzés saját követelményeinek — bajba jut. Például itt vannak a fejezetzáratok. Kiszámíthatatlan, „véletlenszerű” rendet követ a mű; hol folytatólagos, hol lekerekített egy-egy fejezetvég; sokszor cselekményesen, tematikusan zár olyan fejezetet, mely gondolatmeneteket, hangulatot, valami „lágy részt” világít meg, sőt belső monológot, magánfóhászt tartalmaz. Végsőkig férfias marad ilyenkor, nem fojtódik el. Ám másutt ezt az elfojtódást is megengedi magának, hiszen aki „így” tud csinálni, az „úgy” is tud. Alki részvéten elbeszélő, az alkár a részvétet is elbeszélheti ezen a hangon, gondoljunk a *medvesapó*-zárlatra (Második rész, 19. fejezet), Medve elalvására, illetve a visszaszökés jelenetére. A Medve-monumentum kerülő utakon való fölállítása nem megy érzelmi kielégések nélkül — neki sem. Mégis: arkangyali részvétlenséggel írja le Medve viszontagságait, azokat a pillanatokot, amikor „elhagyta magát”. Hiszen nagyon szereti... A leggyakoribb zárlattípus az eseményes, a cselekményes. Ilyenkor egy-egy drámai történést követően, tompán megy tovább az élet; ott marad ugyan a „fekete kéz” a falon, de látszólag nem vesszük figyelembe, hanem hártunk, ami leggyakrabban az elemi funkciók kielégítésében mutatkozik, legtöbbször evéssel, rágszálással és a napirend imertetésével zárulnak a fejezetek, különösen a középészben. Táplálkozunk vagy menetzakorlatra megyünk. „Schulze-nap, Bognár-nap.” Bfbelődünk a tanszerládával (e bfbelődés része a híres szójáték is), tehát valami egészen kicsire és elementárisan fontosra — a létfenntartásra koncentrállunk. És ez a helyénvaló, például az Ötvenévi-ügy, Medve szökése, vagy a Merényi-ügy után. Alkalmazkodni kell görcsösen, illetve behúzódni egy kíméletlenül elkerített helyre, szabadulásért. Megmaradni, akár egyetlen falás, vagy harapás, vagy ülepen rúgás erejéig. „Jó meleg volt az ágyban. Nem mozdultam. Arra gondoltam, hogy alhatom tovább, és ez jó. Az eső rossz, gondoltam. Az eső nem rossz, gondoltam ezután.” Később mindig, mindenütt kiderül, hogy az élet, mint fiziológiai működés, mint automatizmus, valami más jelentést is kap, tompán túllendül önnön holtponyján, és ez az újbóli, varázslatos felfedezés.

Ha még közelebb hajolunk a regény áthatolhatatlan, bár áttetsző felületéhez, akkor, ha hiányosan is, de láthatóvá válik a szöveget. Elsősorban a szövémódot érzékeljük, az ismétléseket, a rímeket, az előre- és hátrautalásokat, az ellenpontoszó összecsengéseket, a rejtett cselekmény- és motívumvezetést. Ezek adják össze a mű valóságos mikroarányait, ritmikáját, a motívum- és hangváltás technikáját. A nagy egységek is csak ezek-



Maunits Ferenc rajza Ottlik Gézáról

nek a mozaikos összeadódásából jönnek létre. Bújtatott szerkesztésmód ez; nem a nagy egységekből, a „nagy tervből” levezetett a szövet, hanem a szövet mikroegységeinek összeadódása hozza létre az egységeket. *Nem osztott, hanem additív forma.* Alábbiakban majd csak mutatót lehet mindebből nyújtani. Előbb azonban a nyelvről, a beszédmódjáról: az elemző ugyanis újra bajban van.

A szöveg általánosságban rendkívül sűrű, ami a direkt közléseket illeti. Az elbeszélő rengeteg apró és kevésbé apró eseményt, tényt, információt közöl néhány mondatban, gyorsítva, tömören, hogy birtokollhassuk a szükséges és ott, akkor életfontosságú tudnivalókat (evés, ágyak elhelyezkedése, a csúcsfejú Inkey cikkelésének szerepe, a tanszerláda stb.). Igen tárgyias ez a beszédmód. Ottlik tárgyai rendkívül kézzelfoghatóak, gondoljunk például az átázott cipőkre, melyeknek konkrétsága és tapinthatósága Van Gogh parasztcipőre emlékeztet. Tárgyiasságában — Mészöly Miklós művészete mellett — valóban iskolát teremtett a magyar prózában. Tárgyi leírásai ugyanakkor motívumkapcsolások is, mint például a sapka és a zene motívumának összekapcsolása („a sapka . . . talán zenére lefordítható — titkos lényege”), illetve a sapka és a cipők összekapcsolása, mellyel az éggel érintkező féj és a földdel érintkező, legtestibb láb villanásnyi *univerzumát* teremti meg, hogy azután mindez az „ismerős” és a „reménytelen” fejtegetésébe torkolljon (Második rész, 21. fejezet).

Ha viszont igaz az, hogy minden le van csiszolva, és „nincsen érzékelhető forma”, akkor az Ottlik-próza ugyanennyire anyagtalan is, nyelve abszolút „könnyű”. Anyagtalansága és tárgyiassága ugyanannak a két arca: néha oly finomak és részletezően árnyaltak a leírásai, különösen drámai pillanatokban, amikor a gyerektömeg reakcióit kell leírnia, hogy igen érzékeny műszerek precíz leírására emlékeztetnek. Nyelvi és ritmus- és tempóváltások révén kibontakozó bekezdés- és mondatarányok bonyolult lüktetést hoznak létre a szövegben. Lassítás és feszültségnövelés, fel- és leütések által jönnek létre a csúcspontok és a kioldódások. Kottázandó szöveg. Ottlik tud valami alapvetően fontosat a próza idejéről, annak szövevényes beosztási lehetőségéről. Mondatai rendkívül oldottak, élőbeszédszerűek, viszont váratlan tömönadatai, hiányos, egyszavas mondatai, melyek egy-egy szakaszt vagy fejezetet zárnak, hirtelen egy mélyebb nyelvi valóságot mutatnak föl. A *parole* mélyén rejtőző állító, megnevező, érvénytelenítő, a létezés alajait kimondó, illetve megjelölő alapszavakat sejtetnek. A „létezésszakma” zsargonja ez. E primitív alapszavak ugyanakkor — és ebbe bele kell nyugodnia a széplelkű olvasónak — a káromkodás, a katonai, az érthetetlenül nyelvfacsaró beszéddel függ össze, a nem civil, ám mégis valamiképpen a létezés alapjait megmutató, rámutató nyelvvél, mely mindennapjaink alján rejtőzik. Az *Iskola a határon* nyelve — létbeszéd. Ahogyan a könyv minden rétegében, úgy nyelvében is „az végeknél” tart; az emberi beszéd a létezés határait, végpontjait mutatja, értékelő akcentus nélkül. És ez az értékközömbőség :

*tolerancia*, mely része ama szolgálatetikának. Nézzük csak a káromkodás, a hallgatás és a hazugság paradoxonjairól szóló fejtegetést: „Az igaz, hogy Szeredyvel sohasem hazudtunk egymásnak, talán ezzel kellett volna kezdenem. Illetőleg: nem hazudhattunk egymásnak, nem voltunk abban a helyzetben... Nem erkölcsi emelkedettségéből gyűlöltük a hamisságot és hazugságot, hanem szinte testileg, az idegrendszerünk visszafojthatatlanul undorodott tőle;” „Szókinccsünk, a nemi élet és az emésztés köréből vett fél tucatnyi trágárság mindegyike rugalmasan tudta pótolni a legkülönbözőbb igéket, főneveket, melléknéveket, határozószavakat...” Vagy gondoljunk a nyelvet helyettesítő, illetve gazdagító meta-kommunikációra: „Sűrű, sokféle és árnyalatos rúgásainkkal sok mindent ki tudtunk fejezni. Ezeket a közléseket szintén nagyon nehéz szavakra lefordítani. Önálló érvényű, mással nem helyettesíthető kifejezőmód volt ez, mint a beszéd és az írás vagy a kép, a zene vagy a csók...” „Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság.” Hang nélkül, szórtlanul érteni kezdik egymást barátok és ellenfelek ebben a világban. Ilyen értelemben a *nyelv mint téma* is megjelenik a regényben. A regénynek a nyelve mint elemzendő anyag, és a nyelv mint regényanyag — átfedi egymást. A nyelv tematikus szerepe a legközvetlenebb emberi válságkérdéshez kapcsolódik: Medve hite, illetve hitetlensége az emberi kommunikációban létprobléma és *mint ilyen*: nyelvi. „Hitt tehát abban, hogy a gyarló szavakon és nehezen kormányozható tetteken túl sokkal épebb és egészségesebb titokzatos megértés köti össze egyik ember a másikkal. Hitt abban, hogy egyenesen beleláthatunk egymás lelkébe. Most ez a hite megingott. Megingott, aztán újra megszilárdult. Megint kétségek árasztották el, erősebb hullámban, s megint füléjük kerekedett.”

A *motivikus ismétlések* nemcsak a művön belül, hanem Ottlik egyes alkotásai között is megtalálhatók, például állandó alapok révén (Bébé, Halász Péter, Szabek Miklós), illetve az *Iskola a határon*-ból leágazó novellák révén (A Drugeth-legenda, Apagyi). Bizonyos módszerbeli hasonlóságok is föltűnnek, mint például a keretesség. Megfigyelhető, hogy ez annyira kedvelt megoldása az írónak, hogy legutóbbi egész kötete, a *Próza*, mely igazán különálló írások füzérének látszik, azzal tüntet, hogy a különállás viszonylagosságát érzékelteti, az elején *Czakó halála az Új Nemzedékben* című írásával, és a végén *Augusztus Rómában (1947-ben)* című írásával, melyek a kötet keretét alkotják. Ugyanakkor Czakó Pali halálának álhíre motivikus ismétlés is: Halász Péter történetének, a *Hajnali háztető*nek a csattanójából ismerős.

A rímek és az összecsengések valójában már adva vannak a keretességben, hiszen ez a megoldás bizonyos lekerekítést, szimmetrizálást, megfélelteret kiegyenlítéseket feltételez. A rímek ugyanakkor mindig szelölősek, nem fojtogatóak, éppen, hogy észre lehet és kell venni őket. Például az első oldalon, 1957-ben azt mondják, hogy „kutya meleg van”, és ez az „odalenti” világra vonatkozó mondat ismétlődik az epilógusban, a Dunán

lefelé úszó hajón; a szereplők ugyanazok — Bébé és Szeredy. Az elem is ugyanaz: a víz, mely a művet mintegy körbemossa, mint várat a vízcsatorák. Végül ugyanitt, a legvégén Szeredy cigarettaparazsa izzik föl, illetve a legelején „elnyomta a cigarettáját”. Rímelt egymásra a „nők” motívuma a bevezető ikeretben, és a „nő” a varázsos Júlia személyében a végén. Szintúgy a keret és a zárlat összecsengése az a bizonyos *kötés* a három növendék között, mely végigvonul a művön: „A tehetetlen összetartozásnak időtlen időkre szóló köteléke bogozott össze minket...”

Motivikus ismétlődéssel, illetve rímmel találkozunk az Ottevényi-ügy idején is: Kalugyerszky a kacacszírral és Ottevényi a gyümölcsizzel ellentétes összecsengést hoz létre. Az Ottevényi-üggyel cseng össze a Mufi-Varjú párbaj jelenete. Bébét és Colaltot kérszer, igen hasonló körülmények között hallgatják ki a regény folyamán, reakciójuk az egyikben a bukás szélére sodorja őket, a másikban már csak megerősíti a végeredményt. Másutt Czakó Pali sapkájával dobálóznak Merényiék, ahogyan Formesről mindjárt az elején leszedik a bakancsot, és ahogyan Orbán Elemért „sapkaként” vagy más tárgyként kegyetlenül megtáncoltatják a medvetánc-jelenetben; mindhárom fiú reakciója azonos szituációban élesen különbözik.

Igen fontosak az elvont fogalmakhoz kapcsolódó, hallatlan következetességgel végigvitt motívumok: az idő, a remény a semmi, amelyek viszont mindig, kivétel nélkül a lehető legkonkrétabb, elemi motívumokból bontakozik ki, az esőből, a sárból, a ködből. Az idő, mint a várakozás és az egyhangúság közömbös eleme, illetve az idő mint civil mérték és mint katonaiskolai mérték állandó motívum: ami odakint 3 hónap, az idebent 15 évnek tűnik. Ez az időbeli kettéosztása a világnak térbeli megerősítést is nyer: „konkrétabb és valóságosabb helyem talán azóta sem volt életemben”.

Az idő kettős értelme és megélése nagyobb motívumcsoporthoz tartozik: a mű a világ kettéosztásával — civilekre és nem civilekre — kezdődik. Ez egyben a dolgok fontossága, illetve lényegtelensége, és a fontosság „főlölségességének” finom megkülönböztetése is; a kettéosztás — mozgékony viszonyítási alap. Egyetlen példával érzékeltetendő: Medvéék a civilek életét komolytalannak tartják, a magukét viszont az *igazi* felnőtttségnek, amelyhez hozzátartozik az, hogy a felnőttek gyerekességeit és álszent dolgait elnézik. A kettéosztás motívumcsoportja egyúttal a két világ közötti hallgatás állandósulását is jelenti, amit egy kulcsjelenet — Medve és anyja közötti párbeszéd és némaság — sűrít össze, illetve azon belül egyetlen, a másik világ számára teljesen érthetetlen mondat: „Most lemarodok az uzsonnakiosztásról”.

A motivikus rímeket, a motívumvezetés eseteit voltaképpen a végtelenségig lehetne sorolni, mivel a szöveg maga nem más, mint e rímek összessége; itt mindenütt van összecsengés, mindennek van megfelelője. Még olyan alig észrevehető poémok is el vannak rejtve, mint Merényi dala:

„A töröknek! Tar a koponyája!” — éneklí Kőszegen, egyúttal a fiú egyetlen közlése, valódi mondata ez a rejtélyes dalocskaszöveg. Vagy gondoljunk a medvetáncjelenetre, amely mélyebben a másik dalocskához, a „Már mindenki Így csinál Úgy csinál” jelentéséhez kötődik: a dróton rángatás, a kreatúra tökéletes kiszolgáltatottsága Orbán Elemér megtanoltatásában fogalmazódik meg; véletlen és szörnyű kényszer összefonódása ez. A katonaiskolai rendszer a mű közepe felé eléri önnön tökéletességének és működőképességének lehetséges csúcát, amibe beleértendők e működés zavarai is (Ottevényi, Medve, Apagyi). Van egy abszolút holt-pont, a Második rész vége felé, amikor szinte csak a kondicionáltságot, a megmeredt elnyomást érzékeljük, a tompa fényű éjszakai lámpa, a folyosó, a sár, az eső, a köd révén. De végül a könyv egyik legsűrűbb pillanatában: a szabályszerű átlendül önmagán, valami nem várt történik, amire számítani nem lehet, és az adott rendszer végül is ennek van kiszolgáltatva: lehull a hó. Ugyanebben az összefüggésben válhat az *árnyékszék* az emberi kommunikáció, a függetlenség, a méltóság és a meditáció oázisává.

A motívumminták közül a legbonyolultabb és legkevésebb „elemezhető” az, amit szabadságmotívumnak lehet nevezni: a szabadság *gondolatának és tényének* folytonos jelenléte ez szinte mindenütt. Tehát nemcsak a szabadság idejéről, hanem kiharcolt, kicsikart tényeiről, eseményeiről van szó. Nemcsak Medve „vízióiról”, a Trieszti Öbölről, az édes unalomról a fürdőhelyen és az ismeretlen városban, nemcsak a tájról a lovassal, aki „nehéz parancsot hoz”, nemcsak képzelgésről olyan körülmények között, amikor „Ez a visszakozz volt a leggyakoribb vezényszó”. Hanem arról, hogy a „víziók” és a képzelgések végül valóban *ténnyé* válnak, valóságra vergődnek: „Esze ágában sem volt, soha nem akart egy percig sem az emberek közt élni. Csak az a lovas! Az a Trieszt felé ügető lovas. Utolérte őt a hágón, és nehéz parancsot hozott. Egyetlen szóból állt: Él! Ahelyett, hogy még elkeseredettebben tudott volna sírni, egyszerre végképp kijózanodott. Letörülte maradék könnyeit, és visszafordult a hátára. Hiába, mindez színészkedés, maszlag. Szerepeket próbál, áltatja magát, komédiázik. Ravaszkodik, hogy megkönnyebbülést merítsen a sírásból. De nem megy. Megcsömörlött tőle. Hiszen él. Ketreche zárták, és Medve Gábor növendéknek hívják. Ő azonban valahol egészen másutt van, teljesen szabad és független... Ő él, és ingyen szórakozik. Jó meleg van itt.” A Trieszti Öböl rendre a rabság és a kiszolgáltatottság tetőfokán jelenik meg Medve előtt, és ez a képzeleti menedék — létfenntartó valósággá lesz. Ezért Medvét nem jellemzi az, hogy milyen ruha van rajta — írja Bébé, és sapkáját is úgy viseli, hogy mintegy kiszakítja vele magát az uniformisból. De ugyanennek a Medvének a szabadságához tartozik, hogy nem megy vissza édesanyjával Pestre, és hogy visszamegy az iskolába, szökése után. Ennek a rendkívül szigorú, relativitás szabta függetlenségtartománynak mintegy az ellen-

téte Apagyi szabadsága, melynek valóban nincs határa. Az elbeszélő szinte megfajvendő rejtélyként adja elő az Apagyi-történetet; olyan szabadságfokot képvisel a bamba fiú, mely túl van a Medvéén, ám rossz, határtalan, parttalan szabadság, melynek bizonyosan előfeltétele a fiú tompasága, és érzéketlensége. Ha normális, akkor *nem lehet* ilyen független az iskolai társadalomtól. Apagyi egyértelműen kivételes eset, deviancia, nem tartozik „ide”, éppen ezért élesen világíthatja meg a bent lévők helyzetét, szabadságuk lehetőségeit és barátait. Apagyi nélkül nem érthetnénk meg azt, hogy a gyerektömeg miért lehet meggyőződve arról, hogy valójában a Merényi—Varjú-féle társaság él emberhez méltóan, hogy miért kell elfogadniuk az alávettettek helyzetét; hogy ez maga a szabadság kiküzdésének egyik lehetősége. Apagyi világítja meg a *bátorságnak* is, ennek a 20. századi erénykatalógusokból teljesen kikopott értéknek a határait és lehetőségeit. A szabadság is, mint minden ebben a műben, önmön határaival együtt értendő és megértendő. Az *értékéről* nem is szólva.

A szabadság motívuma ugyanakkor összekapcsolódik megint csak az idővel, azzal, ami egyben mikrotagolásai révén a szövésmód egyik alapja. Az idővel való vesződség, az előreutalásokban és a késleltetésekben, meg a nekiiramodásokban, az odavetett témaígéretekben és a széles kibontásokban — szabadsággal való gondos játék is: beosztani a minimális szabadságfokot, takarékoskodni a lehető legkevesebbel. A szabadság itt kivárás, kínos makacsság, kihúzás dolga is, olykor viszont az ellenkezőjén: hirtelen szélesebb, reflexszerű tetten múlik. Tehát mindkét esetben sebesség, és így: idő. Az idő mintegy azok között a lehetetlenül finom varrások, fejezet- és bekezdészárlatok, fel- és leütések között telik és múlik el, amelyek folyton említettnek, ám becsületes fogalmaink nincsenek hozzájuk; a steril irodalomelméleti fogalmi lehetőségek pedig elégtelennek bizonyulnak, sorjában. Hiszen ezek az idő- és szabadságképző váltások, varrások sem tematikus, sem technikai, sem szemantikai értelemben nem különíthetők el, ahogyan a rímek meg a motívikus ismétlések sem.

Ugyanezek a látszólag „fogásnak” minősülő idő-, szabadság- és (végül) regényképző elemek rajzolják ki az alakokat is; nincs „külön” lélektana, „emberábrázolási módja” az *Iskola a határon-nak*. *Koreográfia van, rémületes és néhol mulatságos balett van*. Ennek a „táncnak” a lejtésében mutatkoznak meg az alakok. A koreográfia, a balett igen szigorú, hierarchizált világgal párosul. A mindennapi élet szögletes, érthetetlen parancsokon alapuló koreografikus rendben *telik el*. Ebbe a rendbe nemcsak az intézeté, hanem a Merényiék diktálta ordó is beleértendő. Utóbbiak, alkik a látványos szcénákat, a megtáncoltatásokat rendezik, igen szigorú, már-már rituális szabályok szerint cselekszenek. Az adott jelenetet általában Matej és Varjú kezdi, utána a többiek. Gereben Énok, Mufi, Homola, majd a külső körön álló másod-harmadrendűek,



miközben odakint” a csúcstejű Inkey felügyel, majd a legvégén, hárterlen lép elő a rettenetes, néma-arctalan Merényi a vörös Burger kíséretében. Az előbbieket mintegy kezdeményezik és kialakítják a helyzetet, a hierarchia tetején állók elé tárják, hogy azok befejezzék. Noha a rendszer mindig koreografált formában működik, sohasem ugyanez, hiszen a hierarchia, hat-hét növendék kivételével rendkívül gyorsan és irracionális módon változik; vannak fölfelé ívelő karrierek és csúnya, végleges vagy időleges bukások. Ottlik „nagy fogása”, hogy a valóságos elnyomást a növendékek világán *belül* ábrázolja, nem pedig az intézeti világ egészében (Schulze persze kivétel). Alig engedi be osztálytermébe és hálótermébe a külvilágot, hanem a hatalom szétroncsoló erejének növekedését a lelkekben, azokban a bázisokban mutatja föl, melyek később egy *másfajta* valóságos világ hierarchiájában játsszák majd — ugyanezt. Hiszen tévedhetetlen biztonsággal ábrázolja koncepciók perként *nemcsak* az Ottevényi ügyet, hanem a Merényiék elleni eljárást is! Ugyanolyanok a kihallgatások, a vizsgálat, a bizonyítékok (Tóth Tibor besúgásai) az egész koreográfiája, akár egy Varjú—Homola-féle megrendezett párbaj, fosztogatás, kihallgatás. Ebben a világban nincsenek igazságos ítéletek, *nem lehetnek*, még akkor sem, ha Merényiék kicsapása igazságos. Csakhogy *senkié* ez az igazság. Végül is *nem* Medve és *nem* Both és *nem* Szeredy csapja ki őket. „A többi már ment simán. Arra kellettünk csupán, hogy megerősítsük az újra és újra felsorolt vádpontokat. Merényiék bűnlajstromát ezek a sorozatos vallomások se nem bővítették az elszólásaikkal, se nem csökkentették a tagadásokkal, hanem meghagyták eredeti formájában, ahogy Tóth Tiborral a Monsignor megfabrikálta.” „Szégyelltük, mert hazug, hamis dolog volt. Zavarba hozott bennünket, mert az eredménye mégis az igazsághoz hasonlított. Én azt éreztem, hogy nem így kellett volna ennek történnie.”

A koreográfia hallatlan dinamikát kölcsönöz az események leírásának. Minden szcena, párbaj, rekvirálás és büntető hadjárat után a rendszer hajszálfinom átrendeződése zajlik le, melyet azonban a megelőző drámai esemény alig enged észrevenni. Holott minden kulmináció után másképpen működik életük, csak ez a homlokzati történések *alatt*, hihetetlen lassúsággal megy végbe: „Valami mégis aláaknázza lassan Merényiék hatalmát, ez csak most kezdett látszani, utólag.” Noha az alaphangot végig vagy legalábbis hosszú ideig ez a mondat adja meg: „Sosem lesz itt semmi.”

A koreografikus mozgásokkal leírt eseményekkel egyben egy mélyebb mozgáshoz, dinamikához jutunk közelebb, a gondolati, a lelki, az érzelmi-indulati élet mikromozgásaihoz. Valóságos embermikroszkópiáról lehetne beszélni. Állandó, bár sokszor alig észlelhető mozgásban van a hatalom gépezete *a lélekekben*, a monologikus részletekben, melyeket erő és kiszolgáltatottság, fent és lent, függőség és függetlenség libikókája mozgat. Ezekben a helyeken a legkényesebb ez a másutt is kényes szövet, mert a

viszonyítások, a distinkciók egész hálózatát mozgatja az elbeszélés. Hogyan lehet alkalmazkodni minimális veszteséggel; miért nem lehet az ember finnyás (mint pl. Medve oly sokszor), másutt viszont kötelező ugyanez: miért neveztetik Medve „bűnösnek” egy helyen, amiért „Schulzét felbőszítette”; hányféleképpen viszonylagos szeretet és barátság és hányféleképpen feltétlen stb.? Az ismét csak elemezhetetlenül sokrétű háló érzékeltetésére egyetlen, kevésbé „közkedvelt”, kevésbé ismert példát hozok föl, Matej pálfordulásának 15 soros, 6 mondatból álló történetét, minden további analízis helyett: „Novemberben, amikor megpróbált belekötni Medvébe a szökése után, hogy ráuszítsa Merényiéket, váratlanul kudarcba fulladt jóhiszemű vállalkozása. Akkor megsértődött Szabó Gerzsonra meg a többiekre, s talán úgy akart bosszút állni rajtuk, hogy egy ideig egészen udvarias volt Medvéhez. Lehetséges azonban, hogy félreértette a kivételes esetet, és azt képzelte, saját sérelmének túlzott jelentőséget tulajdonítva, hogy Medve helyzete hirtelen gyökeresen megváltozott. S mire észrevette tévedését, sietve visszatért ugyan régi, megvető magatartásához, de már nem tudta ugyanolyan meggyőződéssel üldözni újonc szomszédját, mint azelőtt.” Az életismeret mélyeséges függetlensége és mozgékonyága a rabság körülményei között.

A szövetminták sorát, mely nem más, mint az elemzés bukásának bizonyítványaga, a nevek, a tartalomjegyzék problémájával zárom. A nevek az *Iskola a határon*-ban a valódi megnevezés és az imkognitó határán állnak. Kimondás és hallgatás határán. Éppen úgy, mint ama végsők, mikről szó esik, bár kimondhatatlanok; a nevek, melyek látszólag egy szöveg legkülönbözősebb rétegéhez tartoznak, valójában legfelülre mutatnak, ha van egyáltalán ilyen hierarchia. A szereplők neve ugyanis talányosságot áraszt. Enigmatikusak, mert a beszélő név határán állnak, mégsem azok. Ortevényi, Eynatten Vince, Both Benedek, Colalto Egon, Szeredy, Medve, Gereben Énok, Formes Attila, Kalugyerszky, Palugyay, Apagyi, Kovách Garibaldi stb. Két figyelemreméltó mozzanatra utalok: az egyik az Első rész legeleje, a szeptember eleji nap, amikor Eynatten nevét ketten is hibásan üvöltik — Hejnatten!, illetve Hejnakker! — mintegy fölítve a regény egészét, a másik az alábbi szöveg: „A civil ruha miatt azonban ezek a nevek már nem illettek rájuk, s inkább úgy néztük őket, hogy »aki valaha Homola volt«, »aki Burger volt«, talán az egy Gereben Énok kivételével. Ő némiképp most is Gereben Énok maradt.” Talán Varjú és Merényi a két beszélőnek nevezhető név, sem Medve, sem Both, sem Szeredy nem azok, a látszat vagy a belevetítés ellenére sem. Valamit mintha állandóan kifejeznének ezek a nevek, ami függ is meg nem is hordozóiktól, valamit jelentenek, mélyen a személyiségük aljáról, amit már megnevezni sem szabad, ezért a megnevezés mintegy félbemarad, hallgatag súlya az olvasóra nehezedik. Igen figyelemreméltó az a tény, hogy Merényinek a keresztneve ismeretlen marad előttünk, közlése nem szükséges, semmit sem mondana hordozójáról, mert

*senkit sem közül.* Merényi — teljes szüksézszerűsége és meghatározatlan arckifejezése is jelzi — *a senki*, akinek valószínűtlen hatalma éppen ebben a hiányban rejlik. (Ez az apró tény megfelel egyébként annak az újkori történelmi tapasztalatnak, hogy a valóban hatékony és győztes hatalom-ideológia, egyáltalán a hatalmi szó végtelenül eszköztelenül és jellegtelenül csak-hatalom, maga a primitív birtoklás, mely a neki ellenálló szellem szavához képest ezért szükségképpen abszolút fölényvel bír. Az alantas, a maga módján tiszta birtoklás pusztán helyzeténél fogva fölülkerekedik.) Hallgatnak ezek a többnyire karakterisztikusan csúnya nevek, s mindvégig majdnem megszólalnak, már-már tudjuk is, mit mondanának, de végül kimondhatatlan marad mondanójuk. Ezért is hordja magában az *Iskola a határon* olvasója évtizedekig a szereplők névsorát. A regény nevei sejtelmesen néma, csaknem beszédes tanúkként és feszes hadrendben állnak, a hallgatás határait őrizve. Csakúgy, mint a különös tartalomjegyzék címei, melyek mintha irányítanak és eligazítanak — hívogató szívéllyességgel — az olvasót, holott elterelik, illetve elterelve irányítják atekintetben, hogy mi a lényeges és mi a lényegtelen, miközben gyakorta egy ifjúsági kalandregény vagy egy 17—18. századi roman d'aventure alcímeit imitálják.

A név, a megjelölés még egy szempontból fontos a regényben: Medve hátrahagyott kézírata fölé ezt írta: *Non est volentis neque currentis, sed miserentis Dei.*\* Az Első rész címe: *Non est volentis*, a Harmadik részé: *Sem azé, aki fut*, a Második rész címébe viszont természetesen nem a latin mondat *harmadik* tagmondatát írja oda, hanem csak egyszerűen: *Sár és hó*. Mint ahogy Medve fölülmúlhatatlan zárómonológja a „tízezer lelkem”-ről is véglegesen rejtett, tehát valóságos értelemben nevezhető — *imának, fohásznak, olyasminek*, ami „magyarázkodás nélkül is” megértetik. Hiszen bizonyos végsőkről, igazságokról hallgatni kell, lehetőleg hazugság (itt: beszéd) nélkül; ilyenkor kivárás van, esetleg valami végtelen időhúzás, addig, amíg szabaddá nem lesz az igazság beszéde és nyelvezete. „Kétségtelen, hogy igaza volt, de miként a matufenyegetés miatt sem lehet úgy védekezni, hogy felborítjuk a sakktablát, az igazság nehézágyút sem lehet bevonszolni olyan törékeny szerkezetekbe, amelyenek az emberi társadalmak.”

\* (Szent Pál levele a Rómabeliekhez, 8. 9.)