

„Pillanatfelvétel a recehártyán”

FESTMÉNY, FOTOGRAFIA ÉS ELBESZÉLÉS A *HAJNALI HÁZTETŐK*BEN

A *Hajnali háztetőket* elsősorban abból a szempontból vizsgálom, hogy miként reflektál a regény a festmény, a fotográfia és az elbeszélő próza médiumára, mit vár el tőlük, vagyis milyen potencialitást lát bennük, és hogyan jeleníti meg őket nemcsak az elbeszélői szólamban, hanem a szöveg szintjén is. E vizsgálódási szempont alkalmazása nem meglepő a *Hajnali háztetők* esetében, hiszen kezdetől hangsúlyos e médiumok jelenléte a műben.

„Megírni a nyers valóságot”

Már az elején megtudjuk, hogy a regény címe megegyezik egy (fiktív!) festmény címével, melynek történetét a regény elbeszélője elmesélni hivatott, ám nem regényesen, hanem egy dokumentumgyűjtemény pontosságával szándékozik megírni a „nyers valóságot”.¹ Kezdetként ennek az elbeszélői igénynek a megfo-

galmazását veszem szemügyre. A kisregény első, bevezető keretfejezete végén a következőket olvashatjuk:

Megfogadom hát a barátom tanácsát, akiről sokan mondják, hogy jó regényeket ír; noha ez semmi esetre sem regény vagy kitalált történet; se nem műalkotás: csupán a *nyers valóság*. Aféle *dokumentumgyűjtemény* egy képhez. Ha a Giocondáról, vagy teszem azt, Tizian Kesztyűs férjéről ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr *fénykép* vagy a *hangjuk magnetofonszalagon* vagy egyenesen néhány tekericsnyi *színes hangosfilm-felvétel*, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levetíthetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek *valóságos* életéből vaktában megörzött Technicolor 3D hangosfilm-kockát.²

A festő elbeszélő tehát olyan igénynyel lép fel saját elbeszélését illetően, amely a valós regiszterében tör-

ténő rögzítés jellemzőit várná el az elbeszéléstől: nem regényt, kitalált történetet, se nem műalkotást akar létrehozni, hanem a nyers valóságot kívánja rögzíteni, ahogyan azt egy fénykép,³ magnetofonszalag vagy néhány tekercsnyi hangosfilm-felvétel teszi.⁴ A felsorolt médiumok közül az első kettő esetén a rögzítendő dolog maga hagy nyomot a rögzítő anyagon: a fénykép esetében a negatívon a fény idéz elő változást az ezüst bromid lebontásával, a magnetofon pedig a hangot elektromágneses úton rögzíti a szalagra. A hangosfilm, bár egyszerre közvetít képeket és hangot a modellek valóságos életéből, már az imaginárius regiszterébe tartozik, amennyiben az állóképek mozgásként való érzékeléséhez szükség van a befogadó szemének átverésére, a mozgófilm az imagináriusban mint kontinuitás képződik meg.⁵ A szövegrészletből ugyanakkor kitűnik, hogy ezzel is a valóságosság igényét kívánja hangsúlyozni az elbeszélő. További magyarázatot nyújthat arra, hogy miért éppen ezek a médiumok kívánatosak a nyers valóság rögzítéséhez a fénykép esetében a Walter Benjamin-i „optikai tudattalan”, a magnetofonszalag esetében pedig a Benjamin nyomán Hanjo Berressem által alkalmazott „akusztikus tudattalan”⁶ fogalma, a hangosfilm-felvétel esetében pedig mindkettő: az analóg médium rögzíti és közvetíti azt is, amit a fülünk és a szemünk – a

figyelem, a fókuszálás vagy a fiziológia révén –, valamint a szöveg vagy ma a digitális médium – lévén szimbolikus rendszer – megszűr, vagyis a zajt, a valóst is.

Mindezzel a narrátor nemcsak az elbeszélés nehézségeire ad egyfajta választ, ez egyben hitelesítő gesztus is az olvasó felé, hiszen saját őszinteségét és megbízhatóságát állítja ennek révén, továbbá az olvasót is prediszponálja, amennyiben kijelöli számára, hogy mit várhat el a szövegtől.⁷ Sághy Miklós a fentebbi médiumok közül a fotográfiát emeli ki és tárgyalja a festmény viszonylatában, és hasonló megállapításokat tesz vele kapcsolatban: „A »főszereplő« festményekhez képest kétségtelenül kevésbé feltűnően és szembeötlően, ám az Ottlik művekben vissza-visszatérő módon mégiscsak megjelenik egy másik képi médium is, nevezetesen a fotó alapú kép, a fotográfia, valamint annak mozgásba hozott változata, a film. A *Hajnali háztető*kben például igencsak határozottan elkülöníti egymástól a fotográfiát és a festett képet a narrátor. Mindenekelőtt a fotográfiát sokkal közelebbinek tartja a valósághoz, mint a festményt. Erre utal a szövegben, amikor Bébé Lilitől fotókat kér, hogy elkészítse Halász Péter festői portróját. A fotó mint a festmény modellje a készülő alkotás hitelességének, világszerűségének a zálogaként,

azaz mintegy annak *valóságorgonya-ként* funkcionál. Később pedig a *nyers valóság és a tények megragadásának* a festményénél hitelesebb eszközékként utal a fotográfiára, a fotó alapú képre a narrátor, melynek segítségével egyúttal az elmondani kívánt történet szándékait is jellemzi.”⁸ Sággy ebben látja a fotográfia kiemelt fontosságát, hiszen ezáltal magát a történetírás folyamatát hasonlítja a fotóalapú képkészítési eljáráshoz. Idesorolja Szebek Miklós tényszerűsége vonatkozó intelmét is, aki a tárgyilagosságra való törekvést javasolja Bébének, hogy úgy írjon, mintha egy „épeszű idegen” szemével nézne. (19) Sággy felveti, hogy az „épeszű idegen” „személytelen és elfogultságoktól mentes szeme akár a kamera objektívjéhez is hasonlítható”.⁹

A kép

Az előhangban ugyanakkor nem ez az egyetlen önmeghatározó gesztus, hosszasan olvashatunk a regény címét adó festményről, mely egyben a dokumentumgyűjtemény megírásának is apropójául szolgált. Ráadásul sem a festmény, sem a megírás körülményei, de még a cím sem problémamentes. Nézzük tehát, mivel is állunk szemben:

Augusztus végén nyílt meg a kiállításum a Váci utca sarkán, s noha a lapok

általában elismeréssel írtak a képekről, melyeket huszonöt évi munkásságom anyagából magam válogathattam össze, az egyik nagyobb vászنامat majdnem valamennyien kifogásolták. *Vitatható értékű* kép, elismerem. Félig-meddig *tréfából* festettem egyszer. Ülő férfit ábrázol, aki hegedül a mellette ülő ruhátlan, szőke lánynak, bal lábánál pedig egy felöltözött nő ül a földön, és hallgatja a hegedűszót. A hegedűs is csodálatosan szép fiú, a szőke lány is tündökletes, mégis a kritikusok egybehangzóan azt panaszolták, hogy valami „nyugtalanító diszharmónia” árad róluk, „hibásan fogtam fel a témát”, ahogyan egyikük írta, s kivált azt nem értik, *miért* adtam a képnek azt a címet, hogy „Hajnali háztető”. (7 – kiem. V. M.)

Ezeket a sorokat olvashatjuk az első bekezdésben, ami a fentebbiekkel ellentétben inkább elbizonytalaníthatja az olvasót a szöveg státuszával kapcsolatban, hiszen a szöveg középpontjába állított, annak okaként kijelölt képről azt tudjuk meg, hogy szinte mindenki „kifogásolta”, ő maga is „tréfából” festette, „vitatható értékű”, „hibásan” elgondolt, s ráadásul „nyugtalanító diszharmónia” árad belőle. Mindemellett megismerjük, hogy mi látható a képen, amivel az elbeszélő „megteremti” a – valójában fiktív – képet imaginárius tartalomként,¹⁰ olyannyira, hogy az olvasó hajlamos is elfeledkezni

arról, hogy a kép létezik a szöveg révén – és nem fordítva, ahogyan azt a narráció pozicionálja. Ezt a hatást erősíti, hogy az első kiadás borítóján láthatunk egy, a leírásnak megfelelő képet, amely a kötéstervvel együtt Kondor Lajos munkája. Az elmondottak alapján azonban azt gondolom, hogy ez elhibázott kiadási stratégia, amennyiben megjeleníti, s ezzel rögzíti az imaginárius tartalmat. A további kiadások esetében már tartózkodtak ettől az egyértelműségtől, bár a második kiadás (1969) borítójának tervezőjét valószínűleg a „hajnali háztetők” ihlették meg, így hasonló történik, mint az első esetben; a harmadik kiadás borítóján (1977) három arctalan alakot láthatunk, ami már jobban meghagyja az olvasó képzeletének a szabadságát; a negyedik kiadáson (1987) a regényből készült film egy részlete látható – ami megint érdekes döntés –, a további kiadások már nem használtak vizuális tartalmat.¹¹

A kép kontextusa még összetettebbé válik, ahogy továbbolvassuk a szöveget, ugyanis az elbeszélő a bekezdés végén megfogalmazott kérdésre kezd el válaszolni, vagyis, hogy miért adta ezt a címet a festménynek. Ám már a következő mondatban megtudjuk, hogy „egyáltalán nem ezt a címet adta neki”. (5) Az eredeti cím a következő volt: „77. Hegedülő

férfi, ülő akt és egy titkos prostituált képmása. 1943. Olaj, 170 X 137.” (6) Egy rendkívül egyszerű, leírójellegű cím: sorszám, a rajta látható 3 alak (jelzővel ellátott köznevek), a festés dátuma, a festék típusa és a kép mérete alkotja. Olyan cím, amely nem akar sokat mondani, nem akarja magára vonni a figyelmet, inkább mint ha arról árulkodna, hogy mindössze azért áll a kép mellett, mert kellett egy cím. Egyedül a „titkos prostituált” teszi valamennyire sejtelmessé. Valószínűleg éppen ezért üzeni azt Lőcs elvtárs festőnknek, hogy „a címet meg kell változtatni”, amihez – az immáron megnevezett – Both Benedek hozzáteszi, hogy „pedig ez már a harmadik cím volt” (6), az elsőt, „H. P. arcképe, két feleségével”, valamint a másodikat, „Égi és földi szerelem” szintén meg kellett változtatni. (13) Az első szintén leíró cím, bár itt a hegedülő férfit monogramjával megnevezi, s kiderül az is, hogy a nők a feleségei – így referenciálisabb; a második azonban már jóval elvontabb, s a kép témájaként a szerelmet teszi meg. A harmadik változtatási kérés után firkantja oda Bébé végül a korrektúraívre dühében, hogy „Hajnali háztetők”. (14) Ez tehát a kép címének, mondhatni, filológiai története. Közben azt is megtudjuk, hogy miért vált most – 1956-ban járunk – hirtelen aktuálissá a tizenkét éves kép: Bébét a szövetségtől keresik meg, hogy szeretnék megvenni

a Halász Péterről készült portréját a székházuk számára, hogy kifüggesz-
szék a díszteremben, mivel Pétert,
aki Párizsba utazott volna a kiállítás-
megnyitójára, már a repülőgépről
bevitték agyvérzéssel a szanatórium-
ba, és előző nap délután meghalt. (6)
Ily módon a kép és az olvasott mű
központi alakjának halálával kezdő-
dik a tulajdonképpeni elbeszélés.

Bébé szabadkozik, hogy a képen
Petár ronda, mire még esztétikai vi-
tába is elegyednek Lőcs elvtárssal,
aki szerint „a modell lehet rút is:
a *kép* legyen szép”, miközben Bébé
azért „küszködik ecsettel-olajjal,
hogy megértesse az emberekkel a
közömbösnek vagy egyenesen csúf-
nak vélt dolgok szépségét”. (9) Két
művészefelfogás ütközik itt, Lőcs
elvtárs szerint a művészetnek min-
dig szépnek kell lennie, gyönyör-
ködtetnie kell, tehát funkciója van,
míg Bébé a „dolgok szépségét” akar-
ja megmutatni, tehát a művészetben
olyan potencialitást lát, amely képes
megmutatni, láthatóvá tenni dol-
gokat. Mindenesetre Lőcs elvtárs
ragaszkodik a képhez, ám azt kéri
Bébétől, „vakarja le a nőket a kép-
ről”. Bébé nem érti, miért szeretné-
nek képet Péterről, csirkefogónak,
dilettánsnak tartja, az elvtársak pe-
dig „ügyes” gazembernek nevezik.
(9–10) Ezzel Bébé ismét megkérdő-
jelezi a kép, s egyúttal a kezünkben
tartott regény jelentőségét is. Ettől
függetlenül felkeresi Lilit, a képen

látható „titkos prostituáltat”, hogy
régí fényképeket kérjen tőle Péter-
ről, mert új képet akart festeni róla,
mivel azóta megváltozott, amiben
ismét a valóság iránti hűség igénye
nyilvánul meg, még a festészet terén
is. Lili azonban többször is mondja
Bébének, hogy „nem érdemes”, „kár
a fáradságért [...], ki fog derülni róla
valami disznóság, aztán hiába dol-
gozott, nem veszik meg a képet”. (13)
Végül így is történik, folytatja Bébé,
pedig ha nem is festett újat, „kijavít-
totta” a régit, mérgében így kiakaszt-
ja azt a kiállításán, s ekkor adja neki
a „Hajnali háztető” címet. Az elő-
hang végére érve ily módon már a
kép kiállításának történetét, körül-
ményeit is megismerjük.

Az elbeszélés nehézségei

Ekkor állítja meg magát az elbeszélő,
s itt következik az először idézett, az
elbeszélés nehézségeit tárgyaló rövid
rész, mikor a narrátor reflektál saját
elbeszélésmódjára, amellyel elége-
detlen: „Már látom, hogy szót szóba
öltök, és belegabalyodok a mesembe,
holott még el sem kezdtem. Összeku-
szálom az időrendet, belekeverek kí-
vülálló személyeket, ide nem tartozó
dolgokról bölcselkedem, és nem oda
lyukadok ki, ahová szeretnék. Pedig
el akarom mondani ennek a képnek
a történetét úgy, ahogy volt.” (14) Az
a problémája tehát, hogy elkalando-

zik, asszociál, nem tartja az időrendet és nem fókuszál, nem irányítja az elbeszélés menetét, pedig úgy akarja elbeszélni a kép történetét, „ahogy volt” – jelentsen ez bármit is, bár valószínűleg az objektivitás, a kauzalitás rendjét szeretné Bébé megtartani. Író barátjától, Szebek Miklóstól kér tanácsot, aki azt javasolja, hogy kezdje el az elején, és pontosan, sorban mesélje el egyenként a három karakter történetét, s csak arra figyeljen, hogy az adott karakterről legyen szó végig. Itt ér véget az 1956-os évszámmal jelölt előhang.¹²

Bébé így is kezdi el történetét, 1936-ban, egy november végi éjszakán, negyed egykor, amikor először találkozott Lilivel. Ugyanakkor, ahogy sejtettük, rögtön az elején eltér választott tárgyától, ugyanis ezen az estén a képen látható másik nővel, Adriani Alisszal is találkozott, akibe régen szerelmes volt, s hiába próbálta megfogadni Szebek Miklós tanácsát, hogy ne áradozzon, tárgyilagosan, egy „épeszű idegen szemével” írjon, be kell látnia, hogy ez nem lehetséges: „Pedig hát, sajnos, a magam szemével néztem Adriani Aliszt.” (19) Tehát már a legelején le kell vonnia azt a következtetést, hogy a valóság hű elbeszélése, legalábbis a tárgyilagosság értelmében, nem lehetséges, ahogy a szigorú témavezetés, az időrend linearitásának megtartása sem. A negyedik fejezetben Bébé már azt meséli el, hogyan lett szerelmes

Aliszba huszonegy éves korában, az ötödik fejezet pedig egészen az alreál előtti időkig tekint vissza, egy Péterrel közös történetükre, a radírlopásra (amelyhez még visszatérek). Bébé szubjektív nézőpontja végig érvényesül a regényben, mivel csak olyan történeteket beszél el részletesen, amelyeknek maga is résztvevője, egyéb eseményekre, melyekről hallomásból tud, csak utal. Ily módon szépen lassan megcáfolja saját elveit, ami joggal eredményezhetné az elején felépített hitelesség felszámolását. Erről a későbbiekben még részletesebben is szó lesz.

A hajnali háztetők

A kép és a regény címének bonyolult története azonban még nem ér véget. Maga a szöveg Halász Péternek Karácsonyi Lilivel, illetve Adriani Alisszal való bonyolult kapcsolatának bemutatása után érkezik el az utolsó előtti tizedik fejezetben a cím alapjául szolgáló „eseményhez”. Egy októberi estén, jóval éjjel után térnek fel egy Lónyay utcai ház legfelső emeletén található legénylakásba, s ott folytatják a mulatozást. A nyolcfős társaságban ott van Bébé, Péter és Alisz is, aki ekkor már utóbbinak a felesége. Az este ott vesz fordulatot, mikor a lány elvonul a házigazda agglégénnyel a sarokszobába beszélgetni. Péter egy idő után elkezdli nő-

gatni, hogy induljanak, először Alisz nem törődik vele, úgy tesz, mintha észre sem venné, majd többször ki is küldi a szobából, végül pedig kitudszakolja onnan, és kulcsra zárja az ajtót, „tréfásan”.¹³ (120) Erre reagál Péter azzal, hogy fogadást köt egy másik vendéggel, Ipoly Elemérrel arról, hogy átmászik a sarokszobába az ablakpárkányon keresztül. Ezt valóban meg is teszi, a jelenetet Bébé, saját bevallása szerint mint az egyetlen tényleges szemtanú a következőképp írja le:

Pétert csak én láttam. Szorosan a falhoz tapadt, két kézzel ölelte a vakolatot. Arcát is odanyomta, elfordítva. Szétvetett lábait rettenetes lassúsággal csúsztatta milliméterről milliméterre. Teljes figyelemmel csinálta a dolgát. Amint a tenyere egyet-egyet mozdult, szívem beledobogott. Lábujjai mozogtak a harisnyában. Hősies és nevetséges látványt nyújtott. Kiváltságosan tiszta őszi hajnal volt. Tejeskocsi cammogott az utcán. Akkorának látszott, mint egy játékszer. Péter alatt, majdnem hat emelet szakadékában, homályosszürke udvar derengett. (122)

Az elbeszélő itt Péterre koncentrál, a perspektíva is beszűkül, csak azt „látjuk”, amit Bébé is¹⁴ – Péteren kívül egyedül a tejeskocsit és a messze derengő udvart, talán, hogy ezzel is érzékeltesse a magasságot és a veszélyt. A mutatvány végül is sikerül, bár

végtelen hosszú időnek tűnik, mire átlép az erkély korlátján. Ezután rögtön el is hagyják a helyszínt Bébével, Alisz nem tart velük. Amint a Kálvin tér felé haladnak, meséli el Bébének Péter, hogy mi mindent látott ez alatt a rövid idő alatt:

– Tudod – magyarázta –, láttam végig a hidakat.

– A hidakat?

– Igen. A hidakat. A folyó pántját, végig. Összevissza a rengeteg háztetőt. Egy vonat ment a Ferencvárosi pályaudvar tájékán. Tehervonat, huszonnégy kocsival.

– Péter! – szóltam rá bosszankodva.

Elsősorban is nem láthatott semmit, hiszen körül sem nézett odafönt a tetőn, hacsak a recehártója nem készített valamilyen csodálatos pillanatfelvételt.

– Ne hazudozz – mondtam. – Inkább eredj vissza Aliszhoz. Meghara-
gítod.

– Á! – legyintett. – Dehogyan. Nem fontos. Nem erről van szó. Azt kérdezted, hogy megérte-e? Hogy kerül ide Alisz? És nem hazudok én. Láttam tisztán az egész várost. Hidakat, vonatot, mindent.

Megállt, s maga elé meredve, kinyújtott karját hintáztatva a levegőben, folyamatosan magyarázta.

– Alapjában semmitmondó kép. Piszkos falak, tetők cikcakkja. Az Andrassy út túlsó ablaksora vakon csillog a napfényben. A Vár zöld tete-

je is fényes. A Múzeummal átellenben kinyitottak egy ablakot, s kócos nő ásít és nyújtózik. A redőnyök mögött alszanak. Valahol szól az ébresztőóra. Öreg utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét. Szinte hallani a seprő sercegését. A harmadik emeleten iskolásfiú könyököl, kávésbögréjét markolássza. Felhajtott gallérral száll ki egy férfi a taxiból, pénzt kotor elő. Három uszályt is láttam, lefelé úsztak a Dunán. Takarítják a kávéházat. A Vilmos császár utat némelyik mellékutca ferdén keresztezi, a házak egymáshoz lapulnak, szürkék, porosak. A sziget benyúlik a Margit híd alá.

– Ezt mind láttad? – kérdeztem.

– Le tudnám rajzolni a térképet, apróra. (125–127)

Bár Bébé először nem hisz neki, ezután a következőket írja:

Most már én is láttam Budapest háztetőit. A fényes őszi hajnalban, az áttetsző levegőig alatt borzongtak a kövek, hatalmas némaságban terpeszkedett a város a messzeségbe. Szennyes színei egybefolytak. A nyugati látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla, mérhetetlen magasan. A folyam mentén bérkaszárnnyak horgonyoztak a híg napfényben. És tetők, kémények, tűzfalak szurtos, széltépett, esővert rengetege. (127)

Halász Péter elbeszélése alapján már ő is látja maga előtt, sőt, akárcsak

Péter, ő is leírja, nekünk, olvasóknak. Teljesen egyértelmű, hogy Péter valóban nem láthatott semmit sem a falnak simulva, de ha ez nem lenne elég, topográfiai szempontból is lehetetlen egy Lónyay utcai ház legfelső (maximum harmadik vagy negyedik) emeletéről belátni ekkora területet (a Vártól kezdve az Andrássy úton át, ahogy a Margit híd alá benyúlik a sziget), ráadásul ilyen pontosan, mikor fentről nézve még a tejeskocsi is csak egy apró játékszernek tűnik. Péter mindezt nemcsak elképzelem, hanem őszinte meggyőződéssel előadja Bébének, akinek anynyira élményszerű a leírás, hogy már ő is látja maga előtt, sőt maga is elbeszéli, megírja a regényben, ezt pedig az olvasó úgy olvassa, mint Bébé Péter szavait.¹⁵ Ez az az imaginárius tartalom tehát, amely a regénynek szolgál alapul, s amelynek megfestésére Bébé Pétert szólítja fel. Péter képe sosem készül el – legalábbis nem tudunk róla –, ám negyedik címként végül Bébé adja saját, Péterről és feleségeiről készült képének, majd regényének.

A hazudozó és az olvasó

A két leírás összehasonlítása további belátásokkal járhat: az egyiket Péter a képzelete alapján önti szavakba Bébének, a másikat Bébé elbeszélőként az előbbi leírás és a saját képzelete

alapján az olvasónak közvetíti írásban. Péter apró mozzanatokot emel ki és helyez egymás mellé rövid, egyszerű mondatokban. Ezek egyrészt a teret érzékeltetik, annak néhány pontját jelölik ki (tetők, falak, az Andrássy út ablaksora, a Vár teteje, a Duna, a Múzeum, a kávéház, a Margit híd stb.), ezeket a látvány alapján jellemzi (cikcakk, csillog a napfényben, zöld teteje fényes, a házak szürkék, porosak), másrészt apró, hétköznapi, tipikusan reggeli jelenségeket, életképeket mutat be (egy kócos nő ásít és nyújtózkodik az ablakban, mások alszanak, az utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét, egy férfi a taxiból kiszállva fizetni készül, takarítják a kávéházat, egy fiú kávébögréjét markolássza), aminek révén az ébredező város hangulatát ragadja meg. Ily módon válik élményszerűvé és érzékletessé a leírása. Ezt a hatást továbbfokozza, hogy nem csak látványelemekkel, hanem hanghatásokkal éri el mindezt: megidézi az ébresztőóra hangját, de az utcaseprő seprűjének a sercegését is, amit az alkalmazott nyelvi eszközök, az alliteráció és a hangutánzó szó külön hangsúlyoz.

Bébé e leírás alapján kezdi el látni maga is Budapest háztetőit, az ő leírása ugyanakkor több szempontból eltér Péterétől. Hosszabb és valamivel összetettebb mondatokban fogalmaz, megszemélyesítéseket (borzongtak a kövek, terpeszke-

dett a város), hasonlatot (a látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla), szinesztéziát (híg napfény) alkalmaz. Másfelől kevésbé konkrétumokból építkezik, inkább tágabb látóteret jár be (áttetsző levegőig, terpeszkedő város, megfeszülő látóhatár, tetők, kémények, tűzfalak rengetege), és ezáltal átfogó benyomást közvetít. Ettől függetlenül nem kevésbé érzékletes ez a leírás sem: Bébénél is hangsúlyosak, sőt talán még hangsúlyosabbak a vizuális hatások (fényes, áttetsző, szennyes színek, fakókék, híg napfény, szurtos stb.), hangot ellenben nem hallunk, a város „hatalmas némaságban terpeszkedik”. Bébé mintha már eleve festményként képzelné el a látványt: „szennyes színei egybefolynak”, akár a vásznon; s a napfény híg jelzője is megnyitja az asszociáció lehetőségét egy napsárga festékre. Péter leírása pedig, ahogy láttuk, inkább jelenetező. Mindenesetre mindkét részletről elmondható, hogy szembetűnően és művészi módon megalkotott. Szegegy-Maszák Mihály ezt a következőképpen foglalja össze: „Halász azonban olyan szemléletesen tudja leírni a látottakat, hogy megingatja Bébé meggyőződését. Az Ottlik prózájában viszonylag ritka metaforák a szövegrész megalkotottságára hívják föl a figyelmet, így érzékeltetvén, hogy nem külső látványról, hanem belső látomásról van szó.”¹⁶ A szövegrész művészi megalkotottsága ilyen

értelemben még külön fel is hívja a figyelmet arra, hogy a képzelet működése áll a leírt látvány mögött. Az érvelés szempontjából kiemelt jelentőséggel bír ez a megállapítás, amelyre majd még visszatérek.

Festmény vs. fénykép

Innen nézve különösen érdekes a regény elején a narrátor által megfogalmazott elvárás, miszerint dokumentumgyűjteményt kíván létrehozni a címadó festményhez, s az ennek megfelelő eljárás leginkább a fotográfia eljárása lehet. Fénykép és festmény mint két vizuális médium így akaratlanul is összehasonlításra kerül. Sággy Miklós a fotót és a festményt szintén egymással szembeállítva elemzi, majd ezt követően vonja le a következtetést a tekintetben, hogy a *Hajnali háztetők* végső soron hogyan viszonyul e két médiumhoz. Szembeállításának alapja, hogy Ottlik műveiben a festmény és a fénykép alapvetően eltérően viszonyul a múlthoz, a világhoz és a valósághoz. A festmény mágikus és aurettek alkotásként jelenik meg, amely képes mindent magába sűriteni, megőrizni és jelenvalóvá tenni, megidézni, illetve maga is minden ízében jelenlevő.¹⁷ A Budában ez az, ami Bébé megfogalmazásában a „fényképezhető látványnál kicsivel több”: a „láthatatlan részét, hangu-

latát, milyenségét kerested a festményedhez” – mondja.¹⁸ Itt a festmény tehát a fényképhez képest többlettel bír. Sággy azzal a festészeti hagyománnyal rokonítja Bébé „képkészítői metodológiáját”, amelyet André Bazin az egyiptomi mumifikáláshoz hasonlít, amennyiben ez a festészeti elképzelés „a festett képet a mulandó világ időtlenítéseként, öröklétbe helyezéseként értelmezi”: „A francia esztéta – akárcsak Bébé – a múlt (és a jelen) történéseinek olyan eszenciális sűrítvényeként írja le az ilyen céllal készült műalkotásokat, melyeknek szándéka nem más, mint az ábrázolt tartalmát kivonni az élet véges időszámításból és a halálon túlra, vagyis az öröklét végtelenjébe illeszteni. Bazin szerint ez az elképzelés egészen a fotográfia feltalálásáig, vagyis a 19. század elejéig tartja magát a képzőművészetben.”¹⁹ Sággy rámutat arra, hogy Walter Benjamin is a fotográfia feltalálásának időpontját jelöli ki annak határvonalaként, amikortól elkezdődött a képek aurájának fokozatos eltűnése. Egy kép auráját Benjamin nyomán Sággy a következőképpen határozza meg: „az »itt és most«-hoz kötődik, a képben felsejülő távoli dolog performatív megidézéséhez,”²⁰ s megállapítja, hogy az ottliki regényekben szereplő piktorok elképzelése a festészetről meglehetősen kultikus és aurettek. Vagyis hinni látszanak a képek mágikus erejében, mely az

eltűnt vagy a nem látható dolgokat is láthatóvá, vagy még inkább (*itt és most*) *jelenvalóvá* tudja tenni, és az örökkévalóságnak meg tudja őrizni. [...] Valamint a festészet a romantikával, a költészettel rokon, és ebből következően *a múlt és a teljesség tereit képes megnyitni*, vagyis azokét a *helyekét*, melyekbe a narrátor szeretne visszatalálni. [...] Más szóval ez az a festészeti és művészeti hagyomány, amely az Ottlik-szövegek festői számára elérhetetlen és visszahozhatatlan, noha minden alkotói törekvésük végső célja egy ilyen hagyomány megidézése volna.”²¹ Sággy arra mutat rá, hogy Ottlik elbeszélőjének célja festőként a megidézés, a jelenvalótétel és a múlt tereinek, helyszíneinek megnyitása.

A festménnyel szemben a fénykép ugyanakkor már eleve eltávolít, „ontológiai hasadtság jellemzi”, a hiány struktúrája határozza meg, amennyiben „a képen reprezentált esemény mindig más idő- és térsíkban létezik, mint maga a képtárgy (fénykép) és ilyen értelemben mindig elkülönül a (képet néző) befogadó aktuális tér és idő tapasztalatától”. A fotográfia dokumentál, egy múltbeli élményt tesz jelenvalóvá, a festmény – miként fentebb már volt róla szó – viszont minden tekintetben jelenvaló, „előttünk bomlik ki az időben, azaz a befogadóval egy tér- és idősíkbán”. Utóbbi nem mondható el a fotográfia-ról, mivel az elválasztja a képtárgy

és a képen ábrázolt idejét, a befogadó és a reprezentált idejét. A festmény időtlenség jellemzi, míg a fénykép időbe ágyazottság, az a paradoxon rejlik benne, hogy „amit reprezentál, az mindig a múlt távolában is van egyúttal”,²² ezáltal távollét és jelenlét feszültsége jellemzi. Emellett a fénykép eredeténél a halál áll, nem pedig az élet, „inherens módon érintkezik a halállal”, vagy ahogy a Sággy által idézett Eduardo Cadava megfogalmazza: „A fénykép a lefényképezett halálát jelenti be.”²³

Sággy arra a következtetésre jut, hogy a *Budában* Bébé a festmény teljesítményét állítja elérendő célként maga elé, vagyis a múlt megidézését, azonban ezt nem sikerül megvalósítania, s múlthoz való kapcsolatát a fotográfia jobban kifejezi, mint a festmény, amennyiben utóbbi nem bizonyul megfelelő eszköznek a múlt megragadásához, mivel a világ illúziójellege (lásd ingyen mozi) nem fér össze a festmény által képviselt esztétikai elvekkel.²⁴ Szegedy-Maszák Mihály a címadó festményt a történet metaforájának tekinti,²⁵ s hangsúlyozza az elbeszélés vizualitását: „Ottlik történetmondója esetében a nézőpont mindig fontosabb a beszédmódnál. [...] Bébé elbeszélésére rányomja a bélyegét az a szokás, hogy a helyzeteket látványként, térbeli elrendezésként fogja fel, az emberek

érintkezésében pedig fontosabbnak tartja a tekintetet, az arckifejezést a beszédnél.²⁶ A szöveg vizualitása ilyen értelemben tükrözi az előhangban felvázolt célkitűzést.

Én úgy gondolom, hogy – legalábbis a *Hajnali háztetők* esetében – maga a szöveg a retorika szintjén (a fentebbi idézetben a regény elejéről) a fotográfia teljesítményét tüzi ki maga elé – még ha ironikusan olvasható is ez a kijelentés²⁷ –, ám, ahogy láthattuk, igen hamar eltér ettől az elvétől. Ugyanakkor a címadó festmény sem látja el megfelelően szerepét, hiszen magyarázatra szorul: „A festmény címe tehát külső kényszer eredménye, s ebből azt lehet sejteni, hogy a kisregény voltaképp úgy is olvasható, mint a saját címének magyarázata. Az első fejezetekben az olvasó csak feszültséget tételezhet föl a festmény és címe között; a történet végére ellenben már kapcsolatot fog látni a kettő között.”²⁸ Egyedül a regény végén „működik” és tölti be funkcióját a Halász Péterről és Liliről készült rajz, ekkor azonban Bébé tulajdonképpen „fotóként” használja azonosítás céljából, emellett itt a nyelv vall kudarcot és a vizualitás jár sikerrel²⁹ – bár hozzá kell tenni, hogy az elkészült kép csak úgy tud megfelelni a valóságnak, hogy Bébé a múltbéli tapasztalatai alapján képzelettel el, hogyan nézhetnek ki most a lefestett alakok. A kép tehát nem valószínű tapasztalatokon alapul, elkészíté-

séhez szükség van a képzelet működtetésére.³⁰

Egy meg nem született festmény-nyel is találkozunk, hiszen Bébé arra buzdítja Halász Pétert, hogy fesse meg, amit „látott”, a hajnali háztetőket, ő ellenben nem akarja megfesteni. Ő már a szavaival megteremtette azt a képet, látványt, amit Bébé megakarna festeni. Valójában a szöveg lesz képes arra, amit a festménytől várna el, a jelenvalóvá tételre és a megidézésre, s erre már maga a szöveg is nyújt bizonyítékot, amennyiben Bébé maga is „látja” a Halász által szavakkal leírt képet – hasonlóan megképződik az a hipotetikus materialitás, amelyről Milián Orsolya beszél a regénybeli fiktív képek státusza kapcsán: a Halász által leírt látvány ugyanolyan státusszal bír, mint a *Hajnali háztetők* olvasója számára a regény című szolgálatkép – ahogy ezen a ponton Bébé is egyfajta implicit olvasóként viselkedik. Mindeközben pedig egy fotóhoz hasonlítja a narrátor Bébé azt, amit Halász látott: „magát a regény sorsfordító pillanatát, azaz a hajnali háztetők hajnali látványát is egy fotó alapú pillanatfelvételné írná le: Péter ugyanis hat emelet magasból »nem láthatott semmit, hiszen körül sem nézett odafönt a tetőn, hacsak a recehártyája nem készített valamilyen csodálatos pillanatfelvételt.«”³¹ Ez alapján azt is mondhatnánk, hogy Bébé azt szeretné, ha egy fotószerű

képből készítené festményt Petár. E festmény helyett azonban csak Péter szavai, a Péter szava nyomán Bébé által elképzelt kép szavakba öntése, a Péteréket ábrázoló kép címe és végül a regény marad hozzáférhető.³²

Fikció, hazugság, illúzió

A valóságosság és tárgyilagosság rendkívül erős igényével fellépő dokumentumgyűjtemény a fentebbiek alapján tehát egy hazugságra, illúzióra, fikcióra épül, hiszen Péter nem láthatta, amit leírt.³³ Ebben az értelemben valóban hordozza már a *Hajnali háztetők* is a *Budában* megfogalmazott felismeréseket: ott az ingyen mozi metaforáját alkalmazva beszél Bébé a világ hipotetikusságáról, feltételeességéről, illúzió voltáról, itt maga a szöveg működés módja tükrözi ezt a belátást, amennyiben annak alapja illúziónak bizonyul. A cím, a kép eredetének feltárása végül csak szöveget, jeleket tud felmutatni.³⁴ Ez arra hívja fel a figyelmet, hogy akármennyire is élményszerű, amit olvasunk, akármennyire is elhittük, hogy valós tényeken alapuló dokumentumgyűjteménnyel állunk szemben – ha elhittük az elbeszélő szándékát –, lényegében sosem lépünk ki a szimbolikus rendjéből.³⁵

A regény írott státuszát a szöveg maga is hangsúlyozza, mikor jelzi, hogy más szóval helyettesíti írásban

az elhangzott, ám papírra nem illő kifejezést: „»Lefejtettem a – ganéjt«, mondogatta, de nem ezzel a szóval, hanem közönségesebb nevén nevezve a barnássárga matériát.” (8) Vagy egy másik helyen: „»– Lőcs elvtársnak ganéjt a fejire« – mondtam a titkárnak, de nem ezzel a szóval [...].” (14)³⁶ Milián Orsolya megmutatja, hogyan fedi el a nyelvi működés az elvileg bemutatni kívánt képi tartalmat: Bébé „nem a kép *mellett*, hanem a kép *köré* beszél [...], a kép modelljeit, (részleges) élettörténetüket, vele való kapcsolatukat és a kép keletkezéstörténetét beszéli el. [...] Ez az auktorialis rávilágítás azonban egyrészt jelentősen leszűkíti a kezdetben, egyébként feltűnően szűkszavú ekphrasziszban instabilként, meghatározatlanként, s ilyképp heterogénként tételezett kép értelempotenciáljait, azaz a ki-sajátítás értelmében véve roncsolja a vizuális médiumot³⁷ [...], a történet megfogalmazása által éppen a festmény privát diszkurzusát írja felül, hallgattatja vagy nyomja el: a kép köré szőtt narratíva, miközben a festmény diszkurzusának kiegészítését, pontosabban: kijavítását célozza, így a nyelv repressziója által teszi fogyaszthatóvá a képet [...]. Egy hierarchikus viszonyt képez meg.”³⁸ Ennek következtében válik uralkodóvá a verbális a vizuállal szemben. Ily módon a mű pedig nem a fotográfia vagy a festészet, hanem éppen az irodalmi szöveg teljesítőképeségé-

ről árul el valamit. Erre is utalhat, hogy a regény végén Bébé valóban regényíróvá válik.³⁹ Szegedy-Maszák is kiemeli, hogy ezen összetett kapcsolódások révén a mű a művészet-ről szól: „A kisregény címe kap itt magyarázatot. A »hajnali háztető« színekdoché jellegű kifejezés: olyan részalkotót nevez meg, amelyik egész helyett áll. Ez az egész olyan látvány, amelyik többszörös áttétellel kapcsolódik az úgynevezett »valóság«-hoz. Bébé, a festő elképzeli azt, amit Halász Péter láthatott volna a magasból, ha körülnézett volna. A kisregény tehát a művészet kitaláltságáról szól. A történet eseményei állandóan eltűnnek és újrateremtődnek. Nincs tény és kitalálás, valódi s elképzelt. Minden világ másíknak, korábbiak az átrendezése, továbbfejlesztése s egyszersmind a lerombolása, érvénytelenítése. Minden valóság kitalálás eredménye, s a tények nem adott kiindulópontok, hanem a képzelet műveleteinek eredményei.”⁴⁰

Ebből a szempontból különösen érdekes a hazugság kérdése és hangsúlyos szerepe, mivel így az válik a regény egyik kulcsmotívumává. A hazugság motívuma kezdettől fogva meghatározó Halász Péterrel kapcsolatban (mint láttuk, rögtön az elején csirkefogóként, gazemberként jelenik meg). A már emlegetett radírlopás története – melyet Ottlik átment

az *Iskola a határonba* is –, amely alapvető élmény Bébé számára, szintén ezt emeli ki. Röviden összefoglalva a történetet: Péter az iskolában mutat egy radírt Bébének, s azt állítja, hogy ellopta a Nádler-féle könyv-, zenemű- és papírkereskedésből. Bébé nagyon izgalmasnak találja a dolgot, bátor tetteknek, ezért ráveszi Pétert, hogy menjenek el együtt is radírt lopni. Mikor azonban a helyszínen vannak, kiderül, hogy a radírokat olyan helyen tárolják, hogy hozzáférhetetlenek: „a pult belső oldaláról felemelhető üvegfedél alatt”. (58) Innen tudta Bébé, hogy Péter hazudott, s végül ő lopott el három levelezőlapot, de a kedve „megzápult”, és napokig nyugtalan volt. Mégis azzal zárja a történet elmesélését, hogy ő a gyáva igazából, és Péter volt bátor fiú. (59) Ezzel veszi kezdetét barátságuk. Péterről több hasonló történet is olvashatunk a regény során, Bébé a következőképpen jellemzi ezt a vonását:

Mindig alkalmazkodott a hallgatóihoz. [...] Számomra az őszinteség látszatát igyekezett felkelteni, közvetlen, természetes hangot kerestem, mert én ezt játszottam vele. Fáradtságos dolog volt, azt hiszem, úgy oldotta meg, hogy szavaiba tényleg őszinteséget kevert. Sokszor azt gondoltam, Halász Péternek alapjában semmiről semmiféle véleménye nincsen, s egyetlen őszinte pillanata a hallgatás lenne. (80–81)

Péter szavainak jellemzése, ahogy a hajnali háztetők leírásakor, itt is emlékeztet az irodalmi szöveg jellemzőire: alkalmazkodik a hallgatóihoz – minden olvasó számára sajátos élményt nyújt, az őszinteség látszatát igyekszik felkelteni – fontos, hogy a mű hiteles legyen (a *Hajnali háztetők* és az *Iskola a határon* esetében ez különösen hangsúlyos), őszinteséget kever szavaiba – valóságos tapasztalatokból építkezik, csak a hallgatása lenne őszinte –, mégiscsak egészében véve fikció. Nem az olvasás, hanem a másik oldalról, az irodalmi szöveg allegóriájaként olvasható ez a részlet.

Péter legnagyobb hazugsága, vagy inkább bűvésztükkje saját halála. A zárófejezetben beszéli el Bébé, hogy hat évvel később találkozott egy újságíróval, aki éppen akkor tért haza Franciaországból, s Antibes-ben is járt, ahol Lilinek volt egy ismerőse. Ott magyar házigazdája volt, amire Bébé gyanút fog, s kérdezgetni kezdi róla, végül azonban inkább megfesti Pétert, hegedűt ad a kezébe, s mellé helyezi Aliszt és Lilit is. Az újságíró valóban felismeri Péterben a házigazdát, Liliben pedig a szakácsnőt. Korábban utaltam már arra, hogy itt a festmény pusztán azonosító funkciót lát el – referenciális –, a nyelv, az alakok körülírása viszont kudarcot vall. A törzsszöveg ezzel ér véget.

Az utóhangból⁴¹ pedig megismerhetjük a nagy trükköt, Péter halálának történetét. Időközben,

viszonylag gyorsan, elismert festővé vált, majd, ahogy azt korábban olvashattuk, elindult Párizsba, hogy kiállítsa képeit, s ekkor szállították be a kórházba, és a temetését is megrendezték. Minderről Lili is tudott, erre utalhatott, mikor azt mondta, nem érdemes újra megfesteni, hiszen ekkor éppen Franciaországba készült Péter után, hogy „eltemesse az urát”. (142) A trükk azonban nem csak ebben állt. Az utolsó bekezdésben megtudjuk, hogy egy héttel később kiderült, Péter él, halálát csak azért játszotta meg, hogy Lili utána tudjon menni:

Még idehaza, az elmúlt évek alatt, összevásárolt egy csomó értékes képet; régi és új mesterek vásznait. Lelakozta valamennyit, rájuk festette saját műveit, és kivitte Párizsba kiállítani. A képeket aztán könnyűszerrel le lehet mosni és értékesíteni. Egész vagyont csempészett ki magának. Élete műve lecsurgott majd a padlóra az oldószerezrel együtt. (142–143)

Halász Péter számára saját életműve csak elfedő felületként, álcázásként jelent valamit, így bír funkcióval, amint ezt beteljesítette, megsemmisíti a képeket, ami egyben öndestruktív gesztus is.

A regény központi figurája tehát olyan karakter, akinek „minden második szava hazugság”, épp ezért nem lehet leírni a szavaival, a trük-

kök, illúziók mestere, aki bűvészműtatványairól is híres. Hazugságaival alkalmazkodik a hallgatóságához, s szavaiba őszinteséget kever, amellyel hihetővé válik. Alakjának lényegi eleme a fikció, s mintha olyan lenne találkozni vele, mint mikor az olvasó találkozik a fiktív szöveggel, különösen a *Hajnali háztető*kkal, melynek elbeszélője meggyőző őszinteségéről és pontosságáról, s az elbeszélést dokumentumgyűjteményként állítja be. „Pedig szemfényvesztés volt az egész; olcsó kártyatrükk.” (100) Éppen emiatt tekinti Szegedy-Maszák a regény zárlatát kifogástalannak: „A 4. függelék mind tematikus, mind formai értelemben kifogástalan zárlat, hiszen nemcsak az »Egy festő temetése« alcímet érvényteleníti, hanem a kisregény bevezetésének döntő eseményét is csúfondárosan megcáfolja.”⁴²

A hazugság kategóriája ugyanakkor el is bizonytalanodik a regényben. Halász Péterrel szemben Lili esetében a hazugság az őszinteség egyik válfaja volt, mindig másként meséli el a történeteit. Ezzel kapcsolatban Szegedy-Maszák a következőket jegyzi meg: „Ottlik öntükröző történeteiben tény és értelmezés egymás függvénye. Addig lehet egyazon tényre visszavezetni két értelmezést, amíg észrevehető valamely közös vonás bennük. Lili még kétszer meséli

el életét a festőnek. A háromféle változat ellentmond egymásnak, »ez a hazugság azonban az őszinteségnek egy válfaja volt«, mert a hazugság viszonylagos: ami ténynek számít egyik távlatból, az hazugság lehet másik látószögből. [...] A képtelenségnek hitele lehet, a tény vitatható, mert távlat, nézőpont kérdése, a szereplő meghazudtolhatja önmagát.”⁴³ Ugyanígy „meghazudtolja” magát maga az elbeszélő is. Többször kiderül, hogy téved, félreért dolgokat – maga a címadó festmény feltűnése is tévedésre, Halász Péter vélt halálára vezethető vissza, s így a regény megírásának apropója is egy tévedésen alapszik. Pétert és viselkedését sorozatosan tévesen ítéli meg Bébé, s a magabiztos értelmezései ilyenkor ingatagnak bizonyulnak, ennek következtében az elbeszélő megbízhatósága is elbizonytalanodik. Az elbeszélő kapcsán egy másik, a hazugság kérdése szempontjából is érdekes mozzanat, hogy Bébé, Lilihez hasonlóan, máshogy mesél el bizonyos dolgokat a különböző regényekben. Ilyen, mindkét helyen előforduló történet az imént tárgyalt radírlopás története, ami az *Iskola határon*ban már csak egy bekezdésnyi felidézése a történetnek,⁴⁴ a *Budában* pedig csak egy mondatnyi célzás.⁴⁵ Egy másik, a *Hajnali háztető*kből és az *Iskolában* is előforduló jelenet Halász Péter és Bébé találkozása a katonaiskolában,⁴⁶ melynek kétféle leírásá-

ban egyetlen mondat sem azonos, és más is a jelentőségük a két műben.⁴⁷ Szegedy-Maszák Mihály ennek jelentőségét éppen abban a kérdésben látja, ami Lilivel kapcsolatban is már felmerült: „Ez az átalakítási kísérlet élesen világítja meg Ottlik munkamódszerét, arra irányuló törekvését, hogy kifürkészsze, meddig lehet ugyanannak tekinteni a különböző módon elmesélt eseményeket.”⁴⁸

Bizonyos tekintetben ezt a gesztust, vagyis hogy a regény – és a regény címéül szolgáló festmény, valamint a hajnali háztetőket leíró Halász Péter szavainak – eredeténél nem valóságos tapasztalatot mutat fel, valamint azt az elbeszélői eljárásmodot, amely a hazugságot az őszinteség válfajaként kezeli, tekinthető a Sümegi István által fenomenológiai realizmusnak nevezett írói eljárás egyfajta végpontjaként, amennyiben az „azt jelenti, hogy az író nem a valóságról kíván beszámolni, hanem azokról az élményekről, melyekből a valóság konstituálódik, s melyek csakis az ő saját élményei lehetnek.”⁴⁹ Jelen esetben Halász Péter saját élményéről van szó, szinte biztosan állíthatjuk, hogy nem láthatta, amit leír (valóságreferencia), ám attól az élmény szintjén megtapasztalhatta (átmászva az ablakpárkányon elképzelhette, például, hogy mi van alatta/mögötte), és amiről beszámol, már csak az

elbeszélés révén is valós élménnyé válik. Egészen hasonló fogalmaz meg Szegedy-Maszák a regény kapcsán: „Írói fogásként kell értelmezni azt, hogy a *Hajnali háztetők* egy olyan festőnek az ügyefogyott írása, aki önkéntelenül átalakítja az általa érzékelteteket: Ottlik így tette észrevehetetlenné a különbséget ténylegesen megtörtént és elképzelt között.”⁵⁰ Ez utóbbi megállapítás alátámaszthatja azt az elgondolást, miszerint az el nem készült festmény tekinthető a regény(írás) metaforájának – ami nem ássa alá azokat a már idézett értelmezéseket, amelyek a címadó festményt a regénytörténet metaforájának tartják, hiszen a regény valóban a kép keletkezéstörténetét, kontextusát, a három alak (plusz a festő) viszonyrendszerét beszéli el –, Halász Péter leírása pedig a regény mise en abyme-jaként is értelmezhető, továbbá egy lépéssel hátrébb lépve az irodalmi szöveg teljesítőkéességének ottliki metamintájaként. Ha e két szint elkülöníthető, vagyis a „hajnali háztetők” primer élményének művészi igényű, érzékletes irodalmi megfogalmazása – Péter leírása mint az „irodalmi szöveg” – és a kép keletkezéstörténetének, kontextusának feltárása – a regény narratívája mint „történeti” olvasat –, akkor harmadikként helyezhetnénk melléjük a kép eredeti kontextusát, vagyis azonosító funkcióját – mint referenciális olvasatot.

1. Ez az igény egészen hasonló ahhoz, ahogyan Nadas Péter nyilatkozik a *Világló részletekkel* kapcsolatban, miszerint a lehető legnagyobb mértékben igyekezett visszafogni a fikciót, a „realitást” akarta megragadni, és dokumentumokból, szóbeli beszámolókból, valamint ellenőrzött emlékekből igyekezett dolgozni, a könyvben valóban közöl is (hosszan) dokumentumokat. Sőt művét két történéssel is lektoráltatta. Ettől még a memoár természetesen nagyon is irodalmi, gondosan megalkotott szöveg.
2. Ottlik Géza, *Hajnali háztetők*, Magvető, Budapest, 1959, 15. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, az idézett szövegrészek oldalszámát a főszövegben adom meg zárójelben.
3. A „fényképszerűség” és valóságosság kapcsolatáról Lénárt Tamás írja: „A »valóság-hűség« legkésőbb a 19. század óta visszatérő ambíciója az irodalmi alkotásoknak, és ennek nem ritkán a »fényképszerűség« lesz a metaforája.” Lénárt Tamás, *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképezés az irodalomban*, Kijárat, Budapest, 2013, 19.
4. A lacani Valóst „a legegyszerűbb úgy elképzelni, mint egy megszakítás nélküli, jelölhetetlen és mindenhogyan (pl. nyelvileg, optikailag stb.) bonthatatlan dolgot, amely mindig ugyanott van, beleütközünk”. (Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 345 – A lacani regiszterek értelmezését nagyban elősegítette Smid Róbert magyarázata.) Kittler ez alapján leginkább az anyagi, fizikai je-
lenségekre tekint Valósként (melyek az információelméletben az információ anyagi hordozóiként jelennek meg, és zajt generálnak): „a valós alkotja [...] a fiziológiai véletlent, a testek sztochasztikus összevisszaságát”. (Friedrich Kittler, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, ford. Tóth-Czifra Júlia = Prae, 2014/4 (Friedrich Kittler), 91) A kittleri hármashból a gramofon sorolható a Valós regiszteréhez, amennyiben a gramofon a lemezek lejátszásakor nem zárja ki a zajt, a zörejeket. Még szemléletesebb azonban a fonográf, mely a Valóst valós időben rögzíti, melynek során bevésődés történik, maga a tárgy hagy nyomot a lemez anyagában, „a zörejek frekvenciagörbéi írják be hullámformáikat a fonografikus lemezbe”, ebben az értelemben lehet ez a fajta rögzítés „fizikailag pontos”, „azt érinti, ami a testekben Valós”. (Kittler, 86)
5. Az Imaginárius talán a legösszetettebb a három regiszter közül, megközelíthetjük optikai modellek, mathémák és topológiai formák felől – az érvelésem szempontjából az első két aspektus lesz fontos. Az Imaginárius regiszter optikai vonatkozása a híres lacani tükörstádiumból bizonyára ismerős, miszerint a tükör az énképzésben játszik szerepet azáltal, hogy elénk tár egy virtuális képet (amit a tükörben látunk, valójában nincs azon a helyen, ahol látjuk), amely segít az egységes testképünk (Ideal-Ich-Ideal) kialakításában: az előttes én (Ur-Ich) ekkor kezd differenciálásba, „strukturálja a valóságot, és kialakítja az Ideal-Ich-Ideal dinamikáját az Imagináriusban”.

- (Lacan, 223) Ezért lehet az, hogy alapvetően a vizualitás terepeként kezeli a hagyományos értelmezés, ahogyan Kittler is a filmet köti hozzá, amennyiben „először a film tárolja azokat a mozgó hasonmásokat, amelyekben az emberek más főemlősöktől eltérően fel (és féltre) tudják ismerni testüket. Az imaginárius tehát a mozi státuszával bír”. (Kittler, 91)
6. Hanjo Berressem, *Rezgések: magnetofonra venni az akusztikus tudattalant*, ford. Vásári Melinda = Prae, 2016/3 (Zaj), 23; 22–39.
 7. Hasonló módon az objektivitás és a hitelesség letéteményeseként jelennek meg e médiumok, mint ahogyan Mészöly Miklós *Filmjében a kamera van pozicionálva*.
 8. Sághy Miklós, *A fotók és a festmények szerepe Ottlik Géza Buda című művében* = „...ami biztosan van...” *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. Finta Gábor – Füzfa Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 213 – kiem. V. M.
 9. Sághy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 214. Ez is mutatja, hogy hasonló igényekkel lép fel a *Hajnali háztetők* narrátora, mint Mészöly Miklós *Filmjének* elbeszélője.
 10. Milián Orsolya e fiktív képeket „a textus által performatív módon létesített faktumoknak” tekinti, amelyek hipotetikus materialitással bírnak. Milián Orsolya, *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* = „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!” *Ottlik Géza (újra)olvasásának lehetőségei*, szerk. Sághy Miklós, Savaria University Press, Szombathely, 2009, 16.
 11. A borítók a 78. lap alján láthatók.
 12. A mű első változata 1943-ban készült el, s a következő évben jelent meg két részletben a *Magyar Csillag* hasábjain, s ebben a változatában, még nem volt sem elő-, sem utóhangja a történetnek, vagyis a keretet csak 1957-ben írta hozzá Ottlik. Szegedy-Maszák Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 58.
 13. A jelenet leírásában a vizualitás dominál, ami mintha arra is utalna, hogy a jelenet szereplői nem értik meg egymást, feszültség van közöttük. Szegedy-Maszák Mihály e rész ábrázolástechnikáját a következőképpen jellemzi: „a tekintet és a taglejtés ezúttal is többet közöl a beszédnél, amely olykor kifejezetten fölöslegesnek, a helyzethez nem illőnek, visszásnak minősül, vagy éppenséggel ellentmondásban van a viselkedés többi, érvényesebb vagy kifejezőbb formáival. Feltűnő a nézésre, arckifejezésre s mozdulatra vonatkozó igék, valamint az irányt jelölő szavak kiemelt szerepe, s a kiemondatlan hangsúlyozása.” Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 74.
 14. Erre Szegedy-Maszák Mihály is felhívja a figyelmet: „A nézőpont végig korlátozott: csak arról esik szó, amit az elbeszélő közvetlenül érzékelt tud.” Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 74.
 15. A két viszony – Petár és Bébé, illetve Bébé és az olvasó – analógiájára Varga Betti is utal: „Az olvasó úgy hiszi el Bébé szavait, mint Bébé Petárét a szöveg nem szolgál végső igazodási pontokkal.” Varga Betti, *Tudatos „hibák” Ottlik Géza Hajnali háztetők című kisregényében* = „Próza az, amit ki-

- nyomtatnak”. *Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. Bednancs Gábor – Hansági Ágnes – Horváth Csaba – Palkó Gábor – Wernitzer Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 297.
16. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 75.
17. A Buda kapcsán Sággy a következőképpen jellemzi ezt a technikát: „E lényegábrázoló technika nem a külsőségekre, hanem a belső, vagy ha tetszik, a transzcendens tartalmaknak a megjelenítésére törekszik. Éppen ezért a festőnek munka közben mintegy csukott szemmel befelé kell figyelni, a saját belső (transzcendens) sugallatait kell regisztrálnia, hogy az »eltűnt idő« lényegi, azaz szabad szemmel nem látható, sokkal inkább csak utólag belátható transzcendens tartalmait (»levegőjét«, »hangulatát, milyenségét«) meg tudja jeleníteni.” Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 215.
18. Ottlik, *Buda*, Európa, Budapest, 1997, 88.
19. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 215.
20. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 216 – kiem. V. M. Walter Benjamin meghatározása a következőképpen hangzik: „Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. [...] Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti.” [...] egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenység bármilyen közel. Megpihenve egy nyári délután tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonalat, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belélegezzük a hegyek és az ág auráját.” „[A] filmnek köszönhetően először kerül az ember abba a helyzetbe, hogy egész élő személyével, mégis annak aurájától megfosztva fejt ki hatást. Mert az aura az ő Itt és Most-jához kötődik. Nem létezik róla másolat.” Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, letöltés: 2017. augusztus 24.
21. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 216–217 – kiem. V. M.
22. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 218.
23. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 220. (Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 13.)
24. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 221.
25. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 59. Korda Eszter szintén amellet érvel, hogy a festmény a szöveg metaforája, az érvek közé a két alkotás keletkezéstörténetét is beemeli: ahogy az 1943-as megírást az 1956-os „beke-retezés” követi, úgy festi meg 1943-ban a festményt, majd festi át azt az 1956-ban hozzáadott keretben: „[...] a festmény nemcsak témája és kompozíciója miatt metaforája a szövegnek, hanem az alkotásfolyamat ábrázolásában is, így a festmény alkotása önemblematikusan tükrözi a kisre-

- gény megalkotását.” Korda Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Fekete Sas, Budapest, 2005, 123.
26. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 61; 63.
27. Szegedy-Maszák veti fel ezt a lehetséges értelmezést: „Nem egészen képtelenség paródiaként olvasni a *Hajnali háztetőket*, vagyis olyan műnek tekinteni, melyben a huszadik századi regényírás némely szerkezeti vonásai kiferdítve szerepelnek.” Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 61. A szöveg öniróniájának tekinthető, hogy önmagát egy képhez készülő dokumentumként határozza meg, amely egy „kontár elbeszélő munkája”.
28. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 59.
29. „Az elkészült képen Z. valóban felismeri őket, vagyis Bébé festménye mintegy a szomszédos, a fotografikus médium tulajdonságaira tesz szert: a festmény itt a realizmus, pontosabban az objektivitás igényével lép fel, amennyiben nemcsak, hogy leképezi, de azonosíthatóvá és visszakereshetővé teszi az empiriát, az ún. valóságot.” Milián, *Verbális és vizuális...*, 20.
30. Erre Milián Orsolya is felhívja a figyelmet: „Az (empirikusan) láthatatlantól formált láthatóság, a távollévő imaginárius kiegészítése és megjelenítése olyan látványt hoz létre, amely egybeesik a valósággal, ámde úgy, hogy a tapasztalati dimenzióra csak ingatag módon alapoz, ilyképp a vizuális tárgyiasságot nem valamiféle külvilág, jóval inkább a fantázia és a képzelőerő dimenzióival helyezve viszonylatba.” Milián, *Verbális és vizuális...*, 20.
31. Sággy, *A fotók és a festmények szerepe...*, 214.
32. Sümegi A *regényrőlben* felvázolt rendszer alapján a *Hajnali háztetőket* a következőképpen jellemzi: „A *Hajnali háztetők* második változata valami nagyon hasonlóval kísérletezik, mint az első nagyregény. Egyrészt találunk benne egy konvencionális elbeszélést egy kedves gazfickóról (R1). Erre azonban ráépül egy másik történet (R2), az elbeszélő Bébéé, aki nem képes épeszű idegenként előadni a történetet, hiszen abba ő is bele van gabalyodva [...]. Péter története események sorozataként (R0) jelenik meg előttünk (R1), Bébéé viszont olyan élmények sorozataként (R0), melyek végül egy festménybe sűrűsödnek össze, éppen úgy, mint ahogyan az *Iskolában* végül minden felkerült a szférikus felületre. S végül mindebből kell körvonalazódnia Rr-nek.” Sümegi István, *Kalandos hajózás az epika rejtélyes vizein = „...ami biztosan van...”*, 151.
33. Milián Orsolya is fontosnak tartja, hogy a – kép- és regény- – cím alapja valójában egy láthatatlan epizód: „[A kép] verbális márkája, címváltozata, amennyiben ez egy, a képi térben a szó szoros értelmében véve *láthatatlan* epizódra, Halász Péter budapesti látképére utal.” Milián, *Verbális és vizuális...*, 17 – kiem. M. O.
34. Ugyanennek a belátásnak következménye Milián Orsolya megállapítása is, miszerint a kisregény egyfajta szöveges archívumként, „tartályként” szolgál a benne szereplő festmények és fényképek számára: „A *Hajnali háztetők* története szerint Halász

Péter festményei [...] azonban verbálisan – Bébé tömör leírásaiban és narrációjában –, valamint – egy újabb mediális transzpozícióval – fotografikus formában megőrződnek: »Egy fekete dobozban ott voltak a festményeiről készült fényképfelvételek; mintha élete műve lenne itt a koporsóba zárva«. (108 – kiem. M. O.) Ha ezt az »itt«-et nem a történet, hanem az elbeszélés szintjére vonatkoztatjuk, akkor Bébé szövege (vagy a kisregény maga) az a tartály, amelyben Halász Péter alakja és festményei konzerválódnak.” Milián, *Verbális és vizuális...*, 16.

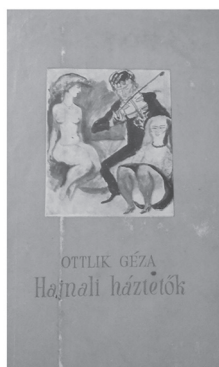
35. A szimbolikus regiszterbe a különbségeken alapuló, diszkrét, bináris jelrendszerek tartoznak – így a nyelv és az írás is. Mindebből következik, hogy a szimbolikus rácsozata nem képes befogni a Valóst, a zajt, az „maradékként” fennakad a valós strukturálása közben, ahogyan az Imaginárius dinamizmusát is rögzíti. Magától értetődően Kittler az írógépet társítja a szimbolikushoz, mivel az írógép esetén „a kézírás folyásával szemben diszkrét, szóközökkel elválasztott elemek lépnek egymás mellé”, ennyiben a szimbolikus „a nyomtatott betűs írás státuszával bír”. (Kittler, 91)
36. Milián Orsolya is felhívja a figyelmet erre a jelzett mediális váltásra, amely szerinte egy másik szójátékra is rávilágít: „Ezek a reflektív kiszólások a Bébé beszéde és Bébé írása, az ’élő’, beszélt nyelvhasználat és az ezt felülíró, grafikus rögzítés közötti, ismét mediális váltásként identifikálható résre, elfedés és megmutatás

a *Hajnali háztetők* szövegét ugyancsak átszövő stratégiáira utalnak. A nyelvi trükk – a jólnevelt narrátor a nyomdafestéket nem (igazán) tűrő kifejezést (ön)cenzúrázza – egy másik (szó)játékra, az elhallgatás (le nem írás) meg- és kifordításának példájára is rávilágít: a kurrens hatalom legexponáltabb képviselőjének neve (ti. Lőcs elvtárs) olyan sokatmondó – és leírt – titulus, amelynek – bizonyos (fallikus) értelemben – a hivatalos, normatív nyelvhasználatban nem volna helye.” Milián, *Verbális és vizuális...*, 19.

37. Hasonlóan a borítókhöz, amelyek rögzítik az imaginárius tartalmat.
38. Milián, *Verbális és vizuális...*, 18.
39. A függeléket a következőképpen vezeti be Bébé: „El kellene még mondanom talán, miként a regényírók szokták, egy rövid zárófejezetben, hogy a szereplők közül rendre kivel mi történt.” (132) Az elbeszélő regényíróvá válására Varga Betti is utal: Varga Betti, *Tudatos „hibák”*, 283.
40. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 75. – Lásd fentebb az eredetileg Z.-nek azonosítás céljából készített kép esetét, ahol szintén szükség volt a képeleltre ahhoz, hogy a kép betölthesse funkcióját.
41. S ne feledjük, az utóhang az előhanghoz hasonlóan 1957-ben lett a regény részévé.
42. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 78.
43. Szegedy-Maszák, *Ottlik Géza*, 65.
44. A történet az *Iskola a határonban* a következőképpen hangzik: „Petár szénfekete fiú volt, az arca csupa vigyorgó ránc, a térde mindig csupa var. Egyszer egy puha, formálható,

- pasztellezéshez való radírt mutatott nekem, és azt hazudta, hogy lopta a boltban. Ezen barátokoztunk össze, mert a radír jó dolognak látszott, és rávettem, hogy menjünk el együtt újra a Nádler-féle papírkereskedésbe, hadd lopjak én is egyet magamnak. A lopás ugyan nem sikerült, illetve csak levelezőlapokat tudtam lopni gumi helyett, de addigra már kiderült, hogy Halász, még ha ebben az esetben hazudott is, azért nagyon bátor és jókedvű fiú, s hamarosan a legjobb, legkedvesebb barátom lett.” Ottlik, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1959, 49.
45. „Mentünk aztán együtt puha radírt lopni.” Ottlik, *Buda*, Európa, 1993, 89.

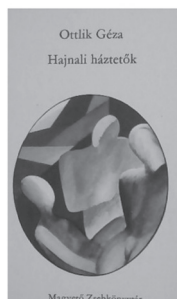
46. Ottlik, *Iskola a határon*, 54–56; *Hajnali háztetők*, 61–62.
47. „Az *Iskola a határon* szerint a másodéves Halász Péter azért vesz alig tudomást Both Benedekről, mert barátságuk a »civil« életformához kötött. A *Hajnali háztetők* 5. fejezetében az elbeszélő »iszonyú árulásnak« érzi barátja viselkedését, és a jelenet olyan tettek felsorolása követi, amelyek azoknak a véleményét hivatottak igazolni, akik egy közmondással összegzik Halász Péter cselekedeteit: »Kutyából nem lesz szalonna.«” Szegedy-Maszák, Ottlik Géza, 69.
48. Szegedy-Maszák, Ottlik Géza, 69.
49. Sümegi, *Kalandos hajózás*, 143.
50. Szegedy-Maszák, Ottlik Géza, 63.



Magvető, Budapest, 1957



Magvető, Budapest, 1969



Magvető, Budapest, 1977



Magvető, Budapest, 1987

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó
Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi
Produkcós Közösségi Inkubátorház • Katona
József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum
• Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház •
Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház •
Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezményt nyújt:

Tranzit Art Café

7% kedvezményt nyújt:

Líra Könyvesboltok



magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmas
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.
Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány
megrendelhető,
illetve megvásárolható
a szerkesztőségben:

1089 Budapest,
Rezső tér 15.,
tel.: 210-5149,
210-5159,
fax: 303-9241,
e-mail:
lapterjesztes@es.hu,
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre
6300 Ft, fél évre **10 800** Ft,
egy évre pedig **19 860** Ft

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

