

## Látások és láttatások

Vizuális narráció Ottlik Géza *Iskola a határon*  
című regényében<sup>1</sup>

**Absztrakt.** Kutatásomban három irányvonal rajzolódik ki: (1) a szövegben megjelenő mindennapi látásmetaforák és képi-reflexív elemek megfigyelése, (2) a beemelt képzőművészeti alkotások és egyéb grafikus képek szerepének kimutatása (különösképpen a *Las Meninas* rejtett üzenetének viszonya a páli mottóval) és (3) az elbeszélők egyes ekphrasztikusan képszerűvé összeálló szakaszainak (kiemelten a trieszti öböl képszerű gondolathalmazának és a főallé lerajzolásának) elemzése. A tanulmány érvein keresztül a regény intenzív vizuális voltát és egy lehetséges képi olvasat jelentőségét kívánom megvilágítani, amely nagyban gazdagíthatja a kultikus és kanonikus értelmezéshorizontot, hiszen az *Iskolát* többek között látványvilágának ritmikája, a beékelődő képi szférák esztétikai és tartalmi árnyalatai és az ezekre való gyakori reflexiók teszik „botránnyosan modernné”.

### Bevezetés

Közel a művészetekkel egyidős a különféle művészeti ágak kölcsönhatása és párbeszéde. Ezt jelzi az antik görögségből eredeztethető ekphraszisz (ἔκφρασις) szó, mely mind a mai napig széles körben jelen van az irodalomtudományi diskurzusban. A „vizuális narráció” („képi elbeszélés”) részben művészettörténeti, részben irodalomelméleti értelmezések életre hívta fogalma szintén rámutat a különféle médiumok keresztmetszeteiről, átfedéseiről való beszéd szükségességére. A hermeneutikai<sup>2</sup>, fenomenológiai<sup>3</sup>, művészetelméleti<sup>4</sup> és narratológiai<sup>5</sup> szakirodalom hangsúlyozza, hogy a végső soron képi formában testet öltő művészeti alkotások (főként a festmények) leválaszthatatlanok a szövegről (az előzetes textusról). Létező és lényeges jelenség ennek inverze is, ahol a narratív sík (például az irodalmi szöveg) a grafikai

---

1 Jelen tanulmány nem jöhetett volna létre konzulensem, Bengi László lelkiismeretes lektorálása és támogatása nélkül. – M. D.

2 Lásd pl. Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, *Athenaeum*, 1993, I/4, 87–111.

3 Lásd pl. Max IMDAHL, *Ikonika*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Kijárat, 1997, 254–273. Lásd még Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, Budapest: L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007.

4 Lásd pl. Erwin PANOFKY, *Ikonográfia és ikonológia = Uő, A jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat, 1984, 252–273.

5 Lásd pl. THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 7–18.

kép<sup>6</sup> (legtöbb esetben egy képzőművészeti alkotás) nyomán bomlik ki. Ilyenkor vizuális intertextusokról beszélhetünk, melyek legtöbbször deskriptív, ekphrasztikus módon öltenek testet. Ez a szövegbe ágyazott intermedialitás megfigyelhető a 20. századi magyar epika egy emblematikus művében, Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében is.

Álláspontom szerint az *Iskola a határon* az irodalmi értelemben vett vizuális narráció válfajainak számtalan típusát foglalja magában: szövegvilágának felépítésében a metaforák hangsúlyos és reflektált szerepet játszanak, gazdag megjelenített belső (mentális) és külső képekben, valamint felidézett képzőművészeti alkotásokban. Tanulmányomban az *Iskola* képfogalmának sokféleségét narratív megjelenítésükön és szerepükön keresztül vizsgálom.<sup>7</sup> Az olvasó (befogadó) előtt megjelenő képi elemeken túl az elsődleges szemlélő (az ábrázolt szereplő vagy a narrátor) nézőpontját és látását is megfigyelem, hiszen ezeket lehet a láttatások előzményeiként értelmezni. Ennek megfelelően dolgozatom a davosi látképet ábrázoló tollszár megcsodálásának jelenetétől a *mise en abyme*-ként<sup>8</sup> jelenlevő *Las Meninas* olajnyomat strukturális és szimbolikus jelentőségének elemzéséig széles skálán kívánja felvonultatni az ottliki nagyregény képi vetületeit. Az Ottlik-kutatásban már fölmerült megközelítéseken és értelmezéseken túl új megvilágításban vizsgálom az *Iskolába* beépített képzőművészeti alkotásokat, önállóan tárgyalom a művön belül létrejövő vizuális alkotásokat és külön elemzem a metajelenségek körébe sorolandó ekphrasztikus szakaszokat, melyek talán legszebb illusztrációi kép és szó találkozásának. Céloom továbbá annak bemutatása, ahogy a különféle percepciók azonnali kritikai reflexiója és az időtávlat következtében módosult emlékképek rámutatnak a narrátorok érzékelt elsődleges valóság és az olvasat leképezte képi világ közötti résekre.

Dolgozatomban tehát az ottliki képfogalom sokféleségének kibontását kísérelm meg. S habár a képiség kérdése átszövi az életművet, az *Iskola* képzőművészeti alkotásai mellé odagondolhatjuk a *Budában* keletkező *Ablakot*, a *Hajnali háztetők* versengő kép-szó dinamizmusa pedig sokat hozzátehet az

6 Mitchell kifejezése, a képek családjának leírásakor használja ezt a gyűjtőfogalmat a festményekre, szobrokra, tervrajzokra. Dolgozatomban ide sorolom a rajzokat, mintákat is. Vö. W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai: tanulmányok, szerk. SZAUTER Dóra, SZÖNYI György Endre, Szeged: JATE Press, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés, 13), 17.

7 Ezen aspektus lényegességére már az 1987-es Kulcsár Szabó-tanulmány is felhívja a figyelmet, csoportosításában virtuális képeket, reális emlékképeket és a „játéktér” egyes pontjait idéző képeket különböztet meg. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A regényfikció három modellje = Uő, Műalkotás, szöveg, hatás*, Budapest: Magvető, 1987, 212.

8 Heraldikai szakkifejezés, a címerbe süllyesztett kicsinyített más megnevezése; irodalmi terminussá André Gide naplója nyomán avatódott, klasszikus példája a *Hamlet* egérfogó-jelenete, itt: a velázquezi többszörös „kép a képben” kompozíció ágyazódik az ottliki szöveg a szövegben szerkezetű regényszövegtbe. Narratológiai megközelítését lásd Dorrit COHN, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Budapest: Kijárat, 2007, 113–122.

*Iskola* megértés-deficiteinek és nyelvválságának értelmezéséhez<sup>9</sup>, a dolgozat kereteit figyelembe véve ezek diskurzusba emelésére nincs lehetőségem. Bemutatásom alapjai az életmű gyújtópontjában álló és a többi művet is valamilyen módon összekötő *Iskola a határon* képi reflexiói mentén kirajzolódó elbeszélői eljárásai és vizuális struktúrái lesznek.

## Látások és észlelések

*a szavak, az ideák mögötti, végső referencia az elmében  
– a kép, a külső tapasztalat benyomása, amely  
a tudat felszínébe nyomódik, erre festődik vagy ezen tükröződik*  
W. J. T. Mitchell<sup>10</sup>

*Szemben a nagy, alvó épület közeledett, a fasor alagútjából látszott egy szeletje.*  
(*Iskola a határon*, 247.)<sup>11</sup>

A legközvetlenebb képi világot a szereplők fizikai közegének elemei képezik, ezek percepciójának elemzése azonban a recepcióban mind ez idáig kifejtetlen maradt. Ezért elsőként az alrealistákat körülvevő világ érzékelésekor születő benyomásokat és azok különféle artikulációját elemzem. A leginkább tettenérhető befogadói érzék a látás. A fejezet elején fényjelenségek érzékelése mentén kibomló látásleírásokat értelmezek, majd más érzékekkel, elsősorban a hallással való ellentétező kapcsolatára hívom fel a figyelmet. Végül az idő térszerű leképezését megmutató szöveghelyeket emelem ki, hiszen azok alapvetően a látás dominanciáját s ezen keresztül a térművészetek viszonyának időművészetre való alkalmazásának<sup>12</sup> lehetőségét erősítik.

A hétköznapi „meglátások” emlékei az elbeszélésben felismerő megpillantások és kontemplatív szemlélődések jelenlétei lesznek. Az „esztétikai jelenségként” értelmezett hétköznapi látványok<sup>13</sup> a Barthes-féle valóságbekeretezés-hasonlat nyomán érthetők meg, miszerint: „a beszélő, mielőtt hozzáfogna a leíráshoz, odalép egy ablakhoz, nem azért, hogy jól lásson, hanem hogy a

9 Vö. MILIÁN Orsolya, Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztető*kben, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 84–91.

10 MITCHELL, *I.m.*, 48.

11 OTTLIK Géza, *Iskola határon*, Budapest: Magvető, 1980. A regény idézeteit a továbbiakban is az ötödik kiadás szerint hivatkozom, és csak oldalszámmal jelölöm.

12 „Ha a lessingi hagyományoknak megfelelően elvlasztjuk egymástól az idő és a tér művészeit, akkor lehetetlennek látszik időkategóriák alkalmazása a térművészetekre.” KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit, *Athenaeum*, 1993, 1/4, 167. Ezt megfordítva az *Iskola a határon* nagyregény térkategóriák szerinti szemlélése is megkérdőjelezhető, azonban jelen esetben nem elemzői önkény vezet a tér felé, hanem az elbeszélői szemléletmód.

13 Lásd KORDA Eszter, *Képek az Iskola a határonban = PILLANATKÉP a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán, GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2002, 340.

keret által létrehozza a látványt – a keret csinálja tehát a látványt”.<sup>14</sup> Ily módon esztétizálódik a krétás táblatörlő rongy odakucorodott kismacskává<sup>15</sup>, az első század pedig kikötőbe befutó gályává.<sup>16</sup> Arra a kérdésre azonban, hogy ezek a gyermeki benyomások felidéződése nyomán felnőtt fejvel megalkotott metaforák vagy az emlékkép megszületése pillanatában rögzített képzettársítások, nem tudunk minden kétséget kizáróan válaszolni. A képek érzékletességének és költőiségének kettőségén alapul a regényt mozgásban tartó oszcilláció. A kőszegi három évet érzékletesen és pontosan felidéző szakaszok<sup>17</sup> a közelség illúzióját keltik, míg a retorikai-poétikai műgonddal megformált passzusok<sup>18</sup> reprezentációs távlatot kölcsönöznek a műnek. Kulcsár Szabó Ernő ez utóbbi nyomán a felnőtt metaforaalkotás mellett érvel.<sup>19</sup>

A szereplők pontosabb elképzelhetősége, az atmoszféra létrehozása és fenntartása céljából, az antik eposzhagyományt követve<sup>20</sup>, a narrátor nem csupán egyszeri leírással, majd egy tartalmatlan jellel (névvel) illeti regényalakjait, hanem állandó jelzőket rendel hozzájuk.<sup>21</sup> Ezek a láttató megnevezések állhatnak a tulajdonnevek nélkül is, sőt olykor megelőzhetik azok felbukkanását; Merényinek például már részletesen ismerjük álmos tekintetét, mikor Varjú kimondja a nevét.<sup>22</sup> Azonban a hagyományos eposzi jelzőktől eltérően itt

- 14 Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest: Osiris, 1997, 78. Vö. „Egy vaslámpa feje látszott, a túlsó sétány, őszi bokrok és a park, hegyek, ólmos ég ablakkeretbe foglalt darabja.” (224.)
- 15 „[A] szivacstartóból kissé lelógó krétás törlőrongy, amely a szivacs mögött felpúposodott, és egy falnak forduló, sértődött fehér kismacskához hasonlított.” (165.)
- 16 A szakaszban közlekedést többször is a gálya-metaforával írja le: „Lassan, hintázva közeledett a fasorban az első század első szakasza, mint a kikötőjébe befutó gálya, halálos biztonsággal.” (46.); „Az első tagpár második sorában álltam, vagy meneteltem a fél századunkkal, mintha egy vonatnak lennék bizonyos kereke vagy egy gályának valamelyik bordája; így utazgattunk ide-oda.” (266.)
- 17 Lásd pl. „Délelőtt, a felvételi vizsga befejeztével az egyik földszinti szobában el kellett vonulnunk egy orvosezredes előtt, anyaszült meztelenül. Az orvos ránk pislogott csipetítője mögül, megnézte a torkunkat; egy két részre osztott fatartóból kivett egy kávéskanalat, a nyelvét lenyomta az eléje lépő fiú nyelvét, aztán a kanalat visszadobta a tartó másik rekeszébe.” (34.)
- 18 Lásd pl. „Az első tagpár második sorában álltam, vagy meneteltem a fél századunkkal, mintha egy vonatnak lennék bizonyos kereke vagy egy gályának valamelyik bordája; így utazgattunk ide-oda.” (266.)
- 19 Vö. „A gyermekhősök a tapasztalatokat akkor nem élhették át drámaként. [...] az elbeszélő így csak utólag, az elbeszélő aktusban dramatizálhatja az akkori ént.” KULCSÁR SZABÓ, *l.m.*, 220.
- 20 HORVÁTH Kornélia, *Realitás, imagináció és elbeszélői nyelv Ottlik regényében. Még egyszer a trieszti öbölről*, *Kortárs*, 2010/4, 69.
- 21 Néhány jellegzetes példa: cigányképű Czakó, sűrű szemöldökű Formes, álmoszemű Merényi, kefebajszú Schulze, puha Orbán Elemér, himlőhelyes Varjú, vándorszínészképű Zsoldos, csúcsfejű Inkey, hórihorgas tábornokné, seprős pillájú Tóth Tibor (a „kis szűz” megnevezés is rá vonatkozik), tömpe orrú Szeredy. Ezekon túl láttató megnevezés a Marcell Karcsira vonatkozó „púderes páviánülep”.
- 22 „– Vesd csak le a cipőd – mondta az álmos fiú nyugodalmas hangon. [...] Fekete szeme tele volt csillogással, de sűrű pilláit egészen leeresztette, s mindig készen állt, hogy még jobban leeressze, elrejtieni áruló tekintetét: ezért látszott örökké álmosnak.” (54.)

csupán a szereplők külsejére, tehát látható valójukra vonatkozó melléknevekkel találkozunk, a megnevezések nem hordoznak időbeli vagy térbeli dimenziókat, nem befolyásolják a szereplők lélektani megítélését, tehát általuk az elsődleges szemlélő nézőpontjába helyezkedhet bele az olvasó. Így ez a megnevezési rendszer nem a szereplők távlati, reflektált és tömörített utólagos leírásához, hanem a gyermekkori képalkotáshoz áll közel.

A látás leírásának ottliki szöveghelyei mindig a reflektáló tudat és tudat reflektált jelenlétét jelzik, amelyek egyik gyakori allegóriája a fényesség: „A szeme már előbb leragadt, s most kezdte kikapcsolni gépiesen tudatának különböző élességű fényszóróit. Már hét reflektort eloltott az agyában, s akkor vette észre meghökkenve, hogy még mindig nappali világosság van a fejében: teljesen éber.” (39–40.)<sup>23</sup> Jellemző a különféle térletapogatások és emlékartikulálódások fényjelenségek tükrében való leírása: a napkelte, a naplemente vagy a köd megváltoztatta fényviszonyok<sup>24</sup>, a hóesés sugárzó fehérségének hatása a tanterem színeire.<sup>25</sup> Egyes megélt-megtapasztalt helyzetek visszahatnak az érzékekre, az érzékelés és megtapasztalás olyan körét alkotva, amelyben egyikről sem lehet azt mondani, hogy előbb lenne a másikinál, s részben ez adja az elbeszélés nehézségét.

A látás a másként látás és nem látás, az észlelések élessége és tompasága mentén is árnyalódik. A katonaiskolai közegbe beleszokva a fiúk érzékei elváltoznak, és így a világot a korábitól eltérő módon észlelik. Ottlik két jellegzetes metaforát használ erre: a leszálló ködét és a dupla rácsét.<sup>26</sup> „Ezzel kezdődött életünk igazi zűrzavara. Ha eddig nem értettem egyet-mást, hát most aztán olyan sűrű köd szállt le – igaz van Medvének –, hogy ettől fogva minden összezavarodott; s napokba, hetekbe telt, amíg annyira tájékozódni tudtam, hogy megtaláljam a saját orromat.” (73.) „A teljes bizonytalanság, a világgal való ismerkedés ideje ez. Később a köd semleges lesz, sőt barátságos.”<sup>27</sup> A köd egyfelől „eltakarja” a világot és átláthatatlanná teszi azt, másfelől a valós hajnali, a csuklózásokkor tapasztalt köd a szereplőket is eltakarja, kartávolságnyi magánteret, védelmet ad nekik, a szabadság motívuma lesz, mely kivételesen mindkét narrátornál megjelenik.<sup>28</sup> A leszálló ködhöz azonban

23 Az idézet előtti szakasz a külső fényviszonyokat is leírja, így a belső metaforikus világosság mintegy arra rímel.

24 Lásd pl. 102, 122, 177, 250, 423. A főallé lerajzolásakor is a különféle fényjelenségek leírásával kezdi a jellemzést Bébé (lásd a *Függelékben*).

25 Lásd „A hóesés vakító fehérsége beszívárgott a tanterembe, és a zöld festést alig észrevehető kis hideg csillogásokkal szórta tele.” (270.)

26 „M.-et olyan undok félelem fogta el utána, hogy dupla rács ereszkedett a szemére, és hiába könyökölt vissza az ablakba, jó ideig nem látta, amit néz. Vagy egy negyedóraig nem érezte a messzeséget, a távlat összeszűkült, egyszerűen nem látta se a hegyeket, se a parkot, se a levegőget, vagyis mindazt, ami ott volt előtte.” (30.)

27 ZEMPLÉNYI Ferenc, Regény a határon. Megjegyzések Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényéről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1982/4, 483.

28 Lásd „De ha leszállt néha ez a vastag, ólmos köd, a kedvünkért szállt le és nem a rajparancsnokok kedvéért. Ezt én is megtanultam azon az őszön; s azóta soha nem érzek pánikot sűrű ködökben, általános zűrzavarban, világfelfordulások idején, bombázott, sötét városokban és vesztett háborúkban, hanem csak zsebre

hamar hozzáidomult tekintetük, s miként megtanulták a kapcsás bakancsot viselni, az étterem előtti felakasztott egyforma sapkáikat megkülönböztetni, úgy vált ez a tompult látás természetes perspektívájukká. „Eloszlott a köd és nyomban romlani kezdett a látásom.” (388.) Bébé azt követően tapasztalja ezt, miután Merényiék bevették fosztogató körútjaikba és focicsapatukba, ennek nyomán a ködöt és az idézetet követő mondat „távlatát” tekinthetjük a szakadatlan szűkülés és a görcsös figyelem<sup>29</sup> a látás szintjén való artikulálódásának. A ködmetafora mellett (az alapvetően a kegyelem asszociációs mezejébe tartozó<sup>30</sup>) hó motívuma is megjelenik egy észlelési hasonlatban is: „Aztán mégis leesett a hó, kirajzolódott a jéghideg világ némely kontúra.” (334.) A körvonalazódás a homályosság ellenpólusa, a kontúrok segítenek az eligazodásban, az új világ megszokásának és normálisként értelmezésének lépcsője ez. A hó tehát a fizikai síkon a sártól, a bakancskeféléstől hoz megmenekedést, elvontan, a vizuális metaforák szintjén pedig a tisztánlátás visszanyerését hordozza.

A fentiekén túl Medve eltompulása a lát–néz<sup>31</sup> és a lát–hall párok szembeállításán keresztül mutatkozik meg: „Ahogy az érzékei lassan-lassan mégis ocsúdtak, először a gyakorló kürtöst kezdte hallani újra.” (30.) Ugyanilyen érzékhierarchia tapasztalható Medvénel a zsíros kenyerre elvesztésekor, mikor Varjú gyomorszájon vágja őt: „Látta a képeket, aztán elkésve, messziről, észlelte a hangokat is, melyek egy fokkal tompábban, mintegy fáziskéséssel érkeztek a tudatába, lehasadva a látottakról.” (165.) „Az érzéki tapasztalat döntő mértékben képi”:<sup>32</sup> a hallással való szembeállításán túl érdekes, hogy a szagok ábrázolása is olykor látványszerűen ölt testet: „Beáradt a hűvös, éles hegyi levegő és patakvíz tisztaságával szinte pásztákat radiózott az átható ammóniákibúzbe.” (112.) Itt a képi észlelés csak részben tulajdonítható a gyermeki nézőpontnak és az emlékképiségnek, sokkal inkább a széppróza képi megfogalmazásai felé törekvése dominál.

A vizuális észleléssel szorosan összefügg az idő térszerű megélése és leképezése, tehát a megfoghatatlan, időben kiterjedt konkrét térbelivé transz-

---

vágom a kezem, és nyugodtan ácsorgok egy helyben, az egeből alábocsátott ólomfüggönyök alatt.” (190.) Lásd még: „Medve nem hagyta ki; örült, hogy nem látják, és a ködben nem tudják róla, hogy végrehajtja a vezényszót. Ez sokkal könnyebb volt. Engedelmeskedni sokkal könnyebb. Fáradtság nélkül, erélyesen és vidáman csuklózott, s nem úgy, mint amikor látták. Kényelmes volt szót fogadni, és szinte jólesett kipróbálnia rendszeren a gyakorlatokat. Nem fenyegette az, hogy félrevezető lesz a viselkedése, hiszen nem látták.” (262.)

29 Vö. *Uo.*, 73.

30 Vö. „A hó mindig ujjongást, szorongással teli élet-boldogságot zúdit szereplőinket életébe; nem kétséges, hogy a legrózaibb, anyagi ajándékként hull alá. Legjellegzetesebb, és nem véletlenül legendás esete ennek az *Iskola...* említett, természetű, kompozicionális, atmoszferikus csúcspontja, ami közvetlen kilendülése egyben a mű mélypontjának, a teljes, reménytelenül sáros Második résznek, „amelyen” már csak a hó könyörületessége segíthet.” BALASSA Péter, *Ottlik és a hó = Ottlik (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Budapest: Pesti Szalon, 1996, 168.

31 Vö. „Közel kilencszázszor fog még így leszállni a nap az Alpok nyúlványai mögé, de ő soha többé, vagy legalábbis rettenetesen sokáig nem fogja látni, amit néz.” (30.) Lásd még a 28. lábjegyzetet.

32 SÜMEGI István, Képirás. Képek és festők Ottlik prózájában, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 53.

ponálása az illusztrálás vagy egyszerűen a megértés céljával. Ez az észlelés és kifejezés pragmatikai oldaláról közelítve nem tűnik kivételesnek, hiszen hétköznapi, metonimikus fordulataink is efelé tendálnak, például: öt óra magasságában, éjfél tájban. Az *Iskola a határon*ban azonban az olvasó érzekelte idő a hagyományosnál erőteljesebb térillúziót közvetít<sup>33</sup>, ami az időmetaforáknak és az elbeszélés ritmusának köszönhető.<sup>34</sup> Míg az első rész három napot ír le, a második már három hónapot, a harmadik pedig a három alreáli év utáni nyárral ér véget. Így az elbeszélés tempója egyrésztől igazodik a növendékek által megélt időhöz, másrészt a lassú, több nézőpontú és körkörös ismétléseken alapuló szerkezet térszerűvé transzponálja a leírtakat.

„Mint meghódított birodalmat, nyeglén járom széltében hosszában a letelt időt.” (148.) Az *Iskola* elbeszélője az időt irány nélkülinek kezeli<sup>35</sup>, azt a történetmondásnak alávetve alakítja, ezzel azt az illúziót váltja ki, hogy a három év anyaga és a különféle elbeszélési síkok nem elkülönülnek egymástól vagy lineárisan követik egymást, hanem összezsúsznak és egymásra rétegződnek.<sup>36</sup> A körkörös<sup>37</sup>, egymásra rétegzett és egymást felülíró történetmondás szimultaneitást teremt. „Az előre- és visszautalások, »kölsönös vonatkozások és kapcsolatok« szövedéke arra ösztönzi az elsődleges történetmondót, hogy a megélt időt térszerűen ábrázolja.”<sup>38</sup> Továbbá, ahogy a tér- és időbeliség viszonya mentén elkülöníthető a történet elbeszélése és az elbeszélés története, „a felidézés meghatározóvá válása egy több irányban átjárható asszociatív térré változtatja az elbeszélést”.<sup>39</sup>

33 Az egybeírt tér-időről lásd Fűzfa Balázs monográfiájának *Temporalitás a határon* című fejezetét. FÜZFA Balázs, „...sem azé, aki fut...”. *Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Budapest: Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek, 158), 138–149.

34 Vö. ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 484–485.

35 Például ezzel hatott Ottlik Esterházyra és számos kortársára. Vö. „a posztmodern az a szellemi magatartás, amely komolyan veszi az idő iránynélküliségét”. KIBÉDI VARGA Áron, *Posztmodern/magyar posztmodern. Válaszok Pethő Bertalannak = Uő, Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 95.

36 Lásd „A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van; minden pillanata áll egy helyben, kivetítve a mindenség ernyőjére, szélesen, mint egy divergens sugárnyaláb metszőpontjai sferikus felületen.” (145.)

37 A „körkörös narráció” Korda Eszter kifejezése. KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Budapest: Fekete Sas, 2005, 35. Lásd még „a keretes szerkezettel pedig, amelyet többszöri idősíki- és nézőpontváltások differenciálnak szinte végtelenül koncentrikussá, elrugaszkodva a megszokott kompozíciós formáktól és normáktól, Ottlik fellazítja a lineáris tér- és időviszonyokat, az »egymás után következőség«, a hierarchizálás alapelvárásait már a regény legelején.” FÜZFA, *I.m.*, 207.

38 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony: Kalligram, 1994, 82.

39 PAPP Ágnes Klára, *Város és határ, térkép és labirintus. Az Iskola a határon és a Buda között végbemenő váltás térpoétikai megközelítésben = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 222.

Ezt az időkezelést értelmezhetjük a katonaélet és az alreáli szorongatottság, a tejsav és gyanta korszak<sup>40</sup> motívumhálójának részeként is: „a hetek, hónapok, évek fénytelen vizein mindig valamelyik szünet szigetecskéje felé hajóztunk. Egyiktől a másikig. A háborgó, parttalan szürkeségben sokáig nem volt más igazi fényünk, mint ezeknek a húsvéti, nyári, karácsonyi szabadságoknak a világítótornyai.” (304.) Ebben az idézetben találkozunk a fentebb tárgyalt fényérzékelés (ezúttal metaforikus formája) és a térszerűen kezelt idő. A „háborgó parttalan szürkeség” kifejezheti a nem látást és a másként látást, a hajózás és a világítótorony-hasonlat pedig a menetelő szakaszok gálya-metaforájával hozható kapcsolatba.<sup>41</sup>

A struktúra szintjén az egyes epizódok többszöri (olykor több szemszögű) történetbe szövésével, elmesélésével<sup>42</sup>, az idő kimerevített olvasása mentén éri el az elbeszélő a mindenkori bekeretezettség érzetét. Ez a keretesség az *Iskola a határon* elbeszélői szintjén is vezérelv: a *Sem azé, aki fut* vége felé (a 23. fejezetben) visszatér a kiinduló szituációhoz (Szeredy és Bébé Lukács fürdőbeli párbeszédéhez), annak teréhez és időben továbbhaladt jelenéhez.

A látás és a vizuális megragadás fontosságát a metaforákon és a mű motívikáján túl a következő fejezetben tárgyalt, regénybeli képzőművészeti alkotások is alátámasztják, ugyanis ezek mindegyike valamilyen szálon kötődik a látás–nem látás, láttatás–elrejtés problémájához.<sup>43</sup>

---

40 Vö. *Uo.*, 194.

41 Lásd a 15. lábjegyzetet.

42 Lásd „[A]z egyszer már elkezdett jelenetek kivétel nélkül egy közbeiktatott fázis után teljednek ki.” KULCSÁR SZABÓ, *I.m.*, 204. Lásd még „Gyakran ír le Ottlik kompozíciós köröket: egy-egy eseményt mintegy függőben hagyva, a körülötte történtek, közvetlen előzmények elbeszélésébe fog, úgyhogy csak jóval később derül ki, miről is van szó, mikor hirtelen visszakapcsol a félbehagyott eseményhez, új nézőpontba, más megvilágításba helyezve a már korábban is leírt jelenetet.” ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 476.

43 Vö. KORDA, *Képek az Iskola a határonban*, 343. és KÁLDI Katalin, *Keserű Ilona és Ottlik Géza „képei”*, ELTE Művészettörténeti Tanszék BA szakdolgozat, 2003, 21.



## Iskola a tükörben – a regény a grafikus képek felől

*Olyasmit kívánnak közölni, amit  
nyelvünk szavaival nem lehetséges elmondani.*  
Ottlik Géza<sup>44</sup>

A megjelenő képeket lehet önkényesnek, díszítő jellegűnek, atmoszférateremtőnek értelmezni, vagy a motívumháló egy specifikus elágazásaként.<sup>45</sup> Azonban minden képi elem jelentést hordoz, Ottlik minden egyes képleírással, képi hasonlattal vagy a kollektív vizuális memóriába rögzített kép megidézésével a vizuális reprezentáció sajátosságaihoz közelíti a verbális reprezentációt. „Képei” az implicit plurimedialitás<sup>46</sup> alakzataivá és az intermediálitás árnyalataivá válnak a műben. „A kép itt nem művészettörténeti, hanem nyelvi tényként szerepel.”<sup>47</sup> A fejezet célja a grafikus képek olyan megközelítése, amely eddig a szakirodalomban nem kapott hangsúlyt, illetve kiemelten a *Las Meninas*-önembléma szerepének bemutatása egy párhuzamos elemzésen keresztül.<sup>48</sup>

A mitchelli kategóriák<sup>49</sup> mentén értelmezve: a regény verbális, észlelési és grafikus képekkel dolgozik.<sup>50</sup> Nem szabad elfelejtkezni azonban arról, hogy az *Iskola a határon* (az egyes kiadások borítóképeit leszámítva) nem tartalmaz grafikus képeket, nincs benne semmiféle illusztráció<sup>51</sup>, valójában minden, amit a „kép” szóval illetünk, az a kép leírása, a valós grafikus kép a művön kívül

- 
- 44 OTTLIK Géza, *Fák és festők* = Uő, *Próza*, Budapest: Magvető, 1980, 211.
- 45 Ugyanígy, a műfajok és a tematika felől közelítve, nem lehetetlen nevelődési regényként vagy gyermekkori visszaemlékezésként, a katonaiskola borzalmainak leírásaként olvasni az *Iskolát*. Ezek mind igazak is korábbi változatára, a *Továbbélőkre* (OTTLIK Géza, *Továbbélők*, Pécs: Jelenkor, 1999.) és részlegesen a nagyregényre is.
- 46 „Mihelyt valamilyen formában érzékelhető egy másik műfaj vagy művészet jelene a műalkotásban, implicit plurimedialitásról beszélhetünk.” KIBÉDI VARGA Áron, *A műfajok multimedialitása* = Uő, *Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 171.
- 47 KORDA, *Ecset és toll*, 6.
- 48 A párhuzamra Szegedy-Maszák Mihály mutatott rá először (SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 125.), majd KORDA Eszter külön elemzést szentelt neki: *Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik = Változatok a modernítésra. Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2001, 245–258.
- 49 A képek osztályozását összefoglaló ábrát lásd *Képmelléklet*, 1. kép.
- 50 Ez utóbbi kettő a Sümegi-féle csoportosításban a részleges képek alosztályába tartozik, így nevezi a másodlagosan beszivárgó képi szférát, tehát azt, amit nem a közvetlen valóságukban, elsődleges érzékelőkként látnak az alreál növendékei, hanem vagy belső szemükkel (álmok, látások, emlékek) vagy másodlagos megfigyelőkként (térképek, ábrák, festmények). Lásd SÜMEGI, *I.m.*, 60.
- 51 Egyetlen részlegesen illusztrált *Iskola a határon* jelent meg, az is egy angol nyelvű egyszerűsített olvasmány. OTTLIK Géza, *School at the Frontier*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011 (Bluebird Reader’s Academy). Az illusztrációit Rontó Lili készítette.

található, vagy még ott sem (a növendékek rajzai az olvasat nyomán, az olvasó képzeletében születnek meg).

Az *Iskola* kétféle festményt, rajzot, ábrát jelenít meg: a műben létrejövőt (a szereplő művét) és a szövegvilágon kívülről érkező alkotást. Az előbbiek közé sorolandó a főallé rajza (melyet az elbeszélhetetlenség hív életre)<sup>52</sup>, Zsoldos hernyószerű lakásrajza, Medve fekete kézlenyomata vagy akár a bevonuláskor készült fényképek<sup>53</sup> is. A leírt műalkotásokon belül érdemes két csoportot létrehozni: a tartalmi vonatkozásukban fontos képeket és az önnön autotextusaikkal és recepciótörténetükkel együtt megjelenőket. Előbbibe a következőket sorolnám: Ferenc József portréja, a Monarchia falitérképe, a davosi tollszár látképe<sup>54</sup>, Savoyai Jenő képe, (a gondosan leírt, de egy híresebb művel sem beazonosítható) *Szent Ágnes*<sup>55</sup> vagy a szintén nem tisztázott eredetű sötét *Emmausi vacsora*<sup>56</sup>, sőt idetartoznak a különféle ábrák (a szekrényrend, a körte keresztmetszete Colalto tankönyvében) és fényképek is (a Michigan Avenue földrajzkönyvi felvétele és az újságkivágás a színésznőről, aki nem Czákó anyja). A második csoportba az egyértelműen azonosítható képzőművészeti alkotások tartoznak: a *Las Meninas* (*Képmelléklet*, 2. kép), a *Tulp doktor anatómiája* (*Képmelléklet*, 3. kép) és a *Mona Lisa*.

Ahogy a középkori templomok üvegablakai egy előzetesen ismert elbeszélésre (legtöbbször hallott szövegre) emlékeztettek, úgy szolgálják az előzetesen ismert, látott képek felidézését az *Iskolában* megjelenő képcímek, illetőleg naív (gyermeki) kommentárok. Fontos, hogy egyikről sem kapunk részletgazdag képleírást, hanem csupán kulcsmotívumaik érintőleges említésével kerülnek a narratívába. Így ezek a festmények „megfoghatatlan rétegükkel” hatolnak a regénybe, nem képi valójuk a hangsúlyos.<sup>57</sup> Korda szerint „a képek motívumként, emblémaként vagy fiktív intertextusként vannak jelen”.<sup>58</sup>

A recepció eddig részben azért emelte ki a *Tulp tanár anatómiáját*, mert a szereplők a mű kulcspontjainál tekintenek fel a képzőművészeti remekről készült olajnyomatra. Azonban én legalább ennyire hangsúlyosnak vélem, hogy a szereplők gondolkodásának szerves részévé válva két hasonlatban is megjelenik: „A puffadt hulla, amelyet a kalpagos németalföldi sebészek körülvesznek, egy kicsit emlékeztetett Orbán Elemérré.” (92.) „[Formes] nyilván nem volt hajlandó önként odaadni a cipőjét, mert azt láttam, hogy rövid szóváltás után ketten lenyomják hanyatt az ágyára, Merényi pedig ügyesen és higgadtan, mint egy boncoló sebész, kifűzi és lehúzza a lábáról a szép, kap-

52 Lásd a dolgozat *Az eltérő látószögek ekphrasztikus kivetülései* című fejezetét.

53 Ezek a mitchelli csoportosításban az optikai képek közé sorolhatóak, ám jelen felosztásban a készítésük ideje és eredménye a fontos, a módja a vizsgálaton kívül esik.

54 Lásd a *Függelékben*.

55 Korda Eszter Ribera egy festményével azonosítja, de ez nem bizonyított. Lásd KORDA, *Képek az Iskola a határonban*, 340–342.

56 A sötétségre hivatkozva Korda Rembrandt egy festményével azonosítja, de ez, amint azt ő maga is elismeri, nagyon vitatható. *Uo.*, 343.

57 Vö. KORDA, *Ecset és toll*, 6.

58 KORDA, *Képek az Iskola a határonban*, 336.

csos cipőket.” (96.) Ebből is látszik, hogy a festmény a szereplők gondolataiba beépülve saját közegük vizuális síkjába simul.

A regény legfontosabb megidézett festménye a *Las Meninas* (*Udvarhölgyek*), mely az *Iskola a határon*-ba emelkedve nem csupán intermedialis idézet, de egyúttal a regény mise en abyme-ja is.<sup>59</sup> A *Las Meninas* önreflektív és állandóan keletkező szerkezete<sup>60</sup>, mélyrétegzettsége és kiszámíthatatlan, csavaros perspektívaváltásai ugyanis sok szempontból megfeleltethetők az *Iskola a határon* elbeszélői és szereplői síkjainak, azok ritmikus egymásutánjának, „besüllyesztéses” rendszerének: „Az öntükrözés teszi lehetővé, hogy a képen a láthatatlan láthatóvá, a regényben az elbeszélhetetlen elbeszélhetővé legyen.”<sup>61</sup> A perspektíva kötöttségei és az egyes képterek lehatároltsága<sup>62</sup> hasonlatos az én-elbeszélőjű regény korlátaihoz. A tükör Velázqueznél egy eredetileg láthatatlan képsíkot mutat meg, Ottliknál pedig – a mindentudó narrátor hiányát kijátszva – a medvei kézirat a Bébé számára megélhetetlen perspektívákat is beengedi a regénybe. A tükrözéses alkotói folyamatok az adott médium szabta határokat kísérik meg átlépni, legyen szó akár optikai tükrőről, mely a képteret nyitja meg, akár a metanarratíva jelenlétéről, mely az ént felülnézetből szemlélve közelít annak a perspektívájához, „aki nézi mindezt”. (12.)

Szerkezeti szempontból központi képsíknak az udvarhölgyeket magába foglaló síkot tekintem, a regény központi szálának – és így elsődleges idősíkjának – pedig az alreálban töltött három évet. A strukturális középponthoz képest a festményt úgy nyitja meg az ajtó, a vászon és a tükör<sup>63</sup>, mint a regényt a növendékek 1923 előtti élete, 1923–26 nyarai, az 1944-es *Kémmők Nagyváradon* és az 1957–59-es Lukács fürdői idősíkok. De ugyanígy a terek: Budapest, Szombathely, Nagyvárad, a trieszti öböl, a Balaton, mind az ajtón túl és a tükrön innen vannak. Az ábrázolásban tehát mindkét esetben benne rejlik az előtte és a mögötte, illetőleg az utána.

59 Vö. „A kép utóbb irodalomra is vonatkoztatott eljárás iskolapéldája lett, annak a megfigyelésnek alapján, melyet Gide 1893-ban így rögzített a naplójában: »Meglehetősen kedvelem, ha egy műalkotásban ugyanennek a műnek a tárgya újra megtalálható a szereplők síkján (à l'échelle des personnages). Semmi nem világítja meg jobban az arányokat, semmi nem ad ennél szilárdabb alapozást nekik.«” SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 123.

60 Vö. „E reprezentáció ténylegesen arra vállalkozik, hogy a képben önmagát jelenítse meg.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, Budapest: Osiris, 2000, 25. Vö. még: „A *Las Meninas* formális szerkezete a képi önreferenciák enciklopédikus labirintusa.” MITCHELL, *I.m.*, 173.

61 SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 125.

62 Vö. „A tükör biztosítja a láthatóság metatézisét, ami egyszerre kezdi ki a képben reprezentált teret és a reprezentáció természetét; látni engedi a vászon középpontjában azt, ami a képben kétszeresen is szükségszerűen láthatatlan.” FOUCAULT, *I.m.*, 27.

63 Chastel szerint a tükör olyan motívum (a nyílások és a képbe applikált festmény mellett), amely képes arra, hogy megbontsa a homogén és zárt teret. Vö. André CHASTEL, *Kép a képben = Uő, Fabulák, formák, figurák*, Budapest: Gondolat, 1984, 230.

A festmény szerkezeti elemzése során a térben legközelebb jelenlévő képektől (helyesebben bekeretezett képsíkoktól, hiszen az ajtót és a tükröt is elemzem) haladok a legtávolabbiig. Ennek értelmében a nekünk háttal, a központi képsíkban álló vászonnal kezdem. „A képen Velázquezt látjuk, amint éppen egy képet fest, de hogy ezt a képet festi-e, vagy egy másikat, azt sosem tudjuk meg, mivel a képnek mindig csak a hátulját látjuk.”<sup>64</sup> Ez a *Las Meninas* legtitokzatosabb képe, méreteit tekintve akár maga a *Las Meninas* (318 cm x 276 cm) is lehet, a nézőpontot tekintve azonban azt kell feltételeznünk, hogy a tükörben látott királyi pár portréja készül. Ez utóbbi értelmezés egyértelműen az *Udvarhölgyek* életkép volta mellett szól, azonban a tükörben lévő kép elkészültéről nincs történeti adatunk, és (ma legalábbis) nem létezik ilyen portré.<sup>65</sup> Amennyiben a készülő mű maga a *Las Meninas* lenne, megfeleltethetjük az *Iskola* metanarratívájának, metaregény<sup>66</sup> voltának.

Nem elhanyagolható, hogy a festő kezében ecset és egy az infánsnő színeit tartalmazó paletta van.<sup>67</sup> A festő maga Velázquez, akinek ez egyetlen hiteles önarcképe is. Önábrázolása tiszta öntudatosságról és reprezentációs szándékról árulkodik. A királyi pár homályos és kicsinyített képe szemben a festő méreteivel és kidolgozott voltával szinte felségsértésnek tűnhet, az utólag odafestett Szent Jakab-lovagrend keresztje (melyet a nem nemes Velázquez előtt még nem kapott meg) szintén az önreprezentáció jele. Ottlik esetében nincs szó ilyen jellegű magamutogatásról, az író finoman megbújik az elbeszélő mögött, Szegedy-Maszák szerint a festőség is ezt az eltávolítást szolgálja.<sup>68</sup> Azonban míg a vásznon látható festő egybeesik alkotójával, a keletkező regényben két teremtő-elbeszélő is van: Medve, aki M.-ként önportrét ír és Bébé, aki Medve kéziratát „körülírva” szintén megírja önmagát is.

Mind a festményen, mind a regényben autodiegetikus narrációt<sup>69</sup> találunk: a narrátor egyben az egyik főszereplő is, tehát önarckép is szerepel a művekben.<sup>70</sup> A *Las Meninason* megjelenített festő Velázquez, az *Iskola* festő-narrátorának a pendant-ja.<sup>71</sup> Míg Bébé felfedi, hogy a kézirat M.-je nem teljesen

64 MITCHELL, *I.m.*, 173.

65 HARRIS, *I.m.*, 172.

66 Vö. „Az *Iskolát* metaregénynek is mondják, úgy érteve, hogy önmagáról is szól.” ODORICS Ferenc, „...Látta is, amit néz”. Az *Iskola* a határon *tradicionális irodalomszemlélete* = „...ami biztosan van...”. *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2012, 51.

67 Vö. Leonhard SCHMEISER, A *Las Meninas* tükrében, ford. VARGA Koppány, *Enigma*, 1994/4, 79.

68 SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 59.

69 Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca–New York: Cornell, 1980, 245.

70 „A látható – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja: íme a látás alapvető nárcisztikus természete.” MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 157.

71 Vö. „Hilbert Kornél kérdezte egyszer tőlem, hogy én is tűzér leszek-e? »Dehogy.« - Hát mi? - »Festő. « Festő!? Milyen festő? »Spanyol« – mondom. Medvéhez fordult: Hát te? – »Én? Mi leszek? Természetesen költő és hadvezér!« (Ha nem lehetek bodzafa, gondolta Medve.) OTTLIK Géza, *Buda*, Budapest: Magvető, 1993, 17.

felel meg Medvének és azt egy teóriával alá is támasztja<sup>72</sup>, addig saját regényében mindvégig egyes szám első személyű elbeszélést folytat, és semmiféle eltávolító gesztust nem alkalmaz a narrátor és az elbeszél Bébé alakja között. Ennek tükrében tehát a festő helyzete és alakja inkább Bébével látszik párhuzamba hozhatónak, semmint Medvével.

A vizualitás kérdéskörét fókuszba helyező Ottlik-szakirodalmak valamilyen módon mind foglalkoznak a festő-elbeszélő jelenséggel, hiszen a szövegtestben fellelhető erőteljes képiségen túl meghatározóak az erre való folyamatos utalások is.<sup>73</sup> Míg egyes értelmezők ezek mentén indulnak el, ennek tulajdonítják a képzőművészet–irodalom párhuzamokat, és összhangban érzik a narratívával (így Korda Eszter<sup>74</sup> és Káldi Katalin<sup>75</sup>), mások az ennek ellenére és ezzel párhuzamosan meglevő szakadékot emelik ki Ottlik Géza és a képzőművészet között (így Kovács Ida<sup>76</sup> és Sümegi István<sup>77</sup>).

A narratíva erőteljes vizuális voltát valóban magyarázhatnánk a (*Budában* is intenzíven jelenlevő) festő-narrátorral, vagyis azzal, hogy a fiktív elbeszélő a történet szerint egy kontár csupán az irodalomban, valójában képzőművész, így elsődleges kifejezőeszköze nem a szó, hanem a kép. „Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. [...] Nem jó az arckép.” (33.) A festői szerephez való belehelyezkedés nem csupán a deklaráció szintjén történik meg, a Bébé mint elbeszélő a valóságot olykor a festőléthez illő szókinccsel interpretálja. Káldi szerint „az írónál a festő-szerep és a képzőművészet hatása egy újfajta regénymodell megalkotásához nyújt segítséget”.<sup>78</sup>

A vászon után a *Las Meninas* terében szintén fizikai kiterjedésében jelenvaló ajtóra fókuszálok. A festményen mindössze három valós fényforrás található: a hátsó ajtó és a jobb<sup>79</sup> falon lévő két ablak (a maradék ablakok be vannak deszkázva). Az *Iskolában* ugyanez a zártság jelenik meg, a községi alreál kertjét téglafal veszi körül, a városba való kijárás vagy az országúti menetgya-

72 „Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis elárultam a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből.” (33.) Lásd még a *Prózában* kibontott ars poeticát: OTTLIK, *Könnyen futó színes kréták. Szebek Miklós. Törless és Rilke = Uő, Próza*, 271–273.

73 Lásd pl. „Márpedig az én festőszememnek nagyon hűtlen ez a portré.” (34.) Lásd még „Engem talán egy életre megtévesztett mindez, s lehet, hogy azért mentem el festőnek, mert azt képzeltem, hogy a festészet ilyen kellemes kupleráj, mint a szerdai két rajzóránk volt.” (151.)

74 KORDA, *Ecset és toll*.

75 KÁLDI, *I.m.*

76 KOVÁCS Ida, *Bébé, a festő. Ottlik Géza és a képzőművészet = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLAI Zsuzsa, TAKÁTS József, TVERDOTA György, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005, 269–288.

77 SÜMEGI, *I.m.*

78 KÁLDI, *I.m.*, 22.

79 Az irányok mindig a befogadó szemszögéből értendők.

korlatok ritka alkalmak. „A Las Meninas című képen mindig idegesítette őt az a gyerek vagy törpe, vagy mi a lópikula. Meg hátul a nyitott ajtó.” (282.) A festmény háttérében megjelenő fényforrás, a nyitott a lépcsősorhoz vezető ajtó kiemelt jelentőséget kap.<sup>80</sup> Miként a *Las Meninas* lépcsősora kivezet a képből, úgy az *Iskola* lépcsősorai egyenesen a képhez vezetik a befogadót: „A lépcsőn jobbra fordultunk, aztán balra, ott lógott a »Las Meninas«” (154). A Medve a képhez való viszonyát leíró mondat szökése éjjelen „hangzik el”, a nyitott ajtó a kecsgetető szabadulás szimbólumává lesz, egyúttal a fizikai kiszabadulással meginduló lelki megmenekedésé. Különbőség azonban, hogy Medve előtt zárt ajtók állnak, szökését alternatív utakon viszi véghez. A konkrét fizikai bezártságon túl a történelmi elszigeteltség metaforikus síkja is jelen van az 1920-as évek friss Trianon-traumájával<sup>81</sup> és az '50-es évek vasfüggönyével szoros történelmi összefüggésben.<sup>82</sup>

Velázquez festményének elemzését a hátsó falon látható képekkel folytatom, melyek az ajtókerettel azonos síkban találhatóak, azonban nem fizikailag, hanem szellemi kiterjedésükben nyitják meg a teret. Körülbelül tizennégy kép jelenik meg a spanyol festő művén, ebből a szemben lévő fal felső harmadában lógó két kép különösen jelentős (kiemelésüket lásd: *Képmelléklet*, 4–5. kép). Az alig kivehető hátsó festmények valóban ott lógtak a falon Velázquez műtermében<sup>83</sup>, pontos attribúciójukat Emmensnek köszönhetjük.<sup>84</sup> A jobb oldalon lévő festmény Apolló és Pán versenyét és a gúnyolódó Midász király számárfüleinek történetét ábrázolja (a *Metamorphoses* tizenegyedik könyvének második része alapján), a bal oldali pedig Athéné és Arachné mítoszát és benne ez utóbbi pókká változtatását beszéli el (a *Metamorphoses* hatodik könyvének első része alapján).<sup>85</sup> Az isteni szféra felé törekvés összefüggésbe hozható az akarással és a futással (vö. „Non est volentis...”), ugyanígy a mitológiai hősök fizikai átváltozás-története az *Iskola* gyermekhőseinek kisgyermekből növendékké, gyermekből felnőtté, katonává válására rimel. A felszín alatt lezajló lélektani folyamatok egyetlen külső jele vonásaik megváltozása:

76

80 Lásd az erre a motívumra nagy hangsúlyt helyező tanulmányokat: André CHASTEL, *Alak az ajtó keretében Velázqueznél* = Uő, *Fabulák, formák, figurák*, ford. NÉMETH Lajos, Budapest: Gondolat, 1984, 258–267. és SCHMEISER, *I.m.*

81 A Monarchia hagyatéka átítatja a regényvilágot: a falon még ott lóg a Trianon előtti állapotot tükröző térkép és Ferenc József portréja, Schulze (a közös hadseregből maradt) német vezényszavakon kiabál és magát a határszéli iskolát is abban az érben alapították. Zemlényi a Monarchia utolsó nagyregényeként aposztrofálja a művet. Vö. ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 485.

82 Vö. N. PÁL József, „...védeni egy kis várat...” (Ottlik Géza: *Továbbélők*), *Kortárs*, 2000/2, 101–109.; STURM László, *Ottlik hagyomány Karátson Gábor Ötvenhatos regényében* = „...ami biztosan van...”, 97–108.

83 Vö. Javier PORTÚS, *Connecting Threads: Meninas, Spinners and a Music Fable = Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*, ed. Javier PORTÚS, Madrid: Museo Nacional del Prado, 293.

84 J.-A. EMMENS, *Les Ménins de Velázquez, miroir des Princes pour Philippe IV, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1961/12, 51–79; idézi VASÁK Benedek Balázs, *Ábrázolás és reprezentáció. A Las Meninas utóélete, Enigma*, 1994/4, 92.

85 Ezt a történetét adaptálta Velázquez is a *Las Hilanderas (Szövőnők)* című 1660-ban befejezett vásznán.

„Medve is pisze orral érkezett szeptemberben. Elég hamar megváltoztak az arcvonásaink, a puha orrok és az arcizmok önfeledt mozgékonyága...” (177.)

A hátsó két festmény közül strukturálisan Arachné történetének ábrázolása jut nagyobb szerephez. A történet szerint Arachné szövőtudományától felfuvalkodva kihívta az istennőt egy versenyre, aki öregasszony képében (lásd Velázquez, *Las Hilanderas*) megjelenve versenyre kelt az önhitt földivel. A festmény háttérében Arachné versenyműve, egy Európé elrablását ábrázoló szőttes van felfüggesztve, amivel a „kép a képben” gondolat tovább bonyolódik. Ezt a komplikált rendszert az *Iskola* „regény a regényben” alapproblémájával együtt szeretném tárgyalni. Külön csavart jelent az is, hogy a két hátsó festmény alapjául Ovidius műve szolgált; s ahogy a *Las Meninas*on, az *Iskolában* is a cselekmény van az előtérben, de a háttérrel, a témát a nézetváltások, az átváltozások, a „világ fokozatos elérvénytelenedése”<sup>86</sup> nyújtja. Fontos, hogy a *Las Meninas* Medve kézirata (regénye) nyomán emelkedik be a műegészbe. Ezzel együtt tehát az egymásba ágyazottság a következő komplexummá bővül: „regény a regényben”-ben a „kép a képben” a kép a szövegben. Otlík tehát regénye fűszerét (a kettős narrációt és a beemelt kéziratot) Velázquez képrendszerét is megidézve tette még izgalmasabbá.

A két mitológiai kép a festményen a *Las Meninas*hoz és a *Tulp tanár anatómiájához* hasonlítható a regényben, amennyiben recepciótörténetük, konkrét kilétük is jelentős, nem csupán a tartalmi vetületeik. A két festmény Juan Bautista Martínez del Mazo, Velázquez szintén az udvarban festő vejének alkotása, nem eredeti képek azonban, hanem Rubens és Jordaens műveinek *másolatai*.<sup>87</sup> Ezzel elérkeztünk az összehasonlítás kulcsponthoz: a másolat(ok) másolata(i)ról szeretnék ugyanis szólni. A korábban kifejtett egymásra rétegzettséggel párhuzamban elmondhatjuk, hogy Rubens és Jordaens lemásolta, adaptálta Ovidius írását, majd Mazo lemásolta Rubens és Jordaens festményeit, majd Velázquez bemásolta Mazo műveit saját alkotásába, így tehát a falon megjelenő képek a másolat másolatainak a másolatai. Ezzel a szerkezet felidézheti bennünk, ahogy az *Iskola a határon* mottója beépül a történetbe: eredeti szöveghelye Pál levele a Rómabeliekhez (9,16), ezt a Sgraffittós ház készítője kiírta a kőszegi ház homlokzatára, majd Medve ezzel kezdte a kézirátát, amit Bébé átvett. A „Non est volentis neque currentis sed miserentis Dei” mondat az *Iskola* mottójaként, egyben szerkezetének gerinceként csupán a *másolat másolatának a másolata*. Az ovidiusi szöveg képpé adaptálását szintén tekinthetjük a szöveg lefordításával párhuzamos mozzanatoknak. Az idézet élettörténetébe még egy felbukkanási hely beletartozik: I. Rákóczi György *Fejedelmi parainesis* című művének a vége, a család mottója.<sup>88</sup> A Rákócziak Otlík távoli ősei<sup>89</sup>, ahogy tehát a homlokzatról való „leeme-

86 Juhász Andor kifejezése. JUHÁSZ Andor, *Az Iskola a határon kompozíciós elemzése = Mélylégzés: adalékok Otlík Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 1997, 37.

87 IV. Fülöp az 1630-as évek közepén egy nagyszabású megrendelés keretében Rubens-t és műhelyét egy több mint 50 képből álló mitológiai sorozat megfestésével bízta meg a Torre de la Parada számára. Velázquez és Mazo korában ezek a képek még helyükön voltak. Vö. HARRIS, *l.m.*, 176.

88 I. RÁKÓCZI György, *Fejedelmi parainesis, 1637 = Magyar gondolkodók. 17. század*, szerk. TARNÓC Márton, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 133–137.

lés-beemelés” helyszínindikátor, így egyúttal az író személyes történelmével való kapcsolatkeresés is.<sup>90</sup>

Visszatérve a regény szintjeire, Velázquez festményén a másolatok szféráját gazdagítja a tükör, mely a szemlélő (így a képsíktól legtávolabbi valóság) irányába nyitja meg a teret; a képen a valóság másolatának a másolata jelenik meg.

Merleau-Ponty a tükröt az egyetemes mágia eszközeként tartja, mert az átjárhatóvá teszi a dolgok és a látványok szféráját: „A festők gyakran álmodoztak a tükrökről, mert ebben a »mechanikus trükkben« – hasonlóan a perspektívához – a látó és a látható metamorfózisára ismertek rá, amely saját testüknek és az ő hivatásuknak a definíciója.”<sup>91</sup> Ebben a tükörben IV. Fülöp és Ausztriai Anna homályos kettősportréja látható. Ekkoriban Jan van Eyck Arnolfini házaspárja a spanyol királyi gyűjtemény részét képezte, tehát Velázquez feltehetően ismerte azt.<sup>92</sup> A németalföldi mesternél a portrét álló pár a főszereplő, a festő megbújik a tükörben, a spanyol festőnél azonban ő maga áll a középpontban és a (feltehetően) modellt álló pár jelenik meg a tükörben, a néző helyén. Tehát, miként Medve kézírata, a Velázquez előtt, nekünk háttal álló vászon festménye is fiktív, ugyanakkor a nagyregény és a valós festmény a megjelenítés és a reflexió segítségével élővé, létezővé teszik azokat. A tükör pedig, ami a valósághű leképezés eszköze<sup>93</sup>, itt egy festett képelem, s ahogy a kép elhomályosodik a többszöri másolás nyomán, úgy mosódik el a regényben az igazság a szavak nyomán.<sup>94</sup> Visszakanyarodva az elemzett regénnyel való párhuzamhoz, érdekes kiemelni, hogy a tükörben a néző helyén a pár, míg a regényben az olvasó helyén a másik elbeszélő jelenik meg.

89 Vö. ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 485.

90 Ahogy Ottlik őse mottóját, úgy szellemi utódja Ottlik regényét másolta le. Ottlik hetvenedik születésnapjára (1982) Esterházy Péter az *Iskola a határon* szövegét egyetlen 55x77-es rajzlapra átmásolva képpé transzformálta. A szöveget a rituális ismétlés olvashatatlanná tette. Lásd „egy lineáris textus egyidejűvé tett látványa. Vetített kódex.” BALASSA Péter, *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon = Észjárások és formák*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1985, 309. Lásd még „Amikor EP egyetlen papírlapra lemásolta OG *Iskola a határon* című regényét, olvashatatlanná idézetet alkotott. Az értelmetlen művészi gesztus áldozatának megható tiszteletadásával rituálisan megölte irodalmi apját.” RADNÓTI Sándor, *Az ambivalens műbírálata = Diptychon*, szerk. BALASSA Péter, Budapest: Magvető, 1988, 93. Izgalmas, hogy a „gobelin” egy az *Iskolát* igazán tartalmazó képfelület, vizuális jelekkel mégis kevesebbet mond a regényről, mint egy-egy fénykép vagy borítórészlet.

91 Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem*, ford. VAJDÓVICH György, MOLDAVI Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Budapest: Kijárat, 2002, 60.

92 Vö. HARRIS, *I.m.*, 174.

93 Lásd „...a tükörképben maga a létező jelenik meg képként...” Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Budapest: Gondolat, 1984, 109.

94 Vö. „Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.” (174.) Ezt a gondolatot bontja ki Esterházy Péter kultikus gesztusa, az *Iskola* teljes szövegének egyetlen lapra másolása Ottlik 70. születésnapjára (lásd 90. lábjegyzet). A szöveget a rituális ismétlés olvashatatlanná tette.



Külön problematikus, hogy amit tükröz, nem lehet valóságos, a tükrözött alakok mérete alapján azoknak vagy az infánsnő és a tükör között kellene állniuk<sup>95</sup>, vagy két órással állunk szemben. S az a paradoxon is feloldhatatlan marad, hogy a tükör a vászonra kerülve képmezővé redukálódik, festett volta miatt nem tölti be hagyományos funkcióját:<sup>96</sup> a néző, aki vele szemben áll, soha nem tükröződhet benne. Bébé szövegrészei pedig hiába íródnak helyesbítőleg a szépírói szavahihetlenség vádjával többszörösen illetett kézirat köré, végeredményben ugyanúgy a regény részét képezik, az olvasó számára már semmivel sem igazabbak.

A *Las Meninas* képei és alakjai, de leginkább egymáshoz való viszonyaik tehát párhuzamba állíthatók az *Iskola a határon* tematikus és strukturális rendszerével. S bár minden intertextuális utalás (Biblia, Pascal, Verne...) és vizuális asszociáció újabb és újabb tartalmakkal gazdagítja a regényegészt, mégsem bír egyik sem olyan kulcsszereppel, mint Velázquez festménye. Ottlik valóságos mise en abyme-ként emelte e remekművet regényébe, a szemünk előtt testet öltő regény többszörösen rétegzett világának leleplezéseként. Mindkét műben jelen van egy az alkotás kiindulópontját, a mű létrejöttének „à propos-ját” adó motívum: a festményen a királyi pár modellt állása, a regényben pedig a paksaméta megkapása, valamint Szeredy kérdésföltevése. Ezen lehetséges értelmezés nyomán a *Las Meninas* tehát egy másik mű keletkezését megörökítő életkép, az *Iskola* pedig a „csinálj vele, amit akarsz, édes öregem” medvei „kikötés” teljesítése, egyúttal egy kifejtett válaszáadás a Lukácsban élete összekuszálódott szálai fölött „töprekedő” Szeredynek.

Különös paradoxon, hogy a természetéből adódóan dinamikus elbeszélés szerkezetével és időkezelésével statikus állóképszerűsége törekszik, az elvben statikus festmény pedig a tökéletes befejezetlenség, befejezhetetlenség, a mozgás felé tart, még hozzá a barokk dinamizmus legintellektuálisabb módján, nem csupán az alakok és a tárgyak képeret általi elmetszésével, de a tükör termegnyítő játékával is mozgásba hozva az állóképet.

95 Vö. SCHMEISER, *l.m.*, 79.

96 Az optikai tükörkép sajátosságait és a képmás és a tükörkép viszonyát lásd GADAMER, *l.m.*, 107–112.

## Az eltérő látószögek ekphrasztikus kivételése

*A világ egyedül nincs, csak azzal együtt, aki szemléli.*  
Ottlik Géza<sup>97</sup>

*A néző nem maradhat teljesen kívül az általa nézett világon.*  
Maurice Merleau-Ponty<sup>98</sup>

Ottlik Géza nagyregényének folyamatos metareflexív jellegét részben a megírás folyamatának tükröztetése, részben a talált kézirat motívuma mentén kibomló kétszólamúság adja. A szakirodalomban számtalanszor körüljárt kérdés a narráció szokatlansága<sup>99</sup>, a különféle nézőpontok adta eltérő emléksorokból összetevődő szövegtest olvasatformáló ereje.<sup>100</sup> Az *Iskola a határon* elbeszélője a bábéi perspektívába behelyezkedve egyszerre olvasója is az elbeszéltek egy korábban leírt változatának, és írója is a valós (a könyvet tartó) olvasó szeméi előtt körvonalazódó új (végleges) történetváltozatnak. A regényszöveg pendant-ját adó képi világ vizuális és verbális forrásokból egyaránt táplálkozik: „Medve nem tudta pontosabban leírni a képszerűvé összeálló gondolatait és érzéseit.” (56.) Ennek következtében olvasatuk óhatatlanul is képolvasati aspektussal is bír. Ezen álláspontot erősítik a szövegben megjelent, a mindennapi gondolás-látás metafora keretein túllépő képi-reflexív elemek. A bábéi elbeszélő hivatására<sup>101</sup> hivatkozva feloldhatjuk ezt a hangsúlyozott képiséget, a jelenetek olykor mozgóképpé, állóképpé formálódását. Merleau-Ponty fenomenológiai írásának tükrében azonban térolvasati és metatérolvasati benyomásainkat össze kell egyeztetnünk az eltérő elbeszélők (és eltérő nézők) adta eltérő látószögekkel. „Nemcsak a letapogató (kéz) és a letapogatott (tárgy) között van kölcsönös egymásba hatolás és átfedés, hanem a tapintható és a beléje ékelődő látható között is.”<sup>102</sup> A látás-tapintás metafora a látással való intenzívebb találkozásra mutat rá, kiemeli, hogy a tekintet idomul a látványhoz, ezen folyamat kölcsönhatássá alakulása során pedig a látvány a tekintet formálója lesz. Ehhez hasonlóan Ottlik Géza is azt találja a jó festészet egyik ismérvének, hogy a „festő belefest a látásunkba”<sup>103</sup>, amit Kovács Ida Imdahl újrafelismerő látásról alkotott elképzelésével hoz pár-

80

97 OTTLIK, *Rossz és jó kérdések; Menotti százados = Uő, Próza*, 264.

98 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 152.

99 Már a legelső, egyben mindmáig legátfogóbb Szegedy-Maszák Mihály-féle monográfia is külön fejezetként szentel a kettős narrációnak és a narrátorváltások különlegességének. SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 84–89.

100 Vö. KAMARÁS István, *Olvasó a határon: az Iskola a határon fogadtatásának és befogadásának vizsgálata*, Budapest: Pont Kiadó, Savaria University Press, 2002, 43.

101 Lásd még jelen dolgozat *Iskola a tükörben – A regény a grafikus képek felől* című fejezetét.

102 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 152.

103 OTTLIK Géza, *Szántó Piroska kukoricái = Az elbeszélés nehézségei. Ottlik olvasókönyv*, Budapest: Holnap, 2001, 201.

huzamba<sup>104</sup>, Merleau-Ponty pedig a „képpel látás” kifejezését használja a látott műalkotás látásmódosító erejének leírására.<sup>105</sup> Utóbbi maga az ekphraszisz, mely egy újabb réteggel gazdagítja a nagyregény vizuális vetületeit.

Az ekphrasztikus irodalmi hagyományt tárgyalva ki kell hangsúlyoznom azt a fogalmi rést<sup>106</sup>, amely az antik leírás és a modern irodalomtudományban újjáélesztett „ekphraszisz” között húzódik. „A fogalom körül mára kialakult hálózat három fő csomósodás között szövődött meg (és szövődik tovább): ezek szerint az ekphraszisz 1) műtárgyleírás; 2) vizuális reprezentációk verbális reprezentációja; 3) bármilyen – tehát nemcsak a verbális és vizuális közti – médiumközi átjárás.”<sup>107</sup> Tanulmányomban a második jelentéskörhöz igazodok, hiszen nemcsak a kanonizált képzőművészeti képek leírását sorolom ide, hanem a fiktív (csak a regénytérben létező) vizuális alkotásokat is, illetőleg a pusztán a narratori tekintetben vagy elmében megszülető vizuális aspektusú (látvány, emlékkép stb.) kivetülések deskriptív megjelenítését is. Egy hasonló definíciót idéz az ekphraszisz tágértelműségéről Mitchell is George Saintsburytól, mely szerint ekphraszisz minden olyan a „konvencióknak megfelelő leírás, amely egy személy, hely, kép stb. elképzelését célozza”.<sup>108</sup> Az irodalmi vizuális narráció adta kereteken belül maradván talán világosabb és következetesebb mindennemű vizuális-verbális transzponálást az „ekphraszisz” kifejezéssel illetnünk. Annál is inkább, mert az ógörög szótóhoz visszanyúlva a φράζω (φράζειν) – többek között: elmondani, ~megvilágítani, kiejteni, megmutatni jelentésű<sup>109</sup> – igét találjuk.<sup>110</sup> A latin ex- előtaghoz hasonló „εκ-, εξ-” előtagok a teljességre törekvést mutatják<sup>111</sup>, az εκφράσω jelentéseként Liddel–Scott a „to tell in full” definíciót adja<sup>112</sup>, a magyar „leír” szónál pedig az „ír”-ral való szembeállítás során találhatjuk ezt az árnyalatot. A szócikk elektronikus verziójában szerepel még a művészeti alkotások leírására való szűkítés<sup>113</sup>, ez a korlátozás azonban csak kontextuálisan fogadható el

104 KOVÁCS, *I.m.*, 270., 4. lábjegyzet.

105 „Inkább a kép szerint vagy a képpel látok, mint őt látom.” MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 57.

106 Nem összekeverendő a fogalom történetében jelenlevő rés a megvalósulása során keletkező hézaggal. Vö. *Az ekphrasztikus hézag* = MILIÁN-BOGYAI, *I.m.*, 53–62.

107 *Uo.*, 27.

108 MITCHELL, *I.m.*, 195.

109 „1. to tell, declare, pronounce [...] to make signs”. *Liddel and Scott’s Greek English Lexikon*, Oxford, 2004, 766–767. Érdekes lehet még a szó 3. és 4. jelentése: „3. to think, suppose, believe, imagine that. 4. to remark, perceive, notice: to come to know, see, understand”.

110 Vö. BOEHM, *A képleírás*, 32.

111 Vö. MILIÁN-BOGYAI, *I.m.*, 83., Liddel-Scott szerint: from, out of, away. *I.m.*, 202. Lásd még „Vannak mutató cselekvések, amelyeket már a »phrazein« ige is jelöl, ez az »ekphrazein« erősebb formájában olyan megmutatássá fokozódik, ami a teljes megvilágítást veszi célba.” Michael BAXANDELL, *Uraschen der Bilder: Über das historische Eklären von Kunst*, Berlin: Reimer, 1990, 31., idézi BOEHM, *A képleírás*, 32.

112 LIDDEL and SCOTT, *I.m.*, 212.

113 „title of works descriptive of works of art, as that of Callistratus” <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=34231&context=ljsj&action=from-search> (Letöltés: 2015.09.26.)

helyesnek, hiszen már az antik ekphrasziszok között is számos használati-tárgy-leírást találunk, ahogy azt az első fennmaradt példa (Homérosz Íliásának 18. éneke, az Akhilleusz pajzsát megjelenítő rész) is mutatja. Külön figyelmet érdemel még az „elgördíteni az akadályokat, ~kinyitni”<sup>114</sup> jelentésárnyalat, ez a láthatatlan láthatóvá tevésével függ össze, akárcsak a latin illustratio (*fénybeállítás*). Fritz Graf is abban látja az ekphraszisz erejét, hogy az képes „a hallgatót nézővé tenni”<sup>115</sup>, tehát a (meg)látás előtt álló akadályokat leépíteni.

Az ekphraszisz nemcsak az *Iskolában* játszik kitüntetett szerepet, Ottlik más műveiben is komoly jelentőséggel bír. A *Hajnali háztető*kben a címadó festmény, a *Budában* pedig az *Ablak* csupán a műben található meg, tehát a mű fikcióján kívül nem létezik.<sup>116</sup> Az *Iskola* esetén vagy primer képekről kapunk leírást, vagy a képszerűvé összeálló események, érzelem-lajstromok lesznek a másodlagos megfigyelő Bébé vagy a sokadlagos megfigyelő olvasó számára az ekphraszisz tárgyai. Ez utóbbi esetben teremtő erejű is a leírás, hiszen a leírás előtt nem állóképszerű az eseménysor, nem kapcsolódnak motívumai hálószerűen egymásba, pusztán hagyományos kronológiai linearitást követnek.

A letapogatott képi valósággal kapcsolatban érdemes felidézni a mitchelli képfelosztást (lásd *Képmelléklet*, 1. kép), majd az emlékképek alkategóriáját jelen vizsgálódás középpontjába emelni, hiszen emlékképeink a legkülönbébb vizuális benyomásokból tevődnek össze. Ezek narratív felidézése, leképezése a világ valóságosnak vélt vizuális bemeneti tartalmainak verbalizálása. A látószög pedig (amelyben a regénybeli befogadó szemléli a képi valóságot, majd láttatja az olvasóval) az a távlat, elbeszélői perspektíva, amely az emlékezési stratégiák és elbeszélői nézőpontok (szemlélődési helyek) összességéből rajzolódik ki. Faragó Kornélia nyomán ezt az „érzéki, érzelmi viszonyok és gondolati tartalmak téries konfigurációjának”<sup>117</sup> nevezhetjük. Nem egyszerűen a narrátori helyzetről van itt szó, Ottlik a narrátor távolságát követeli meg, a megismeréshez szükséges távlatot.<sup>118</sup>

A vizuális narráció és a képi világ erőteljes beemeléseivel elbeszélte irodalmi mű olvasói befogadását akkor érthetjük meg, ha végigtapogatjuk a világ látványa (a valós vagy fiktív elbeszélő valós vagy elképzelt bemeneti „valósága”) és az olvasói percepció mentén az elmében születő kép közé ékelődő rétegeket. Nem szabad elfelejteni azt sem, hogy nem közvetlen percepció leírásait olvashatjuk, hanem harminc év távlatából való visszaemlékezéseket, így az

114 „remove obstacles, open” (*Uo.*)

115 Fritz GRAF, *Ekphrasis: „Die Entstehung der Gattung in der Antike” = Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. von Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER, München, 1995, 141–154., idézi BOEHM, *A képleírás*, 31.

116 Vö. SÜMEGI, *I.m.*, 63.

117 FARAGÓ Kornélia, *Térrányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*, Újvidék: Forum, 2001, 43.

118 Vö. „A megismerés Ottlik felfogása szerint elválaszthatatlan a perspektíva mibenlététől. A festőnek el kell távolodnia magától, hiszen az általa látottak csakis így válhatnak az érekelés tárgyává, az író pedig voltaképpen az értelmező távlatát alakítja történéssé.” SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 18.

emlékezés folyamata közbelép mint torzító elem. Medve így kommentálja egy alreáli délutánjának leírását: „Ma sem emlékszem rá, és nem tudom, hogy igaz-e, így történt-e. Ahogyan elmondtam, az csupán az emlék emléke.” (126.) Azonban ennél konkrétabb reflexiót nem kapunk a medvei emlékezésről, hiszen perspektívája erőteljesen az 1923–26 közötti időszakra tolódik, míg Bébé esetében intenzívebben jelenvaló az idővel való számvetés és a távlati értelmezés.<sup>119</sup>

Kiemelendő a befogadói perspektíva ama sajátossága is, hogy az elsődleges látvány gyermeki nézőpont(ok)ból rögzítettett. A látásleírások megfigyelése során azt tapasztaljuk, hogy talán hitelesítő gesztusként, talán az elbeszélők homloktérben tartása végett, majdnem minden egyes epizódjelenet végigvezethető a meglátás, megpillantás mozzanatától (tehát a megélés kezdőpontjától) az évtizedekkel későbbi szövegbe ágyazásig.<sup>120</sup>

A medvei kézirat megidézte közös gyerekkor képei másodlagosak Bébé emlékképei mellett, ráadásul leírt szöveggént, tehát verbális formában állnak rendelkezésére. Így tehát elmondhatjuk, hogy a bébei regénynek az íródás közben születő szövegteste mediálisan összetettebb forrásokból épül. Rendelkezésre áll a paksaméta és abban Medve emlékképeinek, képzeteknek, látomásainak és írói leírásainak verbális foglalata, vagyis a kézirat, és rendelkezésére áll saját gyerekkorának száz meg százféle maradványa, egy benyomáshalmaz (kép-, gondolat-, illat- és tapintáshalmaz), egy gubanc<sup>121</sup>, amelyből a medvei emlékek felidéző ereje mentén kibomlik saját gyerekkor-emlékmontázsa, képsorok bonyolult és manipulált egésze. Hiszen Bébé eredeti emlékképsorait nem ismerjük, csupán azt tudjuk, hogy folyamatosan keresi az igazságot, ahogyan tényleg történt, azt az emlékréteget, azt az emlékszűrleményt, amely mentes mindenféle hamis-torzító illúzióktól, utólagos szépírói toldásoktól. S ehhez tekinti megoldásnak saját festő-voltát, befogadói tekintetének tisztább képi fókuszálását, mely az emlékképekhez közvetlenebb hozzáféréssel bír. Azonban a tiszta emlékezés folyamata helyére, a gondolatok és emlékképek közé egy asszociációkat keltő szövegtest ékelődik, mely azonnal kifejti hatását, egyúttal a regény megszületéséhez vezet. Bébé emlékeihez érintetlen formában semmiképpen sem férhetünk hozzá, hiszen a medvei kézirat nélkül nem körvonalazódtak volna, nem kerültek volna a regénybe.

119 Vö. „A mentális világ megkonstruálása szempontjából annak van különös jelentősége, hogy amíg a gyerek Bébé tudati folyamatainak rekonstruálását meghatározza az emlékezés, addig a gyerek Medve gondolatainak közvetíthetősége nem válik, nem is válhat a reflexió tárgyává. A Medve-kézirat történetmondója a narratív világteremtésnek alapjaiban más lehetőségét aknázza ki, mint a három év történetét közvetlenül a saját világára vonatkozó Bébé. Ám ennek következményeivel a fiktív elsődleges történetmondó a regény előre haladtával egyre kevésbé számol, és a tudatosság szubjektumaként lényegében ugyanúgy kezeli a két szereplőt.” TÁTRAI Szilárd, *Az Iskola a határon perspektivikussága: kognitív poétikai megközelítés = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézaról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 123.

120 Lásd pl. „A tanszerládám zöld fedelét néztem, mégis láttam, hogy Czakó Medvével beszélget az ablaknál szürke zubbonyban.” (132.)

121 Vö.: „Ebből a hiányból támadt a színes gubanc – ebből is.” OTTLIK, *Buda*, 245.

Az érzékelés-lépcsőket Bébénél tehát a következőképpen írhatjuk le: adott a kép, amely a szemlélő tudatában látvánnyá formálódik, kap róla egy képzetet, ennek intenzitásának megfelelően emlékezetébe vési azt, aztán következhetne a verbális rögzítés, de itt ez nem valósul meg. Az írásos rögzítés előtt még belép két irányból a másodlagos belső látványvilág, vagyis az emlékképiség, és belép egy már leképezett verbális valóság, a medvei kézirat. Fontos, hogy a medvei kézírathoz is hasonló érzékelési-leképezési lépcső vezet, így a bábéi regénybe belépő leírások számos metamorfózison mentek keresztül Medve megpillantás-aktusától Bébé a kézirat olvasása közbeni asszociatív képi világnak megjelenésén át. Ugyanígy Medve szépíró volta is visszakövethetetlen megmásítását jelenti az elsődlegesen látottaknak, tehát annak az „igazságnak”, amit a hitelesség jegyében Bébé folyamatosan számon kér, és aminek jegyében harcot folytat a tiszta, eredeti benyomás megtalálásáért.

A fentiekben leírt érzékelési, egyúttal színreviteli szinteket Palkó Gábor a Luhmann-féle elsődleges és másodlagos megfigyelők Medvével és Bébével való azonosítása mentén mutatja be: „Az elsődleges megfigyelés a világot direkt módon, abban a hitben szemléli, hogy azt látja, amit lát. A másodlagos megfigyelő ezzel szemben bizonyos távolságot vesz a világtól, ahonnan nézve annak egysége, teljessége és egységessége szertefoszlik. Ennek módja az a dinamikus, visszatérő folyamat, amely megfigyelések folyamatos megfigyelésére támaszkodik.”<sup>122</sup> Ez megfelel annak, ahogy Bébé folytonosan felülírja a medvei korpuszt.<sup>123</sup> Az elsődleges megfigyelés korrekciója azok igaz(i) látvánnyá való kiegészülését célozza, a kiegészítések azonban már nem tisztán a látványt kerekítik ki, hanem az elsődleges megfigyelő motivációt, a másodlagos megfigyelő által hibásnak ítélt szakaszok forrását keresi.

84

A Medve és Bébé leírta terek, személyek, saját testek eltérő képi artikulálódásai az észlelési és reprezentációs attitűdök különbségeire vezethetők vissza. A két elbeszélő feltételezett poétikai különbözősége az eltérő nézőpontokon túl, a megfigyelői pozíciójukból is fakadhat. „Az egymásra toluló látványok tehát, hogy Husserl találó kifejezését idézzem, nem »törlik«, hanem folyamatosan »átírják«, »felfüggesztik«, vagyis korrigálják egymást.”<sup>124</sup> Az *Iskolában* ez az egymásra íródás adja a korábban már tárgyalt állóképszerűséget.<sup>125</sup> Izgalmas, hogy olykor a két (vagy több) megfigyelés leírása a regényben egymástól távol helyezkedik el. Így például az Ötvenévi-ügy először a fényképkiosztásnál, neve tévedésből való felolvasása kapcsán kerül szóba (a *Sár és hó* 10. fejezetében), majd a 12. fejezetben tér vissza a gyümölcsíz meg nem evésének kapcsán.

A látványok ekphrasztikus leképezése többszörösen is akadályokba ütközik, hiszen a látásra való reflexió és a látás hitelességének elbizonytalanodása lassítja és megakasztja a leírásokat. A hagyományos ekphraszisz esetében

122 PALKÓ, *I.m.*, 134–135.

123 Vö. „A »regény a regényben« megoldás [...] a másodlagos történetmondó (Medve) szövegét alárendeli az elsődleges történetmondó (Bébé) értelmezői tevékenységének.” TÁTRAI, *I.m.*, 120.

124 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 158.

125 Fűzfa Balázs koncentrikusságról és (Németh G. Béla kifejezését kölcsönözve) gerezdyszerűen növekvő szerkezetéről beszél. Vö. FÜZFA, *I.m.*, 113.

adott egy fizikai valójában „ott” levő tárgy vagy műalkotás, és adott egy befogadó, aki verbalizálja a látottakat. Nincs tehát másodlagos megfigyelő, van azonban sok (másodlagos) befogadó, a hallgatók és olvasók, az ő befogadásuk pedig már nem megfigyelői, az ekphraszisz a leírt tárgyra szegezteti a tekintetet. Korábban már idéztem a műalkotás látásalakító szerepéről szóló Merleau-Ponty- és Ottlik-passzusokat, nem érintettem azonban a nézés látványformáló hatását. „Ahogy a látható megszállja az őt feltáró, ám ugyanakkor az ő részét képező tekintetet, a jelentés is túlcsoportul és visszasugárzik a saját kifejezőeszközeire.”<sup>126</sup> Az elsődlegesen látott valóság tehát a szöveggé alakulás-alakítás előtt ezen dinamikus egymásra hatás folyamatában többszörösen módosul. Ráadásul „ez az élményvalóság még csak nem is olyan lezárt egész, mely nyugton tűri, hogy különféle nézőszögekből tanulmányozzuk.”<sup>127</sup> A husserli fölülíródo, korrigáló látványok az *Iskola* esetében élménylenyomatok, tudatképek, emlékképek.

A központi kérdés az ekphraszisz „működtetésének” módja, az elbeszélő jelenlétének mértéke a leírásban és a leírtak képszerűvé alakításának eszközei. Ha szeretnénk összevetni egy békai és egy medvei ekphrasztikus jelenetet, leírást, gondosan kell kiválasztani két olyan szöveghelyet, mely bizonyosan köthető egyikükhöz vagy másikukhoz. Korda Eszter vizsgálta a metalepszis jelenségével kapcsolatban, hogy a regénybe egyre beljebb haladva egyre inkább összegubancolódik a kéziratból beemelt idézet és az eleinte köré írt, majd azt kiszorító kiegészítésből regénnyé növekvő szövegtest.<sup>128</sup> Ezért a három választott ekphrasztikus jelenet három nagyon eltérő tájleírás: Czákó tollszára és annak davosi látképe, a „trieszti öböl” és a főallé rajza.<sup>129</sup> A legelső egy egészen konkrét ekphraszisz, különlegessége, hogy ekphraszisz az ekphrasziszban jelenséggel találkozunk, egyszerre szegeződik a tekintet konkrétan a tárgyra és a tárgyon megjelenő tájképre. A tollszárban a kép csak a fény felé fordítva válik láthatóvá, így – akárcsak a kaleidoszkópok esetében – a valódi szépség a felületes megfigyelő számára rejtve marad. A davosi tollszárral kapcsolatos idézetek mindegyikében megtalálható a nézés-látás gesztusa is. Az ekphraszisz egyik jellemzője a rövid és érzékletes leírás, a tökéletes kifejező szó megtalálása<sup>130</sup>, ilyen pontosan eltalált szókombináció a „Davos behavazott körképe válik láthatóvá”. (76.) Erről a leírásról nem tudjuk azonban, hogy melyik narrátortól származik, de valószínűsíthető, hogy békai passzusról van szó.

A következő szakasz a trieszti öböl képszerű gondolathalmaza, melyről egészen bizonyos, hogy a kéziratból való, hiszen Medve belső képeinek, álom- és emlékképeinek egyvelege. Békai számára nem hozzáférhető, így nem korrigálható. Meghökkenítő a részletek pontossága, illetőleg az, ahogy a

126 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 175.

127 SÜMEGI, *I.m.*, 51.

128 Lásd KORDA Eszter, *Ki mit Ottlik szövegeiben? A Mutató és a metalepszisek az Iskola a határonban = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”*. Ottlik Géza első évszázada, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2015, 39–58. Lásd még SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 139.

129 A kiemelt szövegeket lásd a *Függelékben*.

130 Vö. BOEHM, *A képleírás*, 32.

táj és szereplői megmozdulnak. Amint a tollszárnál két leírás ágyazódott egymásba, itt két szemlélő jelenik meg. A trieszti árkádsoros téren egy kazettás mennyezetes szobában áll valaki és nézi onnan a teret, ez a néző az „ő” személyes névmással van jelölve, tehát feltételezhetjük, hogy Medvéről van szó. Így a belső képek pergését érzékelő „néző” egybeesik a képsorokon feltűnő „nézővel”. A részletgazdag térleírás nem látszik összeegyeztethetőnek a gondolatképekből, merengésekből való kirajzolódással, ugyanakkor épp emiatt az alapos letapogatás miatt tekinthetjük a kikötőváros tengerparti piacát ekphraszisznak. A leíró megjelenése a térben (a téren) zavarba ejtő, hiszen a tekintetet a megjelenítőre is irányítja, ami ebben a formában nem szokványos ekphraszisz-geisztus, ezért is lehet szükséges a jelenlét „mintha” szóval történő benyomássá szelídítése. Ugyanígy a vám felirat az elbizonytalanító „esetleg” módosítószóval szerepel. Helyesebb talán, ha a trieszti öböl képét tájleírás helyett annak kezeljük, ami: egy szuggesztív benyomás vizuális (majd verbális) lenyomatának.<sup>131</sup> Majd a regény egy későbbi pontján felidéződve éri el szellemi kiterjedését és térpoétikai helyét a műegészben: „Csak az a lovas! Az a Trieszt felé ügető lovas. Utolérte őt a hágón, és nehéz parancsot hozott. Egyetlen szóból állt: Élj!” (285.) Ez felel a kazettás mennyezet alatt álló várakozására, és hoz megnyugvást a fogdában agonizáló Medvének. Farkas Edit a Michigan Avenue tankönyvi képével párhuzamba állítva a belső szabadság képeként értelmezi a trieszti öblöt.<sup>132</sup> Ezt azért is teheti, mert mindkét esetben irányított gondolatfolyamot találunk, hiszen ahogy Medve a „trieszti öböl”-re gondolva, abba (illetve egy így aposztrofált emlékképmontázsba) transzponálva szeretett volna valami fontosat végiggondolni, úgy Bébé a chicagói sugárutat és járókelőit szerette volna maga elé idézni egy szorongatott helyzetben.<sup>133</sup>

A harmadik táj a főallé, melyet Medve a színdarab címlapjára rajzoltat le Bébével. Művészi ars poeticaként is értelmezhetjük Bébé kommentárját a rajzról, egyúttal biztosak lehetünk benne, hogy Bébé emelte a regényvilágba ezt a közös emléküket. „Egyetlen vén fatörzset próbáltam megcsinálni” – mondja Bébé, majd mintegy magyarázatként kiegészíti a főallé kronotopikus atmoszférájával, az ott megélttel és a sétány valós fizikai elágazásai mentén történő fiktív sétával és „körülnézéssel”. Az érzékelt képi valóságot a fényjelenségek percepciója mentén tapogatja le a szemlélő, a magával ragadó valósze-

131 Sümegi is ezzel indokolja többletértelem-közvetítő erejét: „A »trieszti öböl« azért lehet több mint a szorongás, a vágyakozás és a remény fogalmainak ötvözete [...], mert a képeket intuitív módon megformálva valamilyen érzésekből fakadó többletértelemhez ugrottunk át.” SÜMEGI, *I.m.*, 62.

132 FARKAS Edit, *A főallé „csak úgy”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye egy részletének (III. rész 10. fejezet, A főallét lerajzolni) szemantikai vizsgálata = Kontrasztív szemantikai kutatások*, szerk. GECSŐ Tamás, Budapest: Tinta, 2001, 119.

133 „Elég homályos fénykép volt a chicagói Michigan Avenue Formes földrajzkönyvében, de látszott néhány felhőkarcoló, köztük egy földszintes kis ház, az előtérben pedig egy hangárszerű, majdnem rozoga építmény meg vastraverzek, bódék, mintha még épülne az utca, miközben sűrögnek-forognak a járókelők, járművek a kora délelőtti, csípősen hideg, márciusi napsütésben. Ezekre a szalmakalapos chicagói járókelőkre akartam gondolni alighanem, azért suttoztam olyan rendületlenül Szeredynek, amit a hétfő délelőtti eseményekről utóbb megtudtam.” (225.)



rútlen látvány a pillanat szüleménye csupán, azonban a térélménybe íródva végtelenné tágul.<sup>134</sup> Az egymásba ágyazottságot pedig a létrejövő műalkotás és a körje csoportosuló megidézett idősíkok vizuális artikulálódásának változása adja: kiindulópontként adott a rajz (illetőleg annak emléképe, hiszen tudjuk, hogy a kockás füzetet később Medve megsemmisítette<sup>135</sup>, így a rajz sem maradhatott meg), majd egyetlen ekphrasztikus mondat, amellyel Bébé összefoglalja. Eztán a hozzá tartozó tapasztalatok<sup>136</sup> leírása az emléképek szféráját aktiválja, majd a szakasz végén visszakanyarodik a lerajzolás problematikusságához, és reflektál önnön alkotására. Meg kell említeni a rajzoltatás indokát is: ez egy leendő borítókép<sup>137</sup>, egy illusztráció, tehát funkcióját tekintve a szövegnek alárendelt kiegészítő kép.

Mindkét utóbbi tájleírás biztosan köthető az elbeszélők egyikéhez, így ezek nyomán következtetéseket vonhatunk le a két elbeszélő belső látványvilágáról és azok vizualizálódásáról. A művészeti felosztás (Bébé – festészet, Medve – irodalom, Szeredy – zene) annyiban megvalósul, hogy Medve, aki a „szó” művésze, trieszti leírása során a tér feliratait kiemelve teremti meg atmoszféráját, valamint a megkapott üzenet is merőben nyelvi, Bébé pedig a kép primátusát vallva<sup>138</sup> itt egy rajzból kiindulva vonultatja fel a helyhez tartozó valósággrétegeket. Medve az elvonthoz, az álomszerűhöz közeledik, közben pedig egyre távolodik a kezdőponttól, azaz a fogdában gondolkodástól; Bébé azonban egy nagyon is konkrét, a közös világukhoz tartozó térből indul ki. Ezt tekinthetnénk a kézirat és a regényegész metaforájának is, hiszen a medvei szövegben sok az olyan szakasz (például Veronikára való visszaemlékezések), melyek a kézirat nélkül Bébé számára hozzáférhetetlenek lennének. Azonban ugyanígy a külön bébéi világrész szereplői (a gyermekkori Halász Petár és Júlia) mitikus kiterjedésükben<sup>139</sup> Medvétől örökre elzárva maradtak.

A két narrátor látószögét részben a szemlélt világtól vett távolságból ismerjük meg: a megörökítésre érdemesnek tartott részletek kiválasztásából és az

134 Ezt és az ehhez hasonló szöveghelyeket nevezi Dobos István a „teremtő jelenlét” pillanatainak. Vö. Dobos István, *A teremtő jelenlét poétikája. Ottlik Géza: Iskola a határon = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 274–285.

135 „Azt hittem, Medve örülni fog neki. Felugrott, rámeredt. Mint az örült, tépni kezdte szét. A vastag füzet nehezen szakadt, hát laponként tépte, gyúrte, a szemem látára; nem vártam meg a végét.” (385.)

136 Vö. „Bébé nem a főálléna egy bizonyos pontból a semleges szemlélő elé táruló látványát akarja rögzíteni, hanem sokkal inkább azt a tudást, tapasztalatot, amit számára, számukra a főállé jelentett.” FARKAS, *l.m.*, 118.

137 Érdekes, hogy az első kiadás címlapjára Balogh T. Istvánnal a főállé rajzoltatták, azonban a főkapu felől, tehát abból az irányból, ahonnan az olvasó érkezik a regény terébe.

138 Ez az elsődlegesség azonban illúzió, hiszen az ekphrasziszban bár a tekintet a vizuálisra szegeződik, a verbális van előtérben, hiszen azzal érintkezik a befogadó.

139 Azért csak mitikus kiterjedésükben, mert a valóságban a katonaiskolai Halász Pétert Medve is megismeri, illetőleg később, ezt a *Budából* tudjuk, Júliával is jobban megismerkedik.

azokra való reflektálásból. A tájak és terek ekphrasztikus leírása rendszerint kiemelkedő szereppel bír az *Iskolában*. Ennek során a néző helyét a kiinduló perspektíva és a tér bemozgása rajzolja ki. Míg a dolgozat első fejezetében tárgyalt metaforikus társítások inkább a felnőttkori, szépírói képalkotás sajátjai, addig az ekphrasztikus passzusok érzéletes látványvilága erőteljesebben a gyermekkori képzetekből és emlékképekből bomlik ki és tárul elénk.

## Befejezés

Tanulmányomban Ottlik Géza *Iskola a határon* című nagyregényének képi aspektusait, az úgynevezett vizuális narráció megvalósulásait vizsgáltam. Ezt a regény különféle „képein” keresztül tettem, azokat a pontokat kerestem, ahol az olvasó nézővé válik.<sup>140</sup> A képi elbeszélés megjelenik többek között a motívumok, a szóképek és alakzatok szintjén, a grafikus képek megidézésével, valamint az ekphrasztikusan leképezett látványokon, látomásokon keresztül. A dolgozat mindhárom fejezetének következtetése a szereplők érzékelésének és identitásképzésének világához viheti közelebb az olvasót és értelmezőt.<sup>141</sup>

Az első fejezetben a különféle észleléseket és benyomásokat leíró szöveg-helyekre fókuszálva azt találtam, hogy azok elsősorban természeti metaforák mentén szerveződnek. A köd és a hó motívumai összefüggésbe hozhatók a látás élességének problémájával. A látás ugyanúgy megmutatkozik a hiányban, mint a más érzékekkel való oppozícióban. A vizualitás a struktúrák szintjén is jelen van: a cselekmény kronológiája (az események kompozíciós körökbe rendezése<sup>142</sup>), a páli mottóra épített regényszerkezet<sup>143</sup>, illetőleg az idő térszerű leképezése mind a regény állóképszerűvé transzformálását erősítik.

A második részben először a regényben létrejövő és a beemelt grafikus képeket vizsgáltam, amelyek ekphrasztikus emlékképek, valamint metaforák révén hatolnak a szövegbe, és a növendékeket egykor körülvevő táji világról tanúskodnak. A regény rétegeit és szerkezeti stratégiáit a *Las Meninasszal* való összevetés során és annak struktúrája tükrében értelmeztem. A spanyol barokk egy emblematikus alkotását és a 20. századi magyar irodalom egy kulcsfontosságú regényét állítottam párbeszédbe.

A záró fejezetben három jellegzetes képleírást, ekphrasztikusan megjelenő szöveghelyet emeltem ki: a davosi látképet tartalmazó tollszárét, a trieszti öbölét és a főallé lerajzolását. Az ekphraszisz-hagyományt átgondolva és az adott leírások kontextuális és szemantikai síkjait elemezve Bébé és Medve látásmódjának eltéréseit kerestem. Érdeemes megemlíteni, hogy a *Látások és észlelések* című fejezetben idézett két látásmódosító metafora – a Medvéhez tartozó dupla rács és a Bébé távlatát befolyásoló köd – tetten érhető a két, egyértelműen valamelyikükhöz társítható ekphrasztikus lenyomatban is: Medve belső világába záródva egy gondolatfolyamban keres és talál kiutat, Bébé pedig megtanulva másként látni, távlatát kihasználva a környező világot képezi le.

140 Vö. 114. lábjegyzet.

141 Vö. „Ha arra vagyunk kíváncsiak, mit tükröz a kép, akkor a válasz az, hogy nemcsak a mű önnön tükörképét nyújthatja, hanem egy-egy szereplő s rajta keresztül a szerző és a befogadó énjét is megjelenítheti. Ezen elbeszélői képkezelés esetében a kép dramaturgiai funkciója az, hogy a szereplő önmegértésének eszköze legyen.” HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Ottlik kadét történetei*, Budapest: Kortárs, 2010, 123–124.

142 Vö. 36. lábjegyzet.

143 ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 481.

Az *Iskola a határont* a képi szféra szokatlan intenzitású és széles skálán mozgó reprezentációja jellemzi. Ennek ellenére a kanonikus és kultikus *Iskola*-olvasatok marginálisan kezelik a vizualitás kérdéskörét. A dolgozat érvein keresztül azt igyekeztem bemutatni, hogy a képi olvasat nagyban gazdagíthatja a hagyományos értelmezéseket, hiszen az *Iskolát* többek között látványvilágának ritmikája, a beékelődő képi szférák esztétikai és tartalmi árnyalatai és az ezekre való intenzív reflexiók teszik „botrányosan modernné”.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete = Uő, A kitémött hattyú*, Budapest: Magvető, 1988, 57.

## Irodalom

- BAL, Mieke, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 155–181.
- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 1997.
- BALASSA Péter, *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon = Uő, Észjárások és formák*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1985, 308–321.
- BALASSA Péter, *Ottlik és a hó = Ottlik (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Budapest: Pesti Szalon, 1996, 162–174.
- BARTHES, Roland, *A régi retorika*, ford. SZIGETI Csaba = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 69–169.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest: Osiris, 1997.
- BOEHM, Gottfried, *A képleírás. A kép és a nyelv hatáiról*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 19–36.
- BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, *Athenaeum*, 1993, 1/4, 87–111.
- CHASTEL, André, *Alak az ajtó keretében Velázqueznél = Uő, Fabulák, formák, figurák*, ford. NÉMETH Lajos, Budapest: Gondolat, 1984, 258–267.
- CHASTEL, André, *Kép a képben = Uő, Fabulák, formák, figurák*, ford. NÉMETH Lajos, Budapest: Gondolat, 1984, 217–238.
- COHN, Dorrit, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Budapest: Kijárat, 2007, 113–122.
- CSERPES Attila, *Barangolások Tyranniában: Az Iskola társadalmának mikrostruktúrája = Mélylégzés: adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 1997, 27–33.
- DOBOS István, *A teremtő jelenlét poétikája, Ottlik Géza: Iskola a határon = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 274–285.
- ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete = Uő, A kitömött hattyú*, Budapest: Magvető, 1988, 57–63.
- FARAGÓ Kornélia, *Térrányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Újvidék: Forum, 2001.
- FARKAS Edit, *A főallé „csak úgy”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye egy részletének (III. rész 10. fejezet, A főallét lerajzolni) szemantikai vizsgálata = Kontrasztív szemantikai kutatások*, szerk. GECSŐ Tamás, Budapest: Tinta, 2001, 115–121.
- FOUCAULT, Michel, *Az Udvarhölgyek*, ford. ULMANN Tamás = Uő, *A szavak és a dolgok*, Budapest: Osiris, 2000, 21–34.
- FÜZFA Balázs, *„...sem azé, aki fut...”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Budapest: Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek, 158).
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest: Gondolat, 1984.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca–New York: Cornell, 1980.
- HARRIS, Enriqueta, *Velázquez*, Oxford: Phaidon, 1982.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Ottlik kadét történetei*, Budapest: Kortárs, 2010.

- HORVÁTH Kornélia, Realitás, imagináció és elbeszélői nyelv Ottlik regényében: Még egyszer a trieszti öbölről, *Kortárs*, 2010/4, 67–73.
- IMDAHL, Max, *Ikonika*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Kijárat, 1997, 254–273.
- JUHÁSZ Andor, Az Iskola a határon *kompozicionális elemzése = Mélylégzés: adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 1997, 35–40.
- KÁLDI Katalin, *Keserű Ilona és Ottlik Géza „képei”*, ELTE Művészettörténeti Tanszék, BA szakdolgozat, 2003.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A műfajok multimedialitása = Uő, Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 161–175.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Posztmodern/magyar posztmodern. Válaszok Pethő Bertalannak = Uő, Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 95–96.
- KIBÉDI VARGA Áron, Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás, ford. RÓZSAHEGYI Edit, *Athenaeum*, 1993, 1/4, 166–179.
- KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Budapest: Fekete Sas, 2005.
- KORDA Eszter, *Képek az Iskola a határonban = PILLANATKÉP a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán, GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2002, 336–348.
- KORDA Eszter, *Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik = Változatok a modernítésra. Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2001, 245–258.
- KOVÁCS Ágnes, 250 óra az hány mondat?, *Irodalomismeret*, 2012, 4, 64–70.
- KOVÁCS Ida, *Bébé, a festő. Ottlik Géza és a képzőművészet = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLAI Zsuzsa, TAKÁTS József, TVERDOTA György, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005 (Kultusztörténeti tanulmányok, 4), (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 13), 269–288.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A regényfikció három modellje = Uő, Műalkotás, szöveg, hatás*, Budapest: Magvető, 1987, 197–249.
- Liddel and Scott's Greek English Lexikon*, Oxford, 2004. Online: <http://stephanus.tlg.uci.edu/>
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond, Budapest: L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem*, ford. VAJDVICH György, MOLDAI Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Kijárat, 2002, 54–78.
- MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris ártrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, PhD értekezés, Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Program, Elmélet és Interpretáció Doktori Alprogram, 2009.
- MILIÁN Orsolya, Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztető*kben, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 84–91.
- MITCHELL, W. J. T., *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai: tanulmányok*, szerk. SZAUTER Dóra, SZÖNYI György Endre, Szeged: JATE Press, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés, 13).
- ODORICS Ferenc, „...Látta is, amit néz”. Az Iskola a határon *tradicionális irodalomszemlélete = „...ami biztosan van...”. Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2012, 51–55.
- OTTLIK Géza, *Buda*, Budapest: Európa, 1993.
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Budapest: Magvető, 1959. (Első kiadás)
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Budapest: Magvető, 1980. (Ötödik kiadás)
- OTTLIK Géza, *Próza*, Budapest: Magvető, 1980.

- OTTLIK Géza, *School at the Frontier*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011 (Bluebird Reader's Academy).
- OTTLIK Géza, *Szántó Piroska kukoricái = Az elbeszélés nehézségei. Ottlik olvasókönyv*, Budapest: Holnap, 2001, 201–204.
- OTTLIK Géza, *Továbbélők*, Pécs: Jelenkor, 1999.
- PALKÓ Gábor, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 128–150.
- N. PÁL József, „...védeni egy kis várat...” (Ottlik Géza: *Továbbélők*), *Kortárs*, 44 (2000), 2, 101–109.
- PANOFSKY, Erwin, *Ikonográfia és ikonológia = Uő, A jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat, 1984, 252–273.
- PAPP Ágnes Klára, *Város és határ, térkép és labirintus. Az Iskola a határon és a Buda között végbemenő váltás térpoétikai megközelítésben = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 220–238.
- PORTÚS, Javier, *Connecting Threads: Meninas, Spinners and a Music Fable = Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*, ed. Javier PORTÚS, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, 279–297.
- RADNÓTI Sándor, *Az ambivalens műbírálát = Diptychon*, szerk. BALASSA Péter, Budapest: Magvető, 1988, 58–93.
- I. RÁKÓCZI György, *Fejedelmi parainesis, 1637 = Magyar gondolkodók. 17. század*, szerk. TARNÓC Márton, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 133–137.
- SCHMEISER, Leonhard, *A Las Meninas tükrében*, ford. VARGA Koppány, *Enigma*, 1994/4, 76–88.
- SÜMEGI István, *Képirás. Képek és festők Ottlik prózájában*, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 48–66.
- STURM László, *Ottlik-hagyomány Karátson Gábor Ötvenhatos regényében = „...ami biztosan van...”. Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2012, 97–108.
- SZEGEDY- MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony: Kalligram, 1994.
- TÁTRAI Szilárd, *Az Iskola a határon perspektivikussága – kognitív poétikai megközelítés = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 108–127.
- THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 7–18.
- VASÁK Benedek Balázs, *Ábrázolás és reprezentáció. A Las Meninas utóélete*, *Enigma*, 1994/4, 89–96.
- ZEMPLÉNYI Ferenc, *Regény a határon. Megjegyzések Ottlik Géza Iskola a határon című regényéről*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1982/4, 473–485.

## Függelék

### Davosi látkép a tollszárban

„Volt egy díszesen kifaragott tollszára, a végében, a cirádák közt ügyesen elrejtve parányi nagyítólcence bújt meg. Ha a világosság felé emelve belenézett az ember, Davos behavazott körképe vált láthatóvá. Délelőtt Orbán Elemérnek mutogatta ezt a tollat.” (75–76.)

„Megint zsúfolva volt a helyiség. Czakó a díszes tollszárát mutogatta valakinek. A növendék a villanykörte felé tartva nézte Davos havas látképét.” (112.)

„Nyilvánvaló volt a veszély, hogy Merényi, miután megnézte Davos látképét, nem adja vissza a tollszárát. [...] Burger és Homola is belekukucskált a tollszárba, aztán visszaadták Merényinek, ...” (113.)

### „A trieszti öbölként lajstromozott benyomáshalmaz”

„Pedig máson járt az esze. Egészen máson.

A trieszti öbölre gondolt. Illetve igyekezett végiggondolni egy fontosnak vélt dolgot, ami valami módon kapcsolatban volt a trieszti öböllel. Hogy milyen módon, az végül sosem derült ki; hiszen éppen ezért szerette volna végiggondolni rendesen az egészet, hogy megtudja, mi köze van ennek a dolognak a trieszti öbölhöz; de ismételten megzavarták, s hovatovább úgy kiverték a fejéből a gondolatait, hogy három évtized múlva, amikor újra megpróbálta megkeresni az összefüggést a dolgok között, még annyira sem jutott talán, mint az első alkalommal ott a hálóteremben.

Már délután, sőt már tegnap alkonyatkor felmerült gondolatai közt egy képfele, ahogy elábrándozott az ablakba könyökölve. Egy ismeretlen kis kikötőváros tengerparti piaca. Három oldalról palotaszerű, árkados házak szegélyezték a kövezett teret, közepén magas talapzaton egy szobor állt, s a tengertől és a mélyebben fekvő rakparttól csak egy kőkoralát választotta el. Persze nem a trieszti öbölről volt szó okvetlenül, csupán ezzel a névvel jelölte meg magának, jobb híján, minthogy Triesztben sem járt soha, és ennek a városkának is az volt talán a legdöntőbb jellegzetessége, hogy számára teljesen ismeretlen. A tér két belső sarkán két-két szűk mellékutca futott össze derékszögben.

Az emeletes paloták közül az egyikben vámhivatal működött, s a földszinti árkádsor alatt esetleg ki is volt írva franciául: DOUANE; a középső viszont bankház volt vagy hasonló, emeleti ablakai alatt aranybetűs felírás futott végig: CASA BOCCANERA; de a régi cég fölött lakások voltak, súlyos brokátfüggönyökkel, s mintha ő az egyik ilyen óriási, kazettás-mennyezetes teremben fel-alá topogva várakozott volna, hajóra, futásra, üzenetre.

Mindez, tegyük hozzá, nem volt ilyen világos és egyértelmű; de harmincegynéhány év múlva Medve nem tudta pontosabban leírni a képszerűvé összeálló gondolatait és érzéseit - mindazt, amin a zászlóalj megérkezésekor éppen tűnődött. Nem is lett volna különösebb jelentősége az egésznek, hiszen máskor is, jóformán mindig járt valami hasonló az eszében, ahogy minden tíztizenegy éves gyereknek el-elkalandozik a képzelete; de bosszankodott, hogy



megzavarták, s ezért kezdte előlről, és ezért érezte talán fontosabbnak ezt a megszakadt gondolatsort a szokásos akármilyen álmodozásainál.

A tengerparti piac – vagy pontosabban, a trieszti öbölként lajstromozott benyomáshalmaz - megfogható adatait nyilván olvasmányjaiból merítette, a hangulat azonban, amelyből az egész kép létrejönni igyekezett, két saját emlékével, illetve egy kettős emlékével volt közvetlen összefüggésben.” (55–56.)

„Amikor a hálóterem ablakában könyökölve Eynatten Vincéről eszébe jutott Dégenfeld, majd Dégenfeld gyors kikapcsolásával a régi piarista ház előtti Duna-part s egyben a kis balatoni fürdőhely; akkor merült fel előtte valahogyan, mintegy megoldásként, a trieszti öböl. Négyzetes tér, árkádsoros barokk paloták, szobortalapzatok, kőkorlát, tenger; faburkolatos,

mozaikparkettás termek, francia ablakok, földig érő brokátfüggönyök; egy lovas üget a hegyeken át, a hágókon át, aztán lovat vált egy fogadónál, s meg nem pihen, sőt hosszú vágtaiba csap a csillagos homlokú, pihent kancán, s valaki várja, valaki füleli, mikor hangzik fel a szűk utcácska kövein a ló patája, a patkók csattogása; mert a futár titkos, nehéz parancsot hoz. Vagy mégis hajót vár, narancsszín vitorlával?

Medve nem tudott jobban mélyére hatolni az összefüggéseknek mert több ízben megzavarták. A boldog és önfeledt havas délelőttjébe belemocskoló félelem éppen úgy, mint a gyűlölködővé torzuló németkisasszony jelensége egy teljes, tréfát nem ismerő, ízetlen világ létezéséről tanúskodott. Medve nyilván igyekezett ebből a megrontott levegőből visszatalálni a jóízű valóságba, s a trieszti öböl esetleg útmutogató volt már, talán egy fontos lehetőséget rejtett magában. De harmadszorra is másra terelődött a figyelme. Ahogy az álmos szemű fiú mozdulatlan fejtartását nézte, úgy döntött, hogy ráér majd később végiggondolni ezt a dolgot. Érdekelte őt az álmoszemű.” (60–61.)

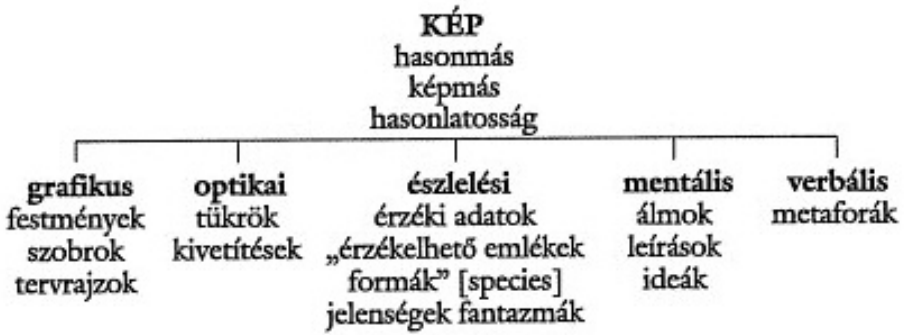
## „A főallét lerajzolni”

„Igaz, hogy mindjárt lerajzoltatta velem a főallét és a vesztibült a cím alá. Elégedetlen voltam az első rajzzal, de nem szóltam semmit, mert Medvének tetszett. Bámulta, hogy én egészen másképp rajzolom, mint ahogy ő rajzolná. Egyetlen vén fatörzset próbáltam megcsinálni, a kiálló, vastag gyökereivel. Nehezen ment. Könnyű azt mondani, rajzoljam le a főallét, csak úgy. De szeretném tudni, hogy hogy a lópikulába?

Volt ott lámpaoszlop, pad, a középtáján egy kőből rakott kis emlékoszlop-féle. Télen hó borított mindent, nyáron áttört a napfény a lombokon, úgyhogy az úttest két oldalán, a magas töltéstől jobbra-balra, bent a park öln, fogollyá vált önálló fényöblök keletkeztek, önmagukba visszavert, opálos zöld izzással, amit nem lehet lefesteni, mert csak a világítás játéka volt, csak annyi, mint egy könnyecsepp párájának az emléke a feltekintő pillantásunkban, volt is meg nem is, s mégis benne porzott a tágra nyílt égbolt minden káprázata, és ahogy szomjasan itta, szívta, nyelte magába az ember, tisztán lehetett érezni a földi létbe áramló végtelenség erejét. Májusban, júniusban néha délelőtt egyik-másik óránkat kint tartották meg a kertben, így a szabadkézi rajzot többnyire. Zsámolyokkal, rajztáblákkal vonultunk le, és a főallé platánjai, hársai alatt az emlékmű kis gúláját rajzoltuk.

Akkor zsávolyruhában voltunk, és nem tudom, miért, a sapkát legtöbbször megfordítottuk a fejünkön a rajzoláshoz. Most hűvösödő szél fúj lent, a szőkőkút be volt deszkázva, lobogtak a zászlók. Az emlékoszlop mögött egy elvesztett gyalogösvény indult lefelé, már benőtte a fű. Lejjebb, a tenispályákhoz egy kicsit be lehetett látni. Meneteltünk a főalléban hóban, sárban, szabadságra, gyakorlatra. Fekete hajnalokon szállingóztak be a tiszték a városból. Délajt, másodnaponként, ment Schulze kifelé. Tavasszal vonult végig rajta a menetoszlopunk egész napos gyakorlatra, ki a hegyekbe, a Hétforráshoz, az Őzforráshoz, lépegettem, mint a hintázó gálya egyik bordája, verődtek a kulacsok a csípőnkhez. Jártuk ezt az utat tizenhatezer éve: úgy szerettem volna lerajzolni, ahogy tizenhatezer évvel ezelőtt őseink rajzoltak a barlangjuk falára: mélyen bevéselt vonalakkal. De nem ment. Nem mertem végleges vonalakat húzni. Nagyon elégedetlen voltam a rajzzal és mégis nagyon elégedett.” (346–348.)

## Képmelléklet



1. kép: W. J. T. MITCHELL, *A képek családja*.  
(MITCHELL, *l.m.*, 17.)



2. kép: Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas (Udvarhölgyek)*, 1656, olaj, vászon, 318x276, Madrid, Prado.



98

3. kép: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Tulp doktor anatómiája*, 1632, olaj, vászon, 170x217, Hága, Mauritshuis.



4. kép: Peter Paul Rubens, *Athéné és Aracnhé*, 1636–37, olaj, fa, 267x381, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.



5. kép: Jacob Jordaens, *Apolló és Pán*, 1637, olaj, vászon, 181x223, Madrid, Prado.

**Visions and visualizations. Visual Narration in Géza Ottlik's novel School at the Frontier**

**Abstract.** My research treats one of the most important works of Hungarian literature in the 20th century, Géza Ottlik's novel *School at the Frontier* (1959). My study has three main aspects: (1) the everyday sight-metaphors and the examination of the textual elements of visual reflexion, (2) the presentation of the role played by the invoked paintings and other graphic images (especially the hidden message of the *Las Meninas* in relation with the motto from Saint Paul), and (3) the analysis of three passages where the narration shows ekphrastic features. Through the arguments of my essay I aim to demonstrate that a visual reading could enrich the traditional interpretations. The *School at the Frontier's* "scandalous modernity" consists (among others) in the rhythm of its aesthetic and pictorial spheres and in the intense reflections made on the whole novel's visuality.

Keywords: image and language, narratology, Velázquez, mise en abyme, ekphrasis

Mosa Diána  
egyetemi hallgató az ELTE BTK-n  
ELTE BTK  
H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A  
mosadia@gmail.com