

HORVÁTH PÉTER

A zene mint a fikció tudattalanja
Egy példa a zene esztétikai tapasztalatának irodalmi fikcionalizálására
– Ottlik Géza: Minden megvan

„De miféle zenével közölje a hallgatást?
Milyen táncsal a mozdulatlanságot?”
(Ottlik: Minden megvan)

Az irodalmi fikcionalitásról

Az irodalmi szövegek teoretikus igényű olvasásakor és értelmezésekor megkülönböztett jelentőséget tulajdoníthatunk annak az első pillantásra kézenfekvő ténynek, hogy az irodalmi művek létmódja fikcionálisan meghatározott. Úgy véljük, hogy az irodalmi művek fikcionális státuszának tárgyalása elsősorban akkor járhat termékeny elméleti belátásokkal, ha a fikcióképzésnél a nyelv evidens szerepe mellett az esztétikai tapasztalatnak⁵⁶ is külön figyelmet szentelünk. Az esztétikai szempont interpretációja elsősorban az érzékelés differenciáltságának megértése miatt lényeges, ennek értelmezésével lehetséges elhatárolni egymástól és megkülönböztetni az észlelés különböző – a szövegekben eltérő módokon kódolt – érzéki rétegeit. Mindezt szem előtt tartva, a következőkben egy rövid gondolatmenet erejéig az irodalmi fikcionalitás mibenlétét a képzeletbeli fikcióképző szerepéből kiindulva vizsgáljuk meg.

A képzeletbeli azon esztétikai funkciója, hogy az irodalmi szövegeknek fikcionális karaktert kölcsönöz, jól ismert teoretikus megállapítás az irodalomelméleti kutatásokban. Wolfgang Iser irodalmi antropológiája például a fikcióképzés transzgresszív logikáját alapvetően a valós, az imaginárius és a fiktív hármasságának paradigmaticus összjátékából vezeti le. Ebben a modellben az önálló intencionalitást nélkülöző, jelleg nélküli, tétlen potencialitásként felfogott imagináriust a fikcióképzés irányított aktusa ruhazza fel meghatározottsággal, ami így öltheti magára a valós látszatát.⁵⁷ Iserhez hasonlóan, a képzelet fikcióképző jelentőségét hangsúlyozza egyik tanulmányában Johannes Andereg is. Andereg álláspontja szerint, ha a fikcionalitást a képzeletbeli teljesítményeként értékeljük, akkor a fikció meghatározása nem függ a poétikus nyelvhasználatról, mivel az instrumentalizált nyelv éppúgy lehet fikció mint a poétikus. A fikcionalitás definiálásához a szöveg típusok közti különbségtétel azért nem elégséges önmagában, mert: „A fikcionális szöveg ott is a képzelet vagy imagináció területét célozza, ahol nyelve, megjelenési formájára nézve denotáció.”⁵⁸

⁵⁶ Az esztétikai tapasztalat jelentőségének hangsúlyozására az irodalomelméleti diskurzusban többek közt Jauss recepcióesztétikai munkássága kínál példát. Ld. pl. Hans Robert Jauss: *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*. Ford. Bernáth Csilla. In Uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. Kulcsár Szabó Zoltán, Osiris, Bp., 1999, 139–157.

⁵⁷ Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Osiris, Bp., 2001.

⁵⁸ Johannes Andereg: *Fikcionalitás és esztétikum*. Ford. V. Horváth Károly. In *Narratívák 2 Fikció és történelem*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Bp., 1998, 55.

Az irodalmi szövegek esetében ugyanakkor további, nem elhanyagolható értelmezési szempont, hogy a jelölés mechanizmusát ne egyszerűen az empirikus és képzeletbeli viszonyaként gondoljuk el. Ahhoz, hogy ezt a dichotómiát meghaladhassuk, az érzékelhető egy olyan tartományát is érdemes figyelemben részesíteni, amelyről az irodalmi fikcionalitásra vonatkozó kutatásokban kevesebb szó esik. Az érzékelés azon fajtájáról és lehetőségéről van szó, amit álomnak, oneirikusnak nevezünk. A percepció területén az érzéki tapasztalat három különböző módusát lehetséges megkülönböztetni: az empirikus (1), a képzeletbeli (2) és az oneirikus (3) tapasztalatot. Az emberi megismerés érzéki tudása az érzéki tapasztalatnak ezen három típusából épül fel, ebből következően az érzéki tapasztalat hármass differenciáltsága képezi az irodalmi fikciók nyújtotta esztétikai tapasztalatnak is a lehetőség-feltételét. Az irodalmi fikcionalitás esetében a közvetlen *érzéki* tapasztalat azon a ponton alakul át fikció közvetítette *esztétikai* tapasztalattá, ahol a nyelv megjelenik, s csak a szövegen keresztül férhetők hozzá a jelzett érzéki modalitások. Mindarról, ami empirikusan érzékelhető, elképzelhető, illetve megálmodható, az irodalom a nyelv közvetítésével mint fikcióról ad számot. Az irodalmi fikció esztétikai totalitásában jelen van a test empirikus adottsága, a szubjektum képzelőereje és a lélek tudattalan álomvilága, azonban nem végtelen potencialitásában, hanem redukált módon, a szöveg által meghatározott formában. Az irodalmi fikcióban esztétikai tapasztalatként minden esetben csak az hozzáférhető, amiről a megformált szöveg szól. Ebből következően az irodalom mint specifikus nyelvi kifejezésmód a csak rá jellemző módon létesít jelölési kontaktust az esztétikum jelzett három irányával. Arra nézvést, hogy egy irodalmi mű esetében a fikcióképzés melyik esztétikai modalitása játszik fontos szerepet, minden esetben az adott mű szinguláris fikcionális felépítése dönti el.

A következőkben Ottlik *Minden megvan* című elbeszélésének elemzésén keresztül mutatjuk be, hogy miként működik a fikcióképzés mechanizmusa egy adott irodalmi műalkotás esetében. Ottlik szövegének azonban van egy olyan vonása, mely a fentiekben kifejtett fikció sajátos esetévé teszi. A novella úgy építi be a három esztétikai szintet fikcionális szerkezetébe, hogy a nyelv és az esztétikai tapasztalat közti jelölés nem közvetlenül jön létre, hanem a zene fikcionálásán keresztül. Ennek következtében az empirikus, a képzeletbeli és az oneirikus az irodalmi prózanyelv struktúrájának mint a zene esztétikai regiszterének belső szintjei lesznek részei. A *Minden megvan* ily módon nyújt példát a zene irodalmi fikcionálására.

I. A zenére vonatkozó esztétikai önreflexió a Minden megvan elbeszélésben

Az 1968-ban a *Vigiliában* publikált *Minden megvan*⁵⁹ című hosszú elbeszélés Ottlik egyik legfontosabb s talán legsikerültebb rövidprózai alkotása.⁶⁰ Amint azt a mű kapcsán Lengyel Péter is jelezte, Ottliknak ez az első prózai munkája, ami az *Iskolát* követő kilenc évi hallgatás után megjelent.⁶¹ Ottlik novellisztikájának alakulásában a *Minden megvan* – a negyvenes évek viszonylag gazdag rövidprózai termését magába foglaló első szakasz

⁵⁹ Ottlik Géza: Minden megvan. *Vigília*, 1968/12, 810–840.

⁶⁰ A mű keletkezéstörténetéről lásd: Kelecsényi László: *A szabadság enybe mámara. Ottlik Géza életei*. Magvető, Bp., 2000, 182–183.

⁶¹ Lengyel Péter: Adósság. *Mozgó Világ* 1976/1, 95–108.

után –, húsz évnyi szünetet követően lát napvilágot,⁶² s még a leginkább hasonló terjedelmű, de húsz évvel későbbi, 1987-es *Hajónapló*val és a zenei téma kapcsán a *Valencia-rejtély*vel rokonítható. A teljes életmű tekintetében az elbeszélést azért értékelhetjük jelentős irodalmi teljesítménynek, mert Ottlik írói pályáján belül egy olyan esztétikai átalakulás kibontakozását jelzi, amely nem hagyja érintetlenül a szövegek fikcionális létmódját sem. Ez az irodalmi nyelv esztétikai alapstruktúrájában elinduló változás végső formáját majd Ottlik utolsó regényében, a *Buda* poétikai szerkezetében nyeri el. Ha egészében kívánjuk látni ennek a folyamatnak a kiteljesedését, először érdemes megvizsgálni miben áll a *Minden megvan* jelzett prózaesztétikai újdonsága, s miként előlegzi meg a zenének az Ottlik elbeszélésében végbemenő fikcionális megformálása az utolsó nagyregény origi-nális műformájának kialakulását.

Az Ottlik prózanyelvére jellemző modern, ugyanakkor „előkelő konzervatív” stílusban⁶³ megírt *Minden megvan* azok közé az epikai alkotások közé tartozik, amelyek a művészet kérdését dolgozzák fel irodalmi témaként. Ennek jegyében a mű legfontosabb szereplői művészfigurákként lépnek színre. Ezek a szereplői karakterek azonban nem írók, hanem zenészek, muzsikuskok, s Ottlik elbeszélése az ő szerepükön keresztül közvetíti a művészetnek a szövegben megfogalmazódó sajátos értelmét és jelentését. Fontos hangsúlyozni, hogy az esztétikai önreflexió kifejezetten a nyelv megkerülésével, a zene mint nem-nyelvi esztétikai diskurzus fikcionálásán keresztül történik meg. Ennek egyik következménye, hogy a mű esztétikai öntematizációjába nem épülhet be a zenész és az író, a zene és az irodalom közti alapvető különbség. Arra a kérdésre, hogy mi az irodalom, Ottlik írása tehát nem a nyelv, hanem a zene fikcionálásán keresztül válaszol. A nyelv és a hármas szerkezetű esztétikai tapasztalat közt a zene tölti be a fikcionálás köztes funkcióját.

Rónay György megfogalmazása szerint Ottlik rövidprózai alkotásában nem csupán egy történetről van szó, hanem a történet túlmutatva önmagán, a létről beszél.⁶⁴ Ezt az észrevételt azzal a megszorítással fogadhatjuk el, ha hozzátesszük, hogy az elbeszélés a létezés egy speciális létmódját, a zenész-létet ábrázolja. Ezt azért fontos külön is jelezni, mert az empirikus, képzeletbeli, oneirikus hármasságát a *Minden megvan* nem a létezés közvetlen érzéki adottságaként fikcionálja, hanem csak annyiban, amennyiben a zene esztétikai tapasztalatként közvetíti. Az elbeszélés három zenész szereplője eltérő történetek alanyaiként a zenei művészet három különböző útját szemlélteti. Ez a három élet-történet a szövegen belül a zenei esztétikai tapasztalat három szintjét jelzi: a szereplők előadó-művészetükön keresztül a művészet nyújtotta esztétikai tapasztalat változatait mutatják be. Grynaeus Ottó az empirikus, Jacobi Péter a képzeletbeli, míg a vak zongorista az álom érzéki tapasztalatát szólaltatja meg zenéje által, s alakítja át a zene nyújtotta esztétikai tapasztalattá. Ottlik novellája azáltal, hogy színre viszi a zenei esztétikai tapasztalat három lehetséges módját, magát a megzenésíthetőségében adott érzéki létet fikcionálja. A hangok világának a zene kölcsönöz esztétikai minőséget, s a szöveg már eleve ezzel a csak zeneiségében hozzáférhető világgal alakít ki jelölési kontaktust. Mivel a novellában az érzékelhető lét a maga közvetlenségében nem jelenik meg, így az a zenészek művészetén és művészsorsán keresztül kerül leírásra.

⁶² Pomogáts Béla: Ottlik Géza: *Minden megvan*. *Ajándék*, 1970/8, 77.

⁶³ Rónay György: Hajnali háztetők. In *Ottlik-olvasókönyv*. Szerk. Kelecsényi László. Holnap, Bp., 2001, 115.

⁶⁴ Rónay György: *Minden megvan*. In *Ottlik-olvasókönyv*, 179.

Ottlík szövegének fikcióképző eljárása, hogy egy esztétikai redukció révén zárójelbe teszi a hármas tagoltságú érzéki világot. Ennek eredményeként az empirikus, a fantazmagórikus és az oneirikus csak zenei formájában jelenhet meg a szöveg fiktív struktúrájában. Ottlík szövege a zeneként megtapasztalható élet fikciója, amelynek zenész szereplői a muzikalitás által meghatározott élet lehetőségeit példázzák. Grynaeus Ottó, Jacobi Péter és a vak zongorista a zene empirikus, képzeleti és álombeli feldolgozásának módjait mutatják be azok minden ellentmondásával, problémájával és szépségével együtt.

Értelmezésünk szerint tehát a *Minden megvan* a zene irodalmi fikciója, mely a muzikalitás esztétikai tapasztalatát sajátos irodalmi jelentéssel ruházza fel. Ez a jelentés Ottlík elbeszélésében a zene nyújtotta boldogságban aktualizálódik, ami a szövegben az ünnepi koncert ráadását leíró zárójelenetben fejeződik ki legplasztikusabban. A boldogság Ottlík esetében mindig egy érzés,⁶⁵ mely összekapcsolódik annak a hiánytalan egésznek a tudásával, miszerint minden megvan, semmi sem veszett kárba.⁶⁶ A boldogság emóciójának sajátossága, hogy a létezés egésze bennefoglaltatik: boldognak lenni annyit jelent, mint érezni, hogy minden megvan. Ottlík írói szemléletének egyik lényegi karaktervonását alkotja a teljességnek ez a pozitív érzésként megtapasztalható formája.

A boldog teljességérzetet a *Minden megvan* szerint csakis a zene esztétikai tapasztalata nyújthatja és teheti lehetővé. A szöveg fikciójában a zene azonban egy esztétikai redukció eredménye, amely kizárja a zene által megformálatlanul hagyott hangok érzékiségének nyers világát. Amint láthatjuk, Ottlíknál a boldogság fogalma elsősorban nem egyfajta eudaimóniára utal, hanem esztétikai tapasztalatot jelent, olyan művészet által megmunkált esztétikai tapasztalatot, amely nyelv nélkül, egy érzés intuitív tudásában nyeri el beteljesülését. Az empirikus, az imaginárius az onírikus mint olyan közvetlen érzéki tapasztalatalakzat, amely nélkülözi a zeneesztétikai megformálás mozzanatát, nem részesülhet a boldogságból.

Amint láthatjuk, a novellában a boldogság a zenévé lett hangok jussa. Ezen belül is csak azon zenévé transzponált hangoké, amelyek nem kapnak nyelvi alátámasztást az énekben. Ottlík művész-hősei hangszereken játszanak, akiknek szólóművészete kívül esik a nyelv és zenei hangok találkozásának vokális tartományán. Ez a hangszerek médiumain keresztül instrumentális úton megszólaltatott zenei lét Ottlík írásában épp azért lehet tehát a boldogság forrása, hogy csak szól, de nem beszél. A zene beszéd nélküli megszólalása a legközvetlenebbül utal a művészet eredendő múzsai jellegére, arra az összefüggésre, amit a *musica* (μουσική) és a *Musa* (Μουσα) kifejezések rokonsága is jelez. Ennyiben tehát a mű szereplői egyúttal az ihletet adó múzsák muzsikusai is. A novella ezt a muzikális művészi elemet fordítja át a jelölésen keresztül az irodalmi fikció nyelvi közegébe, ahol a hangok – belemerülve a szöveg csendjébe – szükségképpen elnémulnak. Ennek a fikcióképző műveletnek köszönhetően alakul a zene fiktív esztétikai tapasztalattá a szövegben. Ottlík utolsó regénye, a *Buda* a festészetnek tulajdonít hasonló fikcionális szerepet, mint a szóban forgó elbeszélés a zenének.

⁶⁵ Ottlíknak a boldogságról mint érzésről vallott gondolatait illetően lásd: Ottlík Géza: Kosztolányi. In *Uő: Próza*. Magvető, Bp., 1998, 208–288.

⁶⁶ A teljesség érzetének ez a zene esztétikai tapasztalatában fellelt pozitivitása ugyanakkor visszautal annak az 1938-ban megjelent *A Hegy Lelke* című Ottlík-novella diákszereplőjének a jelen megélhetősége felett töprengő tapasztalatára, amely a teljességet csak épp annak hiányában képes érzékeli, amit a mű befejezése a következőképpen konstatál: „Semmi sincs sehogyan”. Ottlík Géza: *A Hegy Lelke*. In *Uő: Minden megvan*. Magvető, Bp., 1969, 29–60.

A *Minden megvan*ban megvalósuló fikcionálás módjának jellemzője, hogy alapvetően szimbolikus rendszerként⁶⁷ működik. Ennek legfontosabb sajátossága, hogy lehetetlené teszi nyelvi jel és esztétikai forma, irodalom és zenei forma teljes szétválasztását. Esztétikum és szöveg ilyen szimbolikus egymásbaépülése miatt sem véletlen többek közt, hogy Ottlik prózáirói teljesítőkétségének végpontján egy festő figurája, illetve annak alkotása – a *Budában* található Ablak című kép – fikcionálása áll. A *Minden megvan* poétikai szerkezetében azonban nem a kép jelenik meg kulcsfontosságú fikcióalkotó komponensként, ezt a szerepet a novellában a zene tölti be. Mégpedig elsősorban a zenének az a négy negyedes, gyors ütemű fajtája, ami a „*Yes sir, that's my baby*” című foxtrottban szólal meg. Ez a zeneszám végigkíséri a főszereplő keresését, mutatva számára az utat a katartikus zárlatig, amikor a vak zongoristával együtt kezd bele a gyermekkorából ismerős foxtrott eljátszásába.

A szimbolikus fikcionálás módozata Ottlik írásában a zenének tulajdonított esztétikai érteken alapul. Ottlik szemléletét jól jellemzi, hogy a zene megőrzi pozitív szerepét, s alapját jelenti annak, hogy esztétikum és boldogság korántsem problémamentes egységre létrejöhessen. A zene boldogít, mert általa minden múltbeli emlék megőrizhető és újra fellelhető (minden megvan), s ezen az úton a létezés csodálatos volta is bizonyítható nyer. Ha vetünk egy pillantást a zenének arra a szerepére, amit az Thomas Mann *Doktor Faustus*ában, Tolsztoj *Kreutzer szonátájában* vagy Thomas Bernhard *A menthetetlen* című kisregényében játszik, akkor láthatjuk, hogy a zene olyan fikcionálása, mely a zenében rejlő sötét, démonikus, tragikus és pusztító elemi erőnek is helyet adna, idegen Ottlik novellájától. Elsősorban azért, mert a zene fikcionálása Ottlik elbeszélésében a boldogság esztétikumának jegyében történik.

A zene álomesztétikai tapasztalatának egyik sajátossága, hogy nem fikcionálható a tudat fenomenológiája által, mivel elsősorban a fikció tudattalan narratívájaként bontakozik ki. Az Ottlik szövegében fikcionált kronotopikus világ a fenomenális és a tudattalan elmerült határsíkján létezik, s mint ilyen a vágybeteljesülés logikájának engedelmessékedik. Jacobi vágyálma a zárlat emelkedett pillanatában megvalósul, amikor a vak zenésszel együtt eljátszott régi foxtrott betölti és feloldja a főszereplő tudatának ürességét. A zene nyújtotta ilyen esztétikai katarzis azáltal megy végbe, hogy az elsüllyedt tudattalan vágyálom felszínre kerül, s a fenomenális és pszichikus sík kontaktusba lép egymással. A *Minden megvan* szemléletesen demonstrálja Ottlik irodalmi nyelvének legfontosabb attribútumát, amit a tudatfolytonosság névvel jelölhetünk. A tudat transzgressziója azt jelenti, hogy a fikcionálás nem reked meg egy tudatregény keretei között, aminek határát a szöveg fenomenális szintje jelöli ki, hanem a tudat megnyílik és kapcsolatot teremt a psziché tudattalan mélyvilágával is. Az üres tudat és az álmodó tudattalan közti ilyen kontinuitás jelenti az Ottlik-féle boldogság érzésének az alapját. A fenomenális világ határátlépésével megnyílik a kapu a képzeletbeli és az álom, a képzetalkotó tudat és a psziché álmodó részének integrációjához. Ottlik prózájának sajátos alapvonása, hogy ami az esztétikai tapasztalat által fiktív módon érzékelhető, kiterjed a tudat határain túl az álmodó tudattalan irányába is.

A szöveg fiktív karakterének értelmezéséhez röviden az elbeszéléstechnika kérdéséről is érintenünk kell. A narrációs struktúra arra a pontra mutat rá, ahol megvalósul a nyelv és a zene esztétikai tapasztalatának összekapcsolása. A narráció révén kap nyelvet a témaként feldolgozott és jelölt esztétikai szféra, olyan diszkurzív elbeszélésformát, amely

⁶⁷ Michel Riffaterre: Szimbolikus rendszerek a narratívában. Ford. Máthé Andrea. In *Narratívák* 2, 61–84.

specifikus jelentéssel ruházza fel az esztétikai tapasztalatot. Ami empirikusan, képzeletben vagy az álomban zeneként érzékelhető, a narráció által válik elmondhatóvá irodalmi szöveg formájában.

Ottlik írásában az elbeszélés és a történet viszonya úgy alakul, hogy egy auktoriális elbeszélői pozíció mondja el a főszereplő Jacobi történetét. Azáltal, hogy a diegézis Jacobi alakján keresztül bontakozik ki, a szövegben felkínált olvasási pozíció a képzelet síkján nyer betekintést a mű fiktív világába. A befogadó a szöveget Jacobi történeteként olvassa, mivel azonban az elbeszélés harmadik személyű, ezért a fikció imaginárius szintje a distancia felől kerül elmondásra. Ennek következtében a mű fikciója nem szűkül le egy képzetalkotó tudat monológiára, hanem a tudat képzelet általi megismerése olyan történet formáját ölti, amely egy távolságtartó elbeszélői szituáció eredményeként jön létre. Mivel a narráció általi nyelvi jelölés a képzelet szintjén megy végbe, ezért Ottlik elbeszélése a képzelet fikciójaként interpretálható. Ebből két következtetés adódik, egyrészt, hogy a *Minden megvan* meghaladja a test fikcionálásának szintjét, másrészt jelöletlenül hagyja az álombeli tapasztalatot, ami így nem alakul át önálló fiktív minőségé. Az oneirikus ezért úgy épül be a szövegbe mint a képzeletbeli fikciójának tudatlanja, elmerült érzéki valósága.

Ez az egyik oka annak, hogy Ottlik fikciója annyiban marad el önnön textuális lehetőségeihez képest, amennyibe az álom a teljesen fiktívvé tett szöveghez viszonyítva csak szubtextusként működhet.⁶⁸ Amit így a fikcióként kimondhatóból a novella kimond, elsősorban a képzetalkotó tudat boldogsága, amelyhez képest a zene tudattalan világ marad. Ottlik elbeszélése ugyanakkor nem a vágy testi beteljesülését beszéli el, mivel a vágy kizárólag a művészet, a zene síkján nyerheti el megvalósulását. Csak a zene, a közös foxtrott eljátszása révén megy végbe az elveszett múlt visszanyerése, a kívánt hazatérés az egykor volt kiindulópontához. S a zenében valóban benne is van minden, az empirikus, a képzelet és az álom érzéki modalitása együttesen, mindaz, amiből összeáll a zene esztétikai tapasztalata mint az irodalmi fikcionálás jelöltje.

I.1. Grynaeus Ottó története:

az empirikus esztétikai tapasztalat fikcionális szintje

A *Minden megvan* első elemzésre váró szereplőjének, Grynaeus Ottó karakterének és élet-történetének az epikai ábrázolása a művészi kudarc jegyében áll. A zseniként induló ifjú zenésznek pályája kezdetén mindenki ígéretes és nagyívű karriert jósol, aki azonban felnőttként meglehetősen különc alakká válik: külföldre költözik, de nem bírja az ismétlődő előadásokat, így végül feladja a zenei karrier lehetőségét. Árván maradva visszatér szülővárosába, ahol feleségül veszi dajkáját, hogy a lakásból ily módon őrizze meg egykori gyerekszobáját. Egyetlen megmaradt életcélja, hogy gondoskodjon dajkája anyagi megélhetéséről, nyugdíjáról és lakásáról. Régi barátjával történő találkozásukkor egyedül a régi megőrzését hangsúlyozza, értéket kizárólag az jelent számára, hogy minden a régi, minden megvan. A múlt megőrzésének ilyen módja azonban szükségképpen a művészet hanyatlásával jár. Grynaeus csak a művészet feladásán keresztül képes szavatolni a lady – azaz a dajka – biztonságát. A világ hitelesítésének ezen módja viszont csak korlátozott érvénnyel bírhat: egyszerre jellemzi az otthon megőrzésének regresszív vágya, a dajkával

⁶⁸ Michel Riffaterre: A fikció tudattalanja. Ford. Gács Anna. In *Narratívák* 2, 85–104.

kötött ellentmondásos házasság és nem utolsósorban a művészet pedagógiai szintre történő leértékelődése. Az egykor ígéretes, tehetséges zongorista végül a helyi iskolában talál magának zenetanári állást.

Adódik a kérdés, hogy az esztétikai tapasztalat milyen formája nyer kifejezést Ottó művészi játékában? Ottlik elbeszélése Jacobi nézőpontjából láttatja azt a pillanatot, amikor Grynaeus a megmaradt gyerekszobában Chopint játszik a három szomszéd látogatónak. Ez a részlet írja le s jeleníti meg fiktív formában az esztétikai tapasztalat első, empirikus szintjét.

„A zongora betöltötte a szoba jó részét, s Jacobival szemben, az ablakhoz szorítva háttal, Grynaeus Ottó merev, kellemeitlen billentéssel, majdnem bántó zajjal, Chopint játszott a vendégeinek. Nem nézett fel Jacobi belépésére.

Vagy ha felnézett, vak pillantással újra visszamerült a tekintete a billentyűkre. De azokat sem nézte. A válla látszott, ahogy görcsösen mozog, időnként felemelte a fejét, hátraszegte a nyakát. Az ablak keletre nézett, a kertekre. A világos keretben kirajzolódott a zongorázó férfi magas, domború homloka, csontos, kiugró sasorra. Ahogy szállt le a nap, és sötétedett a szoba, egyre élesedett ez a sovány árnykép, egy kopaszodó aggasztán sziluettje a fényes üvegre rajzolva.

Sokáig, sokáig tartott ez a zongorázás. Zúgás a fejében bent, a nagy zaj kívül. Jacobi nem tudta elbinni, hogy nem lidércnyomás ez az egész.” (321)⁶⁹

A *Minden megvan* a kudarcot vallott művész figuráját olyan összetett megvilágításban jeleníti meg, amely alapvetően a képzeletbeli fikciójának teljesítményére vezethető vissza. A részlet optikai kódjainak kialakítása azt reprezentálja, hogy miként látható az empirikus valóság a képzetalkotó tudat nézőpontjából.

A szövegben ábrázolt vizuális viszonyok a szobabelső terében rendeződnek el. A vakon semmibe bámuló alak egy ablak kerete előtt játszik, s ahogy a naplementével párhuzamosan eltűnik az ablakból a napfény, úgy válik lassan ő maga az ablaküveg által sziluettként láthatóvá. A sötét szobában Grynaeus Ottónak egyedül az ablaküveg négyzete kölcsönöz annyi háttérfényt, ami a zenetanárt árnyalakként rajzolhatja elő. A sötét háromdimenziós térbelső egyedül az ablakon keresztül nyitott a külső világosság irányába, ami így határalakzatként a sötét szobabelső zártságát és a világos külvilágot kapcsolja össze. A szövegben ábrázolt központi árnyékfigura a határ optikai határvonalán, közvetlenül az ablak előtt helyezkedik el. A test mozgó árnyékként történő ábrázolása azáltal valósul meg, hogy egyedül kívülről, az ablakon keresztül, a test mögül érkezik megvilágítás a térbelsőbe.

A szövegben leírt ablak esetében nem játszik szerepet – ellentétben pl. *A Hegy Lelke* novella ablakaival –, hogy nyitva van-e vagy zárva. Ennél lényegesebb, hogy a keretébe illesztett üvegtáblák anyagi választóvonalat jelen tenek a külső és belső közt. Mivel az ablaküveg síkja optikai értelemben transzparens, elvileg lehetővé teszi, hogy a térbelső és a külső világai vizuálisan átjárhatóak legyenek. A *Minden megvan* ezen szöveghelyén az ablak közvetlenül Grynaeus háta mögött van, így az üveg úgy ábrázolja a testet, hogy az a mögöttes, átlátszó tükröfelszínen árnyékként jelenhet meg. Az ablaküveg materialitása teszi lehetővé, hogy a test saját hús-vér valósága mögött mint árnyék váljon érzékelhetővé. Az árnyékként látható test tehát egy kétdimenziós határfelület optikai teljesítmé-

⁶⁹ A dolgozatban jelölt oldalszámok forrása: Ottlik Géza: *Minden megvan*. In Uő: *Minden megvan*. Magvető, Bp., 2005.

nyeként képződik meg, ami ilyen formában csak a térbelső és kívülség anyagi választóvonalának belső felületén rajzolódhat elő. A testnek ez a belső látványképe úgy takarja el az ablaküveget, hogy maga az ablaküveg ezáltal láthatóvá lesz, s ez a tükörfény/árnyék kontraszthatás eredményezi a látott érzékelhetőségét. A test határfelszín által kirajzolódó árnyalakja abban a fénytelen, alkonyi szürkületben formálódik meg, amikor sem kívül, sem belül nincs jelen fényforrás, hiszen a keletre néző ablakhoz képest ellentétes oldalon lebukó nap fénye már a horizont alá süllyedt.

Az ablak és az üveg az észlelés anyagisága határtapasztatásának kifejezői, amelyek a zene esztétikai megnyilvánulásához kapcsolódnak. A szöveg kidolgozottságába beépített érzéki struktúrák empirikusan sem nem láthatók, sem nem hallhatók, egyedül a nyelv által olvashatóak és elképzelhetőek. A képzeletbeli által működtetett esztétikai jelentésképzés ezen a ponton egy reális, empirikus világ ábrázolásának fikcióját teremti meg. Ez a reprezentációs rendszer nem magát az empirikus világot jelöli, hanem a képzelet fikciója hozza létre a reális-fizikai világ látszatát. Grynaeus szobáját egy olyan elbeszélés írja le, amely alapvetően Jacobi tudatának nézőpontjából láttatja a térbelső.

A fentiekben elmondottakon túl az ablaküveg határjelölője azért is jelentős, mert a fikcionális önfeltárás eszközeként az imagináriust anyagi jelentésében tárja fel. Ezen a határponton a képzelet még érintkezik az empirikus világgal és annak anyagi természetével, ezért közvetítheti többek közt az üvegfelületen a test árnyékszerű látványát. Ottlik elbeszélésének ezen szöveg helye jól mutatja, hogy a képzeletbeli mint az érzékelhető egyik modalitása csak egy materiális hordozó által nyilvánulhat meg. Az ablaküveg tükörfelülete a határ mindkét irányba felé nyitott, nincs lezárt túloldala, ezáltal biztosítja a vizibilitás számára nélkülözhetetlen áttetsző felületet. A test ehhez a transzparenciához képest jelenik meg árnyékként, amely elnyeli, s letakarja az optikai határátlépés lehetőségét. A fizikai test átlátszatlansága a felületen érzékelhető árnyékként jelenik meg. Így például, ha az ablak nyitva maradna, s közvetlenül egymásba nyílna a külső és belső, az üvegfelületen nem rajzolódhatna ki az a látványkép, aminek révén a képzelet láthatósága észlelhető. Ebben az esetben épp az anyagi határ tapasztalata hiányozna a szövegfikció struktúrájából, ami a test takarásának közvetítésével felfoghatóvá teszi az imagináriust.

Ottlik novellájának szövegében az ablak a fizikai testen túl helyezkedik el. Ez az optikai beállítás Grynaeus Ottót korlátozott, a test ellentmondásos – egyszerre belső és előttes – helyzetének alávett pozícióban láttatja. A gyermekkori barát arra van ítélve, hogy a határátlépés látványát biztosító ablakhoz képest háttal játsszon, s ne legyen rálátása a mögötte kínálkozó kilátásra. A zenetanár immanens helyzete nem képes szembenézni a test vetette árnyékkal. A látás transzgressziójának hiányában nincs perspektívája a képzeletbeli által láthatóvá tett érzékelésére, ahogy az Jacobi Péter esetében fennáll. A hegedűművész az, aki szemből látja az ablakból nyíló határtalan külsőt eltakaró Grynaeus árnyékát. A képzetalkotó tudat ugyanakkor felfogja a testnek világos kontrasztot kölcsönző ablak világosságát is, azt a testen túlnani határt, ami háttérként lehetővé teszi a fizikai test árnyékként való percepcióját.

Míg Ottlik műveiben általában a hajnal, a napfelkelte játszik fontos szerepet, itt a keletre néző ablak egy napnyugta által kölcsönöz látható megjelenést Grynaeus Ottónak. A szöveg szintelen optikai kódjai úgy épülnek fel, hogy a szürke, hétköznapi zenetanár művészi kudarcának, jelenlegi élethelyzetének minden problémája összesűrűsödhesse elfoglalt pozíciójában. A régi gyerekszobájában, a dajkája férjeként szinte vakon zongorázó Grynaeus a szürkület zenészeként nem ismerheti meg az ablak nyújtotta napfelkelte látványát, s ez a megismerésbeli korlát egyúttal zenéjének esztétikai értékét is megha-

tározza. A zenetanár előadása megmarad az empiriára épülő esztétikai tapasztalat nívóján, amit a képzelet fikciója mint a zene képzetét jeleníti meg egy tudat immanenciájában. A leírás fenomenális szintjén Grynaeus Ottó zenei tudása a képzetalkotó tudat fenomenójaként mutatkozik meg.

I.2. Jacobi Péter története: a képzetalkotó tudat fikcionális szintje

A *Minden megvan* középpontban álló főszereplője a hegedűművész Jacobi Péter. Amint az elbeszélői pozíció kapcsán jeleztük, Ottlik elbeszélése imaginárius fikció, amelyben Jacobi figurája a képzetalkotó tudat helyzetét foglalja el. A személytelen elbeszélő és a főszereplő egyaránt a képzelet szintjén van meghatározva, azzal a különbséggel, hogy míg Jacobi képzetalkotó tudata a szöveg fenomenális szintjén szituált, addig a narrátor egy fokkal distanciáltabb viszonyt alakít ki a képzelethez. A novella kronotopikus világa olyan képzeletbeli világot alkot, amelyben Jacobi tudata bennefoglalt, ezért a főszereplő számára értelemszerűen ez a világ nem fiktívként, hanem valóságosként érzékelhető. Mivel Ottlik novellájának elbeszélés-technikája nem a képzetalkotó tudat monológjára épül, ezért a fikcionált világ és a főszereplő tudata nem esik egybe, ennek következtében a szövegben jelen vannak azok a határpontok, ahol a képzetalkotó tudat az empirikussal és az álommal érintkezik. A fantázia és az empirikus közti tudati határátlépés a szövegben Jacobi Péternek a Grynaeus Ottó szobájában tett látogatásával valósul meg. Mindazt, amit Jacobi imaginárius figurája a szobában mint „lidércnyomást” tapasztal meg, a képzelet számára megjelenő empirikus világ fenomenalizált vizibilitása hordozza. Ennek eredményeként, amint az előzőekben láthattuk, a képzetalkotó tudat számára a közvetlen fizikai világ elsődlegesen az árnyék fenomenójaként érzékelhető.

Jacobi Péter élettörténete annak a művésznak az életútját példázza, aki mindent a képzelet nyújtotta reprezentatív látványnak köszönhet. Művészi előadásmódja egészében a képzelet esztétikai hatásképző teljesítményén alapul, ahogy önnön művész voltát is olyan értékek mentén értelmezi, amelyekben maradéktalanul felismerhetőek a reprezentáció attribútumai.⁷⁰ A reprezentáció tudata azonban nem autonóm pozíció, mivel elsősorban a külső elismerés által meghatározott. Ottlik hosszú elbeszélésének története sajátos határponton láttatja ennek a művésztipusnak a helyzetét. Jacobi előtt ugyanis önmaga számára is kérdésesként mutatkozik meg saját művészidentitása és ezzel párhuzamosan művészetének értéke is. A hegedűművész egyszerre várományosa egy rangos elismerésnek, miközben ő maga elégedetlen művészi játékának színvonalával. A művészi krízis aktualitása annak jeleként értelmezhető, hogy a zene reprezentáción nyugvó esztétikai elvei Jacobi számára is elvesztik evidens voltukat, ami egy nem a tudat fenomenalitása által uralt zenei kifejezőmód kiegészítésének igényét is sürgető feladattá teszi számára.

Jacobi Péter művészi karrierjét a siker és a világhír jellemzi. A történet mégsem külföldi sikereinek csúcán – két koncertjét lemondták, régi zongorakisérőjétől megvált –, hanem a hazatérés pillanatában láttatja. Jacobi az elbeszélő történet szerint gyermekként

⁷⁰ „Nemcsak pénzt jelentett neki a siker, és nemcsak művészi súlyt, rangot. Megszabta a szellemi, erkölcsi létét, stílusát s ezekkel együtt lelki testtartását. Szóval még a lelke világát is. Hozzászókött a hírnév szükségességéhez; ha fényképezték, nagyvilági s egyben elmélyült ábrázolt öltött, gépés gyakorlattal.” (324)

nem indult tehetséges zenésznek, de mivel Grynaeus Ottó zeneórái miatt egyedül maradt és unatkozott, kérésére őt is beírták a zeneiskolába. Az eltelt évtizedek alatt nemzetközi hírnévű művész lett, aki most negyven év után tér vissza abba a városba, amely ugyan nem a szülővárosa, mégis az egykori otthont jelenti számára. Ez a viszontlátott város – ahol Jacobi tizenegy éves koráig lakott –, ad most keretet számára a múlt feldolgozásához.

A hazatéréssel a képzetalkotó tudat elsősorban saját múltjával szembesül. A történet szintjén ez a találkozás Jacobi jelentős identitásátalakulását eredményezi. A változás abban a pillanatban veszi kezdetét, amikor külföldi sikereinek „magasából” a főszereplő repülőgépe alászáll, s földet ér hazájában. Ottlik elbeszélése ebben a határhelyzetben villantja fel egy pillanatra, milyennek kell elgondolnunk a változás előtt álló művész karakterét, az önmagának elégséges, egologikus képzetalkotó tudatot.

„Fejébe nyomta puha szalmakalapját. Aztán újra levette, és zavar nélkül elkerülte az asszony kis tükrét. El kellett rendeznie az arcvonásait. Leült egy pillanatra a tükörrrel. Derűs, nagyvilági és mégis komoly mosolygást próbált. Így nem léphet a felvetőgépek elé.” (294)

A képzetalkotó tudat a tükör által látványként felkínált énképpel való azonosulás által tartja fenn önnön létének meghatározottságát. A tükör reflexív optikája kínál lehetőséget arra, hogy a tudat megfelelhessen a reprezentatív elvárásoknak. A tudatos önkép egy olyan szerepsajátítás normájának engedelmeskedik, amely szerves része a híres művész önreprezentációjának. A hazatérő művész mindezt annak tudatában és reményében cselekszi, hogy a külső visszajelzések a siker és a méltó fogadtatás által adekvát módon visszatükröznek a tükör segítségével önmagáról kialakított reflexív önképet. A tudatos önkép létrehozásának eszközeül szolgáló tükör ugyanakkor nem Jacobi saját tulajdona, hanem útítársnőjétől kéri kölcsön. A képzetalkotó tudat nem képes tehát önmagát közvetlenül definiálni, szüksége van egy külső médiumra, női tükörré, hogy biztosítja a vizuális identifikáció alapját. A hazatértét követően azonban a női tükör segítségével felépített reprezentálható tudat sajátos tapasztalattal kénytelen szembesülni.

A képzetalkotó tudat magabiztossága abban a pillanatban elvész, amikor jól begyakorolt mosolyával az arcán Jacobi kiszáll a gépből. Az ajtóból kilépő, kalapjával integető zenész ugyanis későn eszmél rá, hogy a várakozó riporterek nem őt fényképezik és filmezik, hanem a vele együtt hazaérkező államférfit, akinek Jacobi „külön száma” miatt meg kell ismételnie a kiszállást. A komikus és leleplező helyzet először szembesíti Jacobit azzal, hogy a külvilág nem tükrözi vissza közvetlenül a művész önmagáról gépiesen kialakított „nárcisztikus én-ideálját”.⁷¹ Azáltal, hogy a külső, a reflexív tükrözés révén nem erősíti meg a hegedűművész sajátos szerepfelfogását, kezdetét veszi a női tükör látszata által konstituált képzetalkotó tudat megrendülése és fokozatos átalakulása. A női tükör általi reflexióval megkonstruált képzetalkotó tudat azzal kénytelen tehát szembesülni, hogy a tudat külső reprezentációja helyett a belső tudattalanra támaszkodva határozza meg létét.

Jacobi balul sikerült fogadtatása egyértelműen jelzi, hogy a képzetalkotó tudat nem képes egyedül a reprezentáció révén definiálni önmagát. A tudat konstitúciójának destrukcióját Ottlik szövege a kiüresedés folyamatán keresztül, lépésről lépésre ábrázolja. A

⁷¹ Sigmund Freud: A nárcizmus bevezetése. Ford. Berényi Gábor. In *Sigmund Freud Művei VI. Ösztönök és ösztönorsók. Metapszichológiai írások*. Cserépfalvi, Bp., 1997, 33.

képzetalkotó tudat egologikus létét a szöveg az üresség/vakság kettős működése leplezi le és számolja fel. Jacobi reprezentációra szabott identitása úgy veszti el érvényességét, hogy bensőleg kiürül, s immanens fenomenális tartalmait elvesztve mintegy üressé válik. Az üresség identitásfelszámoló működését párhuzamosan a látás elvesztése, a vakság elfogadása kíséri. Az önmagát a képzelete által konstituáló tudat elveszti azon reprezentatív értékeit, amelyek révén saját képzetei és fenomenjei által határozhatná meg kilétét. Ennek a folyamatnak az előjelei már a repülőgépen megmutatkoznak:

„A nyomás fokozódott a fejében, az enyhe szédülés nem csökkent. El fog műlni. El fog műlni, de előbb teljesen bezárja, befalazza őt a tehetetlen ürességbe. Egyelőre csak készülődött benne az üresség. Ilyenkor még kilátott, ha homályosan is, ebből a gyengeségből.” (291)

Jacobit a történet fontos fordulópontjái folyamatosan kízó fejfájás gyötri, s ez a probléma a tudat öndefiníciójának problémájára vezethető vissza. A képzetalkotó tudat abbéli képtelensége, hogy kizárólag önmaga határozza meg saját létét, állandó migrén formájában jelentkezik. A fokozatosan tért hódító üresség az önreprezentáció „tartalmatlanságára” mutat vissza, amikor a tudat csak önmagát képes megragadni. Az önmagát tudatosító tudat a reprezentáció logikájának rendeli alá a képzeletet, amely viszont nem tükröz vissza semmi mást, mint magát a tudatot. A kiüresedés processzusának kezdetén Jacobi még homályosan *kilát* adott helyzetéből, ez a pozíció azonban a későbbiek során fokozatosan felszámolódik. A képzetalkotó tudatot érintő változás Jacobi művészi előadásmódját sem hagyja érintetlenül:

„S most mégis, már elég régóta, már nagyon régóta, baj volt vele. Az üresség, amit érzett, ha gyengeségi rohama elfogta, ő maga volt. Nem a betegsége tünete, hanem a játékáé.” (305)

Jacobi zenész identitását az üresség érzése határozza meg, s ennek az emocionális diszpozíciónak az ambivalenciája fejeződik ki egyre konvencionálisabbá, rutinszerűbbé váló játékában. A reprezentációnak alárendelt esztétikai előadásmódot és magát a képzetalkotó művésztudatot is alapjaiban teszi kérdésessé a növekvő üresség. A *Minden megvan* ezáltal egy olyan zenei művészet lehetőségére utal, amely nem alapszik kizárólag a tudatosan megkomponált játékon, s nem törekszik teljes mértékben a kiszámított esztétikai hatásosságra. A Jacobiban lejátszódó kiüresedéssel egyidőben törvényszerű, hogy a művészi előadás szintje átmenetileg az esztétikai konvenciók formális és sematikus megszólaltatására essen vissza.

Az érzésállapot átalakulása azoknak a kötődéseknek a megszűnésében is megfigyelhető, amelyek Jacobit női szereplőkhöz kapcsolják. A novellában szinte csak olyan női epizód szereplők jelennek meg, akikhez a hegedűművészt korábban valamilyen érzelmi kapcsolat fűzte. Már a történet elején kiderül, hogy Jacobi szakított korábbi zongorakísérőjével, aki feltehetően a kedvese volt, ugyanakkor minduntalan kínozza egy múltbeli kedvesének emléke is, aki elutazása után baleset (vagy öngyilkosság) áldozata lett, továbbá nem tudja elfelejteni gyerekkori lánypajtását, Estellát sem. Az érzelmeik szintjén a képzetalkotó tudat számára mindezek a kapcsolatok veszteségként jelennek meg, egészen az utolsó női szereplő felbukkanásig, akit Jacobi partnerének kértek fel az ünnepi koncert alkalmára. Amint azonban hamarosan kiderül, a választás nem bizonyul szerencsés döntésnek. A probléma ugyanis éppen abból fakad, hogy a képzetalkotó tudat kiüresedésével létrejött hiányt a női érzelmeik nem tölthetik meg belső tartalommal, mert

ez a zenei esztétikai tapasztalatot újra csak a reprezentáció eszközeként lenne képes megformálni.

„S mennél üresebbnek érezte a játékát, annál ingerültebb tiltakozás támadt benne, hogy a darócnadrágos lány ne töltse meg a maga érzelmeivel ezt a c-moll szonátát. Testi ellenszegülés fogta el. Majdnem öklendezett.” (305)

Jacobi „tűrhetetlenül érzégsnek” találja új partnerének játékát, amelynek affektáltsága éles ellentétben áll hideg, kemény és magabiztos fellépésével. Az utolsó női szereplő, aki Jacobi történetében megjelenik, tehát maga is zenész, mégpedig azon művészek közül való, akiknek a megjelenését szintén a reprezentatív értékek irányítják. A novella főszereplője immár tudatosan is arra törekszik, hogy a kiüresedés negatív folyamatának ellensúlyát ne a zenei tartalomként kifejezhető női érzelmek képezzék. A képzetalkotó tudat csak akkor képes megszabadulni az esztétikai reprezentáció terhétől, ha önnön ürességét nem engedi női érzelmek által betölteni, hanem saját tudattalanjában talál megfelelő megoldást a krízisre. Az érzelemmentes művészi előadás csak ezen az úton tehet szert olyan pozícióra, amelynek autonómiáját és szavatolt hitelességét egyedül az garantálhatja, hogy nincsenek női kísérői, amely tehát eredendően elszakított és ily módon visszavezethetetlen affekciókra.

Jacobi történetében az érzégs zongorista nő távozása után a Grynaeus Ottónál tett vizit leírása következik. A képzetalkotó tudat ekkor lesz tanúja az ablak előtt zongorázó régi barát kiábrándító játékának. A szöveg fenomenális struktúrája ezen a ponton tárta fel az ablak/árnyék optikai kettősségen keresztül a képzelet empirikus meghatározottságát. A képzetalkotó tudat tisztában van vele, hogy az empirikus esztétikai tapasztalat szintjén a képzeletbeli zenei megszólaltatása művészileg csak rosszul sikerülhet, amit Ottlik novellája pontosan meg is mutat Grynaeus Ottó játékában. Az empirikus/képzeletbeli és az árnyék/ablak bináris oppozíciók a zene fikcionálását a szöveg fenomenalitásának szintjén valósítják meg.

Az ablak sematikus struktúrája azonban nem csupán a szöveg fenti helyén, hanem egy későbbi pontján is újra fikciónszervező esztétikai funkciót kap. Mégpedig kapcsolódva az első megjelenéshez, a történetnek azon a pontján, amikor a barátjánál tett látogatása után Jacobinak sikerül feldolgoznia a találkozásakor látottakat. Mindaz, ami a szöveg fenomenalitásának szintjén láthatatlan marad, egy ellentétes nézőpontból a hajnali ablak látványában érzékelhető minőségében jelenik meg. A megjelenítésnek ebben a módozatában ébred a képzetalkotó tudat teljesen önmaga tudatára, ami az üres tudat ablakában besütő reggeli napfény világossága által valósul meg.

„Hajnalban ébredt, mély álomból. Fél hat volt. Alig értette, mi történt vele. Leszakadt róla minden teher.

Semmit nem érzett. Lefoszlott róla, kézzelfoghatóan, minden nyomás, bénaság, rossz üresség. Tiszta, könnyű, jó üresség volt benne, mint az ablakban a tiszta, könnyű, beíratlan készülődő virradat.” (326)

Az ébredést követően Jacobi új lelkiállapotban érzi magát, megkönnyebbülésben és felszabadulásban van része, mintha egy rossz álom ért volna véget. A szöveg egyik fontos aspektusa, hogy a metamorfózis lényegét a „rossz üresség” és „jó üresség” ellentétes minőségei közti váltásban írja le. A nyomasztó üresség terhes állapota megszűntével egy korlátozó külső „lefoszlik”, „leszakad” a tudatról. Jacobi új diszpozíciójának jellemző vonása, hogy nem érez semmit, s az érzés ilyen hiánya alapvetően a bénító üresség fel-

oldódásával függ össze. Nem egyes, kellemetlen érzelmek tűnnek el, hanem általában véve az emocionalitás állapota nem köti tovább a képzetalkotó tudat helyzetét. Ottlik elbeszélésében ennek révén végbemegy a képzetalkotó tudat érzelmi feltételeinek felszámolása, az érzés által kondicionált tudat újrapozícionálása.

A novella szövegében a belső és külső üresség közt világos és egyértelmű különbséget fedezhetünk fel. Az üresség két formája az ablak eltérő pozícióihoz kapcsolható vissza. A két ablaktípus az ablak sémájának olyan komplementer változatai, amelyek ellentétes oldalról mutatják meg a képzeletbeli látványt. A képzelet két egymást kiegészítő perspektívából jelenik meg láthatóként: Grynaeus Ottó szobaablaka a „rossz üresség”, míg Jacobi hajnali ablaka a „jó üresség” hordozójaként értelmezhető. Az üresség két típusa tehát az ablak nyújtotta két különböző látványhoz tartozik.

Az ablak alapvetően a reprezentáció határalakzataként értelmezhető. Az ablak a képzetalkotó tudat határát jelzi, amely a test empirikus és a tudattalan oneirikus tartománya felé határolja le a tudatot. Ahhoz, hogy ez a határ ilyen világosan előtűnhessen, előzetesen egy feltételnek kell teljesülnie – a képzetalkotó tudatnak minden elsődleges érzelmi tartalomtól mentesnek, be nem szennyezettnek kell lennie. Ottlik művében a képzetalkotó tudat üressége a tudat tisztaságát jelzi, s ez a tiszta tudat az ablakban ölt konkrét megjelenítést. Az ablak sémája pedig első esetben a képzelet és az empirikus, míg a másodikban a képzelet és az álom közti *tudati* kontaktust jeleníti meg. Az ablak maga a tiszta képzetalkotó tudat, amely Jacobinak a szöveg képzeletbeli világában való bennefoglaltsága szerint nyit kettős perceptív perspektívát.

A tiszta képzetalkotó tudat a képzelet által érzel és ismeri meg a világot. Ottlik epikai írásában ez a tudat mindig felbukkan a szöveg fiktív struktúrájában, hogy jelezze az észlelés belső határait. Grynaeus Ottó keletre néző esti szobaablaka és Jacobi hajnali ablaka a belső és a külső határvonala mentén találkoznak. Az ablak sémájában ezek az ellentétes perceptív irányok összetartoznak. Így lehet a testi-empirikus világ a képzetalkotó tudat belső árnyékvilága, amelyhez képest az álom a külső hajnal látványát nyújtja. Míg Grynaeus esetében az ablak a keret és az üveg révén a színtelen kontrasztok kiemelését szolgálja, addig Jacobinál csak az ablakban látható virradat lényeges. Ez utóbbi ablakformához nem kapcsolható néző, aki benézhetne az ablakon, sem háromdimenziós tér, ahogy nincs olyan konkrét létező sem, akit vagy amit látni lehetne. Ez az alanyt nélkülöző ontológiai állapot legegyszerűbben úgy írható le, hogy az ablakban hajnal van, a képzetalkotó tudat pedig felébredt. Ez az ablak által láthatóként reprezentált hajnal azonban nem egy a test által érzékelhető reggel. A képzetalkotó tudat által látható álom a tudat testi kívülsége, mivel az álom ideje alatt a test alszik. A beíratlan hajnal akkor jelenik meg az üres tudatban, amikor a test empirikus érzékelése szünetel. Amikor a test ébren van a képzetalkotó tudat a testi érzékelést az ablakban (azaz a tudatban) látható árnyékvilágként fogja fel; amikor a test alszik, az ablakban látható álom érzékelhető. Az alvás és ébrenlét pólusai annak megfelelően váltják egymást, ahogy a képzetalkotó tudat éppen az empirikus vagy az oneirikus irányába fordul. A képzetalkotó tudat tehát két tudatállapot közt váltakozik, s az empirikus tapasztalás és az álmodás két képzeleti megismerésmódját ismeri. Az első esetben a test, míg a másodikban a psziché jelenti a képzetalkotó tudat számára az észlelés másik pontját. A tudat képzeleti tevékenysége azonban behatárolt lehetőségekkel rendelkezik, a testet vakságában, míg a pszichét tudatlanként képes csupán megtapasztalni.

Az ablak mint a képzelet által látható tudat reprezentációja fogalom nélküli sémaként interpretálható. Az ablak sémája a *Minden megvan* fikciójában elsősorban a képzetalkotó

tudat optikai megjelenítését szolgálja. A tudati reprezentációnak ezt a transzgresszív módját a sematikus látvány kifejezéssel jelölhetjük. A képzeletbeli az ablak sémájában az észlelés számára még nem képként (mint a *Budában*), csak sematikus látványként hozzáférhető. Ami azt is jelenti, hogy a képzetalkotó tudat nem aknázza ki teljesen a megismerés minden lehetőségét.

A *Minden megvan* fikciójában a képzeletbeli esztétikai tapasztalata nem homogén, kaotikus, rendezetlen érzéki megjelenésében emelkedik be, hanem a tudat általi meghatározottságában. Ottlik elbeszélése az ablak tudati sémáján keresztül rendet kölcsönöz az imaginárius által láthatónak, így a képzeletben látható nem zavaros uralhatatlanságában nyer fikcióképző esztétikai funkciót, hanem sematikus formájában. Ami a szövegben mint képzeletben látható megjelenik, az az ablak sémája által fenomenálisan elrendezett, és megszünteti a fantázia asszociációs mozgásának képlékenységét. A séma teszi lehetővé annak az alapvető distinkciónak az elgondolását, amelynek mentén a képzetalkotó tudat felosztható empirikusan és oneirikusan látható esztétikai minőségekre. Az ablak sémája szervezi a látható/láthatatlan, külső/belső, fény/árnyék, alkony/hajnal ellentéteit egybe a tudat szintjén. A képzeletbeli tudati sematizálása lehetővé teszi, hogy ezek a komplementer pozíciók világos elrendezettségükben és körülhatároltságukban láthatóságot kölcsönözzenek a képzeletnek mint tudati jelenségnek. A sematikus tudati ábrázolás sajátossága, hogy egy transzparens sík vetületében képes elhelyezni a látható dolgokat. Az ablak kétdimenziós felszínén a test csak mint az árnyék belső vetülete, míg a psziché mint az álom kívülsége jelenhet meg. A képzetalkotó tudat keretet kölcsönöz a megjelenőnek, ugyanakkor Ottlik elbeszélésében mégsem fordul elő egyetlen kép sem, amely tartalommal töltené meg a láthatóság síkját.

Jacobi szereplői figurájának története a képzetalkotó tudat megismerési logikájának engedelmessé válik. Jacobi narratívája akkor éri el beteljesülését, amikor a város, amely gyermekkorának múltjával várta vissza messzire kalandozott világhírű művészt, egy aranyhegedű átnyújtásával tiszteleg nagyívű pályafutása előtt. Az ünnepi koncerten fény derül a gyermekkor megfejtetlen rejtélyére, s a megoldás stílusosan a felhangzó zenében érhető leginkább tetten. A zene a hangok nyelvén tudósít arról, amit szavakban már Grynaeus Ottó is megfogalmazott, azt, hogy semmi sem változott, minden épp úgy van, ahogy annak idején volt – minden megvan. Az ünnepi előadáson Jacobi hegedűjátékát már nem a tehetségesnek vélt ambiciózus fiatal nő, hanem egy idős, vak zongorista kíséri.

1.3. A vak zongorista:

az álom esztétikai tapasztalatának fikcionális szintje

Az álom képzelet általi fikcionálása csak azon a módon lehetséges, ha az álom a képzetalkotó tudat előtt rejtélyként, ismeretlenként és idegenként jelenik meg. Az onírikus mint feltáratlan titok a tudat fantáziabeli észlelése számára szükségképpen rejtett kell hogy maradjon. S Ottlik elbeszélésében az álom mindaddig ismeretlen is marad, amíg ki nem derül, hogy a képzelet eredete a tudattalan álomra vezethető vissza. Amikor az ünnepi hangverseny végén a vak zongorista megsimogatja a „hajótörött” apját felkutatni hazaérkezett Jacobi fejét, s ’édes fiannak’ szólítja, a genealógia jelzésének ilyen szimbolikus aktusa félreérthetetlenül tisztázza a viszonyokat. Az elismerés szokatlan gesztusa a fikcióképző képzeletbeli *als ob* kettős struktúrája szerint megy végbe a szövegben:

„*Mintha egyedül volnának. Mintha egy lakatlan szigeten lennének.*” (327)

A *Minden megvan* imaginárius fikciójában az álom figurális megjelenítése a vak zenész alakjában valósul meg. A képzelet világában az álom szubjektuma szükségszerűen vak kell hogy legyen, mivel az álom vidéke a fantázia határán kívülre esik. A vak zongorista nem lehet úgy otthon ebben a világban mint Jacobi figurája, az általa színre vitt képzetalkotó tudat. Az idős zongoratanár világtalan marad a képzelet világában, olyan idegen, aki egyedül a koldulás és a zene révén vesz részt ennek a világnak a dolgaiban. A zongorista éppúgy nem lát semmit, ahogy az álom sem részesül a képzeletbeli látványából. Az álom azonban Ottlik elbeszélésében látható jelenség, de csak annyit tudhatunk meg természetéről, amennyit a képzelet látni enged belőle, vakságának eredendő idegen világon-kívüliségét.

A képzeletben látható álom az onírikusról tehát csak korlátozott formában adhat számot. Ez azt jelenti, hogy a fantázia világában az álom csak hiányában érzékelhető. Ennek a hiánynak a színre vitele történik meg a vakság láthatóvá tételében, fikcionális megjelenítésében. Az álom a képzeletben a látható vakság tapasztalatában konkretizálódik, ám az álomvilágba – a vakságon keresztül – vezető további út felderítetlen marad. Ottlik elbeszélésében az álom a képzelet immerziójaként van jelen, a képzetalkotó tudat számára elsüllyedve egy tisztán fantazmagórikus világban. A fantáziába alámerült álomról írja Eugen Fink: „*az álom olyan elmerült fantázia, amely lényege szerint csakis az álmodó énekében a jelenlétességében jöhet létre, amit alvásnak nevezünk.*”⁷² Az imaginárius tudati percepció számára azonban az álom nem fogható át egészében, mivel az onírikus világa jelenti a képzelet lehetőség-feltételét, és nem fordítva.

A vak zongorista Ottlik művében Jacobi gyermekkorának titokzatos alakjaként jelenik meg. Míg Grynaeus Ottóhoz és Jacobihoz az Újvilág utca keleti felének világa tartozik, addig a rejtélyes koldus az utca nyugati oldalának végén foglal helyet. A két barát titokban elkezd figyelni a hadirokkant koldust, aki a járókelők előtt süketnémának tettet magát. A vak zenész miközben az utcán a süketnémát imitálja, otthon különböző zongoraszámokat gyakorol, amíg egy kávéházba nem kerül zenésznek. A vakság ténye tehát elrejtett, láthatatlan marad, s csak akkor derül rá fény, amikor Jacobi emlékezete felismeri öreg zongorakísérőjében gyerekkorának fantasztikus hősét.

A képzeletben látható álomalany szövegbeli leírásának középpontjában testtartásának különös méltósága áll. Az önmagát az angyalok kémjének tekintő Jacobi számára a mozdulatlan és szótlán fejtartás nemessége olyannyira fontos lesz, hogy ebben ismeri fel azt a „megfoghatatlan pillanatot”, amiről az angyalokat mindenképpen tudósítania kell. A nyakszirt és a tarkó kölcsönözte biztos fejtartás ugyanakkor éles ellentétben van Jacobi állandó fejfájásával, gyengeségének ürességével. A képzetalkotó tudat és az álom alanya közt a szöveg a test leírása által létesít kontaktust, s nem véletlen, hogy Jacobi számára ez a fiús nyak jelenti az első ismerős dolgot a városban. Ottlik szövegében a hegedűművész újra és újra úgy jelenik meg, mint akit teljesen lenyűgöz, megbűvöl a fejtartásnak ez a végeredményben vakságból származó szilárdsága. Az ünnepi előadások frakkba öltözött zongorista úgy lép be, mint aki levetette eddigi álruháit:

⁷² Eugen Fink: *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához.* Ford. Rózsahegyi Edit. In *Kép, fenomenon, valóság.* Szerk. Bacsó Béla. Kijarat, Bp., 1997, 86–87.

„Jacobi le nem tudta venni róla a szemét. Inas, barna nyaka a fehérr gallérban végtelenül lágy volt és mégis sértetetlen, elpusztíthatatlan – egy törekény kisfiú és egy rettenetes férfiangyal nyaka.” (326)

Az angyalok számára kikutatandónak hitt különleges titok új fényben jelenik meg. Jacobit nem más, mint egy kisfiús férfiangyal nyakának látványa tartja megszállottan rabul. Egy olyan nyak, amely félig egy kisfiúé, félig egy olyan angyalé, aki férfiangyal. A képzetalkotó tudat angyaloknak szóló megbízatása tehát sajátosan valósul meg, amennyiben az angyalokat egy angyal inas nyakáról sikerül értesíteni. A vak zenész nyaka sajátos határpontot jelöl a novella szövegében, amennyiben arra mutat rá, hogy az álom ugyan nem érkezik semmit a képzelet közegében, de a képzelet számára ettől még látható. A képzelet síkján az álom nem lát, viszont a képzelet által látható. Az angyali férfinyak mutatja azt a helyet, ahol álom és képzelet kiasztikusan egymásba fonódik. A perceptív kereszteződés helye nem a képzetalkotó tudatban van, ahogy nem is az álom szférájában, hanem a kettő testi határpontján. A képzelet és álom közti határnak az üres tudatot kiegészítő másik oldalát a vak test jelöli.

Az álomalany pozíciója a történet során a képzetalkotó tudat megismerési folyamata mentén alakul át. Az utcai koldus azzal párhuzamosan változik át süketnémából vakká, ahogy lassan kiderül róla, hogy zenész. Az auditív/vizuális változás tehát a kölcsönös felcsereződés logikája szerint működik. Ezt a lassan kibontakozó folyamatot Jacobi visszaemlékezése szervezi. Ennek megfelelően a múltból lassan előhívódik egy régi foxtrott dallama, amelyet a két barát abban a házban hallott, ahova annak idején nem mertek bemenni a koldus katonát követve. Az ünnepi koncert végeztével, miután a világhírű hegedűs felismerte a zongoristában a vak koldust, rákezd a „Yes, sir, that’s my baby” dalmára, s a zongorista azonnal bekapcsolódik az előadásba. A zene által ily módon megvalósulhat, létrejöhet a képzetalkotó tudat és az onirikus alany esztétikai egysége. Ezt a kivételes pillanatot nem véletlenül lehetséges az érzés megnyilvánulásaként értelmezni.⁷³ Ekkorra éri el végpontját a kiüresedés folyamata, azzal párhuzamosan, hogy a zene abszolút bizonyosságot nyújt a vak zenész és a múltbeli koldus azonosságát illetően. Az üres tudat a vak testben találja meg a neki megfelelő, őt kiegészítő komplementer párját.

Az egység létrejöttét követően a zárlatban az üresség már nem a képzetalkotó tudat attribútuma, hanem a szövegben leírt majdnem üres előadóteremé. A szövegbeli üres tér azonban a zene által betöltött, s ez az emocionális esztétikai „tartalom” értelmezhető úgy, hogy az auditív nyelv illeszti egymás mellé az üres tudatot és a vak testet. A zene esztétikai tapasztalata végül olyan módon kölcsönöz fiktív minőséget a szövegnek, hogy meghaladja az üres tudat és vak test kettősségét. Az üresség áthelyeződik a tudat szintjéről a szöveg belső terére (előadóterem), s ezáltal a mű önnön ürességének határára érkezik. A zene azonban megakadályozza, hogy a szöveg teljesen esztétikai tartalom nélkül maradjon, s fiktív minőséggel tölti be annak belső terét. A vak test és az üres tudat zárlatbeli egysége a zene esztétikai tapasztalatán nyugszik, amely hozzárendeli egymáshoz a tudattalan álom figuráját és a képzetalkotó tudatot.

A *Minden megvan* fikciójába beillesztett álom-narratíva szubtextusa a képzeletben elmerült onirikus megtalálásának története. Ottlik elbeszélésében a képzeletben látható álom megjelenítése a vak zenész figurájában valósul meg. Az ő szerepén keresztül lehet értelmezni a képzelet világának belső strukturáltságát, annak megfelelően, ahogy a zon-

⁷³ „A ’sugárzás’ pillanata ez, mikor tovatűnik az életnek közbeje, s megmarad az az egyetlen, az adott pillanatban oly fontos mozzanat, melyet érzésnek nevezünk.” Rónay László: Töredékek Ottlik Gézaról. *Kritika*, 1987/5, 11.

gorista öreg férfi kiegészíti Grynaeus és Jacobi szereplői kettősét. Amint bemutattuk, képzelet és empirikus világ érzéki összefüggéseit – a képzetalkotó tudat határai közt – az ablak sémája szervezi. Az ablak imaginatív tudati sémája ezt az esztétikai viszonyt eleve megkettőzöttségként tárja fel. Az ablak sémája azonban önmagában csak a képzetalkotó tudat belsőjét képes esztétikailag közvetíteni. A képzetalkotó tudatnak az ablak fenomenóján keresztül megvalósuló kettős reprezentációja alapvetően tehát a képzelet immanenciáját jellemzi. A tudat belsőjének ilyen fenomenális bináris struktúrájából azonban hiányzik az álom tapasztalata.

Mindazt, amit a szövegbeli két ablak fenomenális szinten láthatóként feltár a tudatban, az álom tudattalan minősége egészíti ki. Az oneirikus a szöveg fikciójába mint a tudat külső határa épül be. Az álom mint a képzetalkotó tudat tudattalanja ezért a szöveg szubtextusaként funkcionál. Ennek következtében a tudattalan álom a képzelet szövegében csak alárendelt szerepet játszhat. Az álom így nem közvetlenül a szöveg szintjén jelenik meg, hanem csak a zenén keresztül. Ottlik írása a képzelet fikciója, amely az oneirikus esztétikumát nem ruházza fel közvetlenül szövegszerű fikcióképző erővel. Az álom így a fikció tudattalanja marad, a képzelet vaksága. Az álom a zongorista alakjában megjelenik és visszatér, de szemhéjai csukva maradnak. Ottlik prózája nem ébreszti rá az álmodót annak tudatára, hogy álmodik, a képzetalkotó tudat meghagyja tudattalan állapotában az oneirikus modalitását. Ebből fakad, hogy a tudat és a tudattalan, a képzelet és az álom viszonya nem teszi lehetővé, hogy a két ablakban felismerhető legyen az álomalany két vak szeme. Mégpedig annak okán nem, mert a képzelet fikciójában az álomnak nem lehet saját nyelve, amelyen kimondhatná saját nem-fenomenológiai igazságát.

Ottlik elbeszélésének fiktív struktúrájában az álom elmerült állapotban van jelen. Az álom kívül marad a képzetalkotó tudat benső terein, de az immerzióon keresztül látni enged a képzelet világát. A tudattalan álom és képzelet tudata a vágyakozó test mentén keresztezi egymást, s ebből épül fel a szöveg kronotopikus struktúrája, ami mint fikcionált világegész önmagában véve világtalan és üres.

„Üresek voltak az ablakok is, a nagy új házak is, belül mind üresek. A vendéglőkben, iskolákban, autóbuszokon, sehol senki. A lakásokban nem laknak emberek. Ilyen lakatlan városban, itt a hajnali utcán futott egyszer előle az a lány.” (301)

A *Minden megvan* fikciója egy belülről üres, lakatlan várost tár olvasója elé, mely olyan, mintha város lenne. A mintha-városban a képzetalkotó tudat csak az ablak formájában lehet jelen, ahogy az álom is mindig a határon marad, egy érkező hajnal ígéretéeként. A városban mint a képzelet kihalt terében az álom hajnalán a szereplők tudattalanul kergetik a szerelem testi beteljesülését. A vágy teste azonban az üres lakások utcáira van száműzve, ahol sosem találhat kielégülésre. Ottlik prózáírása egy örök hajnal idejében áll, az ablak nyújtotta kilátás ígézetében, a tudattalan testi szerelem vágya által meghatározottan.

Ottlik irodalmi nyelve a képzeletbeli fikcióinak nyelvét beszéli. A fikcionálás ilyen módozatához a *Minden megvan* esetében a zene esztétikai tapasztalata tartozik. Ami a képzelet által nyelvileg megfogalmazható ráutalt marad egy olyan tudattalan teljességre, amelyben az álom a szöveg szubtextusaként mint szimbolikus rendszer működik. A mű címe – *Minden megvan* – a szimbólum azon esztétikai totalitására utal, amelyben nem különböztethető meg nyelv és zene esztétikai tapasztalata. A szimbólum mindent, ami megvan, a képzelet nyelvén mond ki, és a zeneként beteljesülő vágyalom tudattalan

szintjén őriz meg. A zene nyújtotta esztétikai vágybeteljesülést Ottlik prózája szubtextuális síkon fikcionálja. Mert mindarról, amiről a vágy a tudattalanban álmodik, egyedül a zene képes hangot adni. A zene hangja azonban a képzelet fikciójában nem lehet több tudattalan álomnál. A zene esztétikai tapasztalata a fikció tudattalanjaként viszont mindent elmond arról, amiről a képzelet nyelvét beszélő szöveg hallgatni kénytelen. A képzelet nyelve és a zene esztétikai tapasztalata közt a jelölés szimbolikus módozata létesít kontaktust. A zene tehát szimbolikus funkciót tölt be a szövegben, szimbóluma mindannak, ami nyelvileg kimondhatatlan a képzetalkotó tudat számára és megszólaltatható a tudattalan vágyálmaként. „Yes sir, that’s my baby” – a szám címe szimbolikus értelemben ezért magában foglal mindent, amiről Ottlik novellája szól. Ez azonban azt is jelenti, hogy a szimbolikus redukciót, amelyről Lacan beszél mint a tükör-stádium végéről,⁷⁴ Ottlik írástechnikája nem alkalmazza a zene esztétikai tapasztalatára.

Ottlik hosszú elbeszélése az irodalmi fikcionalitás azon sajátos esetére nyújt szemléletes példát, amely a képzelet tevékenységére bízta a fikcionálás aktusát. A képzelet ilyen működése megnyitja a tudat határait a tudattalan, a képzeletét az álom, a testét a psziché irányában. Ez a fikcióalkotás képes nyelvként kimondani a képzeletet és a zene fikcióján keresztül megszólaltatni az esztétikai tapasztalat differenciáltságát. Arról, hogy milyen további fikcionális lehetőségeket rejt magában ez az írástechnika, Ottlik utolsó regénye, a *Buda* tesz tanúságot. Ez a „mitikus regény” Buda toposzában egy hajnalon fényt bocsát a tudattalan fantáziavilágába süllyedt álomra, felszabadítja a festményként megjelenő képzeletet, s a tudat világának ábrázolását a kép teljesítményére bízta. Az elemzett elbeszélés már arról tudósít, hogy 1968-ban a fikció tudattalanjában, a zene esztétikai tapasztalatában *minden megvan*. S ez a szubtextusként őrzött fiktív zenei totalitás a *Buda*-ban a képi megjelenítés rendjévé alakul át, hogy a festményen látható ablakon keresztül ki lehessen látni az álommal azonosítható, örök hajnalban álló Budára. Az irodalmi fikcionalitás mibenlétére vonatkozó kutatás azon kérdésére viszont, hogy mi látható és érzékelhető egy nem a képzelet nyelvét beszélő fiktív világban, Ottlik prózai életműve már nem kínál megfelelő támpontot.

⁷⁴ Jaques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Ford. Erdély Ildikó – Füzeses Éva. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Sári B. László. Osiris, Bp., 2002, 68.