

SZKÁROSI ENDRE

A költői nyelvkezelés változatai Hajnóczy késői prózájában



Hajnóczy Péter hosszas pályakezdésének éveiben, többé-kevésbé a hatvanas-hetvenes évek fordulóján az akkor ún. fiatal irodalom pályáján jelentkezők fő műfaja a novella, az elbeszélés volt, s mind az említett új irodalmi generációk, mind az általuk gyakorolt műfajok kritikai, főleg pedig irodalomszociológiai tárgyalása szinte azonnal megkezdődött. Ez akkor is érdekes, ha tudjuk, hogy ezen interpretációk nemritkán maradtak meg a – többnyire tematikai vagy motivikai – felületen, illetve gyakran vegyültek ideológiai, olykor érzelmi és hangulati elemekkel. E körben hadd utaljak három idevágó korabeli írásomra, amelyek összefüggéseiben kívánták vizsgálni az akkor újonnan jelentkező írók munkájának e műfaji dimenzióban kirajzolódó jellegzetességeit, tendenciáit.¹

A pályakezdő Hajnóczy korai novellisztikája tehát egy alapvetően fogadókész irodalmi közegben tűnt fel, amely szinte azonnal üdvözölte az övele megjelenő, már akkor is érzékelhetően sajátos, a társadalmi és környezeti devianciákat az egyén tudatának mélyeiben fürkésző morális érzékenységet, illetve a novella műfajban feltűnő formai érettségét és nyelvi készségét is.

A pályán érdemben egyre inkább megmaradó írók azonban – vagy természetesen – a nagyepikai formák, praktikusán a regény felé igyekeztek elbeszélői horizontjukat és képességeiket tágítani, s a komolyabb irodalmi rangot e műveikkel vívták ki. Miközben Hajnóczyt már az új (vö. „fiatal”) irodalom élvonalában kezdték emlegetni, az ő írói fejlődése az epikai formák és a nyelvfelfogás terén máshogyan kezdett alakulni. Igaz, hogy végleges elfogadottságát a legelső között „kisregénye”, a *Perzsia* megjelenése nyomán lehet regisztrálni – ám kérdés, lehet-e a hagyományos értelemben és az annak megfelelő dimenzióban nagyepikai műként felfogni e kiemelkedő – és az idő távlatában egyre inkább kultuszregényként is működő – írásművet? Hajnóczy további – és egyre problematikusabban fogadott – prózai művei azonban mindenképpen más irányt rajzoltak ki, mint ami a *Perzsiából* talán már nem is következett volna, és ezt az irányt nemcsak saját pályáján, hanem a magyar elbeszélés-irodalom területén is végigvitte. Már a *Perzsia* is, további két „kisregénye”, *A parancs* és a *Jézus menyasszonya* pedig különösképpen a hagyományos elbeszélés, illetve a regény (akár kisregény) határán helyezkednek el, pusztán csak terjedelmileg is – de valószínűleg a nagyepikával (a regénnyel) szemben támasztott formai-

¹ *A nagyepika felé* (Újabb törekvések a fiatal novellairodalomban). Kritika, 1978/11; *Szemléleti változatok a fiatal novellairodalomban*. (Kulin Ferenc szerk.) *Fiatal magyar prózaírók 1965–1978*. Budapest, 1979, Akadémiai, pp. 229–251; *A fikció valóra vált* (Technika és forma a fiatal novellairodalomban). Mozgó Világ, 1980/9.

nyelvi elvárások szempontrendszerét tekintve is. Egyedi jellegzetesség, netán véletlen lenne e sajátos átmenet, formaköziség, avagy a magyar prózairodalom egy új karakterjegye, esetleg minősége bontakozik-e ki benne?

Kérdés tehát, hogy a hagyományosan nagyepikáinak tekintett formák, elsősorban a regény terjedelmi és minőségi jellemzői szükségképpen együtt járnak-e, feltételezik-e egymást, és nyelvi megvalósulásuk módja függ-e tőlük, illetve befolyásolja-e őket? A Hajnóczyval egykorú prózairodalom tanúsága szerint igen, a terjedelmi mutatók összefüggésben állnak a regény tárgyát képező világ, illetve – bármilyen – valóság (akár belső) kiterjedésével, mélységével és tágasságával, az ábrázolás, a kifejezés, a narráció komplexitásával. Még inkább efelé mutat az akkori magyar prózairodalomban megjelenő új szempont, magának az elbeszélésnek, az elbeszélhetőségnek a problematizálása.

Meglepő módon Hajnóczy művei terjedelmükben úgy szűkülnek, hogy a fenti szempontok – a tárgyat képező világ, valóság mélysége-tágassága, sőt magának az elbeszélésnek a problematizálhatósága – érvényben és működésben maradnak bennük. Hogyan lehetséges ez? Mi az a „másképp”, ami ezt a látszólagos mágiát lehetővé teszi?

Hogy kerüljük a teatralitás hatásmechanizmusait, mondjuk ki mindjárt alapos hipotézisünket, miszerint a nyelvi sűrítés új, a magyar prózairodalomban szokatlan módszerei és eljárás módjai teszik ezt lehetővé – ami persze azt a kérdést is magával hozza, hogy vajon akkor prózai művekkel van-e még dolgunk.

Ez olyannyira alapkérdés, hogy minden valószínűség szerint e problematika tisztázatlansága, alapos elméleti és kritikai reflektálásának hiánya az egyik olyan tényező, amely a Hajnóczy-művet sokáig övező hallgatás oka volt. Hogyan is kerülhetne be problémamentesen a kánonba egy olyan írói oeuvre, amely a korábban ismert kánon nyelvi-műfaji határai közül kilép?

A *Perzsia* eredeti esztétikai ereje még azért gyűrhetette le a személy és a mű iránt ébredő kételyeket, mert egyrészt az egyén gyötrelmének mikroszkopikus tudati vizsgálata, illetve annak nyelvi eszközei ebben a megvilágításban részben újak és eredetiek voltak, ugyanakkor nem hagyták még el a modern prózairodalom logikai és nyelvi működésének kereteit. Másrészt az író már elkezdte a logikailag nehezen illeszkedő mozzanatok, látomások beillesztését a mű szerkezetébe, ez azonban módszertanilag és lélektanilag valamiképpen még magyarázható módon történt, és a regény szerkezete sem bomlott még fel, pusztán három szölamra épült – ami a világirodalomban akkor már egyáltalán nem volt ismeretlen jelenség.

Az igazi vitát azonban kétségtelenül *A parancs*, illetve a *Jézus menyasszonya*, illetve utóbbi címen az író negyedik kötetének megjelenése váltotta ki, amelyben egészen újszerű, szokatlan, olykor provokatívan egyszerűnek látszó, mégis rendkívül bonyolult, a logikus elemzés számára a felszínen értelmezhetetlennek mutatkozó rövid írások, novellák tűntek fel. Ettől kezdve már a Hajnóczy-barát kritika nagyobb része is némi zavarban értelmezte az életművet, s abban olykor, kissé néha mintha szégyenkezve is, háttérben hagyta e remekműveket.

Hajnóczy e kötete, kétségtelen, egészében radikális kihívás a magyar prózairodalom elkényelmesedése, éppen frissiben rögzülő kánonrendje ellen. Olyan inspirációk és poétikai elvek alapján működő szövegeket tartalmaz, amelyek nem ismeretlenek a korszak

kultúrtörténetének experimentális zónájában, sőt, azzal szinte egyívásúak – azonban egy olyan hazai szellemi közegben jelennek meg, ahol ezek a folyamatok el sem kezdődtek, vagy ha elkezdődtek, tevőlegesen vagy módszeres elhallgatással elfojtattak, vagy esetleg bűvópataként éppen akkor kezdtek továbbképződni a hazai művészeti alternativitás intézményen kívüli, tehát nehezebben manipulálható zónájában.

Szegődjünk hát annak nyomába, milyen írói felfogás, eszközrendszer, nyelv- és forma-képzés mutatkozik meg e mintegy tucatnyi írásban.

A novellák egymásra következője érthetően tudatos elgondolásra utal: a narrative hagyományos vagy annak tűnő elbeszéléseket követően a formai-nyelvi absztrakció által meghatározott írások mozdítják el egyre inkább a költői logika és a költői nyelvműködés dimenziója felé a kötet horizontját, mintegy visszazárva a felé a robusztus talány felé, amelyet a folyóiratközlések történeti sorrendjében *A parancs* megnyitott. Az elemzett kötet felépítése szerint pedig éppen ehhez a nagy műhöz nyújtja – képletesen – át a szerkezeti-nyelvi eszközkészlet egy részét, s ehhez nyitja meg a szükséges olvasati horizontot.

A Hajnóczy-irodalom egyik fix pontjának számított a kezdetektől fogva az az egyetértés, hogy már *A fűtő* című kötet írásaitól kezdve, különösen pedig már a Márai-novellákban egy, a hagyományos novellaműfajt, annak szerkezeti, nyelvi és stiláris eszközeit tökéletesen kezelő író mutatkozott meg. Ez az író lép elő most *A rakaszolás*, a *Három*, a *Galopp* vagy a *Tengerésztiszt hófehér egyenruhában* című novellákban.

Újdonság azonban, hogy *A rakaszolás* esetében éppen a novella csattanójánál jelenik meg a narratív elnagyolás váratlan gesztusa – a más írásokban, így például *A kecskében* vagy a *Kétezerben* is alkalmazott „stb.” képében. Ez az egyszerű, slamposnak tűnő, valójában provokatív mozzanat egy pillanatra más megvilágításba helyezi azt a narratív tökélyt, amely a hagyományos novella egyik alapkritériuma. Mintha egy új poétikai trend ihletése villanna fel résnyire ezen írások zárt rendjében: ez az – elsősorban a korszak zeneműveiben jelentkező – elv a „tervezett hiba”, a „szándékos rontás” művelete, amely a tökéletesen imitált szerkezet és formanyelv világába a gesztus által az egyéni látószög, illetve a viszonylagosság érzékeltetésének többletét illeszti.

Még mindig a hagyományos, magasrendűen kanonizált novella műfaji képébe illeszkedik itt is Hajnóczy azon mesteri eljárás módja, ahogyan a szikár, tömör szerkesztés és nyelvi pontosság igényét az érzelemmentesség, az impassibilité jól ismert attitűdjével párosítja. Ráadásul ezt egyrészt egy alapvetően érzéki élethelyzetet tárgyaló írásban, mint amilyen a *Három*, vagy éppen egy olyan, alapvetően a tartalomtól eredő lírai alaphelyzet által intonált novellában, mint amilyen a *Tengerésztiszt hófehér egyenruhában* – mely utóbbiban éppen a lelki finomság érzete és a részvét érzelmé rajzolódik ki az objektív, szentelen írásmód stiláris vákuumában.

Az a nagy ívű kettősség, amelynek sarokpontjain az érzelem- és szenvedélymentes nyelvi megformálás egy erősen érzéki, ráadásul egyes szám első személyű narrációban megformált témával alkot feszültséget (a *Három* esetében), mintegy a laboratóriumi alapja lehetne a *Jézus menyasszonya* megformálásának is, mely utóbbiban a folyamatos kataklizma egy delejesen szentelen tudat – egyébként erősen dekomponált – térben képződik meg.

A Tengerésztiszt... végén pedig, ismét váratlanul, a narratíva nyitva hagyásának képében (az öregasszony „elaludt vagy meghalt”) megjelenik a költői nyelvkezelés gesztusa.

Hajnóczy egyre lenyűgözőbb tempóérzéke szabályozza a történetnek és elbeszélésének ezt a radikális rövidre zárását, ami tulajdonképpen ismét mintegy előképpül szolgálhat a két nagyobb lélegzetű mű megfogadásához, vagy legalábbis annak a poétikának a kikristályosodásához, amely azokat is élteni, illetve amely egy folytatásra érdemes, járhatlan utat rajzolt ki a magyar próza megújulásának terepén.

Még ebben a körben érdemes tárgyalni *A latin betűk* című novellát is, amely egyrészt tematikailag is és hangütésében is – sőt, bizonyos didaktikusságában is – láthatóan kapcsolódik Hajnóczy korábbi meséihez, ám azoknál jóval tömörebb, szerkezete, tere, nyelvi rétegzettségé jóval komplexebb. A nyitó motívum egy – Hajnóczynál korábban sem ismeretlen – szürreális kiindulópontot jelöl ki az írás – és olvasója – számára, ám az újabb asszociációk megjelenése (elsősorban a később megismételt, a történet helyére és idejére vonatkozó kérdés: „De hát hol is történt ez: Kisázsiaiban, egy bejrúti kocsmában vagy Antiokheiaiban?”) a mű terét és idejét radikálisan sűríti. A tér- és idősűritésnek ez a minimalista módja a mű narratív magjához a költői horizont tágasságát rendeli. A kérdésben megjelenő három tér- és idősík ugyanis már csakis az asszociatív narratívától különböző, költői típusú nyelvi regiszterben értelmezhető.

A rövid írások utolsó harmadában azonban már négy olyan alkotás is feltűnik, amely aligha értelmezhető a költői nyelv- és formakezelés sajátosságainak figyelembevételével. A négy emblematikus írás, *A kopt nők*, az *Embólia kisasszony*, *A vese-szörp* és *A pad* közös jellemzője, hogy mindegyik egy olyan monológban jelenik meg, amelyben a beszélő kiléte nem egyértelmű² – így a beszélő többszörös és radikálisan változó perspektívája és identitása csakis a költői nyelvhasználat és szerkesztés dimenziójában illeszthető össze.

Így például *A kopt nők* indítása, az első bekezdés két mondata három stilmán nyugszik: az ismétlésén, az ellentétén és a nominális hiányos mondatén. A Hajnóczy újabb prózájában egyre jobban megfigyelhető minimalizmus abban mutatkozik meg, hogy ebben a két mondatban például viszonylag kevés szót használ – ezt a benyomást alátámasztja az ismétlés és az egyébként figura etimologicát is tartalmazó ellentét (a kegyelemzés és a kegyelem elfogadásának elutasítása), hiszen változatlan szó- vagy szógyök-számmal a pozíciók számát növelik ezek az eljárások. A nominálisan megismételt szókapcsolat („A kopt nők.”) önálló mondatként való szerepeltetése pedig ugyanezt az arányt és hatást növeli, másrészt pedig egyértelműen megnyitja a teret a költői nyelvkezelés előtt, hiszen narratív vonatkozásban ennek az ismétlésnek semmi értelme nincs.

Az ezután következő „talált szöveg”, az értelmező szótár definíciójának beemelése a szövegtérbe pedig már nem is a montázs, hanem a kollázs elvén működik: egy, az elbeszélés szempontjából idegen anyagot és teret emel az amúgy sem túlságosan logikus és meg sem indult történet síkjába. Amikor viszont a narráció egy gesztus erejéig megindulna, a személyes vagy annak tűnő megszólalás mindenféle érzékelhető logika nélküli, szürreális szabad asszociációkra épül, így ez a mondat is kizárólag a költői elemzés mód-szereivel értelmezhető, amire viszont, mint tudjuk, nem feltétlenül és mindig van szükség: mivel a költői nyelv már önműködő szerkezet, mechanizmusának feltárulása már az értelmezhetőség egy lehetőségét is megadja az olvasó számára. Vagyis a kopt nők szabadságának és a kopt férfiak obligát csürhéjének motívuma még metonimikusan értelmezhető

² Erre nézve ld. Fazakas Judit elemző írását az *Embólia kisasszony*ról: Cserjés Katalin–Gyuris Ger-gely szerk.: *Hováilettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni*, Lectum Kiadó, 2006, pp. 139–148

a szabadság dimenziójában – hiszen egy csűrhe rendezetlen, de nem szabad –, ám az elbeszélői hang szájában levő „csikos, gyilkos darazsak” már csak egy többszörös extrapoláció útján illeszkedhetnek ebbe a logikába. Vagyis a darazsak a szájban a végzetes fájdalom és a potenciális, azonnali halál motívumát idézhetik fel, valamint az ezzel járó, egyébként kölcsönös szenvedést (hiszen a darazsaknak sem lehet túl jó egy csukott szájban) – ezzel együtt tulajdonképpen egy, a túlélésért folytatott élethalálharcot is az egymást szétfeszítő erők, a fegyelem és a szabadság között (a darazsak foglyaként a darazsak is az én foglyaim, ha kiszabadulnak, vagy ha én megszabadítom magam tőlük, valószínűleg meghalok). Ám, mint az költői típusú szövegek esetén gyakran előfordul, az aprólékos és következetes logikai elemzés az esztétikai hatást csorbíthatja.

Hajnóczy a továbbiakban is következetes: a személyesnek tűnő megszólalást azonnal szürrealisztikus kollázsolással töri meg (pl. „ha térdig ezüstben...”). Mindeközben a kérdések, a kijelentések, a szövegekollázsok és a szabad asszociációk tiszta, éles szerkezetet rajzolnak ki, amelyben tulajdonképpen nincs tematikus értelemben vett narratív tartalom, ami pedig a narrációban megindulna, azt egy költői nyelvi cselekvés azonnal elvágja. A kibontakozni ekképpen nem tudó motivikus nyelvi elemeknek olyan lezáratlan energiája halmozódik fel így, amely a költői szerkezet szigorú zártságában az esztétikai feszültség dinamikáját képes adni.

Hajnóczy – élete utolsó szakaszában kibontakozó – írásművészetének legemblematikusabb és így viszonylag legtöbbet emlegetett és elemzett darabja az *Embólia kisasszony*. Nem ok nélkül, hiszen az életmű egészének távlatában irányadónak bizonyul az a szerkezeti és nyelvkezelési horizont és módszertan, amely ebben a műben működésében megmutatkozik. A novella műfaji hagyományainak egyik karakteres változatát megidézve az írásmű keretes szerkezetű; miközben pedig, mint látni fogjuk, kibontakozásának iránya – nyelvi-stilisztikai és szerkezeti értelemben – a felhasznált, heterogén elemek és nyelvi regiszterek eredőjeként lineáris emelkedést mutat. Az „in mediis res” kezdet egy narratív síkon exponálja az írásművet: a tematikus vonatkoztatási alappontként funkcionáló, képzelt személy (Embólia kisasszony) leíró jellegű bemutatásából egy elvont, meghatározhatatlan félelem rajzolódik ki, amelynek alanya a beszélő – nyelvileg és perspektivikusan ambivalens, megtöbbszörözött és csak e beszéd más dolgokra vonatkozó tartalma szerint, mintegy negative körvonalazódó – homályos alakja. Ezt a félelemérzetet a beszédben váratlanul megjelenő, a költői szürreália síkját a beszélői térbe ékelő hasonlat (a „leveses tányérhoz hasonló koporsó”-é) motivikusan és a nyelvi atmoszférát tekintve is fölerősíti. Ezzel tulajdonképpen az a vizuális thriller-atmoszféra kezd kiépülni, amely nemritkán jelenik meg Hajnóczy műveiben. A progresszív repetíció elvén ismétlődő motívumok (pl. a hasonlatból az elképzelt temetés tárgyi elemévé váló „leveses tányér alakú”, ezúttal már „szénfekete koporsó”), az író által súlyozottan használt antinómiák (ellentétek) – pl. *A kopt nők* „nem kegyelmez” és „kegyelmet sem kér soha” dichotómiáját ezúttal gyilkos és az áldozat mint gyilkos paradoxája, tehát lényegében a bűnösség-ártatlanság végtelenített viszonylagossá tett logikája helyettesíti – utat nyitnak a képzelet költői logika által szabályozott működés módja előtt. Ezt a folyamatot a maga egyszerűségében látványosan erősíti a nyelvkezelés radikális gesztualitásának egy-egy eleme, így a narratív és stiláris logika alapján megmagyarázhatatlan „soh’sem” szóalakváltozat – mely klasszicizáló és (ön)-

ironizáló gesztust félreérthetlenné tesz későbbi megismétlése. (Ilyen nyelvi gesztus lesz *A vese-szörp*ben a „de csak hasonló, de csak hasonló!” ismétlés is.) Ily módon a szadista árendőr nyelvi képzete és rövid jelenete – a keserű (ön)irónia többletével – már költői erővel állítja elő a különben akár közhelyesnek is tekinthető thriller-cselekményalakzatot.

Az ágy sarkában dúdolgató, immár a szó legeredetibb értelmében szimbolikusnak tekinthető alak ismételt megidézésével az írásmű keretébe lép vissza Hajnóczy, hogy – az immáron organikus és konzervenszen a mű szerkezeti és nyelvi közegébe kódolt – költői logika alapján előrehaladva néhány, a mágikus személyt egyfajta univerzális sorsélményként identifikáló asszociációval és motívumsorral – „...egy madár röpte, víz tiszta kékje, egy kavics, egy kőkénybokor, a feleséged, az anyád.” – azt a költői kompozíció terében hagyja lebegni.

Hasonlóképpen több mint tanulságos, mondhatnánk, itineratív Hajnóczy megvalósult poétikája szempontjából *A vese-szörp* felépítése, képi-nyelvi-hangi kidolgozása. Ez az írás pregnáns sűrítménnyként tartalmazza magában a kései Hajnóczy-próza releváns újításait, főképpen pedig kompozíciós technikáját: ez lényegében a motívumbeli és a gondolati-nyelvi stációk váltogatása közepette végbemenő progresszív variáció szöveggépző eljárását jelenti. Erre nézve kicsiben például szolgálhat a „vese alakú fül” motívumának gondos kiaknázása a különböző szöveghelyzetekben.

Ugyanakkor a mű indítása az *Embólia kisasszony*éhoz némileg hasonlóan egy abszurd definíció-kísérlet (a sajátságos szörpé), amely az önmaga rideg rettenetében ismét csak a thriller-gondolkodásmód jegyeit mutatja. Figyelemre méltó, hogy ebben a definíciós perifrázisban már a nyolcvanas évek legelején, az akkor adott hazai társadalmi és kulturális viszonyok közepette helyet kap a fogyasztói kapitalizmus modern termelési eljárásainak egy releváns motívuma, a fantázia-névalkotás és a név mögött rejlő reália viszonyának abszurditása. Ennek a konkrét formában létező, sőt, a valóságban egyenesen szimbolikus szerepet betöltő abszurditásnak a logikája bontakozik ki radikálisan az újabb abszurd és hipotetikus identifikáció-kísérlet során, amely a tizenkilenc éves lány vese-szörpként való megjelenítésével érezhetően az *Embólia kisasszony*-mitológéával tart kapcsolatot.

Ebben az írásban is a mű szövetalkotó tényezője, illetve eljárás módja idő és tér síkjainak montázsolása (a tihanyi strand helyszíneie, a 60-as évek beatnemzedékére vonatkozó zsrnál-megállapítása, a bárhol és bármikor énekelhető dalé), amelybe naturalisztikus motívum-töredékek illeszkednek. *A vese-szörp* közepé táján azonban megtörténik az, ami talán egyedülálló a Hajnóczy-prózában: az abszurd, szürrealisztikus, asszociációkon nyugvó szövegtestben villanásszerűen helyet kap a műalkotásban működő, a narratív logikától elszakadó költői fantáziát mozgó alapparadoxon definíciója: „Valamit, ami élő, organikus, ábrázolni képtelenség. Tehát, hogy ennek ellenére kísértésbe esünk efelől a dolog felől, úgy vélem, ez a művészet.” A mégoly elvont és áttételes ábrázolási kísérletek korszakos csődjének konstatálása logikusan nyitja meg az utat a költői gondolkodásmód jóval szabadabb terekben mozgó imitációs és interpretációs mechanizmusai előtt. Nem is véletlen, hogy e fogalmi definíció szabadítja el a triviális dalnak a szöveg egészében csak elvontan értelmezhető jelentéseit, valamint lehetséges gondolati és nyelvi illeszkedési pontjait. Másfelől a narráció ellehetetlenülésének és a művészi imperatívusz ennek ellenére történő működésének paradoxonát csakis a „kísértés” nem racionális motivációja

oldhatja fel, ráadásul ez a működés nem az írásé, hanem a művészeté – utóbbi kettősséget megint csak a dalszerű szövegműködés témája és formája harmonizálja.

És ezen a ponton lehet szinte kézzelfoghatóan megragadni a Hajnóczynál egyre vitathatatlanabban kialakuló új poétikai gondolkodás és eljárás mód minőségi állandóját: a költői-nyelvi gondolkodás konzekvenciáinak radikális végigvitelét a kis- és középprózai formákban. Ez a bonyolult, mégis kézenfekvő folyamat magyarázza azt a felszínen ellentmondásosnak tűnő jelenséget, hogy a radikálisan mellérendelő, asszociatív logika miként működhet szerkezetileg szigorú rendezettségben.

Amiként ezen két kulcsírás – vagyis az *Embólia kisasszony* és *A vese-szörp* – felől még plasztikusabban feltárható és elemezhető *A kopt nők* szinte tiszta poeticitása, ugyan-ezen poeticitásnak stílusosan és szerkezetileg ellentett mesterműve *A pad*, amely a reális dimenziójában szövegtestet öltő költői beszéd, a formáját és mondatvezetését tekintve prózai, képszerűsítését, hangleyjtését és szerkezetét tekintve költői alkotás szinte versben megformált példája. Egyben mintadarabja a kései Hajnóczy-próza egyre határozottabb minimalizmusának is: erre nemcsak *A pad* mennyiségi mutatója, a terjedelem utal, hanem és elsősorban a választott eszközök radikális redukciója.

A szerzőknél mindig rendkívül karakteres és főleg funkcionális nyitás ezúttal máris egy perspektivikus rövidítésben (skurcban, ráközelítésben) fogant közelkép egyetlen motívumának a leírását nyújtja – a táj látképének szelete felől így jutunk a középponti motívumhoz, az írás tárgyát képező padhoz. Az egyetlen eszköz, motívum terjedelmére koncentrált írói szándék egy központi képi elemhez egy domináns asszociációt társít: a lámpaoszlop által megvilágított fán egy metafora keretében fulladozó kód a rövid írás végén is megjelenik még – ezzel is a kései Hajnóczy-prózában emelt szerepet játszó keretes szerkezet formáját erősítve.

Koncepcionális szempontból az írás, illetve az írásra való képtelenség, a fenyegető elnémulás motívuma („Ha éppen írnál, és nem jutna eszedbe semmi...”) jellegzetesen társul a képi plaszticitás és a hangleyjtés artikuláltságával. Erre épül rá megint csak egyetlen részlet-történet egyetlen motívumának (az öreg fűtő esetlenkedésének) az aprólékos ábrázolása, amely egyetlen, kinagyított viszonylat, a kölcsönös kiszolgáltatottság és kommunikációképtelenség viszonyának pontos írói megfogalmazásává válik. Ebből a gondolati és perspektivikus közelítésből a tekintet a kiindulásul szolgáló tájképszelethez irányul vissza: a felakasztás metaforájának a hasonlítás redukciójával történő megismétléssel (a megvilágított fára ezúttal ténylegesen „felakasztották a kódot”) az analógia ezúttal tényként jelenik meg, s ez a poétikai mozzanat készíti elő az azonnal beálló, konkrét abszurditást, amely a pad felakasztásának záróképében jelenik meg.

Ezzel tanúi vagyunk annak, hogy a költői vaslogika képzettársításos mechanikája alapján miként jelenik meg a megszemélyesítésnek a teljes identifikációhoz vezető metafizikai aktusa: az analógiaként használt tárgyi elem mártírhálála.

Antonio Pizzuto palermói származású olasz író Vanni Scheiwillerhez 1960-ban írott levelében³ különbséget tesz „narrare” és „raccontare”, (approximative) narráció és elbeszélés között, s e megfigyelés során kiemeli, hogy a heterogén tárgyi és motívumelemeknek a prózairodalomban, illetve a regényben korábban szokásos „kapcsolati összefüggései” helyett

³ Lettera a Vanni Scheiwiller. La Taverna di Auerbach, 1988/2–3–4, pp. 201–202.

elegendő, illetve többet nyújt azok „kohéziója”. „A kapcsolati összefüggésnek semmiféle joga nem volt az örökkévalóságra”, írja, majd így folytatja: „Az örökkévaló formák csakis az egyszerűek. És az, ami az egyszerű, az nem a kapcsolati összefüggés, hanem a kohézió.” „Szellemi és tapasztalati valóságunk alapja”, folytatja, „nem a kapcsolati összefüggés, hanem a kohézió”, ezért az író módszerében a fix pontot is fölöslegesnek tekinti az elbeszélésben, és a „perspektivikus rövidülésekben, összefűzésekben”, illetve a „kinagyított elemek aprólékos csiszolásában” látja az „elbeszélhetőség” (narrabilitás) módszertani kulcsát.

Ennek a virtuális kohézióknak és ennek a költői logika által újradimenzionált, látszólag esetlegesen kinagyított elemeiben csiszolt narrációknak a megvalósulását nyújtja a Hajnóczy-mű a magyar irodalom huszadik századi történetében. És minden valószerűség szerint a kései, rövid Hajnóczy-írások „skurc-perspektívájából” értelmezhető jól *A parancs*ban kis terjedelemben is monumentálisan megtestesülő nyelvi gondolkodás- és írásmód is. *A parancs* praktikusán nem értelmezhető a lineáris olvasási kultúrában: kevesen akadnak, akik betűről betűre végigolvassák Dél-Amerika részletes hegy- és vízrajzi leírását, vagy akik tucatszor is tüzetesen elolvasnak minden egyes botanikai meghatározást. *A parancs* a konceptuális olvasat radikális kiprovokálása: részleteiben tanulmányozható, és ezen tanulmányozások következményeként gondolatilag és nyelvileg mind jobban rekonstruálható a virtuális egész, amely tehát a vizuális percepció olvasásmódjával már nem elérhető – az egész az olvasó gondolati műveleteként jöhet csak létre.

Természetesen egyáltalán nem új keletű jelenség ez a világirodalomban, elég csak szokás szerint Joyce Finnegans' Wake-jére utalni, amelyet lineárisan szintén kevesen olvastak végig – s ha igen, ez semmiképpen sem elegendő a mélyolvasatnak a kísérletéhez sem. De az analógiák sora folytatható lenne a kultúrtörténeti horizonton visszafelé haladva, például Dante Isteni színjátékáig, amelynek lehetséges ugyan lineáris olvasata, de az nem sokat ér. Csak az egyes részletek módszeres tanulmányozása, a részletek közötti interpretációs oda-visszaugrálás, az intellektuális elemzőmunka ad esélyt a konceptuális – és kon-textuális – egész mentális leképezésére.

A nagyívű költői munka ugyanis – legyen szó minimális vagy nehezen határolható terjedelemtől – képzetet, bátorságot és vasfegyelmet feltételez.