

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2004. DECEMBER

102. SZÁM

CSERJÉS KATALIN

Motívumok áttűnése: „rá-olvasás”

HAJNÓCZY PÉTER: PÓKFONÁL (SZÖVEGELEMZÉS)

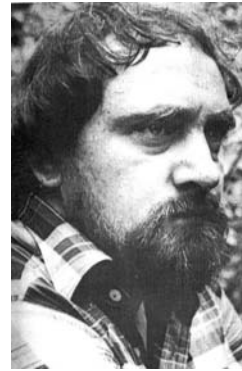
„Földre dobom a bakancsom, megmarkolom a faágat, kapaszkodni kezdek a fészek felé. Karnyújtásnyira a fészektől megvetem a lábam egy ágvillában, hátammal a fatörzshöz simulok, belenyúlok a fészekbe. Apró, barna madár csap ki a fészekből, csőrével a kezemhez vág.” (96.)¹

„A férfi föl pattan a bakra, és az ostort suhogtatva a bokrok közé hajt. Leugrik a szekérről, előrántja a revolvért, s a füle mögött fejbe lövi a lovat. A tetemhez lép, kést ránt elő, a ló hasába csapja. Az asszony és a fiú a férfi háta mögé lopakodik. A férfi mélyen a ló hasába nyúl, kivágja a máját.

Sarkukra kuporodva falnak.” (96/97.)

„A holdfényben vékony, csillogó pókfonal ereszkedik az alvók fölé. A festő előredőlve nézi a mozdulatlan, csillogó fonalat. Belép a képbe, lassan lépked az ösvényen a cserjés felé.” (102.)

A három szöveghely, melyet csaknem tetszőlegesen választottam az alig nyolc oldalas Hajnóczy-írásból, mind tematikusan, mind szövegformálás tekintetében erősen különbözik egymástól: akárha nem ugyanabból a műből idéznénk. Ez a disszonancia, radikális eklektika, éles váltástechnika jellemzi az egész különös kis szöveget, melyet a Hajnóczy-prózakísérletek egyik demonstratív szeleté-



HAJNÓCZY PÉTER
(1942–1981)

... novellája végképp nem bűnügyi történet. Szemtanúi vagyunk a gyilkosságnak (mi magunk), látjuk a tetteseket, és azt is megtudni véljük (ha megérteni nem is), miért öltek: a kocsisnak azért kellett meghalnia (ha meghalt egyáltalán, lásd ismét: 5. epizód), hogy a kiéhezett rablók hozzájussanak a ló gőzölgő teteméhez. Efféle válasszal egyetlen bűnügyi történet sem tud mit kezdeni, hacsak egy pszicho-horror/thriller nem.

¹ A Hajnóczy-idézetek feltalálási helye: Hajnóczy Péter: A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátahagyott írások. Összeáll. és gond. Mátyás Livia. Szépirodalmi Kk. Bp. 1982.

nek, minta-darabjának tartok. Ami első olvasásra egybefűzheti e három igen elváló szöveg-helyet: a jelenidejűség, katatón jelenbe zártság – a szemünk előtt zajló dráma; s a kifűr-készhetetlenség nyomasztó hangulata.

„Az eltérő perspektívák feloldanak minden valóságvonatkozást, és a rekonstruálhatatlan »történet« a végén a hamisítvány sorsára jut”²– írja monográfiájában Németh Marcell a *Pókfónál*-ról. Nem akarok a szerzővel vitatkozni. Én is úgy gondolom, hogy a történet rekonstruálhatatlan. A „hamisítvány” szó használatát némileg talányosnak találok, de érdeklődéssel olvasom. Ezt a szövegrejtélyt szeretném – ha nem is „megoldani” –, de kibontani mostani írásomban.

A *Pókfónál* Hajnóczy Péter *A fűtő* című első kötetében (1975) olvasható, a novelláskönyv utolsó darabjai közé van beszerkesztve. A kötet élén a Márai-novellák állnak; maga a címadó elbeszélés (valamivel hosszabb, mint a többi) a kötet utolsó harmadában olvasható. A *Pókfónál* közvetlenül utána áll, véleményem szerint kiemelt helyen. A *szekér* című filmnovella követi, hogy végül egy hagyományos technikájú, inkább a Márai-novellák narrációs világára emlékeztető írás, a *Tulipánhagymák* zárja le a kötetet. Így mintha, a szerző és a szerkesztő együttes szándékának megfelelően, *A fűtő* kötet a realitás és a viszonylag megszokottnak (hagyományosnak) mondható világok felől haladna a szürreális, az abszurd irányába; technikailag pedig a minimal- és repetitív formákban kifejeződő idő- és narrációtördeles felé. (A Márai-novellák után a *Szolgálati járattól Az unokaöcs* pantomimbetétjén, *A fűtő* rémület, értelmet és érzékeket megzavaró látomásán át a *Pókfónál* és *A szekér* sajátos struktúrájú szövegeiig.)

Ebbe a vonulatba illeszkedik tehát választott írásom, melyen felismerni vélem Akutagava Rjúnoszuke³ japán szerző motívumainak hatását is. E szerző ismeretéről Hajnóczy sehol nem tesz említést; arra a „könyvespolcra” sem teszi fel, melyet Szörényi László nevez így *Előképek és víziók*⁴ című 1980-as *Mozgó Világ*-beli cikkében, utalva *A halál kilovagolt Perzsiából* végén lévő felsorolásra. (A kisregény beszélője a részeges írókat sorolja, egy-szersmind kedvencei könyverinceit olvassa le polcáról: „...a példa s az önigazolás végett felemlítve néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfinista Csáth Géza és a legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Ambrose Bierce, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Faulkner, F. S. Fitzgerald, O’Neill, Jack London [A *Sárga Sátán* szerzője], Ken Kesey és *A vak bagoly* perzsa írója: Szadek Hedaját; mindkettő kábítószeres, és folytathatná a sort, folytathatná a szomorú névsort, de mi értelme

² Németh Marcell: Hajnóczy Péter. Kalligram Kk. Pozsony, 1999. 66.

³ Akutagava Rjúnoszuke Tokióban született 1892-ben, haláláig (1927) ott is élt. 35 éves korában végzett magával, mert, mint mondta, bizonytalan szorongás gyötörte, bár kezdetől sikeres írónak volt mondható. Az egyetemen angol szakot végzett, szakdolgozati témája William Morris munkássága volt. Első kiforrott írása, *Az orr* című a maga által szerkesztett egyetemi lapban jelent meg. Az 1915-ben írt *A vihar kapujában* nemzedékek olvasmánya lett. Írt verseket, tanulmányokat, egy kisregényt és hét kötetnyi novellát. Akutagava írásai semmit sem árulnak el szerzőjük életéről: szakít a japán éregény hagyományaival. Témái: a klasszikus japán és kínai hagyomány és a 19. századi nyugati irodalom. Kegyetlen realizmus, irónia, kíméletlen moralizálás és egy bizonytalan természetű szorongás az, amit Akutagava olvasóira hagy.

⁴ Szörényi László: *Előképek és víziók*. In: Hajnóczy kilovagol. *Mozgó Világ*, 1980. 103.

volna...” [357.] Mi mégis úgy érezzük, Hajnóczy olvasta és mélyen átélte Akutagava írásait; de erről később.

„A festő mozdulatlanul nézi a képet. A cserjésben kanyargó keskeny földúton szekér csikorog, a lópaták lassan, egyenletesen dobbannak a földön. A képen csak egy rövid, éles kanyart követő útszakasz látható, amelyet szúrós, apró levelű bokrok határolnak. Az egyik levélen apró, szürke pók alszik.” (95.)

A *Pókfonal* hat kisebb részből, dőlt betűs címmel ellátott alfejezetből áll. Az alcímek az adott szövegegység egy fontos – a szerző szándéka szerint talán a legfontosabb? – momentumát emelik ki. Olyan rövid a novella, s benne a szövegegységek is inkább jó bevezetésnyiek, hogy némileg tudákosnak, túlzónak tűnik a külön alcímmel való ellátás. Felesleges luxusnak vélhetjük, dekorációnak, ami, két esetben legalábbis (az első és az utolsó egységénél) félrevezető is: miért épp „A szekér”?; miért épp „Éjszaka”? – a többi fejezetcím legalább egyértelműen a részegység magányos (fő)szereplőjét nevezi meg. Olyanok ezek a címek, ahogy a némafilmekben választják el egymástól az epizódokat a feliratok. A novella erős képszerűsége, vágásos, a jelenre fókuszált mikrodrámái, kiélezett volta amúgy is a filmet idézi. Forgatókönyvet olvasnánk?

(Hajnóczyt mindig is foglalkoztatta a film. A Balázs Béla Filmstúdióval dolgozott a 70-es évek elején, s hagyatékában több forgatókönyv-vázlat maradt [*Partizánok*; *A bajnok*]. Hajnóczy repetitív technikával készült, a minimal art-ra emlékeztető korai szövegei [*A kavics*; *A sas*; *A tűz*; *A kút*; *Keringő*; *A szertartás*] is közel állnak a forgatókönyvhöz. Barátjának, Dobai Péternek a példája is a film felé indíthatta Hajnóczyt. [Dobai forgatókönyvei: Huszárik Zoltán: *Csontváry*, 1979; Szabó István: *Mephisto*, 1980 és *Redl ezredes*, 1984] Foglalkoztatta a film Hajnóczy nagy példaképét és vélt alteregóját, Malcolm Lowryt is. Lowry 1936-ban forgatókönyveket írt Hollywoodban, s itt ismerte meg feleségét, Margerie Bonnert is. Hajnóczy hagyatékában pedig akad egy teljesen készre formált forgatókönyv is, a *Ló a keramiton* című, mely „a háborúban született és a békebeli, hétköznapi erőszak élményei közepette felnőtt ember tragédiáját állítja elénk”⁵. Az adaptáció, ha elkészül, némafilm lett volna.)

Az előbb már felidéztük a *Pókfonal* kezdetét; térjünk most vissza e képsorhoz! Ha nem is film az, amit látunk, de a festmény megelevenedni, mozdulni látszik az olvasó szemei előtt. Az epizód címe (*A szekér*) abszolút prózai motívumot ígér, s nem tűnik kapcsolatot tartani a főcímmel. A kontaktus nem magától értetődő, de lehetséges. Végül lesz szó szekérről s egy apró pókról is ebben az első részben: mindketten szürke epizodistái ennek a fejezetnek.

Főszereplőnek a festő tűnik: mozdulatlanul nézi a képet. Úgy véljük: már elkészült képét szemléli rezzenéstelen, feszült figyelemmel. Elégedett vele – avagy elégedetlen? Mozdulatlanságában feszültség van, egy moccanás, egy cselekvés csírája; várakozás. S valóban, a késznek hitt kép megmozdul és továbbbíródik. Kilép kép-státuszából, és filmmé válik.

⁵ Reményi J. T. utószava. Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások. Századvég K. Bp. 1993. 347.

A második mondat „csikorog” szava az első jel, momentum, mely már nem fér össze a néma kép-állapottal. A földúton megcsikordul a szekér: a hang egyszersmind mozgást is indukál képzeletünkben. A szekér nemcsak oda van festve a képre: végiggördül a keskeny erdei úton, lópaták dobogását hallani. A festmény kétdimenziós állapotszerűségéből mélyülő tér, mozgó tárgyak válnak ki, megszólal a világ. Megelevenedik a kép. A festőről nem lesz szó többet egészen az *Éjszaka* című utolsó epizódig, ahol figyelmes, teremtő gesztusával, tekintetével rápecsételi festményére a felvetett és meg nem oldott kérdéseket.

Ha a második mondat megindította a festmény filmmé/vagy életté válását, a harmadik mondat még egy gesztus erejéig visszatér a festmény-állapothoz: használja is a „kép” kifejezést, és leír, lefest egy látványt. Mintegy nagyító alatt, totálképbe fókuszálva látjuk az erdei út egy szegmensét: a kanyart, az azt követő útszakaszt a szúrós levelű bokrokkal, sőt, most az egyik levélre közelít a kamera: alvó, szürke pókot hoz elénk. (Milyen is az alvó pók? – jut eszünkbe. Képesek vagyunk-e megtenni a finom distanciát, és megkülönböztetni az alvó pókot az ébertől?) Ha hihetünk a cím ígéretének, ennek a póknak fontos szerepe lesz még a történetben. A novellának ezen a pontján akad-e olvasó, aki bízik a cím ígéretében? S akad-e olyan, aki nem? A kép megmozdult és filmmé vált. A látványból történet kerekedik.

A szereplők. A kocsis, aki egyelőre „mellére bukott fejjel horkol a bakon”(95.). A fiú, akit hirtelen megpillantunk az úton (valahonnan a cserjésből kerülhetett elő), most fenyegetően állja el a kocsis útját. A férfi, aki a bokorból kirentve agyonlövi (meglövi? lásd 5. epizód) a kocsist; és az asszony, aki „már ott áll a tetemnél”. E szereplőknek a szöveg külön epizódokat szentel majd. A festő és a pók nem kap külön szövegdarabot, de ők is jelen vannak mindvégig: egyik így, a másik más módon.

Szemünk előtt rablótámadás zajlik le: az erdei útkanyarban három ember (egy család?) megtámad egy békésen poroszkáló szekeret, kocsisát lelövik (a „tetem” szó használata halálos lövésre utal, és nem engedi meg az 5. epizódot), majd végeznek a lóval is. Ha „rablótámadás” és nem bosszú vagy másfajta leszámolás, bérgyilkosság stb., úgy mit raboltak el? Nincs szó rakományról, a kocsistól pedig, úgy tűnik, nem akartak semmit. Kénytelenek vagyunk tudomásul venni a tényt, hogy ez a három lesben álló, titokzatos viszonyrendszerekben egzisztáló alak célja a lótetem megszerzése volt. Éhségükben öltek: vadul falják a frissen kivágott, gőzölgő májat. Egy lap sem telt el, és hová jutottunk az első sorok meditatív lírájától!

Bűnügyi történetet olvasnánk, akár Akutagava Rjúnoszuke *A cserjésben* című elbeszélésében? Miért jutott eszünkbe épp ez a század eleji japán írásmű a Hajnóczy-szöveg kapcsán? Tudunk Hajnóczy sokrétű, szerteágazó, szokatlan, sokszor ötletszerű, majd mint a vadászkutya, szimatot fogó olvasási szokásairól: olvasmányai közt ott kellett lennie Akutagavának is! Tudjuk, hogy néhány legkedvesebb könyvét magánál hordta, így például az 1975-ben megismert Malcolm Lowry *Vulkán alatt*-ját, Göncz Árpád fordításában. Vagy Ken Kesey *Kakukkfészek*-jét; ez a könyv is ott lapult óriás, sokat emlegetett – és spirálfüzetestül, kéziratostul eltűnt – sportszatyrában vagy épp kabátjában, a szíve alatt, agyonjegyzetelve (miként ott lapul a hártavékony papírú *Biblia A parancs századosának szíve* alatt is). Akutagava neve sem Hajnóczy felidézésében, sem a szakirodalomban nem szerepel soha. Én mégis úgy érzem, a *Pókfónálnak* a háttérben ott mozognak a japán szerző

szövegei: *A cserjésben*, *A vihar kapujában*, az *Őszi hegyoldal és* – nem utolsósorban – *A pókfonál!* című kisprózák. E szövegpárhuzam érzése pedig korántsem csak a „cserjés” mint környezet már az első sorban való felemlítése okán támadt a dolgozat írójában (érzékenysége az említett szóra, úgy véljük, „biográfiailag” érthető); inkább a töredékeiben, verzióiban, különböző nézőpontokra bontottságában előadott bűnügyi történet-szerűség miatt. (A „cserjés”-hez még annyit: az Akutagava-elbeszélést először Lomb Kató fordításában olvastam⁶, ahol a cédrusligetben történt gyilkosság *A cserjésben* címet viseli. Nemrégiben újra kiadták a japán szerző kisprózáit. A kérdéses szöveget e kiadásban Gergely Ágnes és Vihar Judit tolmácsolásában olvashatjuk, és *A bozótmélyben* címet kapja. Ha feltételezésünk igaz, és Hajnóczy Akutagava olvasója volt, vigasztalhat bennünket, hogy a magyar író intertextje megőrizte számunkra Lomb Kató „cserjés”-ét.)

Inkább a brutális cselekmény bemutatása, a kinyomozhatatlan, okaitól megfosztott bűnügyi történet és a több szempontú, pontosabban: több nézőpontú feltárás; végül: a feltárás lehetetlensége az, ami Hajnóczy Péter *Pókfonalában* a japán elbeszélésre emlékeztet. Az igazság teljességgel megragadhatatlan: ezt hirdeti más-más módon, más paraméterek megkérdőjelezésével mind a két történet.

Gyilkosság történik, bűnügyi történetnek azonban mégsem nevezhető egyik írás sem. Az Akutagava-elbeszélés jobban fenntartja ennek a műfaji párhuzamnak a látszatát: ott valóban ki akarják nyomozni, ki volt a tettes. Vallomásokot hallunk, a rendőrfelügyelő tanúkat hallgat ki stb., csak hogy az elbeszélés végére, a hét vallomást, köztük a meggyilkolt férfi halálán túli, médium közvetítésével tett vallomását is meghallgatva – semmivel sem kerülünk közelebb az igazsághoz, sőt, egyre mélyebb zavar és bizonytalanságérzet vesz erőt rajtunk: ki lehetett a tettes, és miért ölt? Többen bevallják a gyilkosságot, megszólal az elfogott gonosztevő, maga a halott, vannak tanúk, akik közvetlenül látták az előzményeket, a tetthelyet és az áldozatot a gyilkosság után – mégsem bontakozik ki az igazság. Nem hogy miért, de azt sem tudjuk meg, ki ölte meg a férfit ott a bozótmélyen!

A szövegpárhuzam Akutagava és Hajnóczy Péter írásai közt csak igen korlátozott hatókörrel húzható meg. Míg Akutagava filozofikus, addig Hajnóczy szürreális és abszurd – mondanánk, ha ez a distinkció (szürreális/abszurd) valamifajta alternatívát tartalmazna. A japán író motívumai további (később megemlíthető) módokon jelentkeznek még magyar szerzőknél.

Hajnóczy Péter novellája (ha egyáltalán annak nevezhető; választott szövegünkénél a műfaj is kétséges és képlékeny) végképp nem bűnügyi történet. Szentanúi vagyunk a gyilkosságnak (mi magunk), látjuk a tetteseket, és azt is megtudni véljük (ha megérteni nem is), miért ölte: a kocsisnak azért kellett meghalnia (ha meghalt egyáltalán, lásd ismét: 5. epizód), hogy a kiehézett rablók hozzájussanak a ló gőzölgő teteméhez. Efféle válasszal egyetlen bűnügyi történet sem tud mit kezdeni, hacsak egy pszicho-horror/thriller nem. Másfelé kell tájékozódunk.

A szekér című, egyre inkább úgy látjuk, félrevezető titulust viselő epizód után, mely egy cselekmény-koncentrátumnak, egy szituációbombának tekinthető *A férfi*, *Az asszony*, *A fiú* és *A kocsis* epizódjai következnek, címeikben azt az ígéretet hordozva, hogy a viszo-

⁶ In: Halász László: *Az olvasás: nyomozás és felfedezés*. Gondolat, Bp. 1983. 231–255.

nyokból s az indokokból megérthetünk valamit. Hogy most majd szétszalazódik az első jelenet szövegsűrítménye. Tévedünk, ha ezt hisszük.

A férfi című epizód, de majd *A fiú* címet viselő ugyanígy; kisebb mértékben és némileg másként *Az asszony* is, és részleteiben *A kocsis* – a minimal art repetitív technikájára emlékeztető módon közvetíti az egyes szereplők jelenét. A címeket olvasva valóban azt hisszük, hogy most majd *a*) vagy megtudunk valamit az alaptörténetben szereplő alakokról: hovatarozásukról, korukról, kapcsolataikról, jellemükről, szándékaikról stb.; vagy *b*) azt reméljük, a cselekmény tisztázódik némiképp: időrendi sorba rakva az epizódokat, folyamattá s így érthetővé tisztul az alaptörténet. Ehelyett a szereplőknek a főcselekménytől teljesen független mikrocelekvéseivel fogunk szembesülni. Jelenbe zárt, kínosan pontosan leírt, kimerevített mozdulatsorokat kapunk, amik önmagukon kívül semmire sem reflektálnak. Szerencsére a négy minimalos technikával készült epizód nem egyforma, nem ismétli önmagát, hanem egy írástechnikai világon belül maradván alkot négy variációt. E négy kép nyugtalanítóan különbözik, és nyugtalanítóan nem ad választ a főtörténettel kapcsolatos kérdéseinkre.

(Ezzel a filmes technikával rokon minimal art-os szövegképzésekkel Hajnóczy Péter körülbelül a 60-as évek legvége óta kísérletezhetett. Tudjuk, műveit eleinte szinte sosem datálta, így az életmű haladási rendje nehezen állapítható meg. A Hajnóczy-szövegekben a „filmes/minimal”-os nyelvezetnek legalábbis két fajtáját látjuk elkülönülni. Vannak egyszer a repetitív technikával készült monoton, katatón jelenbe zárt szövegek, lecsupaszított, kegyetlenül ismétlődő, apró változásokban előrehaladó valóság-fényképek, melyeknek legelviselhetetlenebb, legszélsőségesebb darabjai a hagyatékban maradt hosszúszövegek: *A kút*; *A kavics*; *A sas* stb., (melyek türelmesen várnak egy nagy teherbírású és szintúgy türelmes elemzőre). A másik filmes módszer szintén a jelenről ad számot annak snittekre bontott, vágásokkal elkülönített látványaiban. E forma legteljesebb kidolgozást a *Ló a keramiton* című tényleges forgatókönyvben kap. Ez a szöveg azonban ugyancsak rendkívül nehéz, az értelmezhetetlenség határáig széttartó, már-már szürreális. Jóval egységesebb – és sokkal rövidebb – *A szekér* című kispróza vagy *A kéz* című írás. A *Pókfonál* a két filmes technikát ötvözi.

Csalog Zsolt tesz említést a *Beszélgésekben*⁷ arról, hogyan vélekedett Hajnóczy egy adott pillanatban repetitív kísérleteiről. (A fentebb említett „hosszúsövegekről” lehet szó, melyeket Hajnóczy 1971 körül vitt el Domokos Mátyásnak 60–80 gépelt oldal formájában, és amelyeket Domokos az *Emlékezések*-beli nyilatkozata szerint *A szertartással* rokonított; az ő számára ezek a szövegek a nouveau roman világát idézték. Domokos úgy vélekedett, hogy ezeknek a munkáknak a kiadása az adott viszonyok közt reménytelen volt.⁸) Csalog Zsolt valamikor Hajnóczy második kötetének megjelenése után találkozott az íróval, és épp *A szertartás* című szövegre kérdezett rá, mert azt tartotta „esszenciálisan gyönyörűnek”, olyannak, melyben a forma „a belső műszerűség, egyfajta mesebeli artisztikum felé mozdul el”. Hajnóczy az érdeklődésre a maga keresetlen őszinteségével ezt válaszolta: „Ugyan! Te szereted ezt a szart?! Na várjál, hát akkor adok még belőle, van itt egy bálával – én úgyis utálok őköt!... Maradjon csak nálad, őrizd meg őket, majd ha meghalok, csinálj vele, amit

⁷ Szerdahelyi Zoltán: *Beszélgések Hajnóczy Péterről*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1995. 104–105.

⁸ Szerdahelyi Z. i. m. 10.

akarsz!” És Csalog Zsolt szerint is járt el: a szerző kívánságához híven megőrizte az íráso-
kat, majd átadta őket Mátis Líviának, aki valamennyit beszerkesztette a posztumusz kö-
tetbe. Határozottan úgy gondoljuk, hogy Hajnóczy igazságtalan volt ezekkel az íráskísérle-
teivel szemben.)

A *Pókfonal A férfi* című epizódjában a reménykedő olvasó azt kénytelen végignézni,
ahogy a férfi (ugyanaz-e, mint *A szekér* című epizód férfinja? a megnevezésen kívül utal-e
erre még valami?) éhségében (vagy kegyetlenségében? mintegy szórakozásképpen?) egy
madárfészket igyekszik kifosztani. E tevékenysége az anyamadár védekezése ellenére si-
kerrel jár. Az apró barna madarat a férfi egy vesszővel agyoncsapja, ezután módszeresen
kítakarítja a fészket: nyolc tojást vesz ki és semmisít meg ugyanazokkal a gépies és célra-
törő mozdulatokkal. Utána, mint aki jól végezte dolgát, lemászik a fáról. Mindezt E/1 nar-
rációban tudjuk meg, ami látszólag a bennfentesség érzetét kelti. Ám a férfi semmit sem
árul el magáról. Ami – bizarr módon – kötheti őt az első rész férfinjához, ami az azonossá-
got biztosíthatja: az éhség, illetve ennek az éhségnek a bármi áron való csillapítása. A férfi
felfalja akármit, ami adódik, és nem kímél semmit; kész saját testi épségét és egzisztenci-
ális létét is veszélybe sodorni, hogy hozzájusson a táplálékhoz. A fára mászás veszélyes-
nek tűnik, a fészkek elérhetetlenül magasán lehet: az erőlködő nagy test bármikor lezuhan-
hat. A ló máját megszerzendő, gyilkosságot kell elkövetni, s ennek törvényszerű követke-
zményei lesznek. (Legalábbis egy valószínűsítő alapon nyugvó, általunk ismert emberi világ-
ban; de ott talán nem ölnek friss lómáj kedvéért.)

Olvashatóságát tekintve e repetitív szöveg emberpróbáló; a legínyencebb, legagyafúr-
tabb olvasót is megviseli. Mikor ugyanazt a parányi cselekvésmozzanatot már harmadszor
olvassuk, s látjuk, hogy a szövegrész még közel egy oldalon át tart, tekintetünk – akaratunk
és fogadalmunk ellenére – előre szalad, hogy lássa: mennyi még? hányszor még? Az
„Óvatosan feltöröm a tojást...” anaforisztikusán ismétlődő mondatját számoljuk előre
a szemünkkel. Ha viszont erőt veszünk magunkon, türelmesek leszünk, és lemondunk arról
a vágyunkról, hogy valós cselekmény-előrehaladásban reménykedjünk – felzendül, dal-
lammá válik a szöveg. (Erről az élményről beszél Szkárosi Endre a Szerdahelyi Zoltánnak
adott interjújában *A szertartás* című szöveg olvasása kapcsán. „Ahogy olvastam, hirtelen
megéreztem, hogy a szöveg állandó, hajszálpontosan felépített ismétléseiben elementáris
erő, érzékiség rejlik: ugyanaz, ami a repetíciós zenében. Némán figyeltem, s meghallottam
benne a zenét, ami megdöbbenett. Ismét valami olyannal találkoztam, amit még senkinél
sem tapasztaltam korábban: megszólaló irodalommal...”⁹)

Megszólaló szövegről, hangzósságról, szövegzenéről van tehát szó: az ismétlődő szerke-
zetek ritmusáról. Valamiről, ami az irodalom határait feszegeti. Le kell vetnünk megszo-
kott olvasási szokásainkat, elvárásainkat és reményeinket ahhoz, hogy ezt a ritmikus pró-
zát élvezni tudjunk.

Az *asszony* című epizód is rendelkezik hasonló repetitív elemekkel, de monotóniája
nem olyan elviselhetetlen, olyan őrlő – ugyanakkor, épp ezáltal – nem is lép át annyira
a muzsika szférájába. A férfiről gyakorlatilag semmit sem tudtunk meg az őt címében meg-
nevező részből, az asszonyról valamivel többet. A férfihoz a nőt szövegszerűen semmi nem

⁹ Szerdahelyi Z. i. m. 137.

kapcsolja; viszont, a férfi korábbi epizódjához képest, itt találunk egy vonatkozást, mely az első (fő-)szövegegységhez köti az asszony mikrotörténetét. Akár a férfié, az asszony epizódja is az E/1 narrációt használja. Egy magát még csinosnak és fiatalnak tartó nő vall itt önmagáról. Elszökött (honnan? kitől?), a városba tart. Célját világosan megfogalmazza: férfit keres, valószínűleg efféle mesterséget kíván űzni. Rituális tisztálkodásnak veti alá magát az erdőben: patakot keres, tetőtől talpig megmosakszik, ruháját is kimossa, a napon szárogatja. A helyszín az erdő, higgyük, ugyanaz, amelyben a gyilkosság zajlott (zajlik majd?), s ahol a férfi is mászta a meredek, szálas fát. Talán mégis összekapcsolhatók az egyes epizódok! Mosdás és szárítkozás után a nő felöltözik. „Összekucorodva, csukott szemmel fekszem a földön, alig hallom az úton a távolodó szekér zörgését. Óvatosan megtapogatom az arcom: sima és hűvös. Felülök, hátrasimítom a hajam.”(99.)

Ha *A férfi* epizódjában elbizonytalanodtunk, hogy ugyanarról van-e szó még mindig, mint amibe oly sokkoló erővel az első szövegegység belevágott – most, a harmadik epizódot olvasva bizonytalanságunk tovább nő, de más természetet nyer. A férfi szövegrészében a szereplő címbeli megnevezésén és szövegbeli szerepeltetésén, sőt! E/1 narratívában történő megszólaltatásán túl e férfi kegyetlensége, éhsége, csillapíthatatlan és bármi áron csillapítandó étvágya, illetve az erdő mint helyszín volna – de csak igen nagy befogadói aktivitással – kapcsolható *A szekér* epizódjának momentumaihoz. (Földényi F. László beszél, teljesen más összefüggésben, de ide-érthetően az olvasó/értelmező történet-találási, történet-konstruálási vágyáról¹⁰. Földényi hivatkozott tanulmányában Kelemen Károly preparált fotósorozatainak [*Che Guevara; Tetsumi Kudo; Yves Klein; Joseph Beuys*] darabjai közt igyekszik összefüggést, sőt: mesét találni.)

A Pókfonál olvasója hasonló helyzetbe kerül. S miközben az első epizód motívumait nyomozza a következő részekben, egyszersmind sorba is próbálja rakni az egyes, külön címmel ellátott szövegdarabokat. Némi töprengés után *A férfi* epizódját *A szekér* elé helyezi. A férfi farkaséhes, még a kínos fára mászást is vállalja, holott csak csekélyke táplálékra számíthat. Nem csoda, hogy hamarosan összeáll más erdőben kóborlókkal, mindenre elszánt s úgyszint éhes csavargókkal, hogy megöljék a kocsist, és megszerezzék a ló eleven, nyers máját mint pompás étket. *Az asszony* epizódjában aztán több kapcsolódó momentum van. 1. Ő is az erdőt járja (ugyanazt az erdőt?). 2. Fiatal, csinos, hódításra orientált, és a maga bevallása szerint is a férfiakból akar élni: nem csoda, ha az történik vele a futó ismeretség után, amire az első epizód vége utalt. Az erdőt járva és patakot keresve az asszony is látja 3. a pók nyomait: a bokorágakon pókháló feszül (ugyanaz a pók, amely az első epizódban egy apró, szúrós levélen alszik?). 4. Utolsó momentumként pedig ott a földút s a távolodó szekér zörgése. Nem „egy”, hanem „a” távolodó szekéré. Ez a legegységesebb utalás a főepizódra, ugyanakkor ez a ráutalás megzavar és elbizonytalanít az időt illetően. Képtelenek vagyunk (sor)rendbe rakni a történet mozaikdarabkát. A szekér, ha ugyanaz a szekér, melyről az első részben szó volt, s mely az első résznek címet adott: nehéz elképzelni, hogy a nőtől távolodhasson, több okból is.

Az asszony című epizódban nincs szó a rablótámadás semmiféle előkészületéről, utóregzéséről. Egyáltalán: az epizód abszolút nem juttatja eszünkbe az első rész gyilkos törté-

¹⁰ Földényi F. László: Démonok küzdelme. Kelemen Károly fényképsorozatairól. In: F. F. L.: A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben. Jelenkor K. Pécs, 1998. 106–107.

netét, nincs benne másik szereplő, a nő magánya várhatóan nem oldódik fel a közeljövőben. De ha mindezt zárójelbe tesszük, és azt mondjuk: a brutális eset megtörtént a közelmúltban, s a nő ismét egyedül van: a szekér akkor is aligha távolodhat, hisz kocsisát épp ők: a nő mint cinkos és tettestárs s a vele lévő férfi ölték meg. Vagy a férfi pattant a bakra s hajtott el a tett után, netán a fiú is – s így a távolodó kocsi őt (őket) vinné tova, míg a nő magára marad a „cserjésben”. Erőltetett megoldás. Talán inkább előtte vagyunk még a történendőknek, s a nő, gyanútlanul, egy ismeretlen szekér távolodó zaját hallja. A határozott névelő így arra utalna, hogy mi, olvasók hallottunk már erről a szekérről. Vagy higgyünk *A kocsis* című (5.) epizódnak, amiből az látszik kiderülni, hogy a kocsis mégsem halt meg, csak megsebesült, és kész folytatni az utat, csak hogy épp nem kocsisal!, hanem gyalogszerrel: „Hosszú utat kell megjárnom alkonytig...” (101.) Lehetetlen rendet tenni ebben a történetben (tehát: „a hamisítvány sorsára jut?”), képtelenségnek látszik harmonikus, de legalábbis meggyőző időrendet összeállítani a puzzle darabjaiból. Ezzel együtt a 3. epizód legmeghökkentőbb mozzanata ez a váratlan visszautalás, ami a szövegrész végén fogadja az olvasót. „A bokorhoz lépek, megtapogatom a ruhát, felöltözöm. Összekucorodva, csukott szemmel fekszem a földön, alig hallom az úton a távolodó szekér zörgését.” (99.) Nem hitük már, hogy visszatérhetünk a kiinduló történethez! S íme, újra egy baljós emlékeztető.

A szépnék mondott asszony arcát riasztó kelés ékteleníti. Rituális tisztálkodása, mintegy új életre készülődése során ettől is próbál megszabadulni: „Nagy, mérges kelés van az arcomon. Megtapogatom a kelést. Keresek valami gyógyító füvet, hogy kiszívja a rossz vért (...) Gázolok az avarban, megtapogatom a kelést az arcomon. Pókháló csillog a bokorágak közt. A bokorhoz lépek, óvatosan tépni kezdem az ágakról a pókhálót, ráköpök, erősen a kelésre szorítom. Fáj, lüktet a kelés, nemsokára kifakad.” (98.) Meglepő, szokatlan momentum ez az arcot elrúttító, naturalista mód leírt beteg góc. Ilyesmire nem számítottunk, váratlanul és nem felejtetően áll magában a szövegben. Ezek a név nélküli, a semmiből előkerülő personák, arc és jellem nélküli bábok, marionettfigurák hajlamossá tesznek bennünket, hogy „Jedermannokat”, allegorikus alakokat lássunk bennük. Akkor a kelésben is szimbolikus értelmet kutatunk: az asszony mindenre elszánt vadsága, a benne lévő rossz, romlott, mérgezett tör felszínre, türemkedik ki mégis, a tisztálkodási vágy és tisztálkodás ellenére.

De lehet, máshonnan van ez a motívum: „A számlálhatatlan madársereg nappal károgva keringett a tető magasában, és szabályos kört írt le a tornyot díszítő delfinek körül. Különösen mikor a kapu fölött felizzott az alkonyati ég, akkor váltak ki élesen a háttérből, mint a szétszóródott szezámok. Természetesen azért jöttek, hogy belefaljanak a kapuban fekvő holttestek húsába. Ezen a napon azonban, talán mert későre járt az idő, egyetlen madár se tűnt fel a magasban. Csak a foghíjas kőlépcsőn, amelynek hasadékaiból kilógott a hosszú szálú fű, csillogott fehéren az odaloccsant madárürülék. A lakáj foszladozó sötétkék kabátban ült a hét lépcsőfok legtetején, megtapogatta a jobb arcán nőtt hatalmas furunkulust, és üres tekintettel bámult a zuhogó esőbe.

Azt mondtam, arra várt, hogy eltisztuljon az eső.”¹¹

¹¹ Akutagava Rjúnoszuke: *A vihar kapujában* (ford. Gergely Á.). In: A. R.: *A vihar kapujában*. Novellák (ford. Gergely Á. és Vihar J.). Ulpius-ház, 3. kiad. 24.

Az idézet, melyben éppoly váratlanul, mint Hajnóczy Péter *Pókfonalában*, felbukkan a rút, gennyedő kelés – Akutagava Rjúnoszuke novellájából való. Az írás *A vihar kapujában* címet viseli, és ez az a történet, mely címet és keretet ad Kuroszava Akira 1950-es nagy filmjének. (A film forgatókönyve viszont *A cserjésben [A bozótmélyben]* szövegén alapozódik.) Így értem tehát a japán szerző szöveghatását Hajnóczy Péter írásaira: Akutagava motívumai mintegy lebegni látszanak a Hajnóczy-szöveg tükrén. Látszólag ok és mindenképpen magyarázat nélkül felvesz a magyar szöveg egy megragadó képet a japán írásból, és egészen más szöveggörnyezetbe helyezi. A kép specialitása miatt az átvétel eltéveszthetetlenül bizonyosnak tűnik, de értelmetlennek tartjuk a párhuzam jelentéssel való felruházását. Ilyen értelemben nincs kapcsolat, áthallás a két mű között. Csak ott a kinyomozhatatlan büntett, ott a mérges kelés – a pók, a pókfonal. A festő és Buddha –, de erről később.

A *fiú* epizódja hasonlóképp E/1-ben fogalmazódik, kínos aprólékossággal, atomjaiban közvetítve a szereplő mikrocelekvéseinek jelenét. E tekintetben jobban hasonlít *A férfi* epizódjához, mint *Az asszonyéhoz*: kevesebb a történet, kisebb az elmozdulás; a pillanatra fókuszál a kamera – előzményt, kommentárt, következtetést nem kapunk. A kegyetlenség és a hideg figyelem ugyancsak a férfit megjelenítő képsorhoz köti a fiút. Baljós, fenyegető az epizód az első pillanattól kezdve. A repetitív technika türelmünket végső próbára teszi. Unatkozó, mindenre elszánt, gátlástalan fickó hever előttünk tunyán a bokorban (a férfi lökte oda az első epizódban?! itt is megvan tehát a kapcsolódási pont?!). „Füvet rágok, nézem a kék bogarat: egy bokorlevélen napozik. Behunyom a szemem, nyújtózkodni kezdek, rágom a füvet. Kinyitom a szemem: a kék bogár mozdulatlanul ül a levélen. Könyökre támaszkodom, hátradőlök, leharapok egy darabot a fűszálból, a földre köpöm. A bogár mozdulatlanul ül a levélen. Rágom a füvet, könyökömre támaszkodva, összehúzott szemmel nézem a bogarat. Arcomba tűz a nap.”(99.)

Az E/1 narráció a cselekedetek felügyelhetőségét és felügyeltségét sugallja. Az, aki beszél, kívülről látja önmagát, közben tartja a dolgokat, saját maga hangos közvetítője. Mintha háttérbeszélő lenne egy némafilmben, ahol őt magát veszi a kamera. Távolság keletkezik a látott és hallott között; ami történik majd, szükségszerűnek tűnik, ha nem is eltervezettnek. A kegyetlen véletlen logikája szerint megy végbe minden (akár Kafkának, Hajnóczy másik „fel nem tüntetett” előképének írásaiban oly gyakran). Mondjuk: a bogár már nem napozik; figyel. Menekülnie kellene, de csak arrébb moccan, bénultan ott marad, mint kigyótól megigézett majom. A fiú az ujját vizsgálhatja, mellyel könnyedén ölne lehet. Amit vártunk, bekövetkezik: ugyanolyan semleges, atomnyi mozdulat – érintés helyett nyomás –, és a bogárnak vége. De még ez sem biztos: „Lassan a levél felé nyúlok, a földre pöccintem a bogarat, belenyomom az ujjam. Rágom a füvet, nadrágomba törölöm az ujjam, nézem a bogarat.”(100.) Nem csattanóra dolgozik a szöveg, és végképp bizonytalanságban tart. *Az asszony* epizódjában kék szirmú virág került a nő hajába (banális mozzanat a baljós történet tükrén; *A szertartás* kék virága...); most a bogáron tűnik fel a kék szín. Kicsiny, a vegetáció láncának alján lévő állat pusztul el itt is, a férfi epizódjában is. A legelső részben (mely, ha próbálunk ragaszkodni az időrendhez, később kell hogy bekövetkezzék) egy ló hal kegyetlen halált ugyanezen emberek által. Ugyanaz az erdő, ugyanaz a nap. Lusta, mégis fenyegető várakozás. „Leharapok a fűszálból egy darabot, a földre köpöm. Nézem a lombrésen át a földutat.”(100.) Az út egyelőre néma és üres. Még előtte állunk,

ami történendő. (Az imént azt találtuk mondani: a fiú fektéből támaszkodik könyökére; a férfi lökte a cserjésbe, mikor a nőre támadt kedve, jóllakván a döglött ló teteméből.)

Ha az eddigi epizódokkal nehéz dolgunk volt, *A kocsis* című fejezet valósággal lehetetlen helyzet elé állít. A bakon ülő, bóbiskoló férfit (nyilván hazafelé tartott, a ló magától poroszkált a jól ismert úton) szinte álmában, az álomból való felserkenés utáni pillanatokban éri a lövés. Egy durva, nyers vonást ő is kapott ugyan, hogy ne merülhessünk el a szájalom és azonosulás jobbító érzéseiben az ő viszonylatában sem. A kocsis arra ocsúdik fel, hogy megtorpan a szekér. A ló előtt a földúton egy fiú áll (neki: „egy” fiú, nekünk szánva: „a” fiú). A félálomból eszmélő férfi első, gondolkodás nélküli reakciója, hogy ostorral a fiú felé sújt. A fiú nem alamizsnát kért, hanem meg akarta állítani a kocsit, hogy büntársa, a férfi pontosabban célozhasson. De ezt a kocsis nem tudhatta akkor, amikor felserkenve az álomból, egy fiatal kéregetőt pillantott meg maga előtt. Automatikus reakciója – nyilván eddigi élettapasztalata alapján – a védekezés: erőszakos védekezés, azonnali támadás. Ő is abból a világból vétetett, mint támadói, csak hogy most ő lesz az áldozat. Látjuk meghalni, a földútra zuhanni, mellén sebbel. Az asszony és a fiú vonszolják el a tetemet, mely egy sorral lejjebb már hullának neveztetik (Hajnóczy kedves szenvedő szerkezetét használom). (Azt hinnénk, tőle akartak valamit, róla, a kocsisról volt szó, ő lett volna valamiért – ismeretlen bosszúból? – a támadás célpontja. Vagy birtokolt holmi értékes tárgyat, pénzt, s emiatt esett a rablók kezébe? De, úgy tűnik, nem erről van szó. A banditáknak, ennek az elszánt, épp csak összeverődött (a többi epizódból gondoljuk) csoportnak csak a ló kellett. A ló friss, gőzölgő teteme, mivel éhesek voltak. De ehhez nem lett volna muszáj megölni a kocsist! Elég lett volna megfenyegetni, megijeszteni és továbbzavarni a földúton. A pisztoly megtette volna a hatását... Két rövid csattanással pisztolygolyók végeznek az ismeretlen kocsissal. Vagy mégsem? Az 5. epizód feltámasztja a kocsist. Ő lehet a mi kocsisunk, mert sebesült; épp most látta el sebeit. Ez a szövegrész is mozgalmasabb, mikroeseményekben gazdagabb, akár *Az asszony* fejezete. *A férfi* és *A fiú* című részek formai szempontból együvé tartoznak. Egy másik csoport: *Az asszony* és *A kocsis*; s egy harmadik: a kezdő- és zárófejezet.

Itt már valóban kíváncsiak vagyunk, mi is történhetett. A kocsis E/1-ben arról számol be, hogy kezelte sérülését a patak partján, s hogy mulatja azután az időt kavicsdobálással s az elúszó ág szemlélésével ahelyett, hogy indulna, holott tudja, hosszú út áll még előtte alkonyatig. Nyilván gyalog kell mennie, hisz a támadók leölték a lovát. De őt magát is leölték! – jut eszünkbe, nem csak meglőtték, ahogy itt tűnik. Csekélyke karcolás lehet, amit így, egy nedves ingdarabbal kezelni lehet. Mosolyogtató lenne feltételezni, hogy a kocsist egyetlen napon két támadás is érte: az elsőben könnyebben sérült, ám a másodikban halálos sebet kapott... Délután lehet, a kocsis, alig bírva visszafojtani nevetését, azt mondja, alkonyatig kellene megtennie a hátralévő utat.

Furcsa, értelmet és érzékeket megzavaró nevetése – szokatlan, magyarázhatatlan reakció egy válsághelyzetre – és az annak visszafojtására tett kísérlet ismét Franz Kafka nyugtalanító világát idézi. A több lehetséges szöveghely közül két példát idézek párhuzamként. „Wese asszony, kétfelől nagy csődülettel, borzalomtól megöregedett arccal siet a helyszínre. Bundája szétnyílik, ő maga Wesére borul, a hálóingbe öltözött test a férfié, a házaspár fölött a sír gyepeként összezáruló bunda a tömegé.

Schmar *alig tudja visszafojtani végső undorát, száját a rendőr vállának nyomja* [kiemelés tőlem Cs. K.], aki könnyű léptekkel elvezeti.¹²

„Kora reggel volt, az utcák tiszták, üresek, a pályaudvarra mentem. Ahogy a toronyórát órámmal összehasonlítottam, láttam, hogy sokkal később van már, mint hittem, sietnem kell, e felfedezésemtől megrémültem, elbizonytalanodtam utamban, nem ismertem még jól a várost, szerencsére akadt a közelben még egy rendőr, odasiettem hozzá, és lélekszakadva kérdeztem tőle az utat. *Mosolygott, s azt kérdezte:*

Tőlem akarod megtudni az utat? Igen – mondtam –, mert magam nem találom. *Add föl, add föl! – mondta, és nagy lendülettel elfordult, mint aki nem akarja, hogy nevetni lássák* [kiemelés tőlem Cs. K.]”¹³

A tevékenységet, a minimális elmozdulásaikban egymás mellé rendelt cselekvéseket lehetőségként és kérdésként, alternatívaként való kezelés ugyancsak Kafkát idézi. Nem tematikusan, hanem mint módszer. Hajnóczynál: „Ütemesen rázkódik a vállam, könnyes szemmel csapkodom a térdem, óvatosan megtapogatom a kötést. Nézem a vizet. Az ágdarab csaknem egyhelyben úszik, lebeg. Ha egy kavicsal megdobnám az ágdarabot... (hisz már megtette! megj. tőlem Cs. K.) Összeharapom a szám: megpróbálom visszafojtani a hangos nevetést.”(98.) Kafkánál, *Az utas* című kisprózából: „Nem tudom megvédeni helyzetemet: hogy itt állok ezen a peronon, ebbe a szíjba kapaszkodom, ezzel a kocsival vitetem magam, hogy az emberek kitérnek a koci elől, vagy mennek csendben, vagy megállnak a kirakatok előtt. (...)

Megállóhoz közeledik a villamos, egy lány leszálláshoz készülődve, odaáll a lépcső közelébe. Olyan élesen magam előtt látom, mintha érintettem volna. Fekete ruha van rajta, szoknyaráncai szinte nem is mozdulnak, blúza feszes, a blúz gallérja fehér, apró szemű csipke, bal kezével a koci falának támaszkodik a lány, jobbójában az esernyő, felülről a második lépcsőfokot érinti hegyével. (...)

Azt kérdezem magamtól akkor: hogyan lehetséges, hogy ő nem csodálkozik magán, hogy a szája nem nyílik ki, és nem mond efféléket?”¹⁴

Kafkát idézi az az intenzív E/1 személyiség is, ahogy egy képtelen helyzetben, teljes magányban, kommunikációs lehetőség nélkül a hős fennhangon beszél és cselekvéseit kommentálja. „Fekszem hát priccsemen a cselédszobában, nézem a mennyezet gerendáit, elalszom, felébredek, és már megint alszom. Olykor átmegek a szemközti kocsmába, ahol savanyú sört mérnek, néha már ki is öntöttem egy pohárral, undoromban, de aztán megint iszom belőle. Szeretek ott üldögni, mert a kis csukott ablak mögül észrevétlenül átnézegethetek házunk ablakaira.”¹⁵)

A kocsis epizódjában is szoros a kötődés az első szövegrészben tételezett világhoz: szereplője ugyanaz, aki amott áldozat lett, a helyszín – talán ugyanaz az erdő, ahol a gyilkosság (az ő meggyilkolása?!) lezajlott; ugyanaz a patak, ahol az asszony mosdott. A férfi sebesült: ez is a korábbi eseményeket idézi (miért vérezne egy patakparton ülő kavicsdobáló?)

¹² Franz Kafka: Testvérgyilkosság (ford. Tandori D.). In: F. K.: Elbeszélések. Európa Kk. Bp. 1973. 208–209.

¹³ Franz Kafka: Add föl! (ford. Tandori D.) In: i. m. 485.

¹⁴ F. Kafka: Az utas (ford. Tandori D.) In: i. m. 24.

¹⁵ F. Kafka: A próba (ford. Tandori D.) In: i. m. 430.

A narráció (E/1), a repetitív technikának itt egy szelídebb neme ugyancsak összekötik az 5. részt az előbbiekkal. Az időrend s a cselekmény helyreállítása tekintetében az elbizonytalanítás – immár végső, hisz nincs több epizód, csak egy még: a lezáró, a keret; nem számíthatunk több segítségre, információra – tovább tart, végső formáját ölti. Míg a férfi, a nő és a fiú csak mást, a főcselekményből nem következőt, de azt megelőzhetőt vagy követhetőt csináltak saját epizódjukban, addig most feltámad a halott, teljesen lehetetlenné téve korábbi képzeiteinket.

Fogva tart az Akutagava-párhuzam. Nem tudok nem gondolni *A cserjésben* utolsó epizódjára, ahol egy (médiium által) megelevenedő halott mondja el halála történetét, de íme, még neki sem tudunk hinni. Sosem tudhatjuk meg immár, a vallomások számossága ellenére, mi is történt akkor alkonyatkor a bozótmélyen. Ha valaki, hát a halott az, aki „odaát” már biztosan tud mindent; túl mindenben, ami emberi és múltó – mi érdeke fűződne ahhoz, hogy valótlan állítson. Mégsem hihetünk neki: amit átélt, még élőként élte át, s ez az utolsó emlék rögzült benne – a valóságban/életben pedig, úgy tűnik, az igazság megragadhatatlan. („[...] az IGAZSÁG nem egyéb, mint egy negációval körülírt fogalom, az IGAZSÁG egy mindenfajta színű gyorsan forgó kerék, amely mindenfajta IGAZSÁGOT tartalmaz”¹⁶). A kocsis vagy meghalt a két pisztolylövéstől, vagy nem: íme, itt mosakszik előttünk, sebet kötözi, kavicsot dobál az elúszott ágdarabra...

(A motívumok, visszatérő képek új és új jelentésmezőbe kerülve átszövik, behálózzák a Hajnóczy-életművet. A kavics például egyike az író gyakorta felbukkanó képeinek. A *Ló a keramiton* című forgatókönyv 13. epizódjában [*A padlás*] a fiú és a lány – ez egyszer, kivételesen – édeni kettősét látjuk: „Mikor abbahagyják a »lakomát«, lassan egymásra néznek, a fiú szárazat nyel, elfordítja a fejét, aztán ismét a lány szemébe néz, a lány tekintete rezzenéstelen és rendíthetetlen, mintha rászánta volna az életét, hogy egy szomorú, fájó, éles kavicsot vigasztaljon, a homlokát simogassa, szeresse minden időközön át.”¹⁷ Az 1970 táján keletkezett, általam „hosszúsövegeknek” nevezett írások közt pedig van egy különös szertartásleírás, mely *A kavics* címet viseli.)

A szekér, mely kigördült a kép nézői elé a földútra, talán Faulkner *Megszületik augusztusban* című regénye kezdőlapjairól kerül Hajnóczy Péter novellájába. És nemcsak ebbe az egybe. „A szekér most kapaszkodik fel a dombra, és Lena felé közeledik. Az imént, úgy egy mérföldnyire innen, Lena már elhaladt mellette. Akkor a szekér már az út mentén állt: az öszvérek amúgy hámba fogva szunyókáltak, fejjel arrafelé fordulva, amerre ő ment.”¹⁸ Faulkner is ott van Hajnóczy „könyvespolcán”, és szellemhatását sokhelyütt érezzük az életműben. Ahogy Lena, a regény egyik főszereplője az út szélén ülve figyeli a dombra kapaszkodó és felé tartó szekeret, már ez a rész is, önmagában, a Hajnóczy-féle szituációt juttatja eszünkbe a *Pókfonálból*. De aztán, ahogy a Faulkner-regény a szekér közeledését még más és más nézőpontba is helyezi, visszatér hozzá, megállítja a szerény járművet, előre- és hátratólja az időt, s dőlőbetűs betétekkel tűzdelve a narrációt is tördeli, a nézőpontokat változtatja –, ez, akárcsak az Akutagava-áthallás: előolvasmány (pretext) jelen-

¹⁶ Hajnóczy P: Hová lettem. i. m. 662.

¹⁷ Hajnóczy Péter: *Ló a keramiton*. In: H. P. összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások. Századvég Kiadó, Bp. 1993. 192.

¹⁸ William Faulkner: *Megszületik augusztusban* (ford. Déri György). Európa Kk. Bp. 1961. 8.

létére utal. Faulkner szekere éppúgy „lebeg”/döcög/nyikorog a Hajnóczy-szöveg tükrén, mint Akutagava cserjése, kelése és – pókfonala! Az intertextualitásnak egészen sajátos változata jön így létre, s e módszert (ha „módszer” egyáltalán; inkább szuggesztív olvasmányélmények belső parancsra történő beszürodése) aztán más szöveghelyeken is azonosítjuk. A *Perzsia* sárga, halott városa Szadek Hedajáttól, de Cholnoky Viktortól is jöhet. A Kohlhaas-példázat Kleisttől át- meg átszövi a Hajnóczy-életművet, Kafkáról, Poe-ról nem is beszélve.

A szekerről még. A *Pókfonal* című novella után a kötetben *A szekér* című, filmnovellának készült írás áll; s egy másik, nagyobb, kidolgozottabb s címalírásában is a „filmforgatókönyv” megnevezést viselő 1973-as szöveg, a *Ló a keramiton* tartalmaz egy epizódot, mely *A kocsis* (!) címet viseli: ebben a részletben ugyancsak ott gördül Faulkner /Hajnóczy szekere. Idézzünk e két Hajnóczy-műből néhány sort!

„Két lassan felénk közeledő tömeg a betonúton: nem tudhatjuk, mik azok, csak annyit látni, az egyik parányi valami jóval nagyobb a másiknál. Lassan közelít a »kép«. Apró, fekete kendős, töpörödött öregasszony húz egy szekeret, a szekérrudat a hóna alá fogva; régi parasztszekér, amelyek elé ökröt vagy nagy, fekete bivalyokat képzelünk. Az öregasszony iszonyú erőfeszítéssel, de lassan, egyenletes tempóban húzza a szekeret, amelyet szinte elképzelhetetlenül túlterheltek mindenféle tárgyakkal.”(103.)

„Parasztasszony ballag a földúton, messzebb, mögötte a fiút látni.

A fiú és az asszony előtt egy másik földút keresztezi emezt: éles, nyikorgó szekérgörgést hallunk; lópaták könnyed dobaját: nyilván nincs megterhelve, üres a szekér.

Aztán meglátjuk a szekeret, a két jól táplált, nehéz testű lovat, s a kocsist a bakon: nehéz, súlyos, nagy testű ember, akár a lovai.”¹⁹

A novella (egyre bizonytalanabbak vagyunk, hogy e műfaji meghatározás képes-e lefedni az általunk vizsgált szöveget!) utolsó epizódja az *Éjszaka* címet viseli. Az, hogy a cím időpontot jelöl, máris szembeállítja a jelzett részt az előzőekkel. (Korábban volt már szó róla, hogy ezek az alcímek – dőlt betűs feliratok, transzparenszek inkább – a némafilm algegyeségeit elválasztó szöveges részekre emlékeztetnek. Ilyen feliratok olvashatók az ugyancsak filmes vonásokat magán viselő *A két ólomkatona* című kisprózában, de *A fűtő* egyes epizódjai élén is. És ilyenek címkézik a *Ló a keramiton* számozott képsorait is.) Az előző „fejezet” címe a szereplők közül emeltek ki egyet-egyet (végül rendre valamennyit), illetve egy központi motívumot (*A szekér*) állítottak be címül. Most lezárul a cselekmény, és *A szekér* párdarabjaként, keretbe zárva az eseménysort egy egészen más cím alatt (*Éjszaka* – jóval líraibb, tágabb horizontú, sugalmazóbb erejű, hangalakja is szép, jelentése is gazdag, konvencionálisan tartalmas, sokat sejtető) látjuk viszont a szöveg ötödik szereplőjét, a festőt: „A festő előrehajol, arcával csaknem megérinti a képet.”(102.)

Ilyen közletről nem láthatni már, mi van a vásznon. Az első epizód azzal kezdődött, hogy „a festő mozdulatlanul nézi a képet”. Aztán a kép lassan megelevenedett, történeté vált. Most fokozatosan ismét elhalnak a mozdulatok: visszaáll a csend, a mozgás visszadermed, visszasimul, visszarendeződik a kétdimenziós képbe. A festő mintha egy résen át figyelne be saját művébe: oly közletről néz, hogy a formák már nem láthatóak. Nem rá-, ha-

¹⁹ In: H. P. összegyűjtött m. 177.

nem belenézi a képbe, megnyitja a síkját, bele- vagy a benne ábrázolt dolgok mögé néz. Ezáltal kitarja a kép világát, hogy, miután belépett vásznába, be is zárja maga mögött. Mi, nézők (olvasók) nem követhetjük tovább; vagy ha mégis, annak túl nagy a kockázata.

Az utolsó részben a festő a főszereplő. A belső történet alakjai, akik a korábbi epizódokban a szerző intésére (a szerző pillantására?) meglevenedtek, most lassan lezárják cselekvéseiket; megpihennek és elalszanak itt, a cserjésben. Az ő akciójuk, drámájuk lezajlott, elmondódott, teremtett világuk lassan bezárul. A szerepet visszaveszi a festő, a nagy koordinátor, a teremtő és meglevenítő (már majdnem a „Nagy Fazekas” a *Dinamit* című kései drámakísérletből?). „Arcával csaknem megérinti a képet” – lehet, nem is nézi, hanem érinteni akarja, érintkezési kontaktusból álló rítust hajt végre rajta? (Akár a *Szer-tartás* című, minimal art-os technikával készült későbbi szöveg képmágiája. [Nem biztos, hogy későbbi. Tudjuk, hogy Hajnóczy nagyjából már kész volt az *M* anyagával a *fűtő* idején is.] „[A nő] táskájába nyúl, fényképet húz elő. Nézi a képet, ajkát beharapja, fejét oldalt biccenti. Arcához emeli a képet, ide-oda forgatja az arca előtt, megszagolja képet. Tás-kájába nyúl, tükröt húz elő. Felemeli a tükröt, nézi az arcát.” [212.]

Nagyon is személyes kontaktus jön így létre művész és műalkotása közt. A történet odabent elcsitulni látszik; elpihennek a cselekvők. A bűnösök gyanútlanul, ártatlan gyermekként, állatként elalszanak a cserjésben. Csak két élő van ébren: a festő, aki életre kelt művét szemléli feszült figyelemmel – készül valamire. És az apró pók, mely a levélen ül. Mozdulatlan, de éber; csakhamar kiereszti vékony, csillogó fonalát. Ezt a fonalat követi tekintetével a festő is. A pókfonal a hold ezüstös fényében az alvók fölé ereszkedik. Ez a fonál ugyancsak Akutagavától átöröklött motívum.

A japán szerzőnek, számunkra bizonyítékértékű módon, van egy, a *pókfonal* címet viselő novellája is (a határozott névelőt Gergely Ágnesnek, a fordítónak köszönheti a történet). Ebben a mesében a Paradicsom lóbusztavához kalauzol bennünket az író. Kora reggel van, és Buddhát látjuk, amint elgondolkodva végzi megszokott sétáját, és a szépséges vízirágokat nézi. De a szirmok közé pillantva lelátni a Pokolba, látni a Hari no Jama halálos tűfokát. Ott bűnhődik a hajdani gyilkos és rabló, Kandata is. Buddha látja Kandatát, és úgy dönt, ad neki még egy esélyt, hisz egyszer az életben jót is cselekedett: megkímélte egy pók életét. Kandata, szemfülesen, azonnal él a föléje ereszkedő pókfonal felkínálta menekülési lehetőséggel. De a kiutat csak saját magának akarja: az utána kapaszkodó többi bűnöstől legszívesebben megszabadulna. Így újra, immár végérvényesen visszahull a Vértócsa feneketlen mélységeibe. A tanmesének vége. Alig múlt el néhány óra, és Buddha szeme előtt lezajlott egy visszafordíthatatlan dráma.

„(...) Buddha továbbsétált a parton, és elszomorodott.

Mert az, hogy Kandata a maga hideg szívével csak a saját életét mentette volna meg a Pokolból, s hogy ezért elnyerte méltó büntetését és visszahullott a Pokolba, Buddhában mélységes szánalmat ébresztett. De a Paradicsom tavának lóbusztavának virágai nem törődtek az efféle dolgokkal.

A gyöngyfehér virágok Buddha lába előtt himbálóztak. S ahogy himbálták magukat, a széttárt szirmok közt az arany bibék mondhatatlan illattal töltötték meg a levegőt.

Dél volt a Paradicsomban.”²⁰

(„[...] odafent semmi sem rándul össze, hogy legközelebbi jövőjét hírül adja; marad minden a maga értelmetlen, kideríthetetlen helyén”²¹ – tehetnénk hozzá Kafka kommentárját a „testvérgyilkosság”-hoz.)

A japán történet hősei elevenednének hát meg más környezetben, más összefüggésben Hajnóczynál? Az ő pokluk fölé is odakúszik a menekülést felkínáló fonál, de ezek a bűnösök álomba merültek, nem veszik észre az önmentés útját, nem próbálnak élni a lehetőséggel. Az őket teremtő, őket mozgató festő pedig a japán szöveg Buddhájának lenne a megfelelője? Óvakodnunk kell a párhuzam túlerőltetésétől: láttuk, mi módon valósulnak meg Hajnóczy intertextjei: „a motívum lebegtetése a szöveg tükrén...” A Hajnóczy-olvasmányok prizmaként törnek, színezik az alapszövegek értelmét, annak számára, aki ezeket az olvasmányokat ismeri/felismeri, s így kontextusba léphet az előszöveggel. Motívumok áttűnése: „rá-olvasás”. Hány ilyen, eleddig észrevétlen szövegkapcsolat létezhet még írónknál! A „könyvespolc” valamennyi íróját töviről hegyére végigolvasva – biztosra vehetjük – sok új felfedezést tehetünk. Hajnóczy rengeteget olvasott, olvasmányai nem tipikusak, nem a bölcsészéi, így egészen ritka, extrém dolgok is belékerülhettek. Ezeknek az olvasmányoknak a feltárása még messze nincs lezárva.

A festő, áthágva valóság és teremtett világ határát, a szemünk láttára belép saját műalkotásába, és lassú léptekkel eltűnik a fikcióban: Akutagava cserjésében.

²⁰ Akutagava R. i. m. 38–39.

²¹ F. Kafka: Testvérgyilkosság (ford. Tandori D.). In: i. m. 208.