51964
ÁF555

2009 SZEPT 0 4

tiszatáj
63. ÉVFOLYAM

„A párbeszéd helyzetébe kerülni…”

Hajnóczy Péter (újra)olvasásának lehetőségei

Szeged, 2008. november 20–21.

9

2009. szeptember

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Főszerkesztő:
OLASZ SÁNDOR

Szerkesztő:
HÁSZ RÓBERT

A szerkesztőség tagjai:

ANNUS GÁBOR
(művészeti szerkesztő)

DOMÁNYHÁZI EDIT
(nyelvi lektor)

HAJÓS JÓZSEFNÉ
(szerkesztőségi titkár)

---

tiszatáj

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat, Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,
a József Attila Alapítvány ,
a Nemzeti Kulturális Alap és
a Magyar Szak- és Szépirodalmi Szerzők és Kiadók Reprográfiai Egyesülete
támogatásával.

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány.
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány.
A lapot nyomja: Garmond 2000 Kft., Szeged.
Felelős vezető: Kinyik Erika.

maszre

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Internet: **www.tiszataj.hu** e-mail: **tiszataj@tiszataj.hu**
Szerkesztőség: 6741 Szeged, Rákóczi tér 1. Tel. és fax: (62) 421-549. Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.
Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440
További információ: 06 80/444-444
Egyes szám ára: 500 forint.
Előfizetési díj: negyedévre 1200, fél évre 2400, egész évre 4800 forint.

ISSN 0133 1167

Tartalom

LXIII. ÉVFOLYAM, 9. SZÁM

2009. SZEPTEMBER

SZKÁROSI ENDRE: A költői nyelvkezelés változatai Hajnóczy késői prózájában 3

VADAI ISTVÁN: Szövegkritikai kérdések Hajnóczy Péter életművében 12

FARAGÓ KORNÉLIA: Dialogikus várakozások (A kérdezés-probléma Hajnóczy Péter prózájában) 15

SZEKERES SZABOLCS: Hajnóczy Péter A fűtő című kötete a korabeli kritikák tükrében 21

TURI TÍMEA: „Ily látomás szép a mezőn, de itt szemlélve más" (A látomás valóságtermészete Hajnóczy Péter *A szakács* című írásában) 26

BÁNYAI JÁNOS: Cipőkanál az angol szótár mellett (Emlékezés és nosztalgia Hajnóczynál) 33

TÓTH F. PÉTER: Alapozás (Bevezetés Dideróczy figyelmes olvasásába) 38

HORVÁTH GYÖRGYI: Hajnóczy Péter állatmeséi 42

URBANIK TÍMEA: A „Semmi ornamentikái" (Hajnóczy Péter *A parancs* című kisregényének és Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése* című elbeszélésének párhuzamos olvasata) 48

ODORICS FERENC: Isten-kereső alkoholizmus 55

DEMÉNY PÉTER: A szenvedély vágtája 61

CSERJÉS KATALIN: A szakács, aki soha nem főzött (Hajnóczy Péter szövegeinek „referencia nélküli" címeiről) 66

MILIÁN ORSOLYA: Képtest – testkép (Mediális [v]iszonyok *A szertartás*ban) 78

Z. KOVÁCS ZOLTÁN: Olvasás mint város-történet Hajnóczy Péter A halál kilovagolt Perzsiából című művében 86

FARKAS ANITA: Az intertextualitás megjelenése Hajnóczy kisregényében (A halál Rej városából Perzsiába lovagol) 90

HOVÁNYI MÁRTON: Kilovagolhat-e a halál az Apokalipszisből? 94

KÁRI VIKTÓRIA: „Csak egy tánc volt?" (Táncdal-szövegek Hajnóczy Péter regényeiben) 98

GABORJÁK ÁDÁM: Preparátum a lakásban (Gondolatok a *Jézus menyasszonya* testábrázolásairól) 105

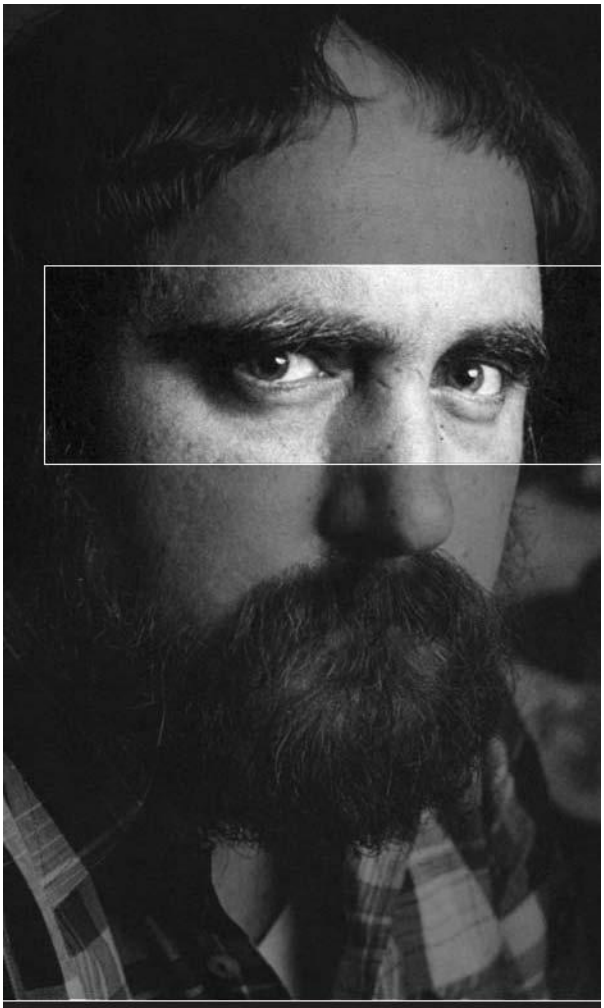
Szerkesztői asztal ..... a belső borítón

ILLUSZTRÁCIÓ

GEORGE GROSZ festményének részlete a címlapon

A *Hajnóczy-konferencia* programfüzetének első és hátsó borítója (tervezte: *Végh Gyula*) a 3. és a 108. oldalon

A *Hajnóczy-tanulmányok* sorozat borítói (a sorozat harmadik kötetének borítója *Mátis Lilla* In memoriam Hajnóczy Péter című filmjéből kivett kép felhasználásával készült. A kitűzött fotót szintén M. L. készítette) a 25., 41. és a 97. oldalon



2008. november 20–21.
Grand Café, Szeged

„A párbeszéd helyzetébe kerülni…”

HAJNÓCZY PÉTER (újra)olvasásának lehetőségei

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 ővele 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, praktikusan 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 legelsők 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 *Perzsiá*ból 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 nagyepikainak 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 tárgyukat 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 eljárásmódjai 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 gyűrhette 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 szólamra 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 búvópatakként éppen akkor kezdtek továbbképződni a hazai művészeti alternativitás intézményen kívüli, tehát nehezebben manipulálható zónájában.

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

A novellák egymásra következése 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 kecské*ben vagy a *Kétezer*ben 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 eljárásmódja, 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 tartalomból eredő lírai alaphelyzet által intonált novellában, mint amilyen a *Tengerésztiszt hófehér egyenruhában* – mely utóbbiban éppen a lelki finomság érzete és a részvét érzelme rajzolódik ki az objektív, szenvtelen 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 szenvtelen tudat – egyébként erősen dekomponált – terében 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 előképül szolgálhat a két nagyobb lélegzetű mű megfoganásához, vagy legalábbis annak a poétikának a kikristályosodásához, amely azokat is élteti, illetve amely egy folytatásra érdemes, járatlan 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 rétegzettsége 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 történés helyére és idejére vonatkozó kérdés: „De hát hol is történt ez: Kisázsiában, egy bejrúti kocsmában vagy Antiokheiában?") a mű terét és idejét radikálisan sűríti. A tér- és idősűrítésnek 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 figyelembevétele nélkül. 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 egyértelmű[2] – 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 stilémán 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 kegyelmezés és a kegyelem elfogadásának elutasítása), hiszen változatlan szó- vagy szógyökszámmal 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 történés 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 módszereivel 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 kisasszonyról: Cserjés Katalin–Gyuris Gergely szerk.: Hoválettem – a párbeszéd helyzetébe kerülni, Lectum Kiadó, 2006, pp. 139–148

a szabadság dimenziójában – hiszen egy csürhe rendezetlen, de nem szabad –, ám az elbeszélői hang szájában levő „csíkos, 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 szövegkollázsok 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 mediad 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 paradoxiája, tehát lényegében a bűnösség-ártatlanság végtelenítetten viszonylagossá tett logikája helyettesíti – utat nyitnak a képzelet költői logika által szabályozott működésmódja 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 félreérthetetlenné tesz későbbi megismétlése. (Ilyen nyelvi gesztus lesz *A vese-szörp*ben a „de csak hasonló, de csak hasonló!" ismétlés is.) Ily módon a szadista álrendőr 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 organikusan és konzekvensen 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 kökénybokor, 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 sűrítményként 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 szövegképző 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*-mitologémával tart kapcsolatot.

Ebben az írásban is a mű szövetalkotó tényezője, illetve eljárásmódja idő és tér síkjainak montázsolása (a tihanyi strand helyszíneié, a 60-as évek beatnemzedékére vonatkozó zsurnál-megállapításé, a bárhol és bármikor énekelhető dalé), amelybe naturalisztikus motívum-töredékek illeszkednek. *A vese-szörp* közepe 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 mozgató 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 vitathatatlanabbul kialakuló új poétikai gondolkodás és eljárásmód 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, ugyanezen poeticitásnak stilárisan és szerkezetileg ellentett mesterműve *A pad*, amely a reális dimenziójában szövegtestet öltő költői beszéd, a formáját és mondatvezetését tekintve prózai, képszerkesztését, hanglejtését 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 szerzőnknél 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 köd 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 plasztícitás és a hanglejtés artikuláltságával. Erre épül rá megint csak egyetlen részlet-történés 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 megismétlésével (a megvilágított fára ezúttal ténylegesen „felakasztották a ködöt") 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 mártírhalála.

Antonio Pizzuto palermói származású olasz író Vanni Scheiwillerhez 1960-ban írott levelében[3] 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, összezárásokban", illetve a „kinagyított elemek aprólékos csiszolásában" látja az „elbeszélhetőség" (narrabilitás) módszertani kulcsát.

Ennek a virtuális kohéziónak és ennek a költői logika által újradimenzionált, látszólag esetlegesen kinagyított elemeiben csiszolt narrációnak a megvalósulását nyújtja a Hajnóczy-mű a magyar irodalom huszadik századi történetében. És minden valószínűség 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* praktikusan 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 rekontsruálható 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 kontextuális – egész mentális leképezésére.

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

VADAI ISTVÁN

Szövegkritikai kérdések Hajnóczy Péter életművében

Hajnóczy Péter életműve ma már három, többé-kevésbé teljesnek nevezhető kiadásban is kézbe vehető. Az első gyűjteményes kötet kevéssel az író halála után, 1982-ben jelent meg.[1] Tartalmazza az önálló kötetekben megjelent írásokat, és jó néhány addig publikálatlan művet is. Tíz évvel később, 1992/93-ban látott napvilágot a második, kétkötetes életműkiadás.[2] Ez valamivel bővebb az előzőnél, tartalmazza például *Az elkülönítő* című szociográfiát, a novellák sora pedig *A pipacs* című darabbal bővült. Végül 2007-ben jelent meg a harmadik összefoglaló szövegközlés.[3] Ez ismét új szövegekkel gyarapítja az életművet, újdonságának számít például egy hagyatékban maradt kiadatlan munka: *A szakács*.

A három életműkiadás természetesen nemcsak abban tér el egymástól, hogy a későbbiek valamivel több szöveget közölnek. Azok a szövegek sem teljesen egyformák, melyek már a korábbi kiadásokban is szerepeltek. Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen a szöveg alapvető tulajdonsága a változékonyság. Közlésről közlésre állandóan alakul, törvényszerűen hibák kerülnek bele, vagy szerencsés esetben (jótékony szöveggondozói munka nyomán) hibák tűnnek el belőle. Minden másolási folyamatra jellemző, hogy akarva vagy akaratlanul megváltoztatja a szöveget. Éppen ezért fontos, hogy az irodalmi művek kiadásakor eleve számoljunk ezzel a tényezővel, és igyekezzünk kiküszöbölni a hibák továbbörökítését, felhalmozódását. Ebben a dolgozatban azt tesszük szóvá, hogy Hajnóczy Péter műveinek kiadásakor a hibák egy része észrevehetően megmaradt, öröklődött, és félő, hogy esetleg egy majdani kiadásba is öröklődni fog.

Először is nézzünk néhány példát. Hajnóczy legelső nyomtatásban megjelent írása *A pipacs*.[4] Az 1982-es kiadás még nem tartalmazza, de az 1992-esben és a 2007-esben már megtalálható. A folyóiratközlés második bekezdésében a következő szöveg olvasható: *A festő a frissen festett falra mutatott. A falon szétfröccsent, aztán rászáradt valami.* Ugyanez a szövegrészlet a gyűjteményes kötetekben kissé módosult alakban szerepel. *A falon szétfröccsent* helyett *A falra ráfröccsent* áll bennük. Mindenképpen a korábbi változat mellett tenném le a voksom, hiszen a *szétfröccsent, aztán rászáradt* stilisztikai szempontból sokkal szerencsésebbnek tűnik, mint az ügyetlen igekötő-ismétléssel élő *ráfröccsent, aztán rászáradt*. Ennél azonban súlyosabb hiba is esett a szöveg kötetbe emelésekor. A novellából eltűnt

---

[1] *Hajnóczy Péter művei*, összeállította és gondozta MÁTIS Lívia, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1982.

[2] *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái. Elbeszélések. Kisregények és más írások,* összeállította és gondozta MÁTIS Lívia és REMÉNYI József Tamás, Századvég Kiadó, Budapest 1992–93.

[3] *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai,* összeállította és gondozta MÁTIS Lívia és REMÉNYI József Tamás, Osiris Kiadó, Budapest 2007. (Osiris Klasszikusok)

[4] HAJNÓCZY Péter: *A pipacs,* Élet és Irodalom 1970. július 4., 8.

egy egész bekezdés!!! Így szól: *A festő mosolyogni próbált. Ujja kicsit remegett, mikor megfricskázta a pohara szélét.* Ezt a két mondatot a gyűjteményes kiadásokban hiába keressük. A hibát vélhetően az okozta, hogy a bekezdés előtt és után is szerepel a *Semmi* szó, és a korábbiról a későbbire ugrott a másoló szeme. Ezt a típushibát a szövegkritikában haplográfiának hívják, jelen esetben a két azonos szövegrész közötti bekezdés is eltűnt.

Nem meglepő, ha egy terjedelmes szöveg, hosszú novella vagy kisregény esetében apró szövegeltéréket találunk. Ez majdhogynem elkerülhetetlen. Furcsább az, hogy a rövid, egy-két oldalas írások sem úszták meg a másolást deformáció nélkül. Második példánk legyen Hajnóczy legrövidebb novellája, a *Gyűrűk*. Először ez is folyóiratban jelent meg,[5] ezzel vethetjük össze a gyűjteményes kötetek szövegét. Az 1982-es változatlan alakban közli a mindössze nyolc és fél soros szöveget. Az 1992-es és 2007-es kiadás lapjain azonban a *hörögve kapkodott levegő után* szövegrészlet helyett ez áll: *hörögve kapkodott a levegő után.* Az eltérés nagyon apró, egyetlen *a*, egyetlen határozott névelő kerül bele többletként a későbbi közlésekbe. Nyilván erre a mozzanatra figyelt Urfi Péter, amikor jelen dolgozatot előadás formájában hallotta, és a Hajnóczy-konferenciáról szóló írásában ez alapján értékelte így fejtegetésemet: „Vadai István filológiai pepecselése viszont nem sok tanulsággal szolgált, azon kívül, hogy van néhány öröklődő hiba a szövegkiadásokban (eltűnt „a" betűk stb.), bár mindezt kétségkívül élvezetes stílusban vezette elő."[6] Nyilvánvaló, hogy Urfi Péter annyira jelentéktelen kérdésnek tekinti az irodalmi szövegek épségét, hogy még arra sem fordít gondot, hogy az a bizonyos *a*-betű nem *eltűnt,* hanem feleslegesen *belekerült* a szövegbe. Nyilván az is elkerülte a figyelmét, hogy az előadásban a szóban forgó szövegeltérés mellett szavak, sorok, sőt olykor teljes bekezdésnyi szövegek eltűnéséről beszéltem. A tisztelt bíráló számára nyilván teljesen érdektelen, hogy Hajnóczy valójában mit is írt. Számomra azonban nem. Az egyetlen *a* névelő azt példázza, hogy még a legrövidebb Hajnóczy-szöveg sem ússza meg sérülés nélkül a másolási folyamatot. *Sapienti sat.*

De menjünk tovább. Ugyancsak az *Új Írás* lapjain jelent meg *Az elsőhegedűs* című írás.[7] Ennek a szövegnek az esete kissé ravaszabb. Itt vélhetően fennmaradt valamilyen szerzői kézirat is, mert a folyóiratban még *I. I. I. úrnő*ről van szó, a kötetekben pedig már *S. S. S. úrnő* a neve. A folyóiratban *két-három* üveg sörről van szó, a kötetekben *engedélyezett mennyiségű* sörről. Ezek az eltérések nyilván nem hibának, hanem szerzői javításnak minősülnek. Ilyenkor lép működésbe a szövegkritikában az *ultima manus* elve, a szerző által utoljára létrehozott változatot szokás érvényesnek tekinteni. De mi a helyzet ezzel a mondattal: *A férfi most a Hold vörös sarlóját nézte az ablakon át.* Ehelyett a kötetekben azt olvashatjuk, hogy *A férfi a Hold vörös sarlóját nézte át az ablakon…* Mintha kissé döccenne. Inkább tűnik rontásnak, mint javításnak. Inkább a kiadó rovására írnám, mint a szerzőjére. Úgy tűnik, hogy a szöveg egyszerre javul és avul. A szerző javítja, a kiadás avítja.

A szöveghibák azonban nem mindig eltűnő betűket, megváltozó szavakat, vagy köddé váló bekezdéseket jelentenek. Nézzük meg *A latin betűk* című novella első közlését a *Jézus menyasszonya* című kötetben:[8] A novella három jól elkülöníthető blokkból áll. Az elsőt (A) jól érzékelhető térköz választja el a másodiktól (B). Nem lehet eldönteni, hogy a kö-

---

[5] HAJNÓCZY Péter: *Gyűrűk,* Új Írás 1981. szeptember, 52.

[6] URFI Péter: *Kérdések a levegőben,* Élet és Irodalom 2008. november 28.

[7] HAJNÓCZY Péter: *Az elsőhegedűs,* Új Írás 1981. szeptember, 52–53.

[8] HAJNÓCZY Péter: *Jézus menyasszonya,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1981. 33–34.

vetkező lapon szereplő rész harmadiknak számít-e (C). Az 1982-es kiadás úgy érti, hogy a laphatár nem választja el a B és C blokkokat, ezért összeragasztja őket. A korábbi jól érzékelhető térköz azonban éppen a fekete kiadás laphatárára kerül, ezért így már nem olyan jól érzékelhető. Ha akarom van térköz, ha akarom, nincs. Az 1992-es szövegkiadás úgy dönt, hogy van, ezért két tömbben közli a szöveget. Ezt a példát követi a 2007-es kiadás is. De van egy ettől eltérő lehetőség is, az 1982-es kiadás szövegét nézve gondolhatom azt is, hogy a laphatár nem jelent tömbhatárt. Közölhetem a szöveget egyetlen tömbben is. Így járt el a Hajnóczy-konferencia programfüzete, mely a fenti érvelés alapján csakis az 1982-es kiadásból készülhetett.

Ha leszármazási rajzot készítünk a Hajnóczy-művek szöveghagyományáról, nagyon egyszerű ábrához jutunk. Nem bonyolult elágazásokat tartalmazó fát kapunk eredményül, hanem egyetlen egyenes vonalat. A szöveghagyomány lineáris. Az eredetileg folyóiratban vagy szerzői kötetben megjelent írásokat az 1982-es kiadás újraközli, ám az 1992/93-as nem nyúlik vissza az első közléshez, hanem az 1982-es gyűjteményes közlésre támaszkodik. A 2007-es hasonlóképpen jár el. Ahelyett, hogy az első változathoz nyúlna, a legutolsó szövegközlést veszi alapul. Azt gondolom, hogy ez nagyon helytelen így, mert törvényszerű szövegromláshoz, és a másolási hibák automatikus felhalmozódásához vezet.

Hajnóczy repetitív írásairól szóló tanulmányomban egy hosszabb lábjegyzet keretén belül már bemutattam, hogy olykor terjedelmes bekezdések is eltűnnek a másolási folyamatok során.[9] Az ottani példákat most csak annyival egészítem ki, hogy e tekintetben a 2007-es Hajnóczy-kiadás sem hozott újdonságot, hűségesen őrzi az 1992/93-as által elkövetett összes pontatlanságot. Szemléltetésül *A fűtő* című kötetben[10] megjelent *Mesék* szövegét vetettem össze a gyűjteményes kiadások szövegével. Nos szinte nincsen olyan mese, melyben látványos szövegeltérést ki ne lehetne mutatni. *A hangya és a tücsök*ben bekezdések olvadnak össze az 1992-es kiadásban, a 2007-es pedig nem korrigál. *A sün és a harkály*ban először *egy egér* szólal meg, a szöveg az 1992-es kiadástól kezdve *az egér*ré változik. *A csuka* című mesében a vadmacska a szerzői kötetben a *páfrány* között tűnik el, minden gyűjteményes kötetben a *páfrányok* között.

Ha felütjük a szerzői kötetet az *Egerek* című mesénél, akkor megint találhatunk egy olyan szót, mely csakis *A fűtő* szövegében olvasható, sem az 1982-es, sem az 1992-es, sem a 2007-es kötet nem tartalmazza. A gazdag egér nem csak *szürcsöl* és *topog*, miközben a szegény egerekből falja a kovászt, hanem még *nyög* is. Lehet, hogy ez semmiségnek tűnik. Én úgy gondolom, hogy fontos apróságról van szó. Egyetlen műértelmezés sem tekinthet el attól, hogy a szerző mit is írt le. A mű minden pontja arkhimédészi pont. És ez nem csak a lírai művekre, feszes formájú lírai alkotásokra, hanem a prózára, az epikára is igaz.

Egy következő Hajnóczy-kiadásnak feltétlenül feladata lesz, hogy ha teljes kritikai szövegközlésre nem is vállalkozik, de legalább a legkorábbi szövegállapot megőrzésére vállalkozzon. Ha az új kiadás semmivel sem tesz többet, minthogy kiküszöböli az eddigi gyűjteményes kiadások egymástól átvett öröklődő pontatlanságait, máris nagy lépést tett egy jó szövegváltozat felé. Hajnóczy Péter fontos alakja a 20. század végi magyar prózairodalomnak. Megérdemli, hogy életművét ne elhanyagoljuk, hanem óvni igyekezzünk.

---

[9] VADAI István: *Ami nem ismételhető meg,* in: *Hoválettem. A párbeszéd helyzetébe kerülni… (Hajnóczy-tanulmányok),* szerkesztette: CSERJÉS Katalin, GYURIS Gergely, Lectum Kiadó, Szeged 2006. 163–182.

[10] HAJNÓCZY Péter: *A fűtő,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1975.

FARAGÓ KORNÉLIA

Dialogikus várakozások

A KÉRDEZÉSPROBLÉMA HAJNÓCZY PÉTER PRÓZÁJÁBAN

Lehet-e már érdemben távolodni a Hajnóczy-életművet feldolgozó kritikai kánon értelmezési modelljeitől és mi az, ami az eddigi értelmezési paradigmákba préselt horizontok felszabadítását kezdeményezhetné? Mi történne, ha belátnánk, hogy a Hajnóczy-szövegek egyik poétikai karaktervonása és célja éppen az, hogy radikális kívülállásként határozzák meg az olvasót, olykor felkészületlen kérdezőként? Hogy a figyelem teljessége, az elme szemlélődő jelenléte legfeljebb azt mutatja meg, hogyan érti és hányféleképpen működteti a Hajnóczy-próza a kívüliséget mint irodalomelméleti konstrukciót. A *kérdés* jellemző partnere a *kívüliség*, vannak elgondolások, melyek szerint a kérdezés[1] csak a kívülállás pozíciójából képzelhető el. A Hajnóczy-prózáról értekezve mindenekelőtt a gondolatmenet következő variációját kell érvényesítenünk: a kívüllevés, a külön-lét elbeszélése, a tisztán kivehető viszonylatok hiánya, a kétséget támasztó, a bizalomra nem méltó helyzetek megalkotása „logikailag a kérdést implikálja"[2] és létrehozza a kérdezés poétikájának előfeltételeit.

A tematikus konstrukció és a kérdés elvileg olyan megfelelők, amelyek egymás hozzáférhetőségének a feltételét is megteremtik. De hogyan értelmezhető a kérdező pozíciója, a válaszadó dominanciája, amikor a szöveg egész stilisztikája-retorikája magát a kérdésperspektívát formázza és az olvasás csupán explicitté teszi ezt az átfogó kérdésességet? Az ilyen típusú Hajnóczy-szövegek esetében ha másban nem is mutatkozna a redukció, a válaszhiányban mindenképpen. Redukció és kiterjesztés együtthatása: a Hajnóczy-életmű ekképpen összefoglalható kettőségeinek a megragadására keresünk eszközöket a kérdésszerkezetek értelmezésével is. Mindeközben nem feledhetjük, az is egyfajta kérdésesség, a legerőteljesebbek közül való, ami még a kérdésfelvetést is kizárni igyekszik.

Van Hajnóczy Péternek olyan elgondolása is, amelynek fényében nagyon ötletesen és szinte eszköztelenül utasítja el a válasznak irányt adó kérdést, a kérdést, amely megteremti a válasz előképét mintegy érzékeltetve, hogy nincs benne igazi *dialogikus várakozás*. A feltételezett kérdést, amely előzetes tudás-tartalmaival uralja a dialógust voltaképpen az „azonosságában különös" válaszformáció utasítja el: „Talán azt is megkérdezik, mit ebédeltem: Babfőzeléket fasírttal? – Nem – válaszolok. – Babfőzeléket ettem fasírttal"

---

[1] A kérdezésproblémáról lásd: A kérdező (én) destrukciója. = Györgyjakab Izabella: *A szavak színeváltozása*. Pro Philosophia, Kolozsvár, 2000.

[2] Hans-Georg Gadamer: A kérdés hermeneutikai elsőbbsége. = Igazság és módszer. Gondolat, Bp., 1984. 256.

(*A parancs*, 440)[3]. Ez a példa azt jelzi, hogyan dekonstruálható a kérdés érvényessége és a feltevésben megjelenő kérdező manőverezési tere, hogyan ingatható meg a kérdés szemantikumában tükröződő autoritása. Miközben a válasz struktúrája oppozicionális formában állítja ugyanazt (némi igei pontosítással), válaszként voltaképpen mégis nem-legesíti a kijelentést. Ugyanakkor arra késztet, hogy feltegyük a kérdést: mi mindent lehet kifejezni ezzel a megoldással, pédául egy, az eldöntendő kérdésfajtától messzire kerülő szerkezettel, egy olyan szerkezettel, amely a válasznak utat szabó előfeltevésekkel él?

A Hajnóczy-szövegek a kérdésproblémát illetően alapvetően kétféle törekvést mutatnak, a szövegek egy része maga teszi fel a kérdést, figuratív-önreflexív eszközökkel explikálja is a kérdésproblémát, a válaszformálás nehézségeit, másik része inkább az olvasót provokálja kérdéseit illetően, mindeközben pedig *kikérdezhetetlennek* bizonyul. A szövegek egy része tehát maga teszi fel a kérdéseket és a szélesebb tematikus szerveződés dönti el, hogy miként is válhatnak értelmessé ezek a kérdések az olvasó számára, akinek olykor bizony le kell mondania a textus konkrét segítségéről a válaszjelentéseket illetően.

Van, hogy a „nem valószínű, de nem lehetetlen" kontextusa határozza meg a kérdés formáját, esetleg a „nagyon valószínű *feltételezéseké*" több szöveghelyen is, vagy a „majd csak lesz valahogy" nyitottsága, esetleg ezek elemeinek egymásba szövődése tárja fel a *személyes horizontot*, ahol a kérdés igazsága értelmet kaphat. De úgy, hogy az eleven várakozást keltő remény széles távlatai sohase nyíljanak meg a bizonyosságnak. Egy másik kérdésfajta a „lehetetlen, mégis valóságos" típusú szövegjelentésből ered. A szövegek az idézéseffektust is játékba hozzák, a kérdéseket – a beszélő közvetlen megszólalásaként – idézőjelek keretezik. „Az idézőjel kiemeli a kérdést az elbeszélés folytonosságából. De nem csupán kiemeli: az elbeszélés »belső« határait is adja, mert az idézőjelben szereplő szövegelemek pontosan »azt mondják el«, amit az elbeszélés nem tud ábrázolni (reprezentálni).[4]„ A kérdés ebből az értelmezésből kiindulva ablak az elbeszélés által ábrázolhatatlanra, az én-álláspont megszületésének pillanatában keletkező nyelvi forma, a viszonyban-állás alapvető retorikai alakzata. Némely esetben viszont éppen olyan narratív helyzetben merül fel a kérdező identitásának problémája („De ki az, aki rákérdez erre a ...?"[5]), valósul meg valamiféle bizonytalan eredetű, nem pontosított alanyiságú kérdéscselekvés, amikor, ha az elbeszélés nem éppen e vonatkozásban mozdulna ki, biztosan azonosítható én-kérdést is várhatnánk. Más szöveghelyeken az önmegszólító kérdéstípus az „én" belső formáját megalkotó módszerré válik, a kérdés az én helyén te-t vagy ő-t mond, megteremtve ezáltal az önkimondás áttételességét. A te vagy az ő úgy jelenik meg az én működésében, hogy létrehozza a dialogikus disszimuláció perszonális szövegterét.

Azt mindenképpen hangsúlyoznunk kell, mert nagyon lényeges, hogy sokszor szereplői önteremtő konstrukció a kérdés. Hajnóczy Péter látszólagosan ellentmondásos kérdésstratégiáinak egyike szerint a beszélő kérdéssel *jelenti ki* önmagát. Önmegmutatkozása kérdésekben kijelentett viszonyt feltételez az alaphelyzethez, az alapproblémához és ezek vonatkozásában önmagához. A kérdés mint *önleíró szó* lép funkcióba és ezzel rendelkezik bizonyos performativitással.

---

3 Az idézetek forrása, Hajnóczy Péter: A fűtő – M – A halál kilovagolt Perzsiából – Jézus menyasszony – Hátrahagyott írások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1982

4 Németh Marcell: Hajnóczy Péter. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999. 32.

5 Németh Marcell: i.m.: 31.

A kérdés mint a bizonytalansági vonatkozás nyelvi formája nem megmutat, nem rámutat, éppen csak mutat valami felé, azzal, hogy rákérdez, hogy kérdésesnek minősít. A tanácstalanság, a „tétovaság", a félszeg érzés, a „lassú tájékozódás" „a bizonytalan jellegű, tárgytalan szorongás", a „megmagyarázhatatlan félelem", „az elképzelhető magyarázatok latolgatása", a találgatás, a „furcsa és rejtett értelmek", „az újonnan feltételezett szempontok vizsgálata", vagy éppen a radikális kétely az, ami az elbeszélő vagy az elbeszélt személyes életének kontextusában kifejtett kérdésként fogalmazódik meg. Gadamer gondolatait[6] alapul véve, valamilyen formában minden tudás áthalad a kérdésen. A tudás összefüggése a kérdéssel a legintenzívebben mégis talán akkor mutatkozik, amikor az közvetlenül kérdez rá a tudást állító tudásra: „Tudom. De: tudom-e?" (*A parancs*, 438) Az illokúciós hangsúllyal feltett kérdés az önfelmérő kételkedés cselekvő karakterű jelentéseit hordozza.

A „bizonytalan gyanú" is kifejező példa, amikor a gyanúból eredő bizonytalanság bizonytalansága nyer hangsúlyt, és így végképp nem tehet mást a Hajnóczy-elbeszélés, mint hogy kérdéseket generál. A gyanú lelkiállapota – a gyanakvás, a gyanússág mozzanata („gyanúsan őszinte"), a gyanúsítás – szinte minden változatában előfordul a „nem tiszta" jelzésére, a megítélésbeli ingadozások megjelenítésére. A kétkedés, a gyanú, a szereplői-elbeszélői szubjektum reflexivitását minden vonatkozásban eleve a kérdésességnek rendeli alá és csak ezen belül az etikai-poétikai jelentésazonosításnak. Az olvasás problémája főként az, hogyan szembesülünk *mi* a szereplői-elbeszélői személyre szabott kérdés érvényességével, hogyan képes a kérdés személyre szabottsága érvénnyel hordozni az „univerzalitást"? Megtörténik az is, hogy vizuális értelmezési törekvések („megpróbálta értelmezni a látottakat") keretezik a kérdésességet, és a szöveg felhívja a figyelmet az értelmezési polivalencia lehetőségeire. Nagy valószínűséggel külön kellene beszélni a felejtés és a kérdésesség összefüggéseiről. A lényeg mindenképpen az, hogy a felvonultatott értéshelyzetekben a jelentésösszegzés lehetősége minden alkalommal a kérdésben van. A kérdésesség e szövegeket illetően közösnek mondható jelentéshorizont.

Olykor a kérdezés kérdésessége is felmerül, az például, hogy a „hogyan rákérdezni arra, amit nem tudsz" sémáját leképező szóból, az időre vonatkozó, tudakoló szóból, hogyan lesz, hogyan lehetne „másikra tekintő" szó: „halogatta a pillanatot, hogy feltegye ezt a cseppet sem szokatlan, ártatlan kérdést, amely tartalmát és jellegét tekintve egyszeriben riasztó *mássá* vedlett: a cél nem az volt, hogy megtudja, hány óra, hanem, hogy *kitől* tudja meg." (*Hány óra?* 169). A funkcióváltás (a *hány*ról a *kitől*-re való átállás) következtében a gondolkodás középpontjában nem a dialogikus értelem előállítása, hanem a dialógusba vonható Másik kijelölése áll, a „kit szólítson meg", „kihez forduljon" mélységes problematikuma. A kérdés az időre való rákérdezéssel nem a megosztható tudás megszerzésének eszköze, hanem, kimondva is, a Másikhoz fordulás lehetősége. Minthogy az „átvedlést" követően a kérdés már nem feleletvárás, az az érzésünk, mintha az elbeszélés az alakzatlétesülés egy különös módozatát vinné színre, bár nem „a pátosz és nem is a gondolatélesítés eszköze"[7]. A kérdés értelemváltása, átértékelődése más szöveghelyeken is megjelenik: „A látszólag egyáltalán nem a tárgyhoz tartozó kérdés hirtelen mintha rejtett és titkos

---

[6] Hans-Georg Gadamer: i.m. 254.

[7] Heinrich Lausberg elgondolásáról lásd: Szikszainé Nagy Irma: A kérdésalakzatok tipizálásának gondjai. = A stilisztikai alakzatok rendszerezése. Szathmári István szerk. Bp., 2006. 68–73.

értelmet nyert volna" (*Hány óra?* 168). És akkor most egy példa, arra, hogyan hozza létre két egymásnak feszülő kérdés a tekintetnélküliség szituációját egy kórházi beszélgetésben: „Meghalok?" – teszi fel a kérdést az egyik ember, „Rágyújthatok?" – kérdezi a másik.

Némely szöveghelyen a válasz nélküli kérdés biztosítja a szerkezet nyitottságát, a beszélő önmagához intézett kérdésének célja és feladata leginkább csak az, hogy kihozza a válasz képtelenségét: „*De hol vagyok én*?" „Ezt a kérdést részegségéből éjszaka felébredve tette fel magának, fél három körül, és *nem kapott rá választ*". (*Jézus menyaszonya*, 514). A lokális deixis lehetetlensége, a helyérzet hiánya az én-tapasztalás kérdésességét közvetíti. Az alkohollal való újrafeltöltődés tematikai súlyát jelzi, hogy *az* hozza meg a helyazonosságából, hol-*létének* bizonyosságából kizökkent alak válaszképességének a helyreállását az egzisztenciális alapkérdést illetően.

Másutt az önmagához intézett kérdés a válaszképtelen figura kudarcérzeteit közvetíti és olykor újabb kérdések sorát generálja, a kétségeskedés hangján: „Ha *még ezt is képtelen megválaszolni*, hogyan nyilatkozhat súlyosabb ügyekben az igazságról? Hogyan állíthatja: csakugyan így történt minden és nem másként, nem a büntetéstől való félelem torzította el és rendezte újra számára kedvező módon az eseményeket?" (*Hány óra?* 168). A dubitatív hangvétel a tisztázásra váró alapkérdés ismeretében („Volt-e melltartó a művésznőn… ?") parodisztikus hatású szimulációnak tűnik és egy megbolydult viszonylatú gondolkodásra utal. „M-et kényszerképzethez hasonló érzés kerítette hatalmába, hogy tisztázza ezt a kérdést amennyiben ez nem sikerül, sem ordítva, sem az atyailag kérlelő tekintetekkel feltett kérdésekre *nem lesz képes kielégítő választ adni*." A szóban forgó belső kérdés egyébként „illetlen tolakodással és pimaszul" löki félre a kihallgatási, *kikérdezési* helyzet más kérdéseit. A válaszképtelenség szemantikája a teljes érdemtelenség képzetét is kiválthatja: „Aki – úgy érezte egy pillanatig – még bizonyos vasajtókra vonatkozó kérdésekre *sem képes válaszolni*, amelyet nem mások a rosszhiszeműség vádjával (mégoly eltúlzottan és alapos indok nélkül) gyanúsítható idegenek, de kizárólag és egyedül ő maga kényszerült önmagára szögezett ujjal feltenni, eljátszotta ebben a szobában a pohár víz iránti igény jogát" (*M*, 249).

Másutt a kibúvót, a menekülést rejtő kérdés egy tárgy földre zuhanásában nyer formát a szereplői szubjektum verbális megnyilvánulásának üres helyén: „A kérdés, amelyet szorult helyzetében készségesen, haladék nélkül segítséget nyújtó s földre zuhant söröskorsó őt magát megkímélendő, *helyette és mintegy a nevében* felelősen eljárva feltett, nyilvánvalóan nem a »tárgyra« vonatkozóan, szó és betű szerint volt értendő." (*M*, 248). Ez a kérdéshelyzet az értelmezőt Paul de Man megállapítására emlékezteti arról a szerkezetről, amely egymást kölcsönösen kizáró jelentéseket hoz létre: „a szó szerinti jelentés arra a fogalomra (a különbségre) kérdez rá, amelynek létezését a figuratív jelentés tagadja."[8] De nem ironikus-e a helyzet, ha szó hiányában, a szó helyén merül fel az úgynevezett betű szerinti jelentés problémaköre?

A szövegek egyike felvet még egy problémakört, a kimondatlan kérdés témáját, de a kimondatlan kérdés és a lehetséges válasz kapcsolata is felmerül, mint ahogyan a szövegidegen, a helyzetidegen kérdéseké is. A kérdésválaszték sokszor mint a megszólaltatási rendszer jelentékeny eleme kerül funkcióba. Mindig lényeges, hogy ki hordozza a kérdést

[8] Paul de Man: Az olvasás allegóriái. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 21.

és egyáltalán van-e a kérdezettje a kérdésnek? Hogy belső kérdésről van-e szó, vagy éppen a kérdezett kívülre helyezésén, külső megjelenítésén van a hangsúly.

A kérdésesség egy másik szintű rendjének áttekintésére késztetnek a reduktív-ismétléses irányultságú szerkezetek, amelyek esetében az értelmezőnek el kell fogadnia, hogy a *szerkezet* karaktere és szelleme korlátok közé szorítja. Az értelmezésnek azt mutatja meg, hogy a *kérdésesség* az egyetlen lehetséges kifejezése a máshogy meg nem fogalmazhatónak. Így a reduktív gondolkodás és a kérdés viszonyának külön témakört kell alkotnia. A kérdés a reduktív-repetitív szöveg sajátosságának az alapformája, a szöveg voltaképpen a kérdésesség sajátos értelmezése. A mindent a maga képére formáló értelmezés egyik kísértése az, hogy kérdéseket tesz fel az önmagában is kérdező formának, az alapvetően kikérdezhetetlennek. Így történhet meg azután, hogy az elemzés „szellemiségében" olyannyira eltér attól szövegbázistól, amelynek alapján formáltatott: nem reprezentatív értelmezéshez vezet, hanem megengedhetetlen magyarázathoz. Aki sokat tud a Hajnóczy-féle redukcióról, annak azt is kell tudnia, hogy egészében véve kérdő irányultságú, olyan szövegmunka, amelyben a nem-jelenlétnek, a mínusz-eljárásnak mindig kérdő vagy kérdésre utaló, kérdést implikáló jelentése van.

Mégis létezik olyan értelmezői elképzelés miszerint a hiány kiigazítását, kipótlását követelné meg ez a szövegfajta. Az értelmezés sokszor a kiegészülés effektusainak vonalán közelíti meg a műveket, mert az aspektuslátás, a hiányos látás, a fragmentált mutatás rendkívüli módon zavarba hozza. Hozzáadást konstruál, holott az lenne igazán fontos, hogy a hiánykonstrukciókban megvalósuló értelemtapasztalat révén nyerjen jelentést a szöveg és ne a különböző hozzáadásokban, kiigazításokban, kitöltésekben. Az értelmezés veszélye itt elsősorban abban rejlik, hogy a redukció generálta kérdésesség nyomán megjelenik és hangsúlyossá válik a hozzáadás eseménye. A kiegészítésekben a *hozzá tartozás* jelentésének feltételezése torzíthatja a jelentést. A kívánt hatáshoz mért ellipszis, olyan hiányt alkalmaz, amely kérdésként funkcionál és az előállítási technikák sorozatos hasonlósága ezt a kérdést erősíti. Nem a kitöltés, hanem a kérdéshordozó zéró „konstrukciós szerepének" a megvilágítása a feladatunk. „a kifejezés egy pontosan bemért terének az üresen hagyása". (Lotman). Semmiképpen sem tekinthetünk úgy a mínusz-fogásokra, mint a hozzárendelések és összeköttetések magalapozására. A jelen-alapú ismétlésjelentés állandó mozgásban van, állandóan termelődik, a kérdezés aktusát szerkezeti szintre emelve. S ezekben a sajátos dinamikus mintázatokban, érzelemmentesen görgetett mozdulatokat, a belső gondolati vagy reflexív környezetüktől megfosztott gesztussorokat tapasztalunk, semmi mást. Nincsenek reflexív kérdések, nincsenek lelkek és individuumok, nincs belső beszéd. Ami van, az a hiány gondos kibontakoztatása, és ami nincs, azért nincs, hogy az értelmezés se hozza be. Mert ami nincs, az az ismétlési sor célját és logikáját, magát a nyitottságban létesülő kérdést testesíti meg. Hajnóczynál a reduktív célokra kiválasztott ismétléses szerkezetek a kiterjesztés és redukció együtthatását valósítják meg. Az ismétlések szinte egyetlen elképesztően felerősített jelentéssé csúsznak össze, közben főként a változók játszanak, a változatlanok az unalmat, a kimerülés egyes fokozatait mérik, amely fokozatok pontosan annyiban térnek el az előbbeiktől, amennyivel jobban unjuk már a rögeszmés technikát és amennyivel türelmetlenebbül várjuk a továbblendítő(?) értelmet. Ez a várakozás nem enged teret a figyelem lankadásának, és folyamatosan azt

kérdezi, hogy a szöveg mozzanatnyi új dimenzióra téve szert, merre, hova mozdul éppen, lezárva az utat bizonyos végtelen értelmek számára.

A kérdés itt sajátos formamegoldás és ebben a reduktivitásban nincs szerepe a tényleges kérdő formának, a kérdőjel írásjelként egyetlen ilyen szövegben sem válik szövegszervező elemmé. Ez a két véglet jelöli ki a határokat, amelyek között vizsgálódunk kell. Egyik oldalon állnak a kérdő mondatos elgondolások, a másik oldalon a kérdéseket implikáló, de a kérdőjelet a maga jelszerűségében nem ismerő szerkezetek, amelyek egyáltalán nem gátolják, csak éppen semmiben sem segítik az értelmezés bevált formáit. Amennyiben sikerül megtalálnunk a két pólus poétikai értelmét és megközelíthetőségét, akkor mondhatunk valamit ebben a témakörben Hajnóczy Péter prózájáról. Ezek az ellenirányú tendenciák azok a módozatok, amelyekkel a szöveg felveheti céljai közé a *nyitva tartani a nyitottat* feladatát: ez az a szövegcél, amely rendkívül érdekes hermeneutikai perspektívákat villant fel. Az a szövegcél, amely nem valósulhatna meg a különböző kérdezésstratégiák kidolgozása nélkül.

SZEKERES SZABOLCS

Hajnóczy Péter A fűtő *című kötete a korabeli kritikák tükrében*

A Hajnóczy-életműről szóló írásokat olvasva feltűnő, hogy a recepciót érintő megjegyzések a korabeli recenziók pozitívumait emelik ki. A közelmúltban egy, a szerző munkásságával foglalkozó konferencián[1] is hallható volt néhány hasonló vélemény. Dérczy Péter[2] még ennél is tovább megy, amikor a szakmabeliek már-már feltétel nélküli rajongásáról ír. Azonban a kritikák átböngészése után hamar világossá válik, hogy nem ennyire egyszerű a helyzet, s jóval árnyaltabb vélemény megfogalmazására lenne szükség. Kabai Csaba[3] már sokkal óvatosabban és körültekintőbben jár el, mikor a recepció bipoláris jellegét hangsúlyozza. Az alábbiakban a szerző első kötetéről, *A fűtőről* megjelent írásokat vizsgálom meg. Megpróbálom bemutatni a fogadtatás főbb irányait, tendenciáit.

A Hajnóczy-recepcióról azért nehéz írni, mert a kultikus megnyilatkozások és a tudományos módszerekkel alátámasztható, kritikai észrevételek nemegyszer szorosan összefonódnak. Ez az életmű egészére nézve is igaz, különösen az utolsó két kötetre, *A halál kilovagolt Perzsiából* és a *Jézus menyasszonya* címűekre. *A fűtő* azért lehet érdekes, mert itt még annyira nem működött fent említett mechanizmus. Tehát a recenzensek, kevés kivételtől eltekintve, a szövegből, s itt még nem a szerző életmódját övező mítoszból, a saját maga által kreált legendából indultak ki. Egy hosszabb tanulmány témája lehetne az, hogy hogyan változik, deformálódik a későbbiek folyamán a szerzőről szóló írások hangvétele, minősége, tudományos hitele. Ez egyben az 1970-es évek művészettel foglalkozó folyóiratainak és a napilapok hasábjain megjelenő recenziók kritikája is lehetne.

Hajnóczy kötete 1975-ben a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában jelent meg. Az írásokat három dimenzió mentén tárgyalom.

1. Az üdvözlés gesztusa

Egy pályakezdő alkotónál nagyon fontosak az első visszajelzések, különösen akkor, ha az író nem is annyira fiatalon jut el az önálló kötetig. Hajnóczy Péter 33 éves *A fűtő* megjele-

---

[1] „A párbeszéd helyzetébe kerülni…" Hajnóczy Péter (újra)olvasásának lehetőségei. 2008. november 20–21. Grand Café, Szeged.

[2] „A fogadtatása jó, sőt egyre inkább hódoló jellegű a kritika részéről – értetlenséggel nem kell megküzdenie (a néhány „pártos" recenzió még a korban sem volt veszélyesnek mondható), a Mozgó Világ című folyóirat műhelyt és baráti közösséget nyújt számára." Dérczy Péter: A forma keresése. Élet és Irodalom 2007/24. 24.

[3] Kabai Csaba: „A siker: bűn". A Hajnóczy-recepció néhány kérdése. Új Forrás, 2007/1. 82.

nésekor. Nagy a felelőssége van a kritikának a befogadás és az elfogadás gesztusában; az esztétikai hatás és a minőség meghatározásában.

Mint az írások számából is majd látni lehet, az első kötet nagy feltűnést keltett. Mindegyik kritikus talál legalább egy kiemelésre érdemes novellát, még azok is, akik egyébként egyértelmű csalódásként értékelik a pálya kezdetét. Általánosságban elmondható, hogy a legtöbbször méltatott novella a címadó szöveg, *A fűtő*. A meséket szinte mindegyikük elutasítja, és művészi kudarcként értékeli.

Szász Imre[4] arról ír, hogy mennyire nehéz publikálni, hiszen az elsőkötetesek már nem igazán fiatalok. Ugyanakkor örül annak, hogy az úgynevezett „beatnik"-kóválygások után hangot vált a magyar próza, és már nemcsak a generációs ellentétek kerülnek az írók érdeklődésének középpontjába.

Mátyás István[5] a folyóiratokban megjelent írások alapján többet várt a kötettől. Többek között hiányolja a Márai-történetekből a minimálisan elvárható írói állásfoglalást. Zappe László[6] szerint a mondanivaló nem megy túl a kamaszos lázadás, útkeresés dühösebb vagy szelídebb változatain.

Bikácsy Gergely[7] az utóbbi évek legjelentősebb kötetének tartja *A fűtőt*, Kovács Károly[8] szerint Hajnóczy novellái különösebb erőlködés nélkül érik el a katarzist. Dérczy Péter[9] a szerző kialakult, érett írói világát, Takács József[10] a mesék és az elbeszélések egységes szemléletét méltatja.

2. Tehetséges vagy, de...

A korabeli szakirodalom közös jegye a tehetség, a rátermettség elismerése, amelyet szinte mindig kisebb-nagyobb fenntartások kísérnek.

Balassa Péter[11] szerint a kötet írásait a „csenevész nyelvi atmoszféra" jellemzi, és „szociologikus-ideologikus" megközelítést javasol, valamint hangsúlyozza, hogy veszélyesen sok a hanyag mondat, a nyelvi igénytelenség.

Berkes Erzsébet[12] rámutat, hogy a legerősebb novella a *Ki a macska?*. Ám ezzel együtt úgy érzi, hogy Hajnóczy „nehézkes szellemiségű állatmeséket, folyamkaviccsá ráspolyozott abszurd történeteket mond el."

Dérczy Péter[13] Hajnóczy írásaiban alapproblematikának gondolja a valóság és az egyén viszonyainak, kapcsolatainak bonyolult ellentmondásosságát, összeütközését. Külön felhívja a figyelmet az iróniára. „Az egyszerre távolságtartó és azonosuló attitűd eredményezi

---

4 Szász Imre: Új hangok. uö: Háló nélkül. Szépirodalmi, Budapest, 1978. 98.
5 Mátyás István: Hajnóczy Péter: A fűtő. Kritika, 1976/6. 24.
6 Zappe László: Két „elsőkötetes". (Hajnóczy Péter és Bólya Péter könyvéről.) Népszabadság, 1975. szeptember 4. 7.
7 Bikácsy Gergely: A fűtő meg a tavasz. Élet és Irodalom, 1976/1. 11.
8 Kovács Károly: Hajnóczy Péter: A fűtő. Palócföld, 1977/1. 30.
9 Dérczy Péter: Irónia és groteszk. Új Írás, 1977/9. 116. 117.
10 Takács József: Hajnóczy Péter: A fűtő. Alföld, 1976/6. 74.
11 Balassa Péter: Hajnóczy Péter: A fűtő. Jelenkor 1976/2. 191. 192.
12 Berkes Erzsébet: A fűtő. Hajnóczy Péter novellái. Magyar Nemzet, 1975. november 16. 13.
13 i. m.: 117.

egyik alapvető szemléleti sajátosságát, az iróniát." Ez utóbbira példának a *Foghúzás* című novellát hozza.

Zappe László[14] véleménye az, hogy biztos formakezelést árul el ugyan a szerző, de jellemző a „közösségi ügyekkel szembeni szkepszis, a világnak a társadalom nagy mozgásfolyamatain kívül helyezkedő figurák nézőpontjából való szemlélete."

Hajdu Ráfis Gábor[15] nehezen megfejthető és értelmezhető szerzőnek érzi Hajnóczyt. Olvasásszociológiai szempontokat érvényesítve megjegyzi, hogy 1977 végén még kaphatók voltak a könyvesboltokban az 1975-ben megjelent *A fűtő* példányai.

Nagy Annamária[16] elismeri a címadó novella ötletességét, de szerinte nem derül ki, hogy Kolhász miért adja fel a harcot. „Vajon az értelem diktálja-e a „tervszerű visszavonulását", vagy a jelleme roppan össze?"

Kovács Károlyt[17] *A fűtő* című elbeszélés szerkesztése a némafilmek montázstechnikájára emlékezteti. Felhívja a figyelmet arra, hogy a rövid fejezetcímszerű témára utalások a némafilmek magyarázó feliratai hoz hasonlóak.

Bikácsy Gergely[18] nagy fegyverténynek érzi a kötet érett és gazdag humorát. Fontosnak gondolja azt, hogy „Hajnóczy nem fénykép-objektív szemmel láttatja a világot, hanem saját, tudatosan rögzített szemszögéből."

Mátyás István[19] ezzel szemben éppen a fényképszerű bemutatást hangsúlyozza.

Szász Imre[20] nagyra tartja a szerző pontos, hűvös, fegyelmezett írásait, és azon sajnálkozik, hogy nem regény lett ebből az alapanyagból.

Czére Béla[21] a kortársak közül Császár Istvánhoz, Munkácsi Miklóshoz és Csörsz Istvánhoz hasonlítja. Hajnóczy nem kafkai modellt emel világunkra, „hanem a bürokratikus valóságszférák, abszurd tartalmát világítja át példás buzgalommal". *A fűtő* novelláit Császár *Fejforgás* című kötetével rokonítja.

Dobai Péter[22] labdarúgó-mérkőzéshez hasonlítja a címadó írás cselekményét. Kolhász a kapus, aki ellen tizenegyest ítélnek azzal, hogy megtagadják tőle a napi fél liter tejet. Eleve bukásra van kárhoztatva.

Zalán Tibor[23] a kritika kritikáját fogalmazza meg, amikor arról ír, hogy a Balassa Péter által használt olyan kifejezések, mint a „csenevész nyelvi atmoszféra" és a „szociologikus-ideologikus" mennyire nem állja meg a helyét Hajnóczyval kapcsolatban. Hasonlóan nem érzi érvényesnek Dérczy Péter „groteszk és irónia" meghatározását sem.

---

[14] i. m.: 7.
[15] Hajdu Ráfis Gábor: Az utak elválnak. Népszabadság, 1977. november 30. 7.
[16] Nagy Annamária: Kolhász Mihály újabb lázadása. Mozgó Világ 1976/2. 87.
[17] i. m.: 30.
[18] i. m.: 11.
[19] i. m.: 25.
[20] i. m.: 100.
[21] Czére Béla: Két novelláskötet. M. Hajnóczy Péter novellái. Magyar Nemzet 1977. november 11. 4.
[22] Dobai Péter: Honvágy a bátorságra, az odaadásra és az igazságra. Valóság, 1977/11. 86.
[23] Zalán Tibor: „Sorsod a csillagok tükrében." Életünk, 1979/12. 1076.

3. Előrejelzések

Ide azok a kommentárok kerültek, amelyek a pálya további alakulásával foglalkoztak.

Zappe László[24] szkepszisének ad hangot, amikor megjegyzi: „A történelem alatti világ bizonyára sok érdekes, jól megírható kuriózumot kínál, de aligha lehet rá életművet (...) építeni."

Balassa Péter[25] nagy várakozással tekint a szerző további pályafutása elé. Azonban fenntartásai is vannak. Művészi formát kellene találni az okos szociológiához, ezért távolságtartó iróniát javasol a valóság súlyos ökölcsapásaitól.

Gáll István[26] kiemeli az író „titoklató" képességét. „Hajnóczy Péter valami titkot tud. Valamit az emberen túli világról: arról, ami innen van az emberségen, és arról, ami már túl van rajta."

Hajdu Ráfis Gábor[27] véleménye szerint a szakmai fogadtatásra inkább várakozó hallgatás, semmint az elismerés jellemző. Nehezen lehetne eldönteni azt, hogy valóban tehetséges ember írta-e a novellákat. Szerinte Hajnóczy előtt két lehetőség áll: az egyik a realizmus, a másik a modernizmus. Hajdu Ráfis a realizmus útját javasolja.

Berkes Erzsébet[28] szerint mivel a *Ki a macska?* a legütősebb írás, a továbbiakban ezt az írói vonalat kellene erősíteni.

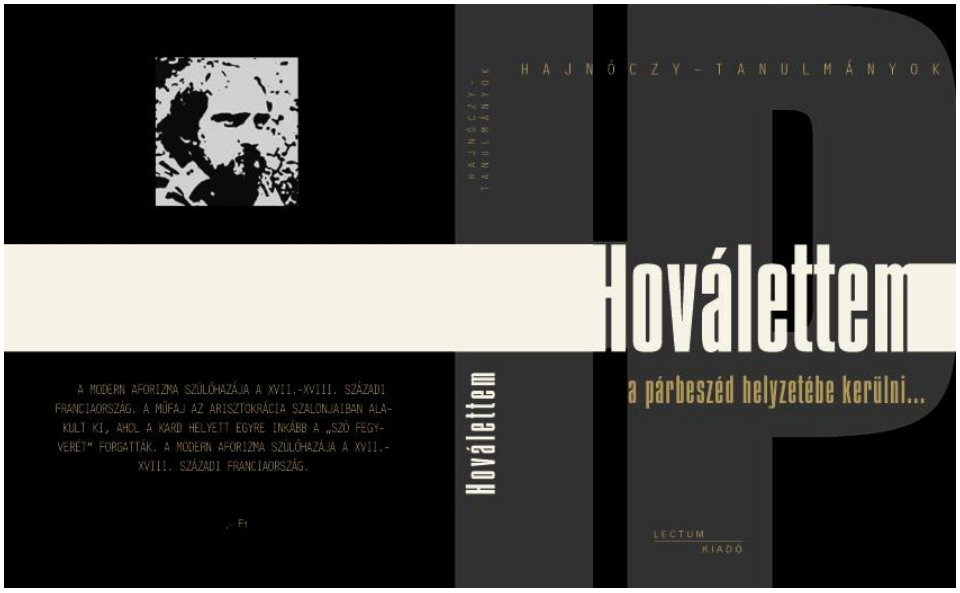
A fűtő esetében az elmarasztaló vélemények elsősorban a valósághoz, a realizmushoz való viszony problematikussága, a társadalomalakító szándék elmaradása miatt íródtak. Láthattuk, hogy mennyire vegyes volt az első kötet fogadtatása. Jónak, esetleg elfogultnak semmiképpen sem nevezhetjük. A miértnek több indoka is lehet. Az 1970-es évek közepén a kritikai diskurzus még nem volt elég felkészült az újszerű, a posztmodernhez közel álló prózapoétikák érdemi elbírálására. A folyóiratok, napilapok konzervativizmusa, előítéletessége is rányomta a bélyegét a recenziók színvonalára. Mégis a recepció e szakaszára, legalábbis többé-kevésbé, a szakmaiság volt a jellemző. A következő három kötet esetében már a személyeskedés válik hangsúlyossá, az írások nem kis részében rosszízű tanácsok, megjegyzések olvashatók az író életmódjával kapcsolatosan. De ez a téma már egy hosszabb tanulmányt érdemelne.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BALASSA PÉTER: Hajnóczy Péter: A fűtő. Jelenkor 1976/2. 190–192.
BERKES ERZSÉBET: A fűtő. Hajnóczy Péter novellái. Magyar Nemzet, 1975. november 16. 13.
BIKÁCSY GERGELY: A fűtő meg a tavasz. Élet és Irodalom, 1976. január 3. 11.
CZÉRE BÉLA: Két novelláskötet. M. Hajnóczy Péter novellái. Magyar Nemzet, 1977. november 11. 4.
DÉRCZY PÉTER: Irónia és groteszk. Hajnóczy Péter: A fűtő, M. Új Írás, 1977/9. 116–118.
DÉRCZY PÉTER: A forma keresése. Élet és Irodalom, 2007/24. 24.
DOBAI PÉTER: Honvágy a bátorságra, az odaadásra és az igazságra. Valóság, 1977/11. 85–90.

[24] i. m.: 7.
[25] i. m.: 192.
[26] Gáll István: Hajnóczy Péter: A fűtő. uő: Hullámlovas. Kozmosz Könyvek, Budapest, 1981. 303.
[27] i. m.: 7.
[28] i. m.: 13.

GÁLL ISTVÁN: Hajnóczy Péter: A fűtő. uő: Hullámlovas. Kozmosz Könyvek, Budapest, 1981. 303–304.
HAJDU RÁFIS GÁBOR: Az utak elválnak. Népszabadság, 1977. december 30. 7.
KABAI CSABA: „A siker: bűn." A Hajnóczy-recepció néhány kérdése. Új Forrás, 2007/1. 82–91.
KOVÁCS KÁROLY: Hajnóczy Péter: A fűtő. Palócföld, 1977/1. 30.
MÁTYÁS ISTVÁN: Hajnóczy Péter: A fűtő. Kritika, 1976/6. 24–25.
NAGY ANNAMÁRIA: Kolhász Mihály újabb lázadása. Mozgó Világ, 1976/2. 87–88.
SZÁSZ IMRE: Új hangok. uő: Háló nélkül. Szépirodalmi, Budapest, 1978. 98–101.
TAKÁCS JÓZSEF: Hajnóczy Péter: A fűtő. Alföld 1976/6. 74–75.
ZALÁN TIBOR: „Sorsod a csillagok tükrében." Életünk, 1979/12. 1076–1079.
ZAPPE LÁSZLÓ: Két „elsőkötetes". (Hajnóczy Péter és Bólya Péter könyvéről.) Népszabadság, 1975. szeptember 4. 7.



TURI TÍMEA

„Ily látomás szép a mezőn, de itt szemlélve más”

A LÁTOMÁS VALÓSÁGTERMÉSZETE HAJNÓCZY PÉTER *A SZAKÁCS* CÍMŰ ÍRÁSÁBAN

1. A szakács: ismétlés vagy adalék?

Töredékes torzó vagy sajátos teljesség? A kérdés sokszor elhangzott már Hajnóczy Péter életművének megítélésekor, ám akárhogy is vélekedünk, a szerző halálával egy dolog bizonyossá vált: az életmű lezárult, új meglepetéseket már nem tartogat.

Vagy mégis? Az Osiris Klasszikusok sorozatában megjelent legújabb gyűjteményes kiadásban[1] két eddig még nem publikált Hajnóczy-szöveg is olvasható: a *Last train* és *A szakács*, amelyre az Osiris-kiadás kísérő jegyzete *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregény egyik „legközvetlenebb előzménye”-ként tekint.[2] Ez sok szempontból vitathatatlan: *A szakács* című írás végén rajzolódik ki az az alaphelyzet, ahonnan a *Perzsia* indul: az alkoholizmussal küzdő író írással próbálja kitölteni azt a kibírhatatlannak tetsző időt, amíg felesége hazaér. Szó szerinti azonosságokat is találhatunk a szövegek között, és, amint arra a kísérő jegyzetek is felhívják a figyelmet, *A szakács* bizonyos részeit az *Alkalmi munka* és *Nóra* című írásokba is „átmentette”[3] a szerző, miközben *A szakács* kezdőmondatát *A parancs*ban is felfedezhetjük.[4] Minek tekinthetjük hát *A szakács*ot? Érdekes vázlatgyűjteménynek? Autotextuális kuriózumnak? Megítélésem szerint *A szakács*ot nem csupán az írás saját értékei, de épp az életmű többi darabjához való viszonya miatt is érdemes önálló és így önálló elemzést igénylő szövegnek tekinteni.

Ugyanakkor kérdéses teljessége – befejezetlensége miatt is – *A szakács*ot könnyen tekinthetjük az életmű kicsinyítő tükrének: ahogy Hajnóczy életműve is a tragikusan korai halál miatt befejezetlennek tekinthető, úgy *A szakács* is valódi lezárás nélkül ér véget. A modern és posztmodern gondolkodás szempontjából mindez sajátos esztétikai értékként is értelmezhető, erre a jelenségre vonatkoznak Nádas Péter állításai is, amelyek megtorpanásra késztethetnek. Szerdahelyi Zoltánnal folytatott beszélgetése során Nádas ugyanis épp Hajnóczy szempontját képviselve tekinti a Hajnóczy életművét „[a] töredékek és az

---

[1] *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai.* A kötet anyagát összeállította, a jegyzeteket írta: MÁTIS Lívia, REMÉNYI József Tamás. Osiris Kiadó, Budapest, 2007. (A továbbiakban: HPÖI)

[2] HPÖI 618.

[3] Uo.

[4] *A szakács*ban: HPÖI 567. *A parancs*ban: HPÖI 297.

elvesztegetett lehetőségek tárházá"-nak,[5] s a kérdező ellenvetésére Nádas itt azt állítja, hogy „az irodalomtörténet vagy a műélvező azért bólogat ezeknek a hihetetlen léptékű csődök láttán, mert mentesíti magát a saját csődjének terhe alól".[6] Az irodalomtörténet eme a – Nádas szerint mintha kikerülhetetlennek ítélt – csapdája talán mégis elkerülhető, ha arra figyelünk, Hajnóczy prózája a szembenézés – talán a kényszeres szembenézés – prózája is, amelynek egyik tagadhatatlan igénye, hogy maga is szembenézésre késztessen. A csőd, a kudarcra ítéltettség valóban alaphangja ennek a szövegvilágnak, ám az életmű töredékessége nem csupán a teljesség hiányára, hanem a darabokból építkezés groteszk heroikusságára is utal – s itt éppúgy gondolhatunk a szövegek montázstechnikájára, mint a Hajnóczy hőseinek részletező-analitikus megfigyeléseire. Egy torzó nem csupán hiányai miatt lehet érdekes.

A Hajnóczy-életmű sajátos egységként való vizsgálata más szempontból is fontos lehet. Thomka Beáta Hajnóczy halála után a korai művek kiforrottságával is magyarázza, miért nem beszélhetünk Hajnóczy esetében „fejlődésről". Állítása szerint „témaváltozásait szemlélve [...] látnunk kell, hogy visszatérő modellekben merülnek fel alapkérdései, magatartásmodelljei, az alkoholizmus, a kivetettség, a magány léthelyzetei és élményei".[7] Ezen alapkérdések és magatartásmodellek természetesen mind megjelennek *A szakács*-ban is, ám mindezeken túl egy olyan szólamot is sajátosan árnyal e mű olvasása, amely – úgy vélem – alapvető fontosságú a Hajnóczy-prózában: ez pedig a valóság megtapasztalhatóságának sajátos kérdésessé tétele, vagy egyszerűbben szólva annak a kérdése, hogy van-e szabadság.

2. Szeretet vagy körülmények: álom vagy valóság?

A szakács tizenhét rövid fejezetből álló prózafolyama befejezetlensége ellenére akár kisregényként is olvasható. A számozatlan fejezetek címei a szakácsra utalnak és „a szakács" szóval kezdődnek, ezzel is jelezve, hogy az asszociáció és az emlékezés struktúráját imitáló szövegfolyam központja egy figura, egy tudat.

A történeti tartalom összefoglalását kevés szóval is megadhatjuk, mégsem kerülünk közelebb a műhöz: *A szakács* címszereplője felesége és két szeretője között őrlődik – pontosabban az előbbi eljövetelét várja, az utóbbiakra pedig emlékezik –, és a Jézusnak felajánlott szenvedés nevében részegedik le. A szöveg jelen idejűnek feltüntetett elbeszélése e szenvedés elhatározásától annak megéléséig követi a szakácsot: miközben a szubjektivizált ő-elbeszélő néha észrevétlenül vált át én-elbeszelésbe. Fontos az is, hogy a valóságosnak valamint a képzelet- és emlékbelinek feltüntetett részek elbeszélése nemigen különbözik egymástól. A történetszilánkokból álló narratíva – amelynek csak kedvez a fejezetek szerinti tagolás – így lassan az észlelés, pontosabban az észlelés bizonytalanná válásának történetét rajzolja ki.

---

[5] Beszélgetés Nádas Péterrel. In: REMÉNYI József Tamás (szerk.): *A véradó*. Hajnóczy Péter emlékezete. 25–36. 33. (Az eredeti megjelenés helye: SZERDAHELYI Zoltán: *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.)

[6] Uo. 35.

[7] THOMKA Beáta: A harag napja. *Híd*, 1981/10. 1211–1217. 1211.

Mi is áll a Jézusnak felajánlott szenvedés, azaz a részegség elhatározásának hátterében? A második fejezet olyan módon ad számot a szakács megváltozott világérzékeléséről, amelyet hosszabban is érdemes idézni.

> „Úgy tűnt, mindent kicseréltek valamiképp a szakácsot kivéve, aki érzékelte ezt a titkon, de kétségbevonhatatlanul végbement folyamatot, mintegy tanú volt rá, de csak önmaga előtt tanúskodhatott.
> Másfelől – talán bátran figyelmen kívül hagyható lehetőség? – lehetséges, hogy éppenséggel álmodta mindezt a különösnek és nem csekély mértékben nyugtalanítónak tűnő változását a világ körülményeinek, amelyet immár nem tudott elkülöníteni a valóban megtörtént dolgoktól, mivel olyannyira és szüntelenül foglalkoztatta? [...] Akárhogyan is: a világ megváltozott a szakács számára, mégpedig a *körülmények* okán."[8] (Kiemelés az eredetiben.)

Pár sorral később egy másik, immár egyértelmű álom leírását olvashatjuk. Ennek az álomnak

> „[a] lényege a *szeretet* volt, amelyet szinte kézzel fogható valóságban érzékelt és ellene vethetett a minden felelősség alól végső soron felmentést adó, a váratlan és döbbent ámulatot kiváltó változások látszólagos okainak, a *körülményeknek*. Így történt, hogy a szakács választani kényszerült a kettő között."[9] (Kiemelés az eredetiben.)

Talán nem ok nélküli a hosszabb idézet, amely *A szakács* értelmezésének egyik kulcsát jelentheti. Az itt leírtak ugyanis a körülmények és a szeretet fogalmának egymást kizáró ellentétét sejtik, miközben a körülmények mintha a valóság, a szeretet pedig az álom szintjéhez rendelődne. Ez a kettős különbségtétel azonban csalóka, hiszen a körülmények okozta változás is eleve álomszerű, hiszen „lehetséges, hogy [...] álmodta mindezt", miközben a szeretetet is „szinte kézzel fogható valóságban érzékelt" a szakács álmában. A valóság és az álom között tehát lehetséges az átjárás, miközben a szeretet és a körülmények egymást kizáró fogalmak maradnak (hiszen a szakácsnak választani kell a kettő között). Ám épp az álom-valóság tengely közvetíthet közöttük: az álomban megsejtett szeretetet a „szinte kézzel fogható valóságossága" teheti alkalmassá arra, hogy a körülményekkel vívott – feltehetőleg valóságos – harcban hathatós ellenféllé váljon.

Ám lehetséges-e ez a harc? Legyőzhetőek-e a körülmények a szeretet által? A szakács példázata kudarccal végződik, pedig szenvedésnek nem vagyunk híján, annak Jézusnak való felajánlásának – talán egy remélt önmegváltásnak – azonban mégsem leszünk *tanúi*. A szeretet feladatát lassan egy másik fogalom veszi át a szövegben, ez pedig a részvét. A részvét iránti igény bejelentésének szöveghelyeit részletesebben is érdemes szemügyre venni.

„[A] szakácsnak [...] hiányzott egy részvétet kifejező kéz- vagy arcmozdulat"[10] – a lázas fagylaltosnő és a diamutogató házaspár beszélgetését figyelve a szakács még mások egymás iránti részvétét hiányolja. „A buszon [...] hirtelen részvétet, mégpedig őszintén átélt részvétet érzett a fagylaltosnő és az ünnepi ruhás házaspár iránt. Csaknem szerette őket"[11] – e későbbi szövegrész tanulsága szerint a szeretetnél kevesebbnek, ámde fontosabbnak tűnő részvétet immár maga a szakács érzi az előbb megfigyeltek iránt, igaz, csak azok tá-

---

[8] HPÖI 569–570.
[9] HPÖI 570.
[10] HPÖI 586.
[11] HPÖI 571.

vollétében. „[Mária] nem érezte meg, hogy alvás helyett részvétet kellett volna színlelnie szerelmese iránt”[12] – a balatoni kényszernyaraláskor a szakács immár önmaga számára igényel részvétet. „A bőrrákról szóló történetnek a megszólított emberek általában hitelt adtak, és részvétüket nem fejezték ki hamis módon”[13] – a részvét utolsó említése a szó legautomatikusabb jelentésrétegére utal, ám az elmesélt történet azért válik fontossá, mert a halálfélelemmel küzdő hipochonder szakács ezúttal valóban megkapja a várt és szenvedéseivel kiérdemeltnek remélt részvétet. Bár az emlékező-visszatekintő elbeszélés miatt a különböző jelenetek időbeli sorrendje meghatározhatatlan, az egymást követő vonatkozó szövegrészek különös ívet rajzolnak ki: a szeretet adásának igényétől a másoktól várt részvét utáni segélykiáltásig. Noha a megszerzett részvét is rögtön ironikus színben tűnik fel: a „nem hamis mód” többek között a cigarettával való megkínálást jelenti.

Ám van még egy fontos szövegrész *A szakács*ban, ahol a részvéthez igen hasonlatos szó fordul elő.

> „Meg kellett volna érezned, mennyire szenvedek, mert talán éppen ez volt a szenvedésem célja, hogy megértsd, és ne legyek egyedül, a részvételed hiányzott, legalább annyira, hogy helyeseld a szenvedésemet, mint hogy *tanú* legyél előtte.”[14]

Ezt a mondatot kevés változtatással olvashatjuk a *Perzsia* kezdetén is, ám e kevés változtatás egyike épp a részvétel szót érinti: a *Perzsiá*ban immár részvét szerepel.[15] A két mű feleségalakjainak címzett belső monológ szövegváltozatainak különböző kontextusa érdekesen világít rá *A szakács* és a *Perzsia* közti kapcsolatra – hiszen a *Perzsiá*ban betétként, idézőjelben szereplő rész az „[e]ffféléket dobott el”[16] mondat után következik. Mindez szerzőnek és szereplőinek sajátos egymásrautaltságát sejteti, amelyet épp a szerző és a szereplők nem-azonossága tesz lehetővé: a szöveg ugyanis, amit a *Perzsia* szereplője sajátjaként eldob, azt a szerző – szintén sajátjaként – beemeli az új írás terébe. Az alkohol hatása alatt álló magányos zuhanás szuggesztív leírása azonban azért is érdekes lehet, mert a részvét-részvétel szövegvariánsai *A szakács*ban is központi jelentőségű részvét jelentéstartalmát árnyalják: a részvét mindig részvétel is, figyelem és együttérzés, elfogadás és megértés – sorolhatnánk még a szinonimákat arra az igényre, amely *A szakács*ban kurziválással is kiemelt tanú szóval nyeri el végső, ha mégoly banális értelmét: azt, hogy Hajnóczy hősei – ám a szakács és a *Perzsia* férfija bizonyosan – a magány ellen küzdenek.

S most érdemes újból feltenni a kérdést: legyőzhetők-e a körülmények a szeretet által? Miért érezhetjük úgy, hogy a szakács szenvedése nem válik valódi áldozattá, megreked az önemésztő szenvedésnél? A szakács történetének befejezése az alkohol okozta szenvedés ciklikusságát sejteti: a szakács tudja, hogy „még nincs rosszul *igazán*”,[17] azaz tudja, miképpen lesz rosszul újra és újra, ám ez a tudás mégsem könnyít megpróbáltatásain. A szöveg e helyütt való megszakadása azonban arra utal, hogy ami ezután következik, az az írás

---

[12] HPÖI 599.
[13] HPÖI 601.
[14] HPÖI 586.
[15] HPÖI 171.
[16] HPÖI 169.
[17] HPÖI 609.

számára nem követhető terület. Eme – a kiadás kísérő jegyzete[18] szerint a *Perzsia* felé átvezető – utolsó fejezetben jelenik meg azonban az írás mint értelmet adó időhúzó cselekedet.

> „[A] szakács joggal úgy érezhette, *munkát* végez, amely feltétlenül hasznos: ilyen módon húzta szét az időt két fröccs megivása között, súlyos fogadalmakat tett, hogy csak akkor iszik meg egy pohár bort, ha olvashatóan megír egy cédulát".[19] (Kiemelés az eredetiben.)

A szakács cédulái is megidéződnek ebben a fejezetben, ám nem ez az egyetlen szöveghely, ahol az általunk olvasott mondatok a kisregény terében is írottként realizálódnak. A fejezetben például, amelyben a szakács „[k]épzeletben Nóránál volt",[20] víziók és reáliák elválaszthatatlan módon fonódnak egybe. A szakács itt Nóra falát figyeli, és a következőt látja: „zsírkrétával írt, tántorgó-rigyadozó apró betűs írás, amely kissé távolabbról szemlélve kereszt alakú kék virágminták szövevényének látszott a falon".[21] E szövegek többnyire a szakács Nórával való kapcsolatának tömör és vázlatszerű ábrázolásai, de e „feliratok" között olvashatjuk a későbbi, a feleségnek címzett belső monológban is szereplő Fortinbras-sorokat. A szakács képzeletében tehát saját életének helyzeteivel szembesül, éli-olvassa újra, s ami különösen figyelemreméltó, hogy e szövegek szövegként, mégpedig kereszt alakú kék virágminták szövevényeként jelennek meg az írás terében. A kék virág jelentése már önmagában terhelt, a keresztforma mediális metaforája pedig azt sejteti, hogy az írás az a kereszt, amelyre felfeszülhet a részegség személyes szenvedése, és ami által ez a szenvedés értelmet nyerhet. Ezért olyan nyugtalanítóan nyitott *A szakács* zárlata: nem csak a filológiai tényként tekinthető befejezetlensége okán, hanem mert a mű saját gondolkodása szerint is eldönthetetlen marad, a szenvedés értelmes áldozattá váltása megtörténhet-e, egyáltalán létezik-e értelmes szenvedés. A szakács írásra való rátalálása ennek reményét sejteti, a szöveg szenvedésteli, a jövőt az emlékek alapján is elképzelő-kiszámító elnémulása azonban tagadja mindezt.

Amennyiben Wolfgang Iser nyomán elfogadjuk, hogy az írás nem csupán a nyelv, de a valóság elemeiből való szelekció és kombináció révén elkerülhetetlenül fikciót képez,[22] a szakács írással való kapcsolata szorosan összefügg a kisregény valósnak és képzelet- illetve emlékbelinek feltüntetett rétegeinek viszonyával. A képzelet- és az emlékbelinek feltüntetett rétegek szinte már kezdettől összemosódnak – lásd a Nóránál tett képzeletbeli látogatást –, az elbeszélés idejében való előrehaladással azonban a „valóságos" érzékelés kronológiai rendjét is felbontják a képzelődések és emlékképek. Hajnóczy későbbi prózájában is fontos szerepet játszanak a látomások, többnyire rémképek, amelyeknek előképeit már *A szakács*ban is megtalálhatjuk: e látomások azonban mind valószerűek és emlékszerűek – emlékezzünk újból Nóra zsírkréta-keresztes falára. A képzelődések efféle természete valamint ezzel összefüggésben az idő ciklikus tapasztalata teszi lehetővé, hogy a szakács számára eltűnjön a különbségtevés lehetősége a megtörtént és a meg nem történt dolgok

---

[18] HPÖI 618.

[19] HPÖI 608.

[20] HPÖI 576.

[21] Uo.

[22] Wolfgang ISER: *A fiktív és az imaginárius*. Az irodalmi antropológia ösvényein. Fordította: MOLNÁR Gábor Tamás. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 25–43.

között. A szakács hazavárja feleségét, ám nem lehet eldönteni, a feleség valóban megérkezik-e, megérkezett-e valaha, talán csak az, hogy meg fog érkezni. A kvázi-látomások valószerűségének így egyenes következménye, hogy magának a valóságnak is látomásszerű lesz a természete, azaz a két szféra elválaszthatatlansága sejlik fel, e szimmetrikus kapcsolat mégsem részesül a kiegyensúlyozottság megnyugtató természetéből.

Emlékezzünk megint csak Iserre, akinek leírása szerint a fikcióképzés határátlépő gesztusa együtt jár azzal, hogy

> „a valóság meghatározottsága túllép önmagán, s ezzel egy időben az eleddig zavaros imaginárius formát kap és ellenőrzés alá kerül. A szövegen kívüli valóság ezáltal beleolvad az imaginériusba, s az imaginárius a valóságba".[23]

Mintha egy kétoldalú folyamat lenne ez, amelynek felemás, pontosabban félkész megvalósulását mutatja be *A szakács* elbeszélése. Ezen írás terében ugyanis a meghatározhatatlan imaginárius a maga realizálatlan kaotikusságában tűnik elő. Erre utal a valószerű és képzeletbeli elbeszélések közötti különbség eldönthetetlensége. *A szakács* az elbeszélésnek az elbeszélés születése előtti helyzetét mutatja be – ha úgy tetszik, egy narratív homlette-állapotot. Mindez nem csupán az életműben való elhelyezés kontextusában értelmezhető, mely szerint *A szakács* a *Perzsia* előszobája volna, hiszen a mű narratív és figuratív struktúrája egy általánosabb tapasztalatot sugall.

Ennek az imagináriusnak az elszabadulását sejteti a két helyen is feltűnő Hamlet-idézet. „[B]előle, ha / Megéri, nagy király vált volna még" – az ismert sor a bevégezetlenséget, az ismeretlen lehetőségek beválthatatlanságát sejtetik.[24] De nem kevésbé fontos a következő mondat sem: „Íly látomás / Szép a mezőn, de itt szemlélve más." A látomás eredetileg csupán a valamit látás, azaz a tárgyiasult szemlélés főneve, ám ma már a valóságból kivezető érzékelés tapasztalatának a szava. Ám akármelyik jelentésrétegében használjuk e szót, Fortinbras megállapítása a látomás értelmezésének körülményfüggő mivoltára is felhívja a figyelmet.

A valóság meghatározottsága így csak úgy léphet túl önmagán, hogy egy újabb meghatározottsággal találja szemben magát. S itt újból feltehetjük a kérdést: legyőzhetők-e a körülmények a szeretet által? A szakácsot befejezetlen történetének végén a körülmények áldozatának is lehet tekinteni: részegsége, amellyel a körülmények helyébe a szeretetet kívánta állítani, amellyel szélesebbre akarta tárni a létezés kapuit, nos, ez a részegsége okozza az előre kiszámítható bizonytalanság megváltatlan, ám megváltásra váró szenvedéseit. És a körülményektől való függetleníthetetlenséget jelezheti maga a cím is: a szakácsot csupán egy külsődleges körülménynek tűnő foglalkozásával jellemzi a szöveg. Miközben különös reményként a 'szakács' szóban paronomázikusan ott van az 'ács' szó is, miközben a szöveg Jézust következetesen ácsnak vagy az ács fiának nevezi.

---

[23] ISER 24.

[24] Nem véletlen, hogy FÖLDÉNYI F. László is épp a *Hamlet* befejezésének elemzésén keresztül világít rá a történetmondás titkára, örök befejezhetetlenségére. FÖLDÉNYI F. László: A történet titka. In Uő.: *A gömb alakú torony*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 166–173.

3. Hely az életműben

Ha elfogadjuk, hogy Hajnóczy életművének darabjai között sajátos ívek, összefüggések rajzolhatók meg,[25] fel kell tennünk a kérdést, *A szakács* vajon milyen helyet foglal el az oeuvre-ben.

Szörényi László megállapítása szerint a *Perzsia* háromszintű narrációs technikája (múlt-jelen-látomások) a *Parancs*ban két szférára redukálódik (jelen-látomások), hogy a *Jézus menyasszonyá*ban immár mindent a látomás átfogó környezete határozzon meg.[26] Ez az elemzés a három emblematikus Hajnóczy-mű között olyan ívet állapít meg, amely a folyamatos sűrűsödés után az irrealitás léttapasztalatát sugallja. Hogyan illeszthető vajon ebbe a sorba *A szakács* narratívája? Megítélésem szerint *A szakács* tere szintén a látomásosságé – éppúgy, mint a *Jézus menyasszonya* esetében –, ám egy olyan közeget kirajzolva, ahol a látomás a realitás gúnyáját is felöltheti, ezzel bizonytalanítva el a valóság valószerűségébe vetett hitet.

Balassa Péter már *A fűtő* megjelenésekor megállapítja, hogy Hajnóczy „írásaiban nem egyszerűen dokumentarista, hanem mélyvízbe merülő valóságlátó akar lenni".[27] *A szakács* is ilyen mélyvízbe merülő írás, amely azonban a valóság legmélyén megtapasztal valami a realitás természetétől idegent. Hajnóczy nemrég olvasható munkája így nem csupán filológiai kuriózumként, előszövegként érdekes, hanem az életmű egyéb darabjaitól sem idegen szemlélete miatt, amely a látomás valóságtermészetét, ezzel összefüggésben pedig a valóság – valóságosnak tűnő díszletek által takart – imaginárius létmódját sugallja.

---

[25] Vö. THOMKA 1211.

[26] SZÖRÉNYI László: Előképek és víziók. In *A véradó* 137–141. (Eredeti megjelenés: *Mozgó Világ*, 1980. 12. sz.)

[27] BALASSA Péter: Hajnóczy Péter: A fűtő. In *A véradó* 63–66. 63. (Eredeti megjelenés: *Jelenkor*, 1976. 2. sz.)

BÁNYAI JÁNOS

Cipőkanál az angol szótár mellett

EMLÉKEZÉS ÉS NOSZTALGIA HAJNÓCZYNÁL

Az 1979-ben írott *A halál kilovagolt Perzsiából* szövegének párhuzamos felépítésével, az emlékezés és a jelenben való létezés összefonásával, a belsőnek és a külsőnek ábrázolásával, a szövegformálás idézetszerűségével már túl volt a hagyományos regény keretein, de még innen a szétforgácsolódott, a darabjaira töredezett és ebben következetes szövegformáláson. A látomások és rémképek[1] még összetartó szövegbe ékelődtek, ha távolra is estek egymástól, nem váltak külön, nem függetlenedtek egymástól, erre majd az 1981-es *Jézus menyasszonya* kötet nagyobbára látomásos rövidprózáiban és a későbbi szövegekben kerül sor. Ezeket mondta Bán Zoltán András „legszívesebben 'rémpercesek'"-nek[2]. A *Perzsia*-regényben a két narratív szint, a fiú és a férfi világa összeköti, a folyamatos elbeszélés részévé teszi a rémképeket és a látomásokat, a későbbi írásokból eltűnik ez a kötőanyagként működő összetartó folyamatosság, ezzel együtt a motivikus indokoltság, a most és az azután, az azután és a most állandó játéka az idővel, a kintinek és a bentinek, ha mást nem, legalább viszonylagos összetartozása a felvillanó átfedésekben, ezzel együtt ütköztetésükben is. Az összekötő prózafelületek eltűnése egészében felszabadítja a szövegformálást, megnyitja a lehetőséget az írás önállósulása felé. A *Jézus*-novellák és a későbbi szövegek, a két kisregény, *A parancs* és a *Jézus menyasszonya* már nem tudja visszaszerezni a folyamatosságot, vagy legalább annak a látszatát felmutató szövegszinteket. Éppen ezért ezekben a művekben is hangsúlyosan kerül előtérbe az írás, a megírás ténye. Nem tematizálódik úgy, ahogyan a *Perzsia*-regényben, de jelen van a nyelvvel, az idegen szöveggel, a távoli és már-már elveszített hagyománnyal való küzdelemben. Elsüllyedt a saját nyelv, helyére az idegen szöveg került, elsüllyedt a hagyomány is, helyére a nosztalgia, az emlékezés helyére pedig az írás került.

A *Perzsia*-regény felszínén az alkohollal való küzdelem játszódik. A fiú történetében ezt a küzdelmet még némi öngúny és derű színezi, öngúny abban ahogyan hazugságokkal és tettetésekkel alárendeli magát a minden hibától mentes joghallgató lánynak és derű abban, ahogyan ez a valójában tét nélküli játék a fiú és a lány között kialakul, majd egy kései újrakezdés után végleg megszakad. A regénynek ezen a szövegszintjén is feltűnik az írás, mégpedig határozottan körvonalazva: a fiú megmutatja a novelláit a lánynak, a lány

---

[1] A látomásokról és rémképekről Urbanik Tímea: A mámor turista-kötele. A látomás keretei Hajnóczy Péter A halál kilovagolt Perzsiából című művében. *Da capo al fine folytatódó párbeszédben*. Hajnóczy-tanulmányok II. Cserjés Katalin – Gyuris Gergely szerk. Lectum Kiadó, 2008. 81–92.old.

[2] Bán Zoltán András: *Az elme szabad állat*. Magvető, Budapest, 2000. 299. old.

az anyjának és a nagynéninek is, aki bizonyos elismeréssel nyilatkoznak az írásokról, amiben ismét előjön mind az öngúny, mind a derű, mert a fiú egyszerre fogadja derűsen és öniróniával a dicséretet. Itt még van esély a menekülésre, ezért az elbeszélésnek ez a szintje, bár itt is jól láthatók a látomások és rémtörténetek, még a tradicionális elbeszélés nézőpontjából is követhető. A strandjelenet, a kórházi látogatás jelenete, a közös vacsora leírása, a csókok, mind sorra a *Perzsia*-regény hagyományba ágyazottságának jelei, a folyamatos elbeszélés megnyilvánulásai, amit csak a regény utolsó bekezdése tör meg visszautalva a strandjelenetre, ám ez is a folyamatos elbeszélés csattanójaként értelmezhető, fordulatként, amely fordulat az emlékezés, egyben nosztalgia szövegvilágát erősíti, de át is alakítja, most már véglegesen az elveszített múltban rögzíti. Utána űr következik, az üresség, amit a férfi rémképei – és az író „rémpercesei" – töltenek fel, ám ez már, ellentétben a fiú történetével, nem az élet, hanem a halál vidéke. Vagyis a *Perzsia*-regény másik szövegszintje, a férfi jelene. Annak az alig egyetlen órának a története, amit a férfi a feleség három óra múlva várható hazatéréséig eltölt. A várakozás a narratív magja ennek az órának, első szinten a feleségre való várakozásé, második szinten a rémképekre való várakozásé, harmadik szinten pedig az írásra való várakozás ideje. Mert a férfi legtöbb idejét az íróasztalnál tölti, az íróasztalon vagy az asztal mellett állnak a poharak, az üvegek, innen látja be a férfi a lakást, innen a kinti világot is, itt érik utol a rémképek és a látomások. Nincs esélye azonban az írásra, minden idejét a borok beszerzése és elfogyasztása köti le. Téves volna azt hinni, hogy közben írja a fiú történetét, legfeljebb a régi történet emlékszilánkjai merülnek fel benne, de nem olyan intenzitással, hogy elbeszéléssé válhassanak. A fiú története korábbi szöveg. Ami abból a történetből megjelenik idézet csupán, egy korábban megírt elbeszélés ideje, amire abból lehet következtetni, amikor a férfi régi holmikat tartalmazó fiókba, kéziratok harmadpéldányai, hivatalos és nem hivatalos levelek között kutakodik és onnan három fényképet vesz magához. Azokkal ül vissza az íróasztalához, és talán azokkal együtt vette elő a régi történetet. Hogy történetekre is akadhatott a kacatokkal teli fiókban a *Perzsia*-regény indításából is gondolni lehet.

> „Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell – gondolta. Valamivel jobban volt már; megpróbált dolgozni." (261)[3]

Ezzel a felütéssel indul a regény és nyomban az írásra irányítja a figyelmet. A következő bekezdésben egy korábbi időpontot jelöl meg: „Július közepétől november végéig rövidebb megszakításokkal részeg volt, nem írt egy sort sem". Majd ismét egy lépés visszafelé az időben, a „felemás" kapcsolat felidézése „egy tizenkilenc éves lánnyal", amely „ráadásul vérre ment"; „a lány viszonylag sértetlenül került ki ebből a zűrzavarból." (261)

A harmadik bekezdés ismét a jelenben: „Most részegsége alatt írt feljegyzéseit lapozgatta" és tudta, hogy „legfeljebb egy-két bekezdés és néhány mondat" őrizhető meg belőlük. A negyedik bekezdés egyetlen, idézőjelbe tett dőltbetűs mondat: *„Három év munka."* Majd ezután egy hosszú idézet, mutatóba, abból, amit a férfi, az író eldobott. A három év munka kevés eredménye. De ez is eldobásra ítéltetett. Részegségének stációit írta le az idézetben. Az idézet kész novella, mégpedig bizonyos reménnyel záródó novella, legalábbis ezt mondja az utolsó mondat: „Aztán éjszaka már csakugyan jobban lettem." (265)

---

[3] Az oldalszámok Hajnóczy Péter összegyűjtött munkáinak 1982-ben a Szépirodalmi Könyvkiadónál megjelent kötete szerint.

A *Jézus menyasszonya* novellái, rémtörténetei, narratív futamai között ennek a szövegbe ékelt, idézőjelekbe zárt novellának is helye lehetne. Ugyanakkor a *Perzsia*-regény idézésalakzataira figyelmeztet. Nem feltétlenül idegen szövegek idézése, sem csupán közvetlen idézetek, nem is mindig jelölt idézetek sorjáznak a regény lapjain. Az idegen szöveg sajátta alakítása a saját szöveg visszavonása, vagy – Hajnóczynál rendszerint – a saját szöveg megírásának nehézsége. A *Perzsia*-regény nem írható, ezt mondja harmadik szinten a regény tartalma, és hogy mégis létesül a *Perzsia*-regény a sajáttól elidegenült szövegeknek, az idegen szövegeknek, történelmi személyekre és írókra való hivatkozásoknak, az emlékeknek és a nosztalgiának köszönhető.

A következő bekezdés ismét egy dőltbetűs, idézőjeles mondat: *„Talán Rákoscsaba."* Innen indul a regény szerkezetének a fiú világát leíró szintje; némi derűvel előadott emlékezés és nosztalgia egyidőben, folyamatos elbeszélés, a regény kötőanyaga.

Nem most készül ez az elbeszélés, és afelől is van benne némi bizonytalanság, hogy ki is az a fiú, aki „albérletben lakott egy öregasszonynál, Rákoscsaba szélén, egy fűtetlen konyhában", hiszen a szövegbe ékelt novella első személyével szemben itt harmadik személyben szólal meg az elbeszélés, bár gyorsan feloldódik ez a bizonytalanság, amikor az elbeszélő közli, hogy Á., a feleség „akkor tizenhárom éves volt", gyereklány tehát. Ugyanaz az Á., akinek a beékelt novellában az elbeszélő én bizonyítani kívánja, hogy az iszákosság „kín, gyötrelem és rettegés".

Az elbeszélő több idősíkot jelöl meg, és közöttük az átjárást is jelöli, a jelenből a múltba, majd a múltból a jelenbe vált és egyetlen pillanatra sem hagy kétséget afelől, hogy ez a játék az idővel, valamint ezzel együtt az idézetekkel való játék, az idézett bekezdésmondatok meg a betétnovella, más-más időben készült szövegek, amelyeket az írás mostja fog egybe. „Íme", hangzik a regény első szava, ami egyszerre a megszólítás – az olvasó, egy idegen, egy másik megszólításának – és a rámutatás gesztusa, ugyanakkor választékosságával a szöveg megemelése a regény tárgyához képest. Az iszákosság, vele együtt a halál megélése, hazugságok és csalások, becsapások és ráfogások, mind sorra a regény tárgyához tartozó, viszonylagos összefüggéssorba rendezett, a szöveg kötőanyagába ékelt részletek, amelyek önmagukban is jelentéssel bírnak, sőt önállóságra is szert tehetnek, mint akár a szövegbe ékelt novella a regény elején, vagy a dőltbetűs, egymondatos bekezdések, ám e széttartó, majd egymáshoz közel hozott, néha ütköztetett tárgyi felületek, valójában a fiú és a férfi egymásba ékelt története felett kialakul egy másik szint, a mindebből létesülő szövegnek a szintje, amit már nem az erkölcs, nem az iszákosságra való hajlam megvetése vagy elfogadása, tehát nem a tartalom, hanem a poétika ural. Ezért állítható, hogy *A halál kilovagolt Perzsiából* regény hőse nem a fiú, nem Krisztina, nem a férfi, nem Á., a feleség, hanem a nyelvet mozgató, a szöveget formáló írás. Egyben tartóoszlopa is a regénynek. Az írásra való készülődés, az írás emléke, a képtelenség és a képesség az írásra, az írás megtalálása és az írás elrejtése, egészében a küzdelem az írásért valójában a regény egészét meghatározó szövegszint. Kevés szó, néhány mondat, néhol csak félmondat utal az elbeszélésben az írásra, de éppen e szűkszavúság és visszafogottság tünteti ki ezeket a szöveghelyeket. A szűkszavúság a bőven előadott és elmondott látomásokkal meg rémképekkel, az emlékekkel és nosztalgiákkal szemben tartja felügyelete alatt az írást, mint regényhőst és mint a regény igazi tárgyát és tartalmát.

Már a regény nyitánya, az első bekezdés is az írást tünteti ki, hősként és tárgyként jelöli meg, de egyben kötelességként is. A férfi szavainak közvetlen idézete az első mondat, a második viszont harmadik személybe vált át, mintha csak hirtelen kívülről tekintene az „írnom kell" kényszerére. A „valamivel jobban volt már" viszont az idézetnovella reményt felvillantó utolsó mondatára utal előre, arra, hogy „éjszaka már csakugyan jobban lettem". A regény első részében az idézőjelbe tett dőltbetűs mondatok próbálkozások az írással, a „megpróbált dolgozni" nyomai. Ezeket a mondatokat írhatta fel az „üres, fehér papír"-ra a férfi, amíg Á.-ra, a feleségére várakozott és lassan elmerült az italban. A regény első felében több ilyen mondat olvasható, a második felében viszont több közvetlen utalás az írásra.

> „Az asztalon kinyitott spirálfüzet, a füzeten toll feküdt; mindenesetre megpróbált írni valamit, amelyben talán van hasznos szöveg is." (318)

Majd ezt a próbálkozást újabb borok követik és „lassan megjelentek előtte" „a rémképek, mint egyetlen, kizárólagos tulajdonai". Homály fedi, nem lehet tudni, a következő rémképet a férfi feljegyezte-e a spirálfüzetbe, vagy leírását egy másik, egy kívülálló elbeszélőre bízta. Lehet, hogy ez is, mint a regénykezdetbe ékelt novella, az eldobásra ítélt kétszázhetven gépelt oldalnak – három év munkájának – része. És talán a további rémképek és látomások is onnan kerültek a *Perzsia*-regény szövegébe. Hogy idézet lehet a rémkép azt az íróasztalon tartott *Delta* című folyóiratból átírt puska-hirdetmény szövege is indokolja. Az idézetre idézet felel. „A férfi megpróbált lejegyezni valamit rémképeiből, amelyeket talán egy írásban felhasználhat" (323) – a következő megjelenése az írásnak. Ekkor nyúl a férfi a szekrény alsó rekeszébe és onnan találomra kivesz három fényképet, az íróasztalhoz ül, nézegeti a képeket – most nem rémképek, az emlékezés képei következnek, átváltás a férfi világából a fiú világába. A lány, akire a fiú a gárdonyi strandon várakozott, mintha Krisztinát idézné, megfeddi a fiút: „Élned kell, írnod kell, ehhez pedig tiszta fejre van szükséged. Én ugyan egyetlen írót sem ismertem, de nem tartom valószínűnek, hogy részegen remekműveket lehet írni." (327) A lány szavaiba rejtett irónia a férfi világában valósul meg, valójában abban, ahogyan a *Perzsia*-regény második felében ritkulnak az idézőjeles mondatok, helyükre az írásra voló hivatkozások, ezzel együtt az írókra való utalások, irók meg művészek névsorának közlése, és hosszabb, rövidebb idézetek fordulnak elő. Idézet Kazinczy Ferenc *Fogságom naplójá*ból, természetesen a Hajnóczy József kivégzését leíró részlet, amit megint egy hosszú idézet követ, az akasztófa szakszerű leírása. A történelmi Hajnóczyra való hivatkozások visszautalások a fiúra, aki a történelmi névre hivatkozva adja elő családtörténetét a kórházban Krisztina anyjának, amely csalásra Mészöly Miklós is rájátszott *In memoriam Hajnóczy Péter* című írásában: „Ő is jakobinus volt, mint híres őse; csak a mi XX. századi 'létezési' perünkben."[4]

> „Megpróbálta leírni a látomásait; a keze hideg volt, mint a jég. Majd később folytatom az írást, gondolta, mereven a pohárra nézett, amely az óra mellett állt, s rágyújtott egy cigarettára." (336)

Az írás örökös elhalasztása rátelepszik a *Perzsia*-regény szövegére. Az első bekezdéstől az utolsóig másról sincs szó, mint a halasztásról, halogatása az írásnak a fiú története és halogatása a férfi története is. A fokozatos halogatás az elnémulás, a halál felé vezet, való-

---

4 Mészöly Miklós: *A pille magánya*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1989. 87. old.

jában a halott város látomásába. Innen, a „százharminc évvel ezelőtt" elpusztított, „egykor perzsák" lakta város maradványainak látomásából ismerhető fel a regény címének jelentéstartománya, de innen látható meg az is, hogy Hajnóczy Péter regényét egészében az emlékezés és nosztalgia: a fiúra, derűjére és iróniájára való emlékezés, és a nosztalgia, a történelmi Hajnóczy halálának epizódja, valamint a szövegnek idézetekből való formálása, a közvetlen és a közvetett idézetek világa alakítja, és mindez a regény középpontjában, az írásban csúcsosodik ki.

A halál kilovagolt Perzsiából kisregény és a *Temetés* című elbeszélés a Szépirodalminál 1982-ben megjelent összegyűjtött írásokat tartalmazó kötetben egymás szomszédságába került. A két mű egymás közelségében részint az emlékezés, részint pedig a nosztalgia tereit írja körül, ezzel együtt az elfojtott, de rendre felbukkanó vágyakozást egy másik életre, valójában az életet jelentő írásra, valamint az élet elmúlt és örökre elveszített térségeire, ami mélyen megélt létszorongást hoz magával. Hajnóczy művészetének talán egyetlen tartalmi meghatározóját. Ennek formai és nyelvi megmunkáltságától függ a közlés poétikai ereje. Hajnóczy Péter narratív mozdulatokkal, a retorizálás különös eljárásaival, az elbeszélés lefokozásával tárgyakba, jelenségekbe – akasztófába, a hárompolcos állványba, ahol a kéziratok és a levelezés között „egy cipőkanál is feküdt az angol szótár mellett" – írja át létszorongásnak jelzőit. Mindig valamilyen valóságosan létezőbe. Valami megfoghatóba, valami tárgyszerűbe. A rémképek és látomások is sorra ilyen tárgyszerű jelei a létezés elvesztésének réme előtt. Hajnóczy Péter elbeszélése egyidőben statikus és mozgalmas. Egyidőben elvont és tárgyias. Egyidőben mágikus és reális. Amilyen az egész regényt átvilágító írás és az írás folytonos elhalasztása.

TÓTH F. PÉTER

Alapozás

BEVEZETÉS DIDERÓCZY FIGYELMES OLVASÁSÁBA

Hajnóczy Az unokaöcs és *Diderot Rameau unokaöccse* című műveik rokonságát tényként kezeli a szakirodalom, ezen kapcsolat átfogó vizsgálata azonban mindeddig elmaradt – az eredmények teljeskörű ismertetése elsősorban terjedelmi korlátok miatt most sem fog megtörténni. Jelen cikk a témában folytatott vizsgálódásaimból ad ízelítőt, elsősorban olyan kérdésekre koncentrálva, amelyek bővítik vagy más megvilágításba helyezik az eddig publikált megállapításokat, illetve az annak kapcsán kialakult közvélekedést *Az unokaöcs*ről.

Hajnóczy írásának központi figurája, a szakirodalomban hol alakként, bábuként, szerepként említett[1], hol leendő papucsférjnek[2] nevezett alak nem anonim: *Ferenc*nek hívják. Megnevezése Diderot művéhez hasonló módon történik, Ferenc nevét is környezetének tagjai mondják ki[3]. Diderot-nál: „valamennyi vendég felkiáltott »Ej, Rameau«! [...] Kíváncsiak voltatok a nevére, tessék, most tudjátok."[4] Hajnóczynál: „Az én nevem nem »szakmabeli« volt ebben a családban, hanem »Ferike drága«, »a mi kis Hildánk jövendőbelije«, »a mi Ferencünk [...]"[5] Ez utóbbi idézetből Ferenc menyasszonyának neve is kiderül, így *Che Guevará*val együtt háromra növekszik *Az unokaöcs*ben konkrétan megnevezett személyek száma. Ha hozzávesszük az írásban név nélkül említett egyéb szereplőket is (narrátor, anyós, pincér, pikológyerek, férfi, kövérkés nő, sovány cigány, csapos, szemorvos, katona), az alakok száma tizenháromra nő, ami akkor is elmarad a kor közéleti szereplőinek jó részét pellengérre állító diderot-i műben felsorakoztatott figurák számától, ha hozzászámítjuk a Hajnóczy írásában említett, de pontosan meg nem határozott csoportokat is (egy-két különc, idegenek, ellenségeim).

---

[1] Cserjés Katalin: *„Lőj! Ne félj semmitől!... Nézd meg, hogy hal megy egy igaz ember!" Appropriation art. Hajnóczy Péter és Kelemen Károly Che Guevara-képe*. In: *Hoválettem – A párbeszéd helyzetébe kerülni. Hajnóczy-tanulmányok*. Lectum Kiadó, Szeged 2006. 71–99. 82.

[2] Németh Marcell: *Hajóczy Péter*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony 1999. 54.

[3] Ha egészen pontosan akarunk fogalmazni, Ferenc saját maga nevezi meg önmagát, de eközben környezetének szavait idézi.

[4] Diderot: *Rameau unokaöccse*. In: Diderot: *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája – Rameau unokaöccse*. Európa Könyvkiadó, Budapest 1960. 248–333. [A továbbiakban Rameau 1960.] 253.

[5] Hajnóczy Péter: *Az unokaöcs*. In: *Hajnóczy Péter művei*. Szerk.: Mátis Lívia. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 62–74. [A továbbiakban: HM.] 65.

Lényeges különbségekre bukkanunk, ha megvizsgáljuk a két írásmű központi szereplőinek[6], Ferencnek és az unokaöcs *Rameau*-nak helyzetét azokban a családokban, ahonnan kiutasították őket.

A két szereplő viszonya az őket befogadó családokhoz teljesen más alapokra helyeződik: Rameau már túl van egy házasságon, melynek lehetőségét Ferenc épp elveszítette. Rameau-nak nem célja a családtaggá válás, az egyébként kikapós menyecske hírében álló[7] *Hus* kisasszony *Bertin* adóbérlő szeretője. Rameau-t amolyan mindenesként, ügyeskedőként, szórakoztató alakként tűrik meg a házban. Ellátja a kisállatokat, szerepeket hajt fel a nem különösebben tehetséges Hus kisasszonynak, bértapsolóként ünnepli őt, vacsorákon a társalgás színesítése a feladata. A szerepek jól ki vannak osztva, mélyebb érzelmi kötődést egyik fél sem vár el a másiktól. A helyzet hátulütője, hogy Rameau ki van szolgáltatva a háziúr kénye-kedvének: bármelyik pillanatban kegyvesztetté válhat, mint ahogy az meg is történik. Sarkítottan fogalmazva, Rameau számára a Bertin-ház munkahely: hetente két-háromszor jár oda, szolgálataiért koszton kívül pénzbeli fizetséget is kap.

Hajnóczy szereplőjének nehezebb dolga van: a család befogadott részévé kell válnia, *Hildá*ék lakása családi fészek kell hogy legyen, hiszen ott él[8]. Siker esetén biztosítja pozícióját, állandó biztonságban lesz része, sikertelenség esetén bizonytalan jövő vár rá[9]. Feladata nem könnyű: egyes szövegrészek rendkívül figyelmesnek, mások egészen megalázó feladatokat is elvállalóként állítják elénk[10]. Nehéz eldönteni, hogy a család elvárásai, vagy túlzott megfelelni akarása, felvett szerepének túljátszása vezet Ferenc ilyen mértékű megalázkodásához, de megállapítható, hogy a fent említett cselekvések őszintesége, érdekmentessége már említésük szövegkörnyezetében (valamint a novella egyéb helyein is) megkérdőjeleződik[11], eredményességükről pedig ellentmondó információkat kínál a szöveg. Bár megelégedés és némi büszkeség is érződik a Ferencről tett nyilatkozatok némelyikében[12], a tény, hogy adósságait feljegyzik[13], jelzi, hogy a bizalom nem teljes.

A fentiek ellenére, míg az őt elviselő családdal lényegesen őszintébb kapcsolatrendszert kialakító Rameau esetében az első hibánál szakad a cérna, úgy tűnik, hogy Ferenccel

---

6 A két szereplő összevetését nem csupán a narrációban betöltött hasonló pozíció indokolja, hanem eltérő gondolkodásmódjuk, személyiségük is. A téma bővebb kifejtésére jelen cikkben nincs tér.

7 Vö. Kenéz Ernő Adélaïde-Louis-Paulin Husról írott végjegyzetét. Rameau 1960. 344.

8 A következő idézet megrovó hangneme utal rá, hogy Ferenc életvitelszerűen a lakásban tartózkodik: „te részeg disznó, aludni jársz ide?" HM. 65.

9 Vö. a novella tükör-jelentével. HM. 71–72. A téma bővebb kifejtésére jelen cikkben nincs tér.

10 Előbbire példa: „majd én, tessék csak ledőlni, mama", „hozom, a papucsodat, édes", utóbbira: „azonnal kiöntöm az éjjeliedényt". Mindkettő HM. 64.

11 Például „Kizökkentem a szerepemből", „két és fél évig dolgoztam, mint a barom" (mindkettő HM 64.), valamint „Hogy én mit nyeltem a ribanc meg a gyanakvó zsugori anyja mellett!" HM 63.

12 „»Ferike drága«, »a mi kis Hildánk jövendőbelije«, »a mi Ferencünk; a jövő szerdán fogadja a Tollseprűgyártó Vállalat igazgatója állásügyben«" HM 65.

13 Ez, valamint a szövegben előforduló egyéb mozzanatok is rokonítják *Az unokaöcs* szereplőit *A halál kilovagolt Perzsiából* figuráival, vö. „Ennek a szerelemnek legékesebb bizonyítéka lesz, hogy kétszáz forint készpénzt kölcsönöz neki, és hitelben étkezhet nála. […] egyébként Krisztina egy kis füzetbe jegyzi a náluk elfogyasztott háromszögletű sajtok és zsemlék árát" In: Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 124–125. A téma bővebb kifejtésére jelen cikkben nincs tér.

szemben elnézőbbek Hildáék. *Az unokaöcs*nek abban a részében ugyanis, amely Ferenc családban betöltött helyzetét vázolja, arra is találunk utalást, hogy Ferenc nem képes a mintaférj szerepének betöltésére[14], vélhetően rendszeresen kiesik ebből a szerepből, sőt, a hűtlenség gyanúja is rávetül[15].

Láthatjuk tehát, hogy Ferenc, menyasszonya és jövendőbeli anyósa közötti kapcsolat nem felhőtlen, egyik oldalról sem maradéktalanul boldog, mi több, időnként kifejezetten rossz. A külvilág és vélhetően önmaguk számára sem akarják ezt elismerni, ugyanis a beismerés következményekkel jár mindkét fél számára: Ferenc a „terített asztalt", Hilda többek között[16] saját önbecsülésének egy darabját veszítheti el. Mindezekből következik, hogy Ferenc zsarolási potenciálja nagyobb, az ő kiebrudalásával többet veszít Hilda és családja, mint amennyit a Bertin-ház veszít Rameau elüldözésével: utóbbi ha különösen szórakoztató és hasznos is, csak egy léhűtő a vacsoraasztal mellől. Azonban ahogy Diderot háziuránál, Bertin adóbérlőnél, Hajnóczy Hildájánál is létezik az a határ, ameddig Ferenc büntetlenül elmehet, és amelyet átlépve felborul a család és közte beállt érzékeny status quo.

Rameau esetében a végzetes vacsora egy, a háziúrnak nem tetsző, vaskos, trágár élc elejtésével kezdődik, és az azt követő rövid vitával folytatódik. Diderot a szövegben szó szerint[17] idézi az említett élcet, mely szorosan vett értelemben a Bertin-ház új vendégének, tágabb értelemben véve a vacsoraasztal körül ülők mindegyikének képmutatását volt hivatva kifigurázni. Rameau távozásához azonban inkább a vita során a ház urával szemben nagy társaság előtt megütött pimasz hang vezetett – a tekintélyének csorbítására tett kísérletet nem tűrhette el a házigazda megtorlás nélkül.

Hajnóczy a Ferenc távozásához vezető „egyetlen igaz szót" nem idézi, de *Az unokaöcs* szövege elég információval szolgál ahhoz, hogy nagyjából körülhatároljuk, milyen körülmények között hangzott el és mire vonatkozott, amely adatokból aztán következtethetünk a közlés tartalmára is. Ferenc elmondásából biztosak lehetünk benne, hogy menyasszonyához vagy a vele folytatott viszonyhoz köthető a végzetes kijelentés[18], amelyet – Rameau-hoz hasonlóan – ő is valamilyen társaság előtt tett[19]. Vélhetően Hildáék lakásában játszódott le a jelenet[20], talán egy vendégség alkalmával. Ami még biztos, hogy ez az esemény vezetett a kapcsolat lezárásához, esetleg a kimondott szó maga volt a kapcsolat lezárása. A Hilda és Ferenc viszonyára vonatkozó, fentebb vázolt hátteret figyelembe véve az ominózus kijelentés direkt vagy indirekt módon leránthatta a leplet kapcsolatuk álságos voltáról, ráadásul visszavonhatatlanul, több tanú előtt megbélyegezve azt. A Hilda és családja által felépített hazug kép – amely a külvilág felé egy sikeres kapcsolatot mutat

---

[14] „»te részeg disznó, aludni jársz ide?«, »már megint zálogba csaptad a jegygyűrűt?"«, »micsoda ribanc zsebkendője ez itt?«„ HM 65.

[15] Az illatos selyem zsebkendő szövegbeli felbukkanását végigkísérve ez a gyanú csak erősödik az olvasóban.

[16] Hilda egyéb motivációinak kifejtésére jelen cikkben nincs tér.

[17] Olasz nyelven ugyan, de az általam ismert magyar kiadások mindegyike közli a fordítást is.

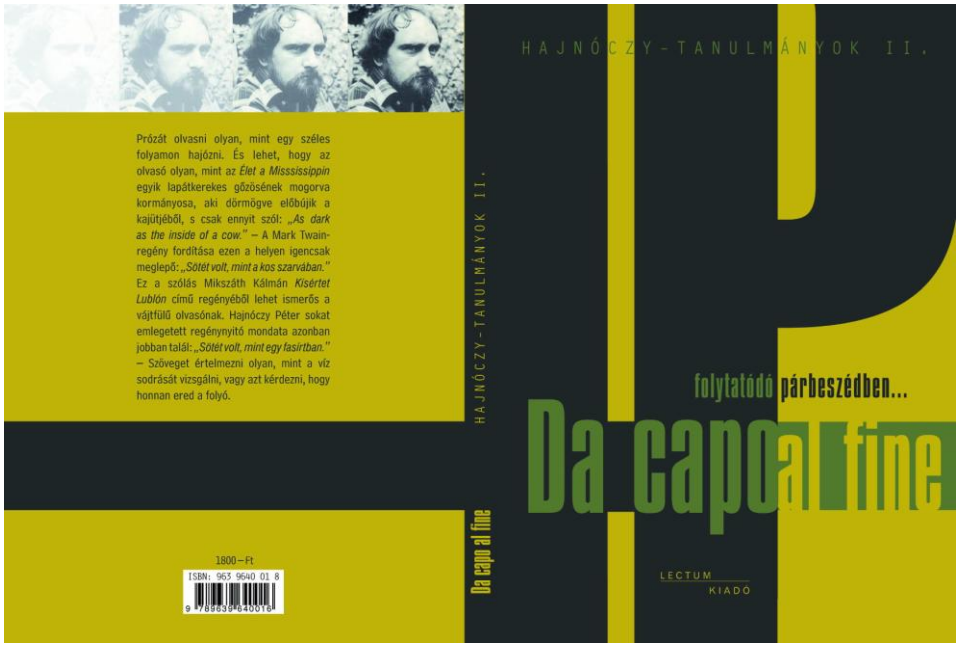
[18] „Nevén neveztem a kapcsolatunkat; ezt nem nyelhetik le." HM 71.

[19] „S idegenek előtt történt a dolog." HM 71.

[20] Erre utal, hogy tíz perc múlva „a hölgy a heverőn ült", majd felpattanva ruhákat hajított ki a szekrényből, minden bizonnyal Ferencéit. vö. HM 72.

(a mi Ferencünk, Ferike drága), de elhallgatja a hétköznapok valóságát (adósságok felírása, részegség, hűtlenség) – itt összeomlik, foltot ejtve a család becsületén is.

Az unokaöcs alapos elemzéséhez és rokonszövegeivel való kapcsolatának részletes feltérképezéséhez több tíz oldal szükséges – erre egy majdan megjelenő újabb tanulmánykötet, szövegszerű kapcsolatok kimutatásához pedig a tervbe vett kritikai kiadás adhat lehetőséget. Jelen rövid cikk megírásával szándékom az volt, hogy néhány egyszerű, de lényeges megállapítással az eddigieknél tisztább és szilárdabb kiindulási alapot teremtsek további elemzések számára.



HORVÁTH GYÖRGYI

Hajnóczy Péter állatmeséi

Tanulmányom Hajnóczy Péter állatmeséiről szól. Egészen pontosan *A fűtő* (1975) című kötet „Mesék" szekciójának négy történetéről, amik a tanító célzatú állatmese műfajába sorolhatók. Ezek a mesék a következők: *A hangya és a tücsök*; *A sün és a harkály*; *Munkaterápia*; *A csuka*. A „Mesék" szekcióban ezeken kívül – sorrendben a fentieket követve – még három mese jelent meg (*Egerek*; *A kiáltás*; *Az Erdővel Világító Ember*), ezekkel a tanulmány nem foglalkozik. Ezek ugyanis vagy nem állatmesék (nem állatok bennük a szereplők), vagy ha állatok szerepelnek bennük (*Egerek*), akkor nem felelnek meg a tanító célzatú állatmese kritériumainak.

Miért érdemes ezekkel az állatmesékkel foglalkozni? Legfőképpen azért, mert eddig – három értelmezőt leszámítva – senki nem foglalkozott velük érdemben. *A fűtő* kötet korabeli kritikusai háttérbe szorították a „Mesék" szekció darabjait az „Elbeszélések" szekció javára. A későbbi értelmezők közül Hajnóczy monográfiaírója, Németh Marcell írt röviden a „Mesék" szekcióról is (1999: 68–72); kifejezetten az állatmesékkel pedig tudtommal mindeddig két értelmező foglalkozott: Tóth F. Péter az *Árgus*ban, 2004-ben, és Vadai István a szegedi Hajnóczy-kutatócsoport tanulmánygyűjteményében, 2008-ban.

1. Recepció

Az állatmesék elhanyagolásának összetett, irodalmi és politikai okai lehettek. A korabeli kritika gyakorlatilag úgy fogta fel *A fűtő* kötetet, hogy az „Elbeszélések" szekció tartalmazza az „igazán" irodalmi alkotásokat, míg a „Mesék" a kevésbé irodalmi, didaktikus, nyers, nem eléggé jól formált darabokat. Jól szemléltetheti ezt a felfogást a Balassa Péter kritikájából (1976) vett idézet. „[A] műfajilag különválasztott írások [mármint az „Elbeszélések" és a „Mesék"] *mintha* összepárosulnának – írja Balassa –, mintha egymás játszi, illetve szociális, szép, illetve agitatív kiegészítői lennének" (190). Az idézetben a „játszi" és a „szép" jelzők az Elbeszélésekre, a „szociális" és az „agitatív" pedig a Mesékre vonatkoznak. Az idézetben jól érezhető az irodalmi szöveg kontra szociális/politikai célú szöveg közti különbségtétel – az érvelésben ez alakul át az „irodalmi"/„nem elég irodalmi" különbségévé. A korabeli politikai viszonyokat, az irodalom politikai kontrollját tekintve érthető az „agitatív" meséktől való távolságtartás. Azt ugyanis kizárhatjuk, hogy a Mesék egyáltalán ne tetszettek volna senkinek, mivel – mint ezt a kötet több korabeli kritikusa is említi (Takács 1976: 75; Mátyás 1976: 25) – *A hangya és a tücsök* viccként gyorsan terjedt a pesti folklórban. A szóbeli, politikailag kevésbé kontrollálható nyilvánosság tehát magasra értékelte a Meséket (vagy legalábbis az egyik mesét) – szemben az értelemszerűen erős politikai kontroll alatt tartott kritikával. Úgy gondolom, feltételezhetjük, hogy az *irodalmi* értékek hiányának felpanaszolása a Mesék recepciójában – részben legalábbis – egy

politikai olvasattól való (kötelező) távolságtartást is jelezhetett. Mindez arra int, hogy óvatosan kezeljük a szövegek korabeli kritikai értékelését, és hogy ne vegyük készpénznek, hogy az irodalmiként artikulált problémák ténylegesen csakis irodalmi (és nem politikai, társadalmi stb.) problémákat fedtek.

Valószínűleg a „nem elég irodalmi" régi közhelyét vette át Németh Marcell is, amikor az állatmesék „didaktikus" mivoltáról, és az „erőltetett, túlmagyarázott csattanóról" beszélt (1999: 69). Németh *tisztán irodalmi érvelés*ként kezelte a fenti megállapításokat. (Ez nemcsak azért furcsa, mert így egyáltalán nem vette figyelembe azt a kontextust, amelyekben az adott kritikai reflexiók megszülettek, hanem azért is, mert később saját magának is ellent mondott. Németh ugyanis egy másik helyen azt emeli ezen „didaktikusnak" mondott és „túlmagyarázott csattanójú" Mesék kapcsán, hogy nincsen igazi tanulságuk: 184.) Németh szerint mindenesetre a Mesék témája a társadalmi konformizmus, képmutatás leleplezése, annak megmutatása, hogy a műfaj kötelező kelléke, a morális tanulság mint fordul önmaga ellentétébe. Németh ez alapján állítja, hogy a Hajnóczy-mesék lényege a (szereplői szinten történő) lassú „átváltozás" (184).

Tóth F. Péter tulajdonképpen elsőként próbálja függetleníteni magát a hetvenes évekbeli recepció megállapításaitól, és elsőként reflektál arra a társadalmi-politikai kontextusra, melyben a Mesék megjelentek. Sok megállapításával mélyen egyetértek. Úgymint egyetértek azzal, hogy Hajnóczy állatmeséi „gunyoros, ironikus korrajzok"; hogy „mind-[egyik mese] bemutatja azt a rendszert, amelyben az író élt". Egyetértek azzal a megállapításával is, mely szerint Németh téved, amikor azt állítja, hogy az állatmesékben a változás a szereplői jellemek szintjén is megragadható lenne – ehelyett az eseményekre vetett nézőpont az, ami változik. Mélyen egyetértek azzal is, hogy a hagyományos tanító állatmese olyan műfaj, mely alapvetően konstans jellemekkel operál, és hogy azt, hogy épp az erős vagy a gyenge győz, a mese társadalmi kontextusa dönti el: a mese kimenetele, mint Tóth írja, „világnézet-függő". Ugyanakkor nem értek egyet azzal, hogy Tóth *szereplői* szinten (és a szerző személyiségét beiktatva) keres megfeleléseket a korabeli „társadalmi valóság" és a fikciós szövegek között. (Ld. pl. a *Munkaterápia* kapcsán Hajnóczy egyik kezelőorvosa nyilatkozatából indul ki, mely szerint a pszichés beteg pozíciója egyfajta politikai ellenállás is lehetett, és hogy ez jelenne meg a sün alakjában). Hasonlóképp problémának érzem, hogy az *Egerek* kerül metapozícióba az állatmesék értelmezésekor; és azt is, hogy Tóth szerint a folklorizálódás rombolná a Hajnóczy-állatmesék tanmese jellegét.

Vadai Istvánt elsősorban a Mesék ciklus jellege érdekli, és a *funkció* proppi fogalma segítségével törekszik arra, hogy bizonyítsa a szövegek szoros összetartozását. Értelmezése szerint ugyanis a Mesék darabjai különféle mesetípusokba sorolhatók (tanító állatmese, próbatételes varázsmese, találós kérdés), és ezért automatikusan nem egyesíti őket a mese műfaja. Ehelyett az teszi őket ciklussá, hogy az egyes állatszereplők minden mesében azonos funkciót töltenek be (ld. az egér mindig a kiszolgáltatott, a farkastól mindig félnek). Vadai értelmezése, noha számos izgalmas meglátással él (ld. pl. a mesék alapos műfajtipológiai ismertetését, lehetséges mese-előképeik azonosítását), számomra több zavaró elemet is tartalmaz. A legzavaróbb talán az, hogy a ciklust csakis a *mese* műfaján belül tárgyalja: a más műfajokkal való kontamináció lehetőségét így eleve kizárja, ami különösen reduktív állításokhoz és erőltetett párhuzamokhoz vezet a szövegek irodalmi pretextjeinek a felsorolásakor. (Miért lenne az *Egerek A mezei és a városi egér* című ta-

nító mese parafrázisa? Megfeleltethető lenne *A csuka Az ostoba Jemelja* című mesének pusztán azért, mert mindegyikben szerepel egy kívánságot teljesítő hal? És főképp: enynyire problémátlanul kimondható lenne, hogy a fentieken és *A hangya és tücsök* címűn kívül a többi Hajnóczy-mese tényleg „nem támaszkodik irodalmi mintára"?!) Hasonlóan zavaró az is, hogy Vadai mindenáron a cikluson belüli erős koherencia felmutatására törekszik, és ennek érdekében időnként nagyvonalúan eltekint a mesék közti különbségektől. (Így például számomra kérdéses, hogy az *Egerek* csakugyan a tanító állatmese műfajába sorolható-e, és hogy ezáltal tényleg fenntartható-e a ciklus 5+2-es szerkezetével kapcsolatos állítás). Nehezen tarthatónak tűnik Vadai azon következtetése is, mely szerint az, hogy Hajnóczy meséi – a tanító mese műfaji szabályaival ellentétben – nem javasolnak morális szabályokat, eleve *nem-jelentésessé* tenné a morális szabálynak, a tanulságnak a hiányát a Hajnóczy-mesék értelmezésében; és hogy ezért ezt a hiányt nem is tekinthetjük iróniaképző elemnek a szövegek olvasásakor.

2. Az állatmese mint átpolitizálódott irodalmi és folklórforma

A fenti értelmezésekkel szemben Hajnóczy állatmeséit elsősorban nem a *mese* kontextusában, és nem is kizárólagosan narratológiai szempontból értelmezem, hanem a *politikai állatmese* és a *rövidtörténet* kontextusában, tekintettel arra a *politikai-társadalmi funkció*ra, melyet a 20. században az állatmese (különösen a tanító állatmese) magára vesz. Úgy gondolom ugyanis, hogy önmagában a narratológiai modell nem elégséges: a 20. századra az állatmese számtalan mentalitástörténeti, társadalmi és politikai jelentést is beolvaszt magába, és ez az összetettség jelen van Hajnóczy állatmeséiben is. Ezeket a meséket tehát *nem pusztán irodalmi, hanem egy komplex társadalmi kommunikációs modellen belül*, az ottani helyi értékükre, funkciójukra tekintettel kell értelmezni.

Narratológiai kiindulópontként természetesen elfogadhatjuk, hogy a szóban forgó állatmesék tanító mesék, azaz fabulák. A *fabula* tanító célzatú, rövid elbeszélés, mely funkciójában igen közel áll a példázathoz. Célja egy erkölcsi vagy életvezetési szabály ismertetése, szemléltetése. Előadásmódja egyszerű, tömör, frappáns, ahol a tanulság egyértelmű és közérthető. Tárgya egyszerű történet, nincsenek benne mellékepizódok, és árnyalt jellemek sem. A tanító célzatú állatmesék állatszereplői – mint ezt már a korábbi értelmezők is szóvá tették – a jellemeknek épp ezt az egyszerűségét, a személyiség szerepre redukáltságát használják ki: az állatok itt ugyanis egy-egy antropomorfizált *szerep*et, és nem *személyiség*et jeleznek. (A hangya szorgalmas, a róka ravasz, az oroszlán királyian beképzelt, a sün pedig visszahúzódó, tüskés stb.). Mindeddig azonban nem esett szó arról, hogy Hajnóczy állatmeséi tulajdonképpen *rövidtörténetek*, és hogy fő szerkezeti elvük a *redukció* – azaz redukáltak bennük a szereplők, redukált az eseménysor, redukáltak a leírások, és rendszerint redukált az idő és a helyszín is. Mindez azért fontos számunkra, mivel ezek a redukciók biztosítják azt, hogy az állatmesékben megtörténhessen a „jelentéssűrűsödés", azaz a történet elemeinek jelentéstani megterheltsége, utalásossága (Thomka 1985). A rövidtörténet (az állatmese) műfaja tehát nagyon is *alkalmas az áthallásokra, a kódoltan beszélésre*, a félig kimondható tartalmak közvetítésére, az olvasóval való titkos összekacsintásra.

A rövidtörténet másik számunkra fontos specifikuma, hogy más műfajokkal szoros kölcsönhatásban van, köztük az ún. folklór formákkal is, mint amilyen a vicc, a közmon-

dás, az anekdota (Thomka, 1985: 192). Érdemes felfigyelni arra, hogy Hajnóczy állatmeséi is erősen hajaznak a végső poénra kihegyezett, végig a csattanó felé haladó anekdota vagy vicc struktúrájára – azaz a *szóbeli közlésformára* jellemző műfajok szerkezeti elemeit inkorporálják magukba.[1] (Ennyiben nincs mit csodálkozni azon, hogy *A hangya és a tücsök* viccként könnyen elterjedt.)

A fentebb említett narratológiai megalapozás annak fényében válik jelentésessé, ha tudjuk, hogy az állatmese a 20. században a *politikai propaganda, illetve a „másként beszélés eszközévé" válik*. Érdemes ezen a ponton a náci állatmesékre, képregényekre, oktatófilmekre, illetve a 20. század olyan híres politikai allegóriáira gondolni, mint például Orwell *Állatfarm*ja.[2] Ezek mellé a nyíltan politikai tartalommal operáló alkotások mellé sorakoztathatók fel olyan művek, melyekben az állatmese a „másként beszélésnek", a nyíltan nem kimondható tartalmak burkolt megfogalmazásának az egyik bevett eszköze. Az tudható, hogy az irodalmat Hajnóczy idején eleve így olvasta a művelt közönség (folyton rejtett politikai jelentések után kutattak); de megjelenik az átpolitizált állatmese a politikai újságírásban, az élőbeszédben is – azaz az irodalom alatti, melletti közegben is. Jó példa erre Malonyai Péter cikke, melyet 1984-ben közölt a *Magyar Nemzet*, azután, hogy Magyarország politikai okokból bojkottálta a Los Angeles-i olimpiát: a cikk egy furcsa állatmese, melyben az erdei állatok fondorlattal ráveszik a költöző madarakat, hogy abban az évben azok – saját érdekeiket háttérbe szorítva – ne repüljenek délnek, hanem maradjanak inkább otthon (idézi Takács, 2005). Az állatmese műfajának a jelenben is fennálló átpolitizáltságára, politikai célú felhasználhatóságára *A tücsök és a hangya* jobboldali, rasszista feldolgozása lehet példa: a tücsök itt egyértelműen munkakerülő, sokgyerekes, a dolgos hangyaközösségen élősködő cinikus cigányként jelenik meg. A mese ezen verziója a jobboldal folklórjának elterjedt eleme (tele van vele az internet), és 2007-ben képregény formájában is kiadták. (Aztán betiltották. Érdemes ezen a ponton megemlíteni Wass Albert „A patkányok honfoglalása" című állatmeséjét is, mely szintén a jobboldal valóságértelmezésének kódolt artikulálására használja az állatmese műfaját.)

A (tanító célzatú) állatmese átpolitizálódása és felkapott folklórformává válása nyilvánvalóan összefüggésben van azzal, hogy az állatmese (a folklórban legalábbis) funkcióváltáson ment át: célja nem az, hogy új tudást adjon át az olvasónak (hallgatónak), hanem hogy megerősítse őt a világnézetében. Ennyiben rokon a 19. századi anekdotával, az anekdota korabeli társadalmi funkciójával. Az anekdotáról írta Dobos István, hogy „egy homogénnek tételezett közösség egyetértésének a nyelve" (Dobos, 1995), és ez a fentebb bemutatott állatmesékre is igaz. A költöző madarakat itthon maradásra bíró önző erdei állatok meséjét csak az érti, akinek van tudása az 1984-es olimpiát megelőző eseményekről, és aki *helyteleníti* is azokat; hasonlóképp, *A tücsök és a hangya* rasszista verzióját is csak az tudja értékelni és élvezni, aki úgy gondolja, hogy a cigányok élősködők, és csak azért nem dolgoznak, mert nincsen hozzá kedvük. Magyarán, a 20. századra kialakult és elterjedt az állatmese egy olyan (irodalom alatti, melletti) formája, melynek célja nem az, hogy

---

[1] Az eddigi Hajnóczy-szakirodalom fényében talán nem árt hangsúlyozni, hogy a csattanónak *nem* feltétele, hogy morális vagy életvezetésbeli tanulságot közvetítsen: a csattanónak nincs tartalmi megkötése, hanem szerkezeti (dramaturgiai) elemként funkcionál.

[2] Az *Állatfarm* különösen foglalkoztatta Hajnóczyt, a lefordítását tervezgette. (Reményi József Tamás szóbeli közlése 2008. november 20-án, Szegeden. Ezúton is köszönöm.)

új tapasztalatok elsajátítására, értelmezési sémáinak felülvizsgálatára ösztönözze az olvasót, hanem épp az, hogy *megerősítse* őt a világnézetében. Az állatmese ennyiben – hasonlóan a 19. század végi anekdotához – az implicit szerző és a hallgatóság *konszenzusának, világértelmezésbeli egyezésének* az egyik műfajává vált. Csakis úgy érthető és élvezhető, ha az implicit szerző és olvasó osztoznak a valóság egy közös értelmezésében. Mint ilyen, az állatmese nyilvánvalóan ellentétben áll a valóság problematizálásában érdekelt irodalom fogalmával. Úgy gondolom, hogy Hajnóczy állatmeséi ennek a nem-irodalmi műfajnak az irodalmivá tételére tettek kísérletet.

3. Hajnóczy metafiktív állatmeséi

Hajnóczy állatmeséinél az állatmese-forma reflexív, metafiktív utalás a korabeli politikai rendszer propagandagépezetére, vagy még inkább: hivatalos valóságábrázolására, nyelvhasználatára, valamint a többségi társadalom (az anyagi javak felhalmozásában érdekelt Kádár-korabeli kisember) valóságértelmezésére és nyelvhasználatára. Az állatfigurák itt olyan diskurzusokat allegorizálnak, melyek ebben a korszakban működtek (és hallgatólagosan jóváhagyták egymást): ahol nem emberek, egyéniségek, hanem szerepek vannak (pl. „huligán", „közveszélyes munkakerülő", „a Tervet teljesítő vezér", vagy a tévénézés idejét is kötögetésre, munkára felhasználó „dolgos asszony", „jégszekrény- és takarékbetétkönyv-tulajdonos", stb.). Hajnóczy állatmeséi ezeket a hivatalos, politikailag presszionált valóságértelmezéseket és nyelvhasználatokat parodizálják, fordítják ki – némiképp Art Spiegelmann *Maus* c. képregényének analógiájára, mely szintén az általa kritizált világértelmezés (fasizmus) egyik meghatározó diskurzusát (ld. rasszizmus) és eszközét (képregény) parodizálta és fordította önmaga ellen. Hajnóczy állatmeséi ugyanis műfaj-átírások, avagy műfaji reflexiók. *Hajnóczy a propagandisztikus funkciójú, a világ konszenzusos értelmezéséből kiinduló állatmeséket írja át irodalmi (azaz az egyszerű valóságértelmezést elbizonytalanító) állatmesékké.* Ennyiben az állatmeséi épp fordított előjellel működnek, mint ahogy azt a korabeli kritika azonosította: nem *ki*vezetnek az irodalomból, hanem egy nem irodalmi műfajt próbálnak *be*vezetni az irodalomba.

Hajnóczy állatmeséinek tehát a konszenzusos valóságértelmezéssel dolgozó állatmese az alapanyaga – ezt az anyagot alakítja át, problematizálja, ironizálja és (időnként) parodizálja. *Hajnóczy állatmeséi a korszak bevett valóságreprezentációit forgatják fel, parodizálják ki.* Hiszen a művei korántsem a magabiztos világértelmezés irányában hatnak, hanem különféle valóságértelmezések ütközését viszik színre. A hangyának, a rókának, a farkasnak, a bagolynak a jégszekrények, fekete csipkebugyik, komfortos lakások, fix munkahelyek, takarékbetétek és panofix béléses télikabátok uralta kisemberi világértelmezése ütközik a tücsök, a sün (és a vadmacska) művészi, illetve életművészi valóságértelmezésével; ez utóbbi pedig ütközik a hol a sas, hol a csuka, hol a farkas vagy a bagoly exponálta politikai propagandaszövegek valóságával is.[3] Ebből az ütköztetésből hol vicc lesz (*A hangya és a tücsök*), hol félig vicc, félig ironikus példázat (*Munkaterápia*), hol pedig valamiféle találós kérdés. (Így *A sün és a harkály*, valamint *A csuka* végén hosszasan elmereng-

[3] Érdemes felfigyelni rá, hogy a politikai propaganda diskurzusa és az anyagi gyarapodás kisemberi diskurzusa soha *nem* ütközik egymással.

hetünk – ahogy a korábbi értelmezők némelyike is tette –, hogy vajon miért épp a harkály járt pórul, és hogy miért épp a vadmacska lett a győztes?).[4]

A mesékről már elhangzott a recepcióban, hogy úgy indulnak, mint egy-egy „hagyományos" állatmese, aztán hirtelen megtörténik a nézőpontbeli változás, mely a szövegek ironikus, parodisztikus, morális tanulságot kiforgató-felfüggesztő minőségének a kulcsa. Úgy gondolom, a nézőpontváltás szempontjából érdemes a mesék között különbséget tenni. Míg ugyanis *A hangya és a tücsök* esetében az olvasó a hangyával együtt éli át a történet végén hirtelen meglepetésként a nézőpontváltást, addig a többi három mese esetén a nézőpontváltás egyrészt korántsem ilyen éles, másrészt az olvasó kezdettől fogva több szereplői nézőpontból kíséri figyelemmel az eseményeket. (*A sün és a harkály* esetében például egyszerre látjuk a sünt az egerek, bogarak, és a sas és a bagoly szemével is – hol „kivételes egyéniségként", hol pedig nímandként). Ebből a szempontból fontosságot ítélhetünk *A hangya és a tücsök* cikluskezdő szerepének. Ugyanis ez az egyetlen mese a ciklusban, melynek egyértelműen jól felismerhető pretextusa van, nemcsak a címe, hanem a szinte a legvégéig a megszokottnak megfelelő cselekménye miatt is – azaz az olvasó *előzetes várakozásokkal* közelít a történet kimeneteléhez. (Hasonlóan a hangyához, aki, mint a szövegből kiderül, korábban már szintén ismerte La Fontaine meséjét). A többi történetnek nincsen ilyen, az olvasás során egyértelműen jól aktiválódó „eredetije". *A hangya és a tücsök* ennyiben felkészítő szerepű: felkészíti az olvasót arra, hogy távolságot tartson a készen kapott valóságértelmezési sémáitól – a többi mese már egy ilyen, „ártatlanságát elveszített", a különböző valóságfelfogásokra, diskurzusokra, nyelvi panelekre érzékeny olvasót feltételez.

Röviden összefoglalva: azt gondolom, hogy Hajnóczy állatmeséi valójában épp ellenkező irányú mozgással írhatók le, mint a korabeli kritika tette. Nem az irodalomból való kifelé haladás jellemzi ezeket a szövegeket (ld. hogy az állatmese kevésbé lenne irodalmi, mint az elbeszélés), hanem éppen, hogy „irodalmibbá" teszi az állatmese műfaját, amikor a közönséggel összekacsintó politikai vicc, az anekdota, *a közös és konszenzusos valóságértelmezés* műfajából egy, a valóságértelmezést problémának tekintő, több valóságértelmezést egyazon szövegen belül megszólaltató műfajt csinál belőle.

BIBLIOGRÁFIA

BALASSA PÉTER: „A fűtő" in: *Jelenkor* 1976/2. 190-192.

DOBOS ISTVÁN: *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995.

MÁTYÁS ISTVÁN: „Hajnóczy Péter: A fűtő" in: *Kritika* 1976/6. 24-25.

NÉMETH MARCELL: *Hajnóczy Péter*, Pozsony: Kalligram, 1999.

TAKÁCS JÓZSEF: „Hajnóczy Péter: A fűtő; M" in: *Új Írás* 1977/9. 116-118.

TAKÁCS RÓBERT: „Sajtóirányítás és újságírói öncenzúra az 1980-as években" in: *Médiakutató* 2005/1.

THOMKA BEÁTA: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék: Forum, 1985.

TÓTH F. PÉTER: „Hajnóczy Péter állatmeséi" in: *Árgus* 2004/11.

VADAI ISTVÁN: „Ki az egér?" in: Cserjés Katalin–Gyuris Gergely: *Da capo al fine – folytatódó párbeszédben: Hajnóczy-tanulmányok 2.*, Szeged: Lectum, 2008.

[4] A mesék részletes elemzését a tanulmány teljes szövege tartalmazza, mely a szegedi Hajnóczy-konferencia (2008. november 20–21.) előadásait egybegyűjtő kiadványban fog megjelenni. Ez a rész itt terjedelmi okokból hiányzik.

URBANIK TÍMEA

A „Semmi ornamentikái”

HAJNÓCZY PÉTER *A PARANCS* CÍMŰ KISREGÉNYÉNEK ÉS MÉSZÖLY MIKLÓS *SUTTING EZREDES TÜNDÖKLÉSE* CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉNEK PÁRHUZAMOS OLVASATA

Értelmezésemben e két kisregény lehetséges szövegközi párbeszédének a legfontosabb pontjait igyekszem érinteni. Hajnóczy kisregénye a korábbi, 1979-ben íródott, 1980-ban jelent meg a Mozgó Világban, s poszthumusz, az 1981-ben megjelent *Jézus menyasszonya* című kötetben látott napvilágot, melyet még maga a szerző rendezett sajtó alá. Mészöly kisregénye 1987-ben jelenik meg a Kortársban, majd ugyanebben az évben az azonos a címet viselő kötetben, a következő évben a *Körkép*ben. Mivel Mészöly figyelemmel követte Hajnóczy munkásságát, valószínű, hogy ismerte ezt a szövegét is. Ennek a figyelemnek az írásos nyoma egyrészt az a megnyitó és bemutató szöveg, mely egy bécsi 1979-es irodalmi estre[1] íródott. Ebben az öt bemutatott fiatal író közül, akik a Péterek nemzedékének tagjai: Esterházy, Hajnóczy, Nádas és Lengyel Péter, Bereményi Géza az ötödik, kiemelten szerepel Hajnóczy méltatása, melyben a *Véradó*ra tér ki részletesebben Mészöly egy Kafka-párhuzamot is megemlítve és utalásszerűen *A halál kilovagolt Perzsiából*ról is esik szó, mint az addig egyetlen regényről. Itt Hajnóczy „tudatosan szűkre fogott világá”-t említi Mészöly. A későbbi *Parancs* ezzel szemben Hajnóczy írói világának egy széles panorámájú képét mutatja. Az idősebb pályatárs figyelmének másik dokumentuma az a nekrológ, melyet sokan sokszor idéznek, idéznek fel, s melyben Mészöly a ködlovag metaforával él.[2]

Hajnóczy Péter *A parancs* című kisregényének konkrét utóéletéről annyi tudható, hogy Kamondi Zoltán készült a mű megfilmesítésére. A Fiatal Művészek Stúdiójának (FMS) első filmje, s egyben Kamondi diplomamunkája volt a *Tudatalatti megálló* (1987-88), mely egészében mégsem készült el, befejezetlen játékfilm maradt. Kamondi Zoltán forgatókönyvének címe a Hajnóczy bibliográfia adata alapján: *A százados sétája*[3], mely meglehetősen semleges, különösen a későbbi címhez képest. A forgatókönyv továbbdolgozására Márton Lászlót kérte fel Kamondi, aki *Tudatalatti megálló* címmel fantasztikus elbeszélésként is megjelentette a szöveget.[4] Az elbeszélés hőse élet és halál mezsgyéjén áll, elgázolta egy teherautó, s pillanatokon belül meg fog halni. Ebben a néhány pillanatban egy föld alatti városban találja magát, ahol különböző kalandokba keveredik. A kötet is-

---

[1] Mészöly Miklós: *Bevezető egy irodalmi esthez*. In: Uő.: *Érintések*. Szépirodalmi, 1980. 122–126.

[2] Mészöly Miklós: *In memoriam Hajnóczy Péter*. In: Uő.: *A pille magánya*. Jelenkor, 1989. 87.

[3] Hajnóczy Péter válogatott bibliográfia. készítette: Székely András, Budapest, 1999. 9.

[4] Márton László: *Tudatalatti megálló*. Holnap Kiadó, 1990.

mertetőjének értelmezése szerint maga a tudatalatti megálló lehet csupán az eszmélet egyik tévedése is. E kötetben már semmilyen utalás nem található az ősszövegre, *A parancs*ra. A filmre viszont igen. A *Végszó. Volna, volna, volna* című zárszóban a szerző elmeséli a mű keletkezéstörténetét és a tervezett és torzó formájában ugyan, de mégis megvalósult film stábját is felvonultatja. Mindkét megvalósulás azonos címe, a *Tudatalatti megálló* jelez egy olyan, *A parancs* kritikáiban is gyakran megjelenő értelmezést, mely szerint a szöveg a főszereplő százados tudatműködésének megjelenítése. Ebből a szempontból különösen izgalmas továbbgondolás az egyik legfrissebb *Parancs*-tanulmány Kolozsi Orsolya tollából[5], melyben Foucault gondolatai nyomán hüpomnémataként értelmezi a kisregényt. Tehát olyan jegyzetfüzetként, mely „az olvasott, hallott és gondolt dolgok materiális emlékét alkotta"[6], s mellyel kapcsolatban az a megállapítás is felidéződik, hogy „van abban valami paradox, ha mindenfelől összeszedett, kortalan diskurzusok segítségével akarunk önmagunk számára jelenlévők lenni."[7] Ez röviden *A parancs* utóéletének egy adatokkal igazolható szelete.

Különlegesen izgalmas helyzet áll elő az olvasás során, mikor Hajnóczy és Mészöly, egymással nem igazán rokonítható életmű között egy-egy szöveg erejéig párhuzam jön létre. Adott két, műfajilag csak jobb híján meghatározható írás, a recepció az elbeszélés és kisregény műfaji megjelölések között ingázik. Magam a nagyobb ívű epikai lendület miatt a kisregény mellett teszem le a voksot mindkét esetben, bár legszívesebben prózai poémaként aposztrofálnám e műveket a bennük lévő, különböző formában artikulálódó epikolíraiság erőteljes jelenléte miatt.

A parancs kerettörténete a következő: a százados, aki a történet idején kertésznek álcázza magát a Hírszerző Hivatal alkalmazottja, s idegen országba küldik („dobják át"[8]), ahol várja a parancsot, mely nem érkezik meg, s ebben a becketti szituációban horgonyozva sétál, felidéz, megfigyel, készenlétben van, várakozik. Ez, a szövegben csupán néhány mondatban felrajzolt keret biztosít lehetőséget arra az intertextuális montázsra, mely ezt a látszólag üres, valójában nagyon is telített helyzetet feltölti. A minimalista epikai keret mégis a teljesség, vagy legalábbis a lezártság érzetével ajándékozza meg az olvasót, amennyiben a történet a százados elképzelt halálával fejeződik be. E mellett az epikai zártság mellett a beidézett szövegek, szövegtörmelékek az emblematikus, szimbolikus, sőt helyenként a motivikus tengelyen mozognak, tág teret kínálva az értelmezőnek. Az intertextek kiválasztásának és elrendezésének értelmezése megnyugtatóan valószínűleg csupán a tudatműködés és/vagy jegyzetfüzet metaforákkal írható le. Illetve ha a kémkedésre és a hozzá kapcsolódó, mindenre kiterjedő figyelemre koncentrálunk, az is indokolhatja e különösen sokféle szöveg jelenlétét a magánlevéltől a Marseillaise-en át a szakrális szövegekig. A kémkedés egy olyan mindent regisztráló feladat, mely indokolja ezt a teljes-

---

[5] Kolozsi Orsolya: *Fasírtban az olvasóval?* (Hajnóczy Péter: *A parancs*) *Da capo al fine. Folytatódó párbeszédben… Hajnóczy-tanulmányok. II.* szerk.: Cserjés Katalin, Gyuris Gergely, Lectum, Szeged, 2008. 126–127.

[6] Foucault, Michel: *Megírni önmagunkat.* In: *Nyelv a végtelenhez.* szerk.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000. 333.

[7] Foucault, Michel: *Megírni önmagunkat.* In: *Nyelv a végtelenhez.* 335.

[8] Hajnóczy Péter: *A parancs.* In: Uő.: *A fűtő – M – A halál kilovagolt Perzsiából – Jézus menyaszszonya – Hátrahagyott írások.* Összeáll.: Mátis Lívia. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1982. 434.

séget és sokszínűséget, s a megfigyeltek, felbukkanók egymás mellé rendelését. A hírszerző, a küldött figuráját Szörényi László a bukott angyal történetének sajátos, magyar viszonyokra alkalmazott változataként értelmezi: „Hajnóczy műve e mítosz romantika előtti, sőt ősi, gnosztikus-manicheus változatához áll közel. Eszerint a Fény Országának uralkodója elküldi követét a Sötétség Országába, hogy fürkéssze ki, és küldjön jelentést."[9] Gondolhatunk akár Ottlik Jacobi Péterére is, akit így leplez le a szöveg: „Kém volt ő közöttük. Idegen hatalom ügynöke. Jók voltak a papírjai. Utazott az Amatijával ide-oda. De csak megbízásból; az angyaloknak kémkedett az emberi világban."[10]

Mivel hírszerzésről van szó, a százados civilként jelenik meg, a militáris vonatkozások így nem is részei a szövegnek. A különböző intertextusokat a hírszerzés indokolhatja, a százados utal is rá, hogy nem tudni, mi lesz majd fontos később. Minden hírnek bizonyulhat a kapott parancstól, feladattól függően. Vagy minden felhasználható egy üzenet rejtjelezéséhez is akár, s újra az egymás mellé helyezett szövegeket összefüggésbe hozó rejtélynél járunk. A kémhistóriákban megjelenő rejtjelezésre jó példa lehet Borges *Az elágazó ösvények kertje* című novellája, melyben egy újsághír válik kódolt üzenetté. Vajon Hajnóczy kódjai merre vezethetik az olvasót?

A kertész-álcához bizonyosan jól kapcsolhatók a geográfiai és botanikai leírások. Ha ezeket a szócikk-szerű leírásokat nézem meg közelebbről, van egy növény, melynek a neve háromszor is szerepel a szövegben a magyar és a latin név együtt, viszont leírás nélkül. Az első előforduláskor a százados bársonyszékében dohányzik, mikor eszébe jut a virág: „– Viharvirág. *Dimorphoteca* – gondolta gépiesen."[11] Majd a Hírszerző Hivatal aprólékos, mindenre kiterjedő figyelméről esik szó, mely még a cigarettatárca használt voltára is odafigyelt a tökéletes álca érdekében. Majd a zebrima nevű növény leírása után újra felbukkan a viharvirág neve. „A százados erősen megszívta a cigarettát, aztán ismét gépiesen villant át az agyán; Viharvirág *Dimorphoteca*"[12] Az ezt követő szövegrész különösen beszédes, a viharvirághoz kapcsolódó üres helyre hívja fel a figyelmet. „Nem keltett benne különösebb érzést, hogy lebukik, ami csaknem kizártnak volt mondható. Arra gondolt, hogy viszolyog attól a szótól: lebukom, veszítek. Parányi mosoly jelent meg az ajkán, mikor az jutott az eszébe, hogy azok az eszmék fontosnak tűnhettek számára egy percig, egy pillanatig is."[13] Milyen eszmékről van szó? A százados annyira azonosul az aktuális szerepével, hogy az ezt a helyzetet létrehozó eszmék már nem is fontosak számára? Idézőjelek között folytatódik a szöveg, mintha a százados gondolatainak egy másik beszélője szólalna meg: „Nem azért dobtak át ide, hogy gondolkozzam felőlük, hanem hogy cselekedjem, és türelemmel várjam a parancsot."[14] Az identitás különböző, különféle szerepekkel azonosuló szintjeiről lehet itt szó? Vagy a Viharvirágra történő utalás másfele mutat? A motívum utolsó felbukkanása hangsúlyos helyen, a kisregény végén, a százados elképzelt halálának leírásakor szerepel. „Megöregszem: nincs parancs. Nyúlszagú cihák közt halok meg. Talán

---

[9] Szörényi László: *Előképek és víziók*. In: *A véradó. Hajnóczy Péter emlékezete*. Nap Kiadó, Bp., 2003. 140.

[10] Ottlik Géza: *Minden megvan*. In: Uő.: *Hajnali háztetők. Minden megvan*. Európa, Bp., 1994. 405.

[11] Hajnóczy Péter: *A parancs*. 433.

[12] Hajnóczy Péter: *A parancs*. 434.

[13] Uo.

[14] Uo.

eszembe villan: *Dimorphoteca* – viharvirág. Meghalok."[15] Vajon miért foglal el ennyire központi helyet, s ezzel szinkronban, miért hoz létre ekkora üres helyet a szövegben, s főként az értelmezésben a viharvirág? Mivel nem történik meg az összes többi növénynél szokásos leírás, s többször, hangsúlyos helyeken bukkan fel a szövegben, így lehet arra gyanakodni, hogy mindezek jelzései annak, hogy itt talán nem is csupán egy növényről van szó. Nem teljesen az iseri értelemben vett *üres hely*ről van szó[16], mivel itt nem a szöveg szegmentumainak hiányzó összekapcsolhatósága jelenik meg, hanem egy olyan üres hely jön létre, mely a szöveg rendjének megtörését és ezáltal a szövegrész kiemelését jelenti. Egy lehetséges olvasat az üres hely kitöltésére: *Viharvirág* címmel Győry Dezsőnek jelent meg 1956-ban történelmi regénye, mely a 1948-49-es szabadságharc idején játszódik, főszereplője közkatonából honvédtisztté küzdi fel magát és a harcok mellett egy szerelmi történet is része a regénynek. A regénytrilógia többi kötetének címei *Sorsvirág* és *Tűzvirág*. A szabadságharc ideje áttételesen P. Szathmári Károly mellszobra kapcsán idéződik még fel *A parancs*ban. Péterfalvi Szathmáry Károly az 1848–49-es szabadságharc hőse, későbbi sematikus Jókai-imitátor, erdélyi tárgyú történelmi regények szerzője. Példaként Jósika, Kemény és Jókai regényírói munkássága állt előtte. Ez a szöveghely azért különösen fontos, mert mint arra Cserjés Katalin doktori értekezésében[17] felhívja a figyelmet, ez az egyetlen utalás, mely lokalizálhatja a százados hollétét, mivel ez a mellszobor Budán található.

A két kisregény dialógusában ez a korszak azért lehet kitüntetett, mert Mészöly kisregénye épp ebben rendezkedik be, a 19. század „egyik forradalmi változásokkal teljes nyárutóján"[18]. Sutting ezredes szintén úton van, mint a százados, s ő is parancsra vár. „Megbízatásom, hogy az egyetlen szó helyét keressem meg, de még nem kaptam utasítást, hogy haladéktalanul odautazzam."[19] Az ezredes szintén civilként jelenik meg, vagy nyugalmazott századosként, különc veteránként. Ő is mindent megfigyel a környezetében, folyamatosan készül, terepsétákat végez. Nála nem a hírszerzés, hanem egy majdani harc előkészítése, illetve a korábbiak jobb megértése látszik körvonalazódni. Nála kifejezetten fontos a katonai dimenzió, bár „hosszú szolgálati ideje alatt soha nem ölt, [...] csupán kerülgette a golyókat, és esélyes terveket készített."[20] Ugyanolyan passzívan vagy inkább elméleti módon gyakorolja hivatását, mint a százados a kertész álcában. Mindketten a feladatuk megszállottjai, a küldetés Hajnóczynál abszurdként, Mészölynél anakronizmusként jelenik meg. Mindkét kisregény részben a kémtörténet kellékeiből építkezik. Csak míg Hajnóczynál maga a rejtély a szöveg építkezésnek metaforájává is válik, addig Mészölynél a rejtély lehetőséget ad egy olyan történetnek, mely a 19. századot és a romantika felé irányuló nosztalgiát jeleníti meg. Mészölynél a kémtörténet másik fontos kelléke, a sze-

---

[15] Hajnóczy Péter: *A parancs*. 479.

[16] Iser, Wolfgang: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc: Testes könyv 1. Ictus, Szeged, 1996. 252–264.

[17] Cserjés Katalin: *Applikációk a Hajnóczy-korpusz szövetén. A hagyományos szövegformálás elhagyásának módozatai Hajnóczy Péter életművében. (Egy Hajnóczy-kalauz első fejezetei)* Doktori értekezés, kéziratban

[18] Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése*. Szépirodalmi, Bp., 1987. 7.

[19] Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése*. 17.

[20] Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése*. 45.

relmi szál is domináns. Az ezredes szerelme, vagy pontosabban szeretője egy Crescence nevű hölgy. A szerelmi történet és főként a használt név, a Zichy Károlynéval folytatott szerelmi kapcsolat, majd házasság révén markáns Széchenyi-utalás. Még a szerelmi történetnél is kifejezőbb az, hogy a szerető neve segít a főszereplő lehetséges előképének megfejtésében. A szerelmi szál az, ami teljesen hiányzik *A parancs*ból. A kisregény végén mint egy elképzelt lehetőség merül fel a századosban a család képe: „Lassan-lassan megszeretem a családom, mivel ők állhatatosan szeretnek engem. A szeretet ellen védtelen vagyok."[21] Ha a viharvirág motívumát üres helyként értelmeztem, akkor ez a szerelmi vonal is egy üres helyként, vagy a hiány helyeként szerepel Hajnóczynál. Mészöly műve mintha e két üres helyen belül építené fel a maga hasonló és mégis egészen más tételeket forgató írását.

A két kisregénynek nem csupán a kerettörténete hasonló, hanem az e keretet megtöltő írói technika is rokonítható egymással. Itt elsősorban a szövegek ritmusára és a vendégszövegek használatára gondolok. Hajnóczynál maga az alaptörténet adja meg a szöveg tagolását, a vissza-visszatérő alaphelyzet, mely egy folyamatos figyelmeztetés is arra nézvést, hogy még mindig a százados tudatában és környezetében felbukkanó szövegrészeket, eseményeket olvassuk. Egyben annak is plasztikus megérzékítése, hogy a külső és belső történések egyaránt történések, a megfigyelő tudat szempontjából teljesen egymás mellé rendelődnek. Ez a technika hasonló a *Perzsiá*ban megjelenőhöz. Maga az alaptörténet is sok ismétlést tartalmaz, ilyen például a kopogtatás is, mely a helyzet lehetséges feloldásának lehetetlen voltát is jelzi egyben. Ezek az ismétlődő, vagy elsősorban tipográfiai variációikban ismétlődő szövegrészek egyfajta gondolatritmusként jelennek meg, s erősítik a kisregény líraiságát. A kisregénybeli lírát Hekerle László abban véli felfedezni, hogy a szöveg a *külsőt* a személy részeként kezeli.[22]

Mészöly szövege különösen poétikusnak mondható. Az ezredes monológjaiban többször utal arra, hogy rejtjelesen fogalmaz, s így ezek a szövegrészek a különféle virágnyelvek és metaforák használatától rendkívül sűrűvé válnak. A hadi, hírszerzési és szerelmi tolvajnyelv keveredik egymással. A gondolatritmust itt elsősorban a többféle visszatérő, variálódó refrénszerű szövegrészek szolgáltatják. Ilyen a szöveg tagolását is elvégző tízszer szereplő „A gyermekkor elmúlt" kijelentés. A variálódó visszatérésre példa „A szerelem nagyobb évszak, Crescence, mint a napokra tépdesett kis zsarnokoskodó időjárások." és ugyanez a kijelentés a szerelmet a forradalommal helyettesítve is szerepel a szövegben. A szabadság és szerelem Petőfi által is megfogalmazott romantikabeli eszmék plasztikus megjelenítésére is példa ez. A rejtjeles beszédből, mely nagyrészt a természetből kölcsönzi metaforáit egy kiragadott, de a szöveget szervező ciklikusságot is jól megjelenítő idézet: „A gond csak az, hogy a forradalom késik. Csak rejtjelesen mondom ezt, drága Crescence. Ma esti távozásom legyen a megérkezésem kezdete. Számolja végig az éveket visszafelé, és varázslat rabja lesz. A mulasztottakban meg fogja találni a jelen időt. Az erdő nyiladékán kilép a szarvas, a havas tájban megpillantja az egyetlen érte virrasztó ablakot, és elindul feléje. Ezeknek a magányosan világító ablakoknak nincs befejezhető regénye. A forradalom lappangva érik, drága Crescence. A szarvas körbejárja a házat, de még nem találja alkalmasnak a percet, hogy agancsával megkoccintsa az ablaküveget, a hátsó kertben csinál magának kotorékot, és ott éjszakázik. A behavazott fákon átüt a zöld levél, a mókusszem

[21] Hajnóczy Péter: *A parancs*. 479.

[22] Hekerle László: *Átokföld*. In: *A véradó. Hajnóczy Péter emlékezete*. Nap Kiadó, Budapest, 2003. 148.

résében gerezdjére törik az őszi dió. Ez a jövő, drága Crescence, csak helyesen kell értékelni a megtévesztő jelenségeket."[23]

Míg Mészölynél a suttingi hömpölygő monológok prózaversszerű formában jelennek meg, a metaforikus és rejtett utalások szövevényes rendszere alakul ki, melyben minden megfigyelés, gondolat, történés egyformán fontosnak mutatja magát. Hajnóczynál épp az egyes szövegek közötti állandó megszakítás eredményez egy majdnem strofikusnak mondható olvasásmódot. A befogadó számára, bár a két írói technika markánsan különbözik az összefüggések értelmezésének kényszere hasonló. Komoly munkát és teret ad és enged az olvasónak mindkét írás.

A folyamatosságban és az állandó megszakítottságban szerveződő szövegekben a keretet kitöltő vendégszövegek beépülése is hasonlóképp alakul. *A parancs* szövegében szereplő tipográfiailag is jelölt vendégszövegek között vannak, amelyek teljes terjedelműkben szerepelnek (például a Radnóti vers), a legtöbbször viszont részei egy nagyobb szövegnek. A megszakítás többszörösen jön létre így, egyrészt a vendégszövegek, mint részletek jelennek meg, másrészt a különböző vendégszövegek közötti váltásokat is egyfajta csendzónaként élheti meg az olvasó. A tipográfiailag jelölt szünetek teszik lehetővé, s meg is könnyítik a váltást, s létrehozzák a befogadóban a várakozást. Azt a helyzetet, melyben maga a kisregény is artikulálódik. Az egymástól mind tematikailag, mind stilisztikailag, retorikailag különböző szövegrészek, nem csupán megformáltságukban különböznek, hanem még különböző kultúrákhoz, korokhoz is tartoznak. Így kerülhet egy szövegbe a Tihanyi Apátság alapítólevelének részlete és az utcán látható neonfelirat, az idegen nyelvű, francia, spanyol, angol szöveg, a vaka költészet bemutatása és egy használati utasítás szövege, hogy csak a legszembetűnőbbeket említsem. Az olvasóban a várakozás mellett a zavar is növekszik, a kisregény szállóigévé vált kezdősora, „Sötét volt, mint a fasírtban."[24] a sokféle összetevő között bolyongó értelmező helyzetét is jellemezheti.

Mészöly a *Sutting ezredes tündöklése*ben ezzel ellentétben a vendégszövegek használatában is törekszik egyfajta korhűségre és a szinte hézag, vagy az ő szavával élve rés nélküli illeszkedésre. Az ezredes monológjai bár egy párbeszéd keretében mondódnak el, szinte szünet nélküliek. Az idézetek szinte minden esetben jelöletlenek, s a lehető legszervesebben simulnak a szövegbe. Az egyetlen francia nyelvű Alfred de Vigny idézet a kivétel ez alól, bár a korhűség a francia romantikus líra felidézésével is megmarad. Az idézetek jelöletlen volta és a nagyfokú szervességre törekvés miatt a vendégszövegek nehezen felfedezhetők. Jókait is beidézi Mészöly, de nem a regények egyikét, hanem az alkotás előkészületeiként és egyfajta melléktermékeként keletkező *Feljegyzések*ből szemez, mely egyik kedves, sok ceruzajelzéssel ellátott olvasmánya volt. („Paripák, tudjátok meg, hogy az ég a fűszálaknál kezdődik, s ti mindig benne jártok."[25]) A témából és Mészöly jelöléseiből gyanítható, hogy Széchenyi naplója is megszólal a kisregény oldalain. Ez a szerves, hézagtalan beépítéseket végző szöveg utal mégis legtöbbször arra, hogy mindez rejtjeles információ. Az ezredes feladata az egyetlen szó helyét megtalálni, a hely megjelölése a parancsban érkezik majd meg, az egyetlen szó közlésének módja viszont úgy tűnik, az ezredes feladata. Itt újra megjelenik a rejtjelezés a Szegzárdon szögekkel kivert diófa képében,

---

[23] Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése*. 14.

[24] Hajnóczy Péter: *A parancs*. 429.

[25] Mészöly Miklós: *Sutting ezredes tündöklése*. 28.

melyet az ezredes nem talál odaérkezve. „gondolatai minduntalan visszatértek a szögfejek enigmatikus rejtjelezésének a problémájához. Crescence batisztsálján hét szétszórt flitterpöttyöcske csillogott, ezeknek az alakzatvariációit próbálta maga elé képzelni. Ez láthatólag kielégítette."[26] A rejtjelezés a kendőn, a fán, párhuzamba állítható *A parancs* szövegével, mint rejtélyes struktúrával, mely a kiválasztás és elrendezés értelmezésének számtalan kérdése elé állítja az értelmezőt.

Mészöly kisregényének a ciklikusság és körkörösség az egyik szerkezeti és gondolati szervezőelve. Sutting folyamatos megérkezésben van, olyan mintha körben járna, a szeretővel folytatott dialógusok monológjai is egyfajta, Parti Nagy Lajos szavával élve: önkörforgalmat mutatnak. A romantika korhű leképezése is egy elvágyódó, önmagától, önmagához visszatérő nosztalgia lenyomataként kap formát. Ennek a magába zártságnak és körkörösségnek a szimbolikája a történetben központi szerepet játszó gyűrűben is tárgyiasul. „Az ezredes sárga mellényt hordott a zubbonya alatt, egy Lemberg környéki parasztfölkelés idején kapta ajándékba Privorszky Crescence nemes úrhölgytől. A mellény zsebébe finom mívű gyűrű volt belevarrva, mint örökös tartozék. A gyűrű története olyan kerek, mint a telihold."[27] Ez vezeti be a szerelem történetét, melynek állomásait a batisztsál hét csillogó flitteréből hullócsillagként jelzett események alkotják. A szerelem egy külön rejtjelezést alakít ki. Nem hiába az ezredes neve az angol nyelv alapján mind a lövést mint cselekvést, mind a hulló csillagot (shooting star) magába foglalhatja. A kerek történet a visszatérés lehetetlenségét is megjeleníti, amennyiben a hely, ahova az ezredes visszatér megváltozott. Minden ismétlődik, mégis semmi sem változatlan. Mindez Mészölynek a romantikához és más történelmi korokhoz kapcsolódó nosztalgia-képéhez is fontos adalék lehet.

Ha a két kisregény közötti dialógust folytatni szándékozom, *A parancs*ban is szerepel a néhány mondatos, a századoshoz kötődő narrációban egy asszociáció sor és egy szobabelső leírásának részeként a gyűrű, pontosabban egy gyűrű árnyéka. (Tehát itt sem viselt gyűrűről van szó.) „Lassan szállásomra kell mennem. Igen, minden visszatér. Az új Megváltó és a négy parancs. Akár egy hal. Egy szék. Egy gyűrű árnyéka. Látta a szobát."[28] A Hajnóczy prózájában megjelenő visszatéréstematika legszebb példája a *Da capo al fine* című rövidpróza. A gyűrűnek az életműben többször megjelenő motívuma legradikálisabb és legenigmatikusabb módon a *Gyűrűk* című rövidprózában szerepel, mely a férfi és nő kapcsolatának, egymással összefüggő helyzetének miniatűr drámai foglalata. *A parancs*ban a gyűrű árnyéka is egy üres hely nyoma lehet. A tárgy helyett, a tárgy árnyéka jelenik meg. Mészöly kisregénye olvasható *A parancs*beli üres helyek, vagy az ezzel talán kiváltható terminusként bevezethető árnyékok lehetséges gyűjtőhelyeként is. Mindaz, ami Hajnóczynál hiányával, részleges jelenlétével meghatározott, Mészölynél egyfajta totalitás igényével szerepeltetett. A kísérteties hasonlóságot mutató kerettörténet, az egyfajta köztességben artikulálódó műfaj, a különféleképpen létrejövő líraiság, a többféle formában jelen lévő vendégszövegek ennek a lehetséges, művek közti párbeszédnek a főbb érintéspontjai. Talán valóban megfogalmazható Hekerle László szavait kölcsönvéve, hogy teljességre törekvésükkel a „Semmi ornamentikájának" kétféle mintázatát rajzolja fel a két kisregény.

---

[26] Mészöly Miklós: *Sutting ezredes tündöklése*. 44.

[27] Mészöly Miklós: *Sutting ezredes tündöklése*. 8.

[28] Hajnóczy Péter: *A parancs*. 439.

ODORICS FERENC

Isten-kereső alkoholizmus

Hajnóczy Péter így ír egy 1976-os naplójegyzetében: „Alkoholizmusom egyben sajátos világnézet is, politika és vallásos meggyőződés némi öngúnnyal fűszerezendő keveréke. Egyetlen őszintén átélt szenvedést ismerek, a részegséget, amelyet kétségbeesett könyörgéssel Jézusnak ajánlottam fel."[1] – Alkoholizmusa „Isten-kereső alkoholizmus – Jézusnak tett felajánlás"[2]. Az ivás, a folyadék, a víz, a bor magunkhoz vétele – rituális körülmények között – szakrális aktus, az anyagi és a szellemi világ közötti kapcsolat felvétele, hiszen az anyag szellem nélkül éppúgy semmi, mintahogyan a szellem anyag nélkül is az. A szellemi és az anyagi világ szembeállítása az apokalipszis korának meghatározó jellemzője, mint ahogy meghatározó alaptapasztalata az elválasztottság és magárahagyatottság tragikuma is, amely fájdalmasan szépen fejeződik ki József Attila *Nem emel föl* című versében:

Fogj össze, formáló alak,
s amire kényszerítnek engem,
hogy valljalak, tagadjalak,
segíts meg mindkét szükségemben.
Tudod, szivem mily kisgyerek –
ne viszonozd a tagadásom;
ne vakítsd meg a lelkemet,
néha engedd, hogy mennybe lásson.

A kínzó kettősség kényszerítő erejére hívom fel a figyelmet, amely a hitvallás és az istentagadás antinómiájában fogalmazódik meg József Attila versében éppúgy, mint Hajnóczynál nem egy helyen. Nemcsak Istenhez, hanem az alkoholhoz is hasonlóképpen antinomikus viszony fűzi Hajnóczy Pétert, ez is erősíti az ital-anyag és a szellemi szféra tropologikus kapcsolatát. „Az ember önmagához imádkozik, ahogy a konyakot és a fröcscsöt is egyedül issza a mindenhonnan kilökött részeges."[3] – olvashatjuk a *Jézus menyasszonyá*ban. Az italfogyasztás ellentmondásossága *A halál kilovagolt Perzsiából* bevezető oldalain éles körvonalakkal rajzolódik meg.

Egyrészről. A hérakleitoszi mértékkel fogyasztott, nemes bor áldás befogadója számára. „Már háromnegyedig kiitta a bort az üvegből. Á.-t várta minden sejtjével, ugyanakkor az is megfordult a fejében, hogy jó lenne meginni még egy üveg bort, természetes ásványi anyagokat bőségesen tartalmazó, gyógyító hatású szikvízzel, amelyhez képest a bor

[1] www.hunlit.hu/writers.d2?target=pdf&id=hajnoczypeter
[2] Uo.
[3] Hajnóczy Péter: Jézus menyasszonya. = Hajnóczy Péter: A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 514.

csak amolyan kísérő és tulajdonképpen a szervezetre ártalmatlan folyadék... Mert: nem holmi kotyvalékról vagy lőréről van szó, de igenis nemes borról, és az mértékkel fogyasztva mindenképp áldásos hatással van arra, aki fogyasztja."[4]

Másrészről. Hajnóczy elbeszélő-főszereplője az áldásos mértéket tartani nem bírja, így az áldást hozható isteni nedű ez esetben kínt, gyötrelmet és rettegést okoz: „mintha a lerészegedés holmi csínytevés vagy kedélyes férfiszórakozás lenne, nem pedig kín, gyötrelem és rettegés."[5] „Az alkohol minden rosszat még rosszabbá tesz, gondolta, és bort töltött a poharába."[6] Végül a kulcsszó az átváltozás: „az első pohártól rúgok be és változok más emberré"[7]

De hát mekkora is a mérték vagyis a mértéktelenség?

Példaként a *Jézus menyasszonyá*ban található nevezetes szilveszteri ünnepen elfogyasztott italmennyiséget vegyük lajstromba. A fiú és Mari, a felesége eredetileg úgy tervezték, hogy kettesben ünnepelnek, erre a létszámra az alábbi italkészlettel szerelkeztek föl:

20 liter újbor (színére nézve kicsit rózsaszín, látszólag ártalmatlan, könnyű ital),

3 üveg (7 decis) konyak,

3 üveg száraz Törley-pezsgő,

azonban időközben – váratlanul – megérkezett Mari két barátnője, így 2 üveg konyakkal bővítésre szorult az italkészlet.

Másnap reggel, miután a két barátnő elment, kettesben nekiláttak a maradéknak, azaz a 2-3 liter bornak és a főhős egymagában „megsemmisített" egy (föltehetően a megmaradt) üveg konyakot. Tehát úgy-ahogy összegezve az áttekintést: a körülbelül 12 óra alatt négyen elfogyasztottak 20 liter bort, 3 üveg pezsgőt és több mint 3 liter konyakot. S föltehetően e mennyiségnek arányosan nem az egynegyedét fogyasztotta el a főhős, hanem ennél jelentősen többet, ami – becslésem szerint – közel 10 liter bort, másfél üveg pezsgőt és másfél liter konyakot jelenthetett. Az értelmezés e pontján némiképp zavarba került az értelmező, hiszen már szinte megegyezésszerűen olvassa önéletrajzi regényként, referenciálisan a *Perzsiá*t és *Jézus*t is. Így aztán elképzelhetetlennek, az ember *fizikai* mértékét meghaladónak tartom ekkora mennyiségű szesz bevételezését, különösen azt, hogy az ital nagy részének elfogyasztása után – ahogy a 495. oldalon olvassuk: „de nem rúgott be senki"[8].

Hamvas Béla különbséget tesz bor-népek és pálinka-népek között. „A bornépek geniálisak; a pálinkanépek, ha nem is mind ateisták, de legalábbis hajlanak a bálványimádásra."[9] „És figyeld csak meg, milyen az, aki pálinkától részeg. A boros folyton kering, a pálinkás ki-kitör, aztán összecsuklik, amíg fejbesújtva leroskad. Az egyik parabolás örvénylő tánc, a másik a szögletes és szaggatott mozgás. (...) A bor-, és a pálinkanépek különbsége ez, amely mozgásban, gondolkozásban, érzésben és egész életmódban megnyi-

---

4 Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. = Ua. 272.

5 Ua. 262.

6 Ua. 293.

7 Ua. 262.

8 Hajnóczy Péter: Jézus menyasszonya. = Ua. 495.

9 Hamvas Béla: A bor filozófiája. = Hamvas Béla: A magyar Hüperion II. Medio Kiadó, 2007. 238.

latkozik. Ez a múzsai és a barbár népek közt levő különbség."[10] „A bornépek nem világtörténeti, hanem aranykori hagyományban élnek. Ez a magatartás a bor egyik leglényegesebb alkotóelemének, az idillolajnak következménye. A bor-országok és a borvidékek mind idillikusak."[11]

Hamvas Béla az anyaggal történő szakrális érintkezést, a metafizikai befogadást eksztázisnak, mámornak mondja. Így a szakrális italfogyasztás „[a]z élet magasabb körében tulajdonképpen mindig eksztatikus, vagyis mámor, a művészi alkotás, a gondolkodás, a műalkotás átélése, az olvasás, a tanulás, a szerelem, a gyönyörködés, a tánc, a zene, az utazás, az ima. Narkózis is azért van, mert az élet kevesebb mámort nyújt, mint amennyit az ember kíván. A narkózis mesterséges önkívület. Van szakrális ittasság, mint a boré."[12] És van profán, ájult ittasság, mint a pálinkáé. „Az ájultság is önkívület, de nem fölfelé, hanem a semmibe való szétfoszlás önkívülete. (...) Az ájultság lefokoz és erőtlenné tesz, bénít és megfojt. A mámor minden emberrel és a világ egészével egyesít. (...) A mámor felfokozott, az ájultság lefokozott ébersége."[13]

Mielőtt még szenvedélyes vitát váltanának ki imént előadott mondataim a bor- és a pálinkapártiak között, szeretném leszögezni, hogy ebben az összefüggésben a bor és a pálinka is trópus. Hasonlóképpen *A bor filozófiájá*hoz, melyben Hamvas a bort nyíltan trópusként használja, hiszen imakönyvet szándékozik írni az ateisták számára, amelyben azt a szót, hogy Isten nem írhatja le, mert célzott olvasói a könyvet tüstént a földhöz vágnák, helyette a csók, a főtt sonka és a bor szerepel. A bor persze jó trópushoz méltóan bor is, de természetesen valami más is. Előadásomban a bor az átszellemített, megnemesített anyagot jelenti, hiszen a bor elkészítése folyamán a borosgazda a természet erőit követi, égi útmutatásoknak enged, így a szőlőlé erjedése folyamán szellemi alkímiában részesülve mindketten megnemesülnek, átszellemülnek.

Hajnóczy főhőse talán tudhatta ezt, ugyanis a *Perzsia* és a *Jézus menyasszonya* is kísérlet, ugyan sajátos kísérlet az italfogyasztás szakralizációjára, az anyag és az ember átszellemítésére. „Az iszákosság, könnyen belátható, szertartás, szótlan, magányos ima"[14] – ahogy a *Jézus menyasszonyá*ban olvashatjuk.

Kísérlet 1.: apró szertartások

A *Perzsia* strandjelenetét (melyben déli 1 óráig 13 üveg sört fogyasztott el persze csak a strandon, ugyanis előtte, az állomás büféjében már bevett 2 sört és 2 konyakot) a következő mondattal vezeti be:

„Apró szertartások előzték meg egy üveg sör elfogyasztását. Napozott egy kicsit, kiballagott a stégre, beugrott a vízbe, és jó tíz percet úszott. Aztán fölkapaszkodott a stégre, és elsétált a sört és pogácsát áruló emberhez. Vett egy üveg sört, megitta, és elfogyasztotta a töpörtyűs pogácsát is. Ismét tízperces napozás következett a kiszemelt fűzfa mellett, az-

[10] Ua. 266.

[11] Ua. 238

[12] Hamvas Béla: Eksztázis. Medio Kiadó, 1996. 15.

[13] Ua. 18.

[14] Hajnóczy Péter: Jézus menyasszonya. = Hajnóczy Péter: A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 514.

tán megint úszás, sör, pogácsa."[15] Ezt a látszólag semmitmondó eseménysort a négy őselemmel (föld, víz, tűz, levegő) történő folyamatos, váltakozó, kiegyenlített érintkezés teszi metonimikusan szakrálissá: a *víz*ben úszott, a nap *tüz*ét úgy fogadta magába, hogy a föld energiát közvetítő fűzfa mellett természetesen a *föld*ön feküdt, s a vízbe nem besétált, hanem elengedve földi kötelékeit a *levegő*n át beleugrott. Mint egy indián, aki a természet, így Isten közelségében él. Meg is kapja az indián attribútumát: „rézbarna, mint egy indián."[16]

Kísérlet 2.: A füstölés látomásos rituáléja

A szakralizációs igény újabb jele, hogy Hajnóczy írásaiban az italfogyasztás gyakran összekapcsolódik a cigarettázással. (A füst, a füstölés szakrális jelentősége jól ismert. A füst felfelé tör, az engesztelődés szémáját nyitja meg.) „Bort és szikvizet töltött a pohárba, de ismét nem itta ki a poharát, csak nézte. Aztán az asztalon álló órára nézett, és rágyújtott egy cigarettára."[17] Egy másik helyen megadja a cigarettázás, füstölés funkcióját is:

„A férfi cigarettára gyújtott, mint aki a felszálló füstből ezeknél elviselhetőbb képeket akar látni."[18] A megjelenő, időnként szinte leállíthatatlanul sorjázó képei rémképek. Ahogy az italfogyasztás nem képes Hajnóczy világában valódi szakrális eseményként megtörténni (hiszen kín, gyötrelem és rettegés), hasonlóképpen a füstölés sem: démonikus erőket idéz meg, s rémképeket, ijesztő látomásokat termel természetesen az italfogyasztással együttműködve.

3. Halvány kísérlet az írás szakralizációjára

A következő idézet az alkohol és a cigaretta narkotikus, démoni kettősét szembeállítja a jelentősebb szakralitási lehetőségeket magában rejtő írással. Noha a *Perzsiá*ban munkaártalomként jelenik meg az alkohol („elvégre az iszákosság az ő esetében munkaártalom"[19]), az alábbi idézet az írást kiemeli az ivás és a cigarettázás démonikus köréből, és megteremti a lehetőséget, hogy az írás eredeti, orfikus helyére kerüljön:

„Majd még folytatom az írást, gondolta, mereven a pohárra nézett, amely az óra mellett állt, s rágyújtott egy cigarettára."[20] Az italfogyasztás és a cigarettázás démonikus működése megszakítja az írás szellemi műveleteit.

„Az írás az a kereszt, amelyre felfeszülhet a részegség személyes szenvedése, és ami által ez a szenvedés értelmet nyerhet."[21] – olvashatjuk Turi Tímea dolgozatában.

Az *1962. február 4.* című írásában Hamvas Béla különbséget tesz orfikus és mágikus művészet között. Az orfikus művész és az orfikus mű – melyek metaforája a kristály –

---

[15] Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. = Ua. 325.
[16] Ua. 316.
[17] Ua. 296.
[18] Ua. 322.
[19] Ua. 357.
[20] Ua. 336.
[21] Turi Tímea: „Íly látomás szép a mezőn, de itt szemlélve más". A látomás valóságtermészete Hajnóczy Péter A szakács című írásában.

a világ erőinek a megfékezésében, rendezésében, harmonizálásában és megbékítésében áll. A mágikus művészet démonikus erők befolyása alatt áll, metaforája az örvény.

4. Szakralizációs kísérlet: deszakralizáció

A mágikus örvénylés a *Jézus menyasszonyá*t a Szűzanya rémképsorozatában húzza talán a legmélyebb pontra:

„háromszor belelőtt a Szűzanya úgymond megtestesülésébe, a töltött paprikát tartalmazó lábosba, maga elé húzta, evett belőle."[22]

A töltött paprika engesztelő áldozatként történő magához vétele nosztalgiával alig átszőtt deszakralizációs aktus, a *Jézus menyasszonya* itt ér a legtávolabb az eksztatikus mámortól, az élhető élettől, az élet mámorítóan egész illatától.

Nem kerül sokkal magasabbra a következő mondattal sem:

„Te mocskos szemétláda, Istenem, gondolta a fiú, szeretnék hinni benned."[23] Itt lepleződik le és tárul föl a Hajnóczy-életmű mélységes tragikuma retorikailag is, hiszen a főnévi igenévi alakok: a hinni és az inni nyelvi-retorikai közelsége jelzi az áttörés, pontosabban az összekapcsolódás lehetőségét, amelyet a regény kulcsmondata metaforikusan ki is nyilvánít:

„az iszákosság, könnyen belátható, szertartás, szótlan, magányos ima"[24].

És végül megtörténik az iszákosság, részegség felajánlása az 1976-os naplójegyzetben: „Egyetlen őszintén átélt szenvedést ismerek, a részegséget, amelyet kétségbeesett könyörgéssel Jézusnak ajánlottam fel."[25] Hasonlóképpen ír *A szakács*ban is: „Mindenesetre szenvedésre és alázatra kell szert tennie, ha labdába akar rúgni, valamint példát venni az Ács Fiától. De miféle őszintén átélt szenvedés vezetheti Jézus közelébe? Egyetlen ilyet ismert: a részegséget."[26]

A töltött paprika mint engesztelő áldozat, a hinni-inni hypogrammatikus nyelvi mintázata és a részegség mint Jézusnak tett felajánlás körbejárja a szellemi és az anyagi világ apokaliptikus elválasztottságának fájdalmasan nosztalgikus tapasztalatát.

Az *Alkohol* című jegyzettöredékben írja:

„Reggel – remegve, reszketve, fuldokolva – sorban állás a pénztárnál és a pultnál. Az első féldeci, amely életet ment és ugyanakkor ki is akarja okádni az ember, valahogy az áldozásokra emlékeztette gyerekkorában – a galambszaros templomtér, az apja, a hosszú prédikációk –, mintha Isten venné magához, aki ily módon akar beléhatolni, hogy emlékeztessen arra, ami a dolga, amiért a világra küldetett."[27]

A bornépek aranykori hagyománya, mely lehetővé tenné a visszaváltozást, a metanoiát, a borvidékek idillikussága, nyugalma és békéje a *Perzsia* világát csak egy nagyon

---

[22] Hajnóczy Péter: Jézus menyasszonya. = Hajnóczy Péter: A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 511.

[23] Ua. 513.

[24] Ua. 514.

[25] www.hunlit.hu/writers.d2?target=pdf&id=hajnoczypeter

[26] Hajnóczy Péter: A szakács. = Hajnóczy Péter: Összegyűjtött írásai. Osiris Kiadó, Budapest, 2007. 570.

[27] www.hunlit.hu/writers.d2?target=pdf&id=hajnoczypeter

vékony résen keresztül világítja meg a kórházi jelenet végén, amikor a fiú Krisztinával meglátogatja annak édesanyját:

„A fiú kinézett az ablakon, amelyen besütött a nap. (...) A félig tárt ablakon túl nézte a napsugarakat, furcsa, eddig nem észlelt nyugalom fogta el. (...) Tehát kinézett az ablakon: mit árthatnak nekem, gondolta, semmi közöm hozzájuk."[28] Kinézett az ablakon, ahogy Medve Gábor is kinézett a hálóterem ablakán: „nézte az eget, és látta is, amit néz."[29]

Kinézett az ablakon, túl a szenvedések világán, látta a halott várost, melyet egykor perzsák laktak, látta a város utcáit, melyeket ugyanúgy a nap sárga, vélhetően aranysárga sugarai világítottak meg, mint amikor Krisztinával egymás kezét fogva hevertek a füvön a sárgán villogó nap és az ajándékot ígérő ég alatt. Tudta, soha nem jut túl a halott városon. „Tudta ezt, s ez némi könnyebbséget jelentett számára. Könnyebbséget ahhoz, hogy méltósággal haljon meg."[30] Ha már méltósággal élni nem tudott, ha nem adatott meg neki egész illatával az életből fakadó mámort józanul és tisztán élni.

Hamvas Béla írja *A magyar Hüperion* első kötetében: „Az élet a legtöbb emberben túl erős. S ezért nem bírja ki kábítószerek nélkül. Tisztán inni nagyon nehéz. Melankolikus lesz tőle, vagy megvadul és tántorog. Csak a legerősebbek viselik el minden hamisítás nélkül, egész illatával, csak a legerősebbek tudják az életből fakadó mámort józanul és tisztán élni."[31]

---

[28] Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából. = Hajnóczy Péter: A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982. 318.

[29] Ottlik Géza: Iskola a határon. Budapest: Magvető. 1959. 29.

[30] Ua. 354.

[31] Hamvas Béla: Hatodik levél. = Hamvas Béla: A magyar Hüperion I. Medio Kiadó, 2007. 25.

DEMÉNY PÉTER

A szenvedély vágtája

Írásomnak az a kérdése, létre lehet-e hozni egy ún. *telített*, *aktív* referencialitást? El lehet-e szakadni a bosszantó *üres*, *közömbös* referencialitástól, amely nem tesz egyebet, mint hogy az életrajz tényeit a művekkel párhuzamosan sorolja fel s abban reménykedik, hogy a puszta egymásmellettiségből kiderül valami a szövegekre vonatkozóan is? Meg lehet-e találni azt a pontot, ahol mű és élet egybeolvad vagy inkább együtt lüktet?

Hajnóczy Péter esetében különösen fontos ez a kérdés, hiszen legendája, a meg nem értett alkoholista zseniről szóló diskurzus az értelmezés egy részében régóta rátelepedett az alkotásra. A szegedi Hajnóczy-konferencián[1] is tapasztaltam, hogy sokan a „vad", „antiszociális", „munkás" Hajnóczyról beszélnek, az elkeseredett alkoholistáról, a kirekesztettről és elmagányosítottról. Ez részben érthető, hiszen a hozzá közel állók (Alexa Károly, Melis László, Reményi József Tamás, Szkárosi Endre) nem tudnak eltekinteni az élő embertől, a krakélertől, aki zsíros táskájával lépett be időnként a Mozgó Világ szerkesztőségébe s akit nehéz volt elviselni, emlékét azonban talán még nehezebb kitörülni. Azt is megértem, hogy akad, aki szembeszáll a legendával – a legélesebben tudomásom szerint Bán Zoltán András.[2]

Ám éppen ez a szembeszállás késztetett arra, hogy elgondolkodjam a Hajnóczy-jelenségen. Vajon nem gyümölcsözőbb-e, ha óvatosan és az arányokat mindvégig szem előtt tartva bár, de mégis megpróbáljuk egymásra vetíteni a kettőt (életet és művet, művet és életet), mint éles ítéletekig eljutni: „Két kisregényében már nyilvánvaló, hogy lemondott a határok észleléséről, zsenitudata túlröpítette mindenen, hogy aztán a mű is feloldódjon nagyrészt a teljes formátlanság ködképei között."?[3] Hiszen meglátásom szerint például *A halál kilovagolt Perzsiából* nagyon is *megformált* alkotás, amely igenis észleli a határokat és tiszteletben is tartja őket, s egyáltalán nem az az amorf tömeg, amelyre a kritikus céloz.

Egy meddő dichotómia felbontása

Akkor viszont „hol az igazság"? Referencialitás és areferencialitás dichotómiájával mit sem érünk – látjuk, hogy Bán is a referencialitásra hivatkozik, még akkor is, ha negatívan értékeli. Ugyanakkor érzékelhető, Hajnóczy oeuvre-je erősen azok közé tartozik, amelyek esetében nehéz eltekinteni az élet bizonyos tényeitől, akárcsak Petőfi, József Attila, Petri vagy Esterházy esetében. A kérdés tehát nem az, miképpen tudjuk elválasztani a szöveget

---

[1] „A párbeszéd helyzetébe kerülni..." Hajnóczy Péter (újra)olvasásának lehetőségei. 2008. november 20–21.

[2] Bán Zoltán András: Babérból töviskoszorú. = Uő.: *Az elme szabad állat*. Magvető, Bp. 2000. 293–299.

[3] I. m. 293.

a tényektől, hanem az, miképpen tudjuk egymásra vonatkoztatni őket úgy, hogy a tények ne váljanak puszta adatokká, olyan szócikké, amely zsákutcába viszi az értelmezést; hogyan használhatók úgy, hogy *segítsenek* az elemzésben. Az, hogy Shakespeare Anne Hathaway-t vette feleségül, a darabok szempontjából teljesen mindegy; az viszont, hogy színész volt, aki szerepeket írt magának, jelentéssel bír. Ugyanígy jelentéktelen apróság, milyen zsíros táskája volt Hajnóczynak; alkoholizmusa azonban olyan jelenség, amely figyelmet érdemel, mert szövegszervező ereje van.

„Ami Esterházy eddigi utolsó korszakát illeti, bizonyos érdemet látok abban, hogy a szerző (...) artikulálta azt a kritikai csalódást, amely meglehetősen általánosnak mondható Esterházy a *Bevezetés*... utáni teljesítményével kapcsolatban... Az érv természetesen a referencialitás visszatérése, noha az sohasem volt távol. Valójában referencialitás és a referencialitás kecses egyensúlya bomlott meg (...)". A mondat Radnóti Sándor Kulcsár Szabó Ernő Esterházy-monográfiájáról írt bírálatából származik.[4] Itt szövegimmanens játékról van szó: arról, hogy a *Bevezetés*... írója hol utal az élet tényeire, hol pedig eljátszik, elironizál velük. De hogy egy másik író másképp játszik, másképp távolít, másképp ironizál, még nem jelenti, hogy ez utóbbi *egyáltalán* nem ironizál, csak azt, hogy az iróniának más lehetőségei is vannak. Az *Emlékiratok könyvé*ben sincsenek látványos szójátékok, pergő nyelvtantalanságok és más nyelvi gegek, mégsem állítaná senki, hogy nem ironikus, s attól sem tartózkodna, hogy az 1956-os pesti forradalom leírását annak vegye, ami: az 1956-os pesti forradalom leírásának. *Sajátos* leírásának persze, amely annak az írónak a szemszögéből íródik, aki az elbeszélés jelenében Berlinben él, homoszexuális szerelemben egy Melchior nevű férfival, s aki *akkor* kamasz volt – de hát Nádas szövegében is az a bravúros, ahogy az egyedit az általánossal, egy *személyes* emléket *mindenki* emlékével vagy tudásával ütköztet. Ilyen értelemben sem az a mondat nem tilos, hogy az 1956-os forradalomról Nádastól tudtam meg a legtöbbet, sem pedig az, hogy a *Temetések éve* az akkori események legszebb általam ismert leírása.

Hajnóczy szövege annyiban más, hogy nem időnként, egyes (fél)mondatokkal utal a valóságra, hanem *az egész művel*, annak több vonulatával és aspektusával, az ábrázolt szenvedéllyel és küszködéssel, gyötrelemmel és lelkifurdalással.

„Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta." Ez a *Perzsia* felkavaró *és* iszonyú, sokat idézett első mondata.[5] Azonnal kiderül belőle: a főhős *író* és az elbeszélés egyes szám harmadik személyű. A következőkből pedig az is nyilvánvalóvá válik, hogy a narrációnak több rétege van: az első az, amelyről a kezdőmondat szól, a második az író „részegsége alatt írt feljegyzéseit" tartalmazza, a harmadik a fiatal író és Krisztina szerelmének történetét meséli el, a negyedik pedig a feleségével való tanácskozását a gárdonyi strandon s az ezt követő mulatérozást. A négyből kettőhöz (a „mostanihoz" és a „Krisztinához") látomások és emlékképek kapcsolódnak, az a kapocs azonban, amely mindegyiket összeköti, az alkoholizmus és a vele való élés s már abból, amelyik időben a legtávolabbi, a Krisztina-elbeszélésből is világos, olyan ember küszködik itt a szenvedé-

---

[4] Radnóti Sándor: A posztmodern zsandár. = Uő.: *A piknik. Írások a kritikáról*. Magvető, Bp. 2000. 284.

[5] *A halál kilovagolt Perzsiából*t a következő kiadásból idézem: Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából. Kisregények és szociográfia*. Osiris, Bp. 2000. Millenniumi Könyvtár. A mondat a 9. oldalon található.

lyével, akinek ez *valóban* szenvedélye, mert élete, bár ekkoriban még nincs egészen tisztában azzal, *mennyire* élete valójában. Erre mutat egyrészt az a kétségbeesett és megalázó törekvés, hogy *megfeleljen*, másrészt az a szánalmas belátás, hogy *képtelen lemondani* az italról. E belátást nem kevésbé szánalmas mentegetőzések kísérik, amelyek azonban természetesen nem nyugtatják meg a fiatalembert.[6]

Nem nyugtatják meg, mert elég őszinte és értelmes ahhoz, hogy tudja, itt egyáltalán nem Krisztináról van szó, hanem arról a viszonyról, amely őt az alkoholhoz láncolja s arról a sejtésről, hogy ez a láncolás sokkal erősebb ahhoz, semhogy *bármilyen* lány szétszakíthatná. A kronológiailag későbbi narrációból, az idősebb író történetéből tudjuk, milyen kétségbeejtően pontos ez a sejtés – itt már egy menthetetlen alkoholistát látunk, aki semmilyen módon nem képes uralkodni magán, sőt, ideológiát is alkotott az italozáshoz: „Ami engem illet: az első pohártól rúgok be és változom más emberré."[7]

Ha így olvassuk, a szintén emlékezetes zárás[8] nem olyan típusú bekezdés, amely „felfelé visz"; minden új életre célzó líraiság ellenére arra kell gondolnunk, ez *éppen úgy* az alkoholizmus látomása, ahogy az időben későbbiek *egyértelműen* azok. E látomások miatt több ez az alkoholizmus, mint ajzószer vagy ihletforrás, több, mint divat vagy puszta poharazgatás; e látomások miatt nem kell hosszan bizonygatni, miért szűnik meg a fiú kapcsolata Krisztinával: nem egyszerűen azért, mert Krisztina egy élő közhelygyűjtemény, a merevség és a képmutatás netovábbja, hanem elsősorban azért, mert ez a szenvedély *nem hagy helyet* más szenvedélynek, féltékenyen elpusztítja a vetélytársakat, kiszorítja az élet egyéb vonatkozásait, míg végül maga a fiúból lett férfi sem lesz más, mint egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város, amelyen túl már csak a líra remélhet bármit is.

Tükörtávlatos irónia

Mint láttuk, a nők puszta *eszközök* vagy inkább *vágyott eszközök*: Krisztina „a csoda" reménye,[9] amennyiben a fiú arra számít, hogy általa minden megváltozik valamiképpen, a feleség pedig a tökéletes társ reménye vagy inkább ábrándja: az író eldobta feljegyzések között az alábbi olvasható: „Most egy pillanatig abban reménykedtem, hogy a feleségem változik meg ettől a pohár sörtől, és megért engem, ami számomra annyit jelent, hogy pillanatnyi hangulatom szerint ért meg és fogad el minden feltétel nélkül."[10] A „kezdő" alkoholista abban bízik, hogy a lány olyan feltételeket teremt, amelyek kirángatják szen-

---

[6] A számtalan lelki vívódás közül egyetlenegyet idézek, a kapcsolat elejéről: „Ottfelejtett valamit az öltözőszekrényben, mondta Krisztinának, azonnal jövök. Nem felejtett a szekrényben semmit, amire szüksége lett volna (...), egyszerűen meg akart inni egy korsó sört, és nyugodtan elszívni egy vagy két cigarettát. A cigaretta elnyomja az alkohol szagát, mentegette magát gondolatban Krisztina előtt, és lelkiismeret-furdalást érzett, hogy becsapja a lányt. Másfelől viszont jogosnak tetszett a védekezés: egy végtére is idegen lány előtt nem fogja egy csapásra megváltoztatni eddigi életmódját." I. m. 17.

[7] I. m. 9.

[8] „A fiú ott feküdt a strand gyepén, szemben a tűző nappal, Krisztina kezét fogva. Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl – tudta – édesvizű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben." I. m. 81.

[9] „...nem akarta elhinni, hogy megeshetett vele ez a csoda." I. m. 14.

[10] I. m. 9.

vedélyéből, miközben *ő maga* alig képes visszafogni magát s inkább hazudik, csak ihasson; a „beérkezett" alkoholista már nem is tagadja, hogy nem tud mit tenni a rajta elhatalmasodó szenvedély ellen, s abba menekül, amibe lehet: egy „túlság" reményébe, egy olyan világ illúziójába, amely rajta és borzalmas, pusztító függésén túl helyezkedik el s amely mégis tartalmazza és megváltja őt.[11] Talán a két állapot közötti különbségből fakad az is, hogy Krisztina végig „ott van", a feleség viszont végig „nincs ott", holott az alkoholizmus s az ellene folytatni próbált küzdelem nem különbözik radikálisan, csupán a főszereplő életkora, ez viszont olyan aspektus, amely nem rajta múlik s amely ellen valóban nem tehet semmit.

A Krisztina, illetve a feleség közötti különbségnél (mennyire jellemző már az is, hogy az elsőnek van neve, a másodikét viszont csupán egy Á. jelöli) talán fontosabb azonban az az eltérés, amely a *helyszínek* között figyelhető meg. Míg ugyanis a fiúval, legyen bár Krisztinával a Gellért strandján vagy Á.-val Gárdonyban, *kint* történnek a dolgok, szinte pikareszk módon, a kórházban, a vonat restijében, az ismeretlen menyasszony házánál vagy a vonaton, addig a férfival már-már reménytelenül *bent*, az íróasztalánál, amelytől csupán az emlékek és a látomások révén szakad el – a sebtében és lelkifurdalások közepette vásárolt bor még inkább hozzáláncolja.[12]

Azért tartom fontosnak ezt a *bent*et, mert minden szenvedély végső helyszíne éppen ez ,s az alkoholizmus csak iszonyú látványossága révén emelkedik ki a többi közül és azért, mert a külvilág és az „alany" számára egyaránt elviselhetetlen s ez utóbbi, bár emberek között szeretne lenni, kénytelen mindenkit elmarni magától, önmagába visszavonulni, bezárkózni a tragédiába.

Így érkezünk el Hajnóczy Péterhez, ahhoz az íróhoz, aki a *Perzsia* íróját írja; így érkezünk el a telített referencialitáshoz. A szegedi konferencia első napjának estéjén levetítették Mátis Lilla és Gujdár József 1985-ös filmjét, a Balázs Béla Stúdiónál készült *In memoriam Hajnóczy Péter*t. A teremben, a nézőkkel szemben a falon Helle Mária fotója lógott. Lesütött szem, kétségbeesetten kérő kézmozdulat, a homlokba hulló, loncsos haj, megrongálódott arcbőr. Rettenetes. Aztán a film. Mátis és Gujdár azonnal Hajnóczy Zsámbéki utcai lakásába mentek, ahogy az író halálhíréről értesültek. A kamera egyenként időzik el a tárgyakon: a vetetlen ágyon, a lemezjátszón, a kevés vízzel lötyögő mosdótálon, az öszszevissza hányt gyógyszereken, könyveken, üvegeken és újságokon, a fényképeken... Valósággal éreztem a magány, a szorongás, a kiszolgáltatottság bűzét. És arra gondoltam, *ez* a szoba *az* a szoba, a *Perzsiá*ból. Nem éreztem, ma sem érzem szentségtörésnek ezt a megfeleltetést. „Július közepétől november végéig rövidebb-hosszabb megszakításokkal részeg volt..."[13]; „Fürdőköpenyben volt, aztán lassan öltözni kezdett, mint aki abban reménykе-

---

[11] Ezzel a hittel, ezzel az önáltatással magyarázható a kisregény mottója is, Babits *Zsoltár férfihangra* című versének részlete: „Mert ne gondold hogy annyi vagy, amennyi látszol magadnak, / mert mint látásodból kinőtt szemed és homlokod, úgy nagyobb / részed énedből, s nem ismered föl sorsod és csillagod tükrében magadat, // és nem sejted hogy véletleneid belőled fakadnak, / és nem tudod hogy messze Napokban tennen erőd / ráng és a planéták félrehajlítják pályád előtt / az adamant rudakat." I. m. 7.

[12] Ennek látszólag ellentmond az, hogy a fiú története is a férfi emléke. De nem véletlen, hogy ezt az egyet elbeszélésnek tervezi s az sem, hogy a *Perzsiá*nak ez lesz a *másik* kerettörténete – keret a keretben.

[13] Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*. I. m. 9.

dik, sejtjei talán megváltoztatják elhatározásukat, és nem kívánják vagy kevésbé kívánják a bort."[14]; „...a lába mellett az utolsó üveg bor, amelynek jó háromnegyedét megitta már, aztán a borosüveg mellett ott állt a hasznos ásványi anyagokat tartalmazó szikvizes palack. Órájára nézett: úgy tetszett, az idő nem múlik, még mindig jó három órát kell várakozni a feleségére, míg megjön. Az asztalon kinyitott spirálfüzet, a füzeten toll feküdt; mindenesetre megpróbált írni valamit, amelyben talán van hasznos szöveg is."[15]; „A szekrény alsó rekeszében kezdett kutakodni, ahol régi naptárai, novelláinak összegyűrt harmadpéldányai, levelek, kivágott újságcikkek, kavicsok, színes levelezőlapok, valamint fényképek hevertek. Mindig tervezem, de csak tervezem és halogatom, gondolta, hogy rendet rakok a szekrényben. Találomra kivett a fényképek közül hármat."[16]

Ha ezeket a bekezdéseket idézzük, mintha a filmet „olvasnánk". Homályos, sötét, rendetlen szobát látunk a szövegben, ahol egy magányos alkoholista félelmének szaga érződik. A férfi várja Á.-t, de ez is puszta önáltatás: nem azért magányos, mert egyedül van s a többszöri, önmagának tett ígéret ellenére sem fogja megállni, hogy bevegye az Anticolt és ne igyon. Az a naplójegyzet, amelyet Reményi József Tamás nyomán Ács Margit idéz Hajnóczytól az utószóban, mindenféle stílustörés nélkül beilleszthető lenne a *Perzsia* szövegébe: „Alkoholizmusom egyben sajátos világnézet is, politika és vallásos meggyőződés némi öngúnnyal fűszerezendő keveréke. Egyetlen őszintén átélt szenvedést ismerek, az alkoholizmust, amelyet kétségbeesett könyörgéssel Jézusnak ajánlottam fel."[17]

„Gondolta", hangsúlyozzák néhányan, az első mondat végére s arra utalva, az egyes szám harmadik személyű narrátor kizárja a szöveg vallomásként való értelmezését. Ez azonban meglátásom szerint nem különbözik attól a stíluseszköztől, amelyet még a naplóírók is használnak. *Erotikus kísérletek* című, Nádas Péter esszéiről írt bírálatában Radnóti Sándor idézi a „finom Kosztolányi naplójának egy hihetetlenül brutális, kínos, kannibáli pikantériájú" mondatát: „Szép lélek volt ő. A szabadkai bordélyházban mulat a kurvákkal, s egy kurvának nyalás közben egy kispörköltre való húst harapott ki a clitorisából."[18] Nyilvánvaló, hogy Kosztolányi *önmagáról* beszél, bár harmadik személyben, természetesen azért, mert *távolítani* szeretné magát, meg szeretné teremteni a *tükörtávlatot*, hogy egyáltalán *bemutathassa* saját cselekedeteit. Hajnóczy is ezért távolít: vallani akar és ehhez meg kell pillantania önmagát. Éppen ezért a sokat és rosszul használt referencialitást *ebben az esetben*, a *Perzsia* értelmezésekor megvilágító erejűnek és megdöbbentőnek érzem, egy kétségbeesett könyörgő íróilag őszintén megformált szenvedésének, ahol a mű nem tartja távol magától a referencialitást, ellenkezőleg, számít rá egyfajta *tragikus irónia* megteremtése és működtetése érdekében. A kirekesztettséget és elmagányosítást pedig legalább annyira Hajnóczy sorsának, mint a körülmények szerencsétlen összejátszásának tartom. A *Perzsia* azért ironikus, mert minden távolságtartás, minden önreflexió elválaszthatatlan az iróniától, és ez az irónia azért *tragikus*, mert a bukás elválaszthatatlan attól, aki bukik.

---

[14] I. m. 13.
[15] I. m. 50.
[16] I. m. 54.
[17] I. m. 157.
[18] Radnóti Sándor: *A piknik*. I. m. 230.

CSERJÉS KATALIN

A szakács, aki soha nem főzött

HAJNÓCZY PÉTER SZÖVEGEINEK „REFERENCIA NÉLKÜLI" CÍMEIRŐL

A szakács. Kezdeném *ezen* (akár Hamlet a szavaláson, a helsingöri vár udvarában, midőn a színészekkel, régi cimboráival találkozott[1]); kezdeném előadásomat *ezzel* a felütéssel, e hétköznapi, s egy nagykötet tartalomjegyzékében aligha figyelemfelhívó (ha nem profán prózaisága, anti-irodalmisága miatt) titulussal, s a hozzá kapcsolódó szöveggel. A címmel, ahogyan e szöveghez *tartozik vagy nem tartozik*[2]. Hajnóczy is szeretett apóriákban, paradoxonokban, ambiguitásokban gondolkodni és – fogalmazni. Holott fontos szöveg e jeltelen, csupán foglalkozásnévvel jegyzett elbeszélés, történet vagy szövegváltozat: válasszon ki-ki kedve szerint az architextusok közül!

2007-ben jelentette meg az Osiris Kiadó *Hajnóczy Péter összegyűjtött írásai*t az *Osiris Klasszikusok* sorozatban, sokak bosszúságára, még többek reménybéli örömére: Hajnóczy Péter, huszonhat esztendővel halála után, végre *klasszikussá* vált, egy szerkesztő s egy kiadó jóvoltából, legalábbis írott szó által deklarálva. A kötetet Reményi József Tamás állította össze, és ő írta a jegyzeteket is. Ugyanő ragaszkodott, hogy neve mellé a korábbi kiadások áldozatos szerkesztőjének, az azóta elhunyt Mátis Líviának a neve is odakerüljön.

E gyűjteményes kötet még nem a várva várt kritikai kiadás (ki fog erre vállalkozni?), viszont az egybefűzésen és rendszerezésen kívül egy nóvummal bizonyosan szolgál: a híres „sportszatyor" tartalmából előkerült egy izgalmas, közel ötvenoldalas szöveg, mely *A szakács* címet viseli. A Hajnóczyért lelkesülő olvasók erre az írásra csaptak le először, s igyekeztek rövid úton birtokba venni, méricskélve értékeit, kontextusait, inter- és autotextuális kapcsolatait. És valóban: olyan e szöveg, mint egy gyűjtő, mint egy archeológiai lelet, egy fosszilia, mely *mise en abyme*-ként, de szöveghatárokon kívüli elhelyezkedésben

---

[1] *„Uraim, üdvözlöm mindnyájokat. Tegyünk úgy, mint francia sólymász: amint megpillantjuk, eresszük rá: most mindjárt szavaljunk egyet."* (Shakespeare: *Hamlet*, 2. szín. Ford. Arany János)
A királyfi mintegy köszöntés helyett, „csak jókedvéből is" szavalásra szólítja az öreg színészt. Még inkább: együtt-szavalásra, mert ő maga kezd hozzá a memoriterhez, nagy virtussal: Priamos megöletését szavalja, „a durva Pyrrhuson" kezdve. Csak amúgy kedvtelésből, egyelőre célzat nélkül. (Én most: célzatosan.)

[2] Az idézet a főszöveg következő mondatát is igazolni hivatott, miközben egy kései Hajnóczy-szöveg gondolkodás- és fogalmazásmódjára alludál: „Mindent összevéve – alapos gyanút feltételezünk – kedves trikóm igenis utált engem; a szeretet sajátos kifejezése volt őtőle, irányomban. Tehát alapos gyanút táplálhatok: én lőttem agyon, vagy akasztófára küldtem, mert *szeretett vagy nem szeretett* (kiemelés tőlem, Cs. K.)." In: *Meghalt a trikóm*. Hajnóczy Péter: *A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások*. Összeáll. és gond. Mátis Lívia. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1982. Az idézetek a továbbiakban e kötetből valók.

tükrözi kicsinyítve a Hajnóczy-korpuszt. Aki most már legelőször e szöveget olvassa el Hajnóczytól, mindenbe (szinte mindenbe) belekóstol, amit szerzőnk valaha csinált. S ez áll a – mégiscsak (ezt szeretném bizonyítani) – különös címadásra is. Ide szándékszom visszatérni néhány, a feltárt új szöveget életműbe fércelő jegyzet után.

1975-ben Hajnóczy megismeri Malcolm Lowry írásait Göncz Árpád fordításában. Tudjuk, a reveláció erejével hatnak rá. Megkockáztatom a kijelentést, hogy Hajnóczyt olvasni a *Vulkán alatt*[3] intertextje és annak alapos széljegyzetelése nélkül nem lehet. Lehet, de csak vékonyabb, felületibb olvasat jöhet így létre, gondoljunk kiváltképp az *M*-re és a *Perzsiá*ra.

A halál kilovagolt Perzsiából egyik kéziratban maradt előképe a *Jézus* munkacímet viseli: e szövegben is a megváltódás, alkohol okozta szenvedés és pokol foglalkoztatja Hajnóczyt, akár találva-választott alteregóját, Lowryt. A „banális és emelkedett, mocskos és szent"[4] bugyrai és ormai ott munkálnak az életmű minden lapján. A *Jézus*t mégis abbahagyja (vendéglői és strandjeleneteit viszi át a *Perzsiá*ba). Ahogyan Reményi József aposztrofálja: „egy szerep keres egy szerzőt" –, a kutatás folytatódik, a főmű még várat magára.

1976 őszétől Hajnóczy ismét közelebb lép a megírandóhoz: még egy előzmény, melynek a *Csütörtök* címet szánta. Egy kimerevített idő-pont célkeresztjében viaskodik a szöveg hőse: a választás kényszere őrli a szeretet vágya és a körülmények hatalma közt[5].

1977 január végén készül el aztán *A szakács*, mely a szó szoros értelmében a *Perzsia* előszövege: ott ér véget (18. fejezet: *A szakács írni próbál*), ahonnan majd a főmű kezdeni fogja: a sóváran üres lappal – az *abjekció*t megelőző pillanatokkal. Szinte fogható, amint az író rátalál az ötletre, mely alakot ad hőse személyiségének, problémájának, szenvedésének. Így lel rá az írásra mint napi penzumra, átmenetileg falnak támasztott keresztre, szertartásra, „átokra és imára"[6]: az élet egyetlen, *rés*nyi sávban[7] kínálkozó lehetőségére.

Visszajutottam dolgozatom témájához, mely most nem az említett „talált szöveg" pretextus volta, ellenben a cím. Az elbeszélés címe.

(De, bár mint fent jeleztem: *A szakács elő*szöveg státuszú az életmű nagy opuszaihoz képest, kiadatásának kései ténye miatt most, a mi számunkra mégiscsak nóvumként jelentkezik. Álljon hát címének széljegyzetelése a többi, témámba illő titulus vizsgálata után!)

Amikor Gérard Genette 1982-ben ötféle transztextuális kapcsolatot különít el egymástól, egyre növekvő „absztrakciós, implikációs és globális rendben"[8] elősorolva őket,

---

[3] Lowry, Malcolm: *Vulkán alatt*. Ford. Göncz Árpád. Európa Könyvkiadó, Bp. 1973

[4] Reményi József Tamás *Utószavá*ból idézek szabadon, 344. In: *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások*. Századvég Kiadó, Bp. 1993. Összeáll. és gond. Mátis Lívia és Reményi József Tamás. Utószó: Reményi József Tamás.

[5] Az olvasó kíváncsi, miért nem birtokolhatja e kulcs-szövegeket; az Osiris miért nem ürítette ki fenékig ama „sportszatyrot". Reményi József szíves magánközlése igazít el: a többi papír, amit a táska (doboz?) őriz, hiányos, töredékes, olvashatatlan, rossz gépelésű stb. Belőlük kiadható *egész* nem volt több létrehozható, csupán *A szakács* ötven oldala. Ez is csoda, valóságos kincs.

[6] Diamanda Galás *Malediction and Prayer: Concert for the Damned* című lemezétől kölcsönöztem a címet (Asphodel, 1998). A San Diegó-i születésű énekesnő, zeneszerző, performansz-művész koncertlemeze egy halálos ítéletére váró nő (Aileen Wuornos) ügyében íródott, aki a felvételek idején a floridai börtön halálsorán várt a kivégzésre. A felhasznált szövegek szerzői közt Baudelaire, Pier Paolo Pasolini és Miguel Mixto, a salvadori gerilla-költő neveit találjuk.

[7] Mészöly Miklós *Saulus*ának *rés*eit kívántam ide aposztrofálni.

[8] G. Genette: *Transztextualitás*. Ford. Burján Monika. In: *Intertextualitás I–II*. Helikon, 1996. 82–90.

közöttük áll a titulust is magában rejtő paratextualitás is. A szerző példák sorával bizonyítja, hogy e „paratextualitás (...) elsősorban megválaszolatlan kérdések tárháza". Magam is így érzem, és mindig érdeklődéssel fordultam cím és szöveg kimeríthetetlenül változatos viszonyához.

> „Minden irodalmi alkotás úgy fogható fel, hogy két egymáshoz társított szövegrészből áll, az egyik a mű fő része (...): a teste, a másik a címe; e két pólus között kering az értelem villamos árama; az egyik rész rövid, a másik hosszadalmasabb (megeshetik ugyan, hogy a költő kedvtelésből visszájára fordítja ezt az arányt egy-egy oldalon, de az egész kötetre nézve mindig helyreáll e nagyságrendi viszony." (M. Butor)

Címre mindenképpen szükségünk van ahhoz, hogy azonosíthassuk a szövegeket (de nem szükségszerű, hogy a szerző adja a címet). Címre mindig (legtöbbször) szüksége van a szerzőnek és – a szövegnek. Bizonyos tekintetben azonban közömbös, hogy az alkotó mit és mennyit tart a maga adta titulusról, hiszen ha fölékerült az opusnak, attól kezdve: „adva van"[9]. Nem tudjuk nem rá-olvasni, rá-érteni a szövegre. Együtt-működik a textussal, kényszerű szüm-pathiával (együtt-szenvedéssel).

Bizonyos, hogy nincs szerző, akinél a címadást nem érdemes figyelembe venni. Kinél jobban, kinél kevésbé: eltekinteni tőle azonban lehetetlen, a cím helyzeténél, „elsősorvoltánál"[10], textus fölé emelt magányánál fogva. „Avec ma solitude"[11] – bólinthatna szerényen a Hajnóczy-cím is, mintegy önmagát ajánlva, önmagáért tanúskodva[12]. Tudjuk, milyen fontosnak tartotta Hajnóczy mindazt, amit kiadott a kezéből: az utolsó írásjelig, dőlt betűig, nyomdai képig[13]. Hogyne törődött volna címeivel, sőt: alcímeivel, némafilmes betétcímeivel, mert ez sem ritka szerzői modus nála[14]. Megítélésem szerint akkor is figyel, szúrós szemmel őrködik titulusai felett, mikor látszólag csuklómozdulattal írja szövege fölé az első alkalmasnak tetsző szót[15].

Alexa Károlytól idézek hosszabban, a kontextus végett[16]:

> „Amikor H. »egészségügyi indíttatásból« málnaszörpöt tölt a rizlingbe, megjegyzem, hogy messze esett a fájától, hiszen H. J. – mint erre K. F. börtönjegyzetei utalnak – a legnehezebb pillanatban »limonádéval hűtögette ereit«. H. ádázul helyesbít –, de azért borzongva fölhajtja a mixtúrát. Igaza is van – »vérét« a helyes. (Idézi is a Perzsiában.) Kérdem közben – ad vocem: Vér –, hogy

---

[9] Marcel Duchamp híres (kettős!) műcíme egyik, metaforikusabbik tagját hívtam ide: *Fekvő akt. (Adva van.) 1. A Vízesés 2. A Világítógáz.* 1946–1966. Vegyes technika, 242, 5×177, 8×124,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

[10] Odorics Ferenc verscímekhez fűződő kutatásaira utalok

[11] Kedves zeneszerzője, Georges Moustaki egyik számának címét szerette visszatérően, büszke, sebzett gőggel felhasználni levélaláírásként, dedikációként: *„Avec ma solitude..."*. Magányomat ajánlom, másom nem lévén.

[12] Így tesz a *Mandragóra* férfija; de ekként áll ki önmagáért ugyane novella piros fazeka is, vagy a *Meghalt a trikóm* mottójában vigyázz-t álló kínai agyagkatonák; s bizonyára a hűséges kék ólomkatona is.

[13] Helle Mária emlékezik a Szerdahelyi Zoltán készítette interjúkötetben (*Beszélgetések Hajnóczy Péterről.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1995. 70.) Hajnóczy haragudott a nyomdahibákra, s „nem volt rest tenni róluk". Betaxizik a szerkesztőségbe, és végigjavítja az összes példányt.

[14] A *Pókfonál*, *A fűtő*, *A kék ólomkatona*, a *Ló a keramiton* stb. dőlt betűs, némafilm-tagolásra emlékeztető belső céduláira, kisfejezet-címeire gondolok.

[15] *Im-ígyen* adhatta például a *Szolgálati járat*, a *Kommuna*, *A herceg*, a *Hány óra?* stb. címeket.

[16] Alexa Károly: *(Re)konstruált (olvasó)napló.* Mozgó Világ, 1980/12.110–113. 110.

honnan való A véradó témája, meg egyáltalán. »Mit tudom én, megálmodtam. Tudni kell címet adni...«"

Csoportosíthatom Hajnóczy Péter, belátjuk, korántsem átgondolatlanul, hányaveti könnyedséggel és nemtörődömséggel adott, mert ha effélének is tűnnek – maga a szerző mondja – *ihletett* címeit. Ugyanez a szerző gúnyolódna buzgalmamon, ez azonban most nem akadályoz meg klasszifikáló munkámban. Mutatok két sort a mátrixból:

A fűtő; *A szekér*; *Foghúzás*; *Mosószappan*; *Alkalmi munka*; *A pad*; *A fuvaros*; *Szenesek*; *A pipacs*. E címek a tartalomjegyzék fellapozóját nem ingerlik sürgős választásra. Látszólag, elsőre bizonyosan nem; s a felsorolást ebben a csoportban joggal s számosan folytathatnám.

Most lássuk az érem másik oldalát! *Tengerésztiszt hófehér díszegyenruhában*; *Nyikoláj a handzsárral*; *Meghalt a trikóm*; *Jézus menyasszonya*; *Ló a keramiton*; *A halál kilovagolt Perzsiából*; *A kopt nők*; *A vese-szörp*... E sor ugyancsak bátorsággal folytatható. E második sorozatra jobban illene az Alexa-felidézte gőgös szerzői megjegyzés.

Engem most sem nem az első, sem nem a második cím-csoport érdekel; ellenben egy harmadik az, mellyel foglalkozni szeretnék. Azokhoz a speciális, de a korpuszban korántsem ritka címekhez szeretnék gondolatokat fűzni, ahol a jelentős, avagy jeltelen cím *nem ismétlődik meg a szövegben*, s nem is kap semmiféle direkt vagy indirekt magyarázatot a textus révén. Megkockáztatom, hogy efféle címadással az irodalom történetében sehol sem találkozunk, kivéve az avantgárd elképesztő szabadságú (szabadosságú), provokatív címeit. Hajnóczy ilyen értelemben nem tart rokonságot a sokat vitatott és képlékeny fogalommá lett avantgárddal[17], címei kiválasztásakor nem a meghökkentés szándéka vezeti.

Előrebocsátom, hogy bár a most felsorolandó szövegek címeinek magyarázatához egyelőre csak próbálkozom közel férkőzni, meg vagyok győződve, hogy e titulusok emblematikus, hermetikusan elzárt, de kellő szorgalommal vagy invencióval kibontható jelentéseihez igenis vezet út. Mostani munkám is ez ösvényen próbál lépéseket tenni.

Az unokaöcs; *Mandragóra*; *A halál kilovagolt Perzsiából*; *Jézus menyasszonya*; *Karosszék kék virággal*; *Last train*; *A szakács*

Más-más módokon és fokozatokban, de ezek volnának: a cím *egyfajta* magánya és betöltetlensége okán vizsgált írások. Közülük néhányról részletesebben szóltam a konferencián; jelesül, terjedelmi okokból, csupán a *Perzsia* s a *Jézus menyasszonya* címeit érintem *A szakács*ot megelőzve; s elhagyom *Az unokaöcs*öt, e „Diderot perszíflázst"[18], hol a cím még Kafka (Karl Rossmann „unokaöcs" *A fűtő*ből), a főhős már Diderot. „Csak" a szöveg a Hajnóczyé. S nem beszélek most a *Mangragórá*ról sem, ahol dialógus jön létre a megemlítetlen cím és az agyonbeszélt szubtextus (a „gyanús külsejű piros fazék") között. A nőiszabó ellentmondásos helyzetének és képzelgő vágykivetülésének lesz így tükörképe mindkettő, fordított előjellel.

---

[17] Hajnóczy Péter és az avantgárd viszonyához adalékokat olvashatunk Szkárosi Endre munkájában: *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből.* Magyar Műhely Kiadó, 2006. 153–154.

[18] Balassa Péter: *Hajnóczy Péter:* A fűtő. Jelenkor, 1976/2. 190–192.

A halál kilovagolt Perzsiából címadó képe az utolsó (tizenhetedik) imaginációban tűnik fel, írnám önkénytelenül, de ez nem volna pontos. A címet adó szuggesztív kijelentés *sehol sem* jelenik meg a szövegben, magyarázatot *se* kapunk rá: a lovagoló halál[19]... Hová tart az utas, miután kilovagolt eddigi tartózkodási helyéről? Szörényi László kesernyésen szellemes válasza Mozgó Világ-beli tanulmánya végén: „A Halál kilovagolt Perzsiából – és megérkezett Budapestre."[20] Az ígért lovas helyett a halott perzsa város festődik elénk. A férfi, akár a *Pókfonál* festője, belép saját álmába, és ott hal meg. Végül belevész a képzelete alkotta gyilkos labirintusba. Kilép a történetből, és átgázol a gondolat konstruálta víziókilágba. Egyik teremtett világból egy másikba; mind mélyebb virtuális térekbe.

> „Végül a halott várost látta. Nemcsak látta: de ott bolyongott a mustársárga házak, félig és teljesen összeomlott házak labirintusában; Á.-t, a feleségét kereste. A menedéket nyújtó szoba, az íróasztal, az óra, a rejtett és el nem rejtett üvegek szintén eltűntek, érezte, mindörökre. Egy percig felülnézetből látta a várost, az előtérben kőcsipkés mellvéd, árkádok, aztán ismét a mellvéd kőcsipkéi félkörben határolnak egy bástyát, amelyet alulról lépcsőkkel lehetett megközelíteni, itt a lépcső által megtört téglalap alakú térség következik, erről ismét lépcső vezet fel a bástyára." (353)

A szavak és a dolgok[21]. Bármily alapos Hajnóczy a kép leírásában, s bármennyire szolgálatkész a mi figyelmünk: ahány olvasó, annyiféleképp állítja helyre magában a perzsa város sárga tájait. Hogy aztán *A herceg* szövegébe applikált halvány fotón („ónixból épült lakatlan erőd"; csalódottan? miért is?) szembesüljön véle. Diószegi Olga azt írja, hogy a „hypotext" egy újságkivágás volt Hajnóczy házi gyűjteményéből. (A fiúnak is van egy ilyen füzete[22], tele újságkivágásokkal és képekkel; akkor gondol rá, mikor Krisztina banalitása elviselhetetlenné kezd válni [286]).

Mikor Hajnóczy megismerte Hedájat *Vak baglyát*[23], megragadta a perzsa író lidérces víziója egy ismeretlen térről és időről. Szörényi László informatív írása[24] sokat segít, de az épp ő (Szörényi) által „könyvespolc"-nak elkeresztelt *Perzsia*-beli szöveghely (357) is hivatkozik a keleti íróra. S ha így megtalálnám magamtól is a művet a perzsa-vízió eredetét

---

[19] Dürer metszete idéződik elém; Hajnóczy is ismerhette (*Lovag, Halál és az Ördög*. Rézmetszet, 1513, 25×19). Ifj. Hans Holbein klasszikusnak számító *Haláltánc*-fametszetsorozatán (1523–1526, kiadva: 1538, Lyon. 41 lapból áll) is van lovagló Halál. E metszetekkel ugyancsak találkozhatott írónk olvasmányai során.

[20] Szörényi László: *Előképek és víziók*. In: Mozgó Világ, 1980/12. 103–105.

[21] Michel Foucault kötetének címét kölcsönöztem. *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, 2000.

[22] Hajas Tibor idevágó vallomásos írásából idézek, a rokon szellem okán; a Sydney-i Biennálé számára adott nyilatkozatából választok: *„Öngyilkosok szépséges rendben fekvő, rothadó tetemei a guayanai őserdőben; Manson megszállott rajongóinak vitustánca egy vérben úszó szobában; japán mozdonyok kazánjában égő hadifogoly-testek; A. Baader és G. Ensslin, leendő mítoszhősök és gyilkosok, egy pornó-film coitus-jelenetében; a kokós, aki éveken át majmot etetett, és megkapja az utolsó nagy löketet egy mocskos lépcsőházban; a sebesült matador egy spanyol arénában; a skopjei földrengés; kataleptikusok, akik a fal ugyanazon pontját bámulják évekig; képek, melyek kísértenek, megzavarják álmomat, mert jóváthetetlenek. Az idő megállt e képek megfagyott középpontjában.*" (In: *Hajas Tibor [1946–1980]*. Szerk. Beke László és Széphelyi F. György. Magyar Műhely, Páris, 1985)

[23] Hedájat, Szádeq: *A vak bagoly*. In: *Mai perzsa elbeszélők*. Ford. Baranyi Angela és Kazanlár Emil. Európa Könyvkiadó, Bp. 1973.

[24] Szörényi László: *Előképek és víziók*, 12.

keresve, kérdés, lelnék-e ily városképet *A vak bagoly*ban[25]. Cholnoky Viktor *Tammúzá*nak lapjain nem kevésbé rokon város-látványt kapunk[26]. S lehetnek (vannak) olyan pretextek szép számmal, melyek egyelőre (örökre?) feltáratlanok maradnak.

A párhuzamokat folytatva (befejezve most, de végleg le nem zárva): Madách *Tragédiá*ja *Párizs*ának színkezdő szerzői utasítását idézi a mód, ahogyan a férfi menedéket adó szobája, íróasztala(!) eltűnik, átadva helyét a romvárosnak[27].

Pontos leszármazásánál érdekesebb, amiben e tizenhetedik látás radikálisan különbözik a korábbi álmoktól. Ami miatt az olvasó érzi: átvétellel van dolga, lappang itt valami más szöveg; e kép élt már valahol, volt önálló élete valahol *másutt*: egy intertextusban, mondom a riffaterre-i *intertextuális nyom*ra utalva[28]. Komplexitása, kompakt építménye, önmagára vonatkoztatottsága mozdítanak e feltételezés felé. Egy átvett szövegbe, mástól származó asszociatív térbe applikálódik a hős alakja, sorstörténete.

A következőkben látom körvonalazódni a Perzsia-álomnak, ennek az „ősképnek" többiektől való elkülönülését:

1. A tizenhetedik rémlátást a szerző a „végül" szóval indítja. Jelezve ezzel e látások megszámlálhatóságát. Amit olvasok, fikció, s a szerző hatalmában áll a tizenhatodik kép után még egyet illeszteni. Ezt a tizenhetediket pedig, ím, végsőnek szánja: efelé haladtunk. Hamarosan vége szakad a történetnek is. Csaknem minden eddigi látomás halálos volt, de a „saját halál" most következik el. A többiben sosem, itt viszont szereplőként van jelen a főtörténet férfija; a kép utolsó megjelentekor pedig magába fogadja a férfi betét-történetbeli alteregóját, a fiút is. A jövő koordinátái készen várnak: csak belé kell lépnie. Régtől halott itt minden: a város s lakói is, háromszáz év óta (a konkrétumok ereje: miért épp háromszáz? miért pont perzsák?). Három élő van mégis e baljós téreken: a férfi, a falakon

---

[25] (1.) *„A kocsi rendkívüli sebességgel és nyugalommal siklott hegyen, mezőn, patakon keresztül. Körülöttünk új meg új, váratlan tájak bukkantak fel, amilyeneket azelőtt sem ébren, sem álmomban nem láttam: apró hegyormok, különös alakú, fejbe ütött fák sorakoztak elátkozva az út két oldalán, és közöttük szürke színű, háromszögletű, kocka alakú házak látszottak, alacsony, sötét, üveg nélküli ablakokkal. Ezek az ablakok olyanok voltak, mint a delíriumos lázban szenvedő ember szédült szeme. Nem tudom, miféle tulajdonságuk volt ezeknek a falaknak, hogy a fagyot és a hideget eljuttatták az ember szívéhez; mintha sohasem lakhatott volna élőlény ezekben a házakban (...)*" i. m. 95.

[26] *„Vagy két kőhajításnyira előtte feküdt a város a szürkülő ég rideg, józan világosságában, lomhán, ragyogás nélkül. (...) És köröskörül, a vége-nem-szakadó városnak minden pontján a tégla nyugalma uralkodott. Nem zavarta itt meg a levegő rétegének vízszintes egyensúlyát semmiféle oszlop, obeliszk, vagy kőtű; az épületek mind egymásra rakott s felfelé folyton kisebbedő vízszintes síkokból álltak, mert nem a kő sudarat mímelő, vagy kockás tömegben hatalmaskodó ereje volt itt az úr, hanem az égetett agyag, amelynek a kisebb teherbírása lépcsőzetes körvonalakra fosztotta szét az épületek arányait.*" Cholnoky Viktor: *Tammúz*. Franklin-Társulat, Bp. 1910. (Azóta: Szukits Könyvkiadó. Összeáll. és szerk. Szántai Zsolt és Urbán László. Előszava Cholnoky László fivéréről fogalmazott nekrológja. Szeged, 2001. 242–246. id.: 242, 243.)

[27] „A nézőhely hirtelen Párizs Gréve-piacává változik. Az erkély egy guillotine emelvényévé, az íróasztal nyaktilóvá, mely mellett LUCIFER mint bakó áll. ÁDÁM mint DANTON az emelvény széléről zajló néptömegnek szónokol." Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Matúra Klasszikusok. Teljes, gondozott szöveg. Sajtó alá rend. és jegyz. Kerényi Ferenc. Ikon Kiadó, Bp. 1992. 78.

[28] Michael Riffaterre: *Az intertextus nyoma*. Ford. Sepsi Enikő. 67–81. In: *Intertextualitás I–II*. Helikon, 1996

kívüli paradicsomi vidék és az elszánt türelemmel várakozó asszony. E háromból egy csakhamar el fog enyészni.

2. A „perzsa" szó szinte mágikus kisugárzása festi meg e látományt: létezett, de rég elborította a történelem, mesés kincsei, történetei, asszonyai mítosszá lettek. Miért épp Perzsia? Egy ország, mely ma már nem létezik; egy valahavolt birodalom, elhordta az idő, csak történelemkönyvek lapjain és régészeti emlékekben él. (Mit veszítene erejéből e kép, ha színhelye például Szlovákia volna!) A lovast hiába várjuk[29]; ahogy Jézus menyasszonyának kilétére sem derül fény („M" még azonosítódott a maga elbeszélésében). Perzsia beváltódik, s e tizenhetedik kép történet-kezdemény inkább, speciális mód' megfelel a *mise en abyme* produktivitásának: kicsiben végigjátssza a főszöveg halálcselekményét.

3. E képsor megérzékítésében jóval visszafogottabb írói eszközök használódnak fel, mint a korábbi kaotikus rémvízióknál. A többi túlzón összemosódik; ez: feledhetetlen.

4. Míg a korábbi rémlátások „csupán" statikus ábrák, pillanatfelvételek voltak, állapotba dermedt mozdulatokkal; itt van mozgás (bolyongás), és van történet is (egy történet vége)[30].

5. Végül: ez az egyetlen kép, mely nem zárul le feltűnési helyén, ellenben továbbgyűrűzik. A címbéli előlegzéssel együtt három ízben, kulcsfontosságú pozíciókban jelenik meg, hogy utoljára is kioltsa az önmaga farkába visszaharapó (*da capo al fine*) történetet. Bár a betét-történet, az időt a groteszkig felgyorsítva, valahol a kisregény kétharmadánál lezárult már.[31]

Hedájatnál az igék múlt idejűek, a halott város narratívája ellenben jelenre orientált. Hajnóczynál az igeidők mozgékonyabbak, és az elbeszélt időre való utalás is bonyolultabb: múltból jelenbe, onnan jövőbe tart: a halál idejébe. Hogy végül az idő, mint írtam, visszakanyarodjék a most íródó, de hajdani történteket idéző temporalitásba. Mintha egy fekete lyukon át módunk nyílna nem a jövőbe – a múltba hatolni.

Jós-álom ez (akár Gilgames álmai, ha szabad ilyen távoli, de a kisregény földrajza miatt nem is oly képtelen asszociációval élni; álmaiban a sumér király barátja s a maga jövendőjét vallatja).

Ha kilovagol onnan (Perzsiából), akkor ott *volt*; ott *volt honos*, az volt lakóhelye, bázisa, alapvető tartózkodási helye (a Halál eszerint Perzsiában lakozik). Vagy csak átvonult ezen az országon, átvonulóban van, keresztülvonul a világon, s útjában most épp ide érkezett, de már jön is, *hagyja is el ezt a Perzsiát*[32], s húzódik tovább, ki tudja, hová: a cím ezt

---

[29] M. C. Escher lovasai (*Lovasok*, fametszet, 1946, 24×45 cm). Csúsztatott tükrözés egy Möbius-szalagon; a világos lovasok a sötétek tükörképei. Haladásuk a gyűrűn végtelen és feltartóztathatatlan. Akár „perzsa lovasok" is lehetnének. Közülük egy lovagolt ki Perzsiából.

Mulasics László *Magányos lovasai* is ide kívánkoznak 1995-ből (enkausztika, olaj, vászon, 200× 180 cm, a művész tulajdona). „Heves nyugalomban" vonulnak ornamentumokként; háttér és térmélység nélkül súlytalanul lebegnek az űrben. Időtlenségük mégis súlyossá és mozdíthatatlanná teszi őket. Látványuk eltörölhetetlen nyomként nehezedik a nézőre. (Földényi F. László) Egy közülük Perzsiából érkezett.

[30] Urbanik Timea gondolatait idéztem szabadon. *Bolyongás halott városokban*. In: *Hoválettem…*, 109–121.

[31] Hasonlóképp észrevétlen lezárulás és észrevétlen újrakezdés a *Jézus menyasszonyá*ban a „két" függelék. Németh M. i. m. 155.

[32] A grammatikai szerkezet, melyet használok, Krasznahorkai Lászlótól vétetik, komolykodó iróniájával válik poétikai eszközzé.

az információt már nem közli. Csupán egy portyáról van szó? A *kilovagol* etimológiája ezt is megengedi: hirtelen szeszélytől hajtva kicsap székhelyéről, vadat/prédát hajt a környéken, ahogy úri kedve kívánja. A cím kényes, szabad uraságként láttatja a Halált: nyalkán járatja tüzes paripáját, visszafogva a száguldani akarót. Ráér, hisz ő az erősebb: tisztában van vele, hogy ő a világ ura (mint a *Háború és háború*[33] Mastemannja).

A *halál kilovagolása* Hajnóczy Péter leleménye (talán eljön a pillanat, mikor rájövök, mily emlék, olvasmány, látvány stb. mozog az ötlet mélyén), de a *Perzsiá*t valószínűleg valóban Hedájattól veszi.

A „Jézus menyasszonya" szintagma olyan állítást foglal magába, ami elvárásainkhoz és megszokásainkhoz képest szemantikai képtelenség. Mint grammatikai (birtokos) szerkezet értelemmel és megszerkesztettséggel bír. Egy idegen, a miénket nem ismerő kultúra műveltségével rendelkező, de a magyar nyelvben jártas beszélő számára semmi meghökkentőt nem tartalmaz: egy nagybetűvel írott – azaz tulajdonnévhez, a folytatásból ítélve nyilvánvalóan férfinévhez társít egy birtokot. A *Jézus*ként megnevezett férfi jegyeséről, menyasszonyáról van (lesz) szó, ő fog az alább következő szöveg középpontjában állni.

Jézus mint férfi-főszereplő Hajnóczy egy töredékben maradt írásában is szerepel, s ez a szöveg címében is ott hordozza Jézus nevét (a *Jézus* nevet). E Jézus – sajátos önarckép, lélek-portré: az ő és a hozzá hasonló szenvedők arcképe.

> „Konok és szomorú volt ez az arc, és valamilyen erőt – amelyet ki tudja, honnan kölcsönzött: talán nem volt más, mint a Super Silver borotvapenge és Fenyőgyöngye fürdősó; vagy talán valamely mélységes, minden verejtékkel és szorgalommal megszerezhető tudásnál súlyosabb és a lélek legmélyére elásott hitből táplálkozott –, egyszóval valami igen behízelgő, meggyőző és megvesztegető erőt sugárzott ez az ovális, finom rajzolatú arc. A megváltás ígéretét tükrözte és azt a fajta szépséget, amely a stricik arcán felragyogó szabadsághoz hasonlít."

Villoni magatartás ez: mélyen a poklokban, de poklokat rettegő bűntudattal és tisztának megmaradt szívvel és fejjel. Ez a *Jézus-töredék* Jézusa; de az 1981-es kisregény hőse ennél kegyetlenebb, pervertáltabb Jézus már. Feltehetjük-e, hogy a *Jézus menyasszonya* kisregény hősét hívják Jézusnak, miközben e hős a történetben egyáltalán nincs megnevezve, ellenben folyamatosan *fiú*ként aposztrofáltatik? Ha ezt feltételeznénk, a cím birtokos-szerkezetéből az is következne, hogy a mű főszereplője nem ő, a fiú, hanem a hozzá kapcsolt nő, *Jézus menyasszonya* – s a kisregényben, jobb híján, e szerep a Csilláé lehetne.

A fiú (*Jézus* volna?) vagy szétlövi a töltöttpaprikás lábast, benne a Szűzanya megtestesülését, így követve el szakrális gyilkosságot szülőjén[34]; vagy megeszi a lábas tartalmát, így rituális étkezés által semmisítve meg az inkarnálódott szülőt. Elpusztítás helyett inkább szertartásos magához vételről, testbe építésről van szó, ami az eucharisztia lényege. Isten (az Atyával egylényegű Jézus) jelképes testét, bálványtestét juttatja ekként magába a hívő

---

33 Krasznahorkai László: *Háború és háború*. Magvető Könyvkiadó, 1999

34 Németh Marcell beszél a töltöttpaprika epizódja kapcsán „rituális anyagyilkosságról" (i. m. 155.) Hekerle László *Átokföld* című tanulmánya nyomán. „Az álmokban megjelenő Szűzanya a létezés irracionális mítoszát önti érzéki formába. A kivetülő remény-kép nem független a reménytelen valóságtól. A felfegyverzett, vágytalan megváltó szülőjéről álmodik. Az idea a helyzet és a »menyasszonyok« lényegét szuggerálja: félelmes, prostituálódott világteremtő jelenik meg az álmok montázsában. A fiú ebben a passzív, alvó állapotban »hajtja végre« az egyetlen értelmes cselekedetét, a lázadást: elpusztítja a rémképet."

az oltáriszentség eseménye során. Magához veszi, fölemészti egyfajta kannibalizmussal; sejtjei (minő idea! Isten sejtjei) ettől fogva benne hasznosulnak tovább... Győzelem, megalázás, megbüntetés, de végtelen szeretet, szerelemből („Isten-szerelem", mellyel Ady is feltöltekezett) fakadó alázat egyszerre. „Átok és ima"[35]. Két lappal később ez a kétségbeesett, átkozódó fohász fel is hangzik a fiú szájából. A valós (családanyai funkcióiban elmarasztalt) földi anya és az égi Mater Dolorosa egybekapcsolódik a fiú féléber imaginációjában. Az istenanya, ím, minden ígéretét megszegte (lásd Magyarországnak tett fogadalma), szerepköreiben vesztes, alulmúlta önmagát. Az őt megképző szentségtörő víziók e csillapíthatatlan csalódottságnak tudhatók be.

Szörényi László *Előképek és víziók*[36] című tanulmányában kísérletet tesz a kisregény címének megfejtésére. Jézus egylényegű az Atyával (ha nem vallom ariánusnak magam, vagy unitáriusnak későbben), így Máriát előbb kell menyasszonyának, majd hitvesének vallania, mint, paradox módon: édesanyjának. (A festészetben Mária és Jézus jegyességére utaló jel a kettejük közti gyengédség. A kisded öleli, csókolja Máriát, állát simogatja, gyűrűt nyújt neki stb.) Hagyományosan mégsem szokták Máriát Jézus „menyasszonyának" nevezni, mert a Fiú megszületésével a jegyesség anyaságra vált. Megszületik a Megváltó, az isteni nász gyümölcse.

Ha valaki mégis „menyasszonyságról" beszél, az a nász elodázását, ezzel áttételesen a születés, így a megváltás elmaradását jelenti be: Isten kiengesztelhetetlen haragját. „Mária menyasszony marad, a világ megváltatlan, a gonosz diadalmaskodik."

E fejtegetés konklúzióját a kisregényre visszafordítva, a cím jelentése: *Szűz Mária*. Ha Mária jegyben marad, Jézus nem foganhat, nem születhet meg – ezzel a „Jézus menyasszonya kifejezés" egy abszurdumot, egy *nincs*et ír körül. Mindezeket feltételezve kell kialakítanunk álláspontunkat a kisregény világát illetően.

> „Ezután láték új eget és új földet; mert az első ég és az első föld elmúlt vala; és a tenger többé nem vala.
> És én, János látám a szent várost, az Új Jeruzsálemet, amely az Istentől szálla alá a mennyből, elkészítve, mint egy férje számára felékesített menyasszony.
> (...)

---

[35] Hajas Tibor Vető János felvételein rögzített performanszait idézi Földényi F. László *Romépítészet. Hajas Tibor:* Húsfestmény IV. című, Tábor Ádámnak ajánlott tanulmányában (In uő: *A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 59–69.). E szövegből idézem az ide kívánkozó részt: „Az *ima* helyett Hajas az *átokhoz* jut el. Ez persze szintén az áldásnak egy változata. De amíg az ima a *hit* előfeltétele és a létezés lekerekítődését segíti, mintegy belesimulva az eleve elfogadott transzcendenciába, addig az átok maga próbál transzcendenciát teremteni. Nem a megbékélés és alázat radikális gesztusával, hanem mindennek a szétrobbantásával, az éppannyira radikális szubverzióval." 67.

Ismét Földényi F.-et hallgatjuk e tárgykörben; most Klimó Károly Artaud-sorozatát elemzi, és Bataille-t idézi: „Klimó sorozatának darabjait figyelve a néző saját szakadékszerű énjét kezdi megsejteni.

A kutyaistenben az az ősi elképzelés cseng vissza, hogy a világot a gonosz teremtette (...) Ha pedig ez az isten hozzánk szegődik – vagy mi őhozzá –, akkor ez a sikerének a jele. Sikerült elhintenie a gonoszság csíráját mindenben. Georges Bataille a káromkodást az áldás legillúziótlanabb formájának nevezte." 167–168. (*Az isten és a mása. Klimó Károly Artaud-sorozatáról.* In: i. m. 163–172.)

[36] Szörényi L.*: Előképek és víziók*, 105.

És jöve hozzám egy a hét angyal közül, akinél a hét utolsó csapással telt hét pohár vala, és szóla nékem, mondván: Jer, megmutatom néked a menyasszonyt, a Bárány feleségét."
(János Jelenései, 20. 21.)

Az „Örök Város" a Mennyei Jeruzsálem: a világban elfoglalt kitüntetett hely, mely kapcsolatot tart az égi és földi szféra közt. A káosztól elhatárolódó fallal védett, rendezett világegyetem: (mikro)kozmosz; a Menny és a Föld kapuja. Megszentelt hely, mert a városalapítás a világteremtés megismétlése. Szent Ágoston a *De Civitate Dei*-ben Isten és a Sátán városát ellentétpárba kapcsolja. A Szent Város a Nagy Parázna Babilonnal, Rómával áll szemben. A Mennyei Jeruzsálem a kiválasztottak számára a mennyből alászálló szakrális város lesz, a végidő szentje: a Föld középpontja. (Tovább kicsinyített mása a gótikus katedrális, benne még kisebb tükörkép: a szárnyasoltár, előtte, a mensán a legkisebb szentségház, a tabernákulum [pastoforium].) *„Nem lesz többé éjszaka, és nem szorulnak rá a lámpa világára, sem a nap fényére. Az Úr, az Isten ragyogja be őket, és uralkodni fognak örökkön-örökké".*

Ha Jézus menyasszonya a Mennyei Jeruzsálem lenne, így azt kellene bizonyítani, hogy a kisregény címében a rejtélyes, névként jelentkező fogalom maga a Város, a történet helyszíne. Az a pokoli város, melynek előképe *A parancs* hátteréül szerepelt. Ez csak torzkép lehet, „Isten majma": kegyetlen karikatúra, illetőleg a Parúzia és a Nagy Aposztázia színtere és ideje e város. Züllesztett, istenétől elhagyatott *tájék*. János víziója azt beszéli el, minő borzalmak előzik meg „Jézus menyasszonyának" földre szállását.

„Én velem a Libánusról, én jegyesem,
én velem a Libánusról eljőjj;

Nézz az Amanának hegyéről,
a Sénirnek és Hermonnak tetejéről,

az oroszlánoknak barlangjokból,
a párducoknak hegyeiről.

Megsebesítetted az én szívemet, én
húgom, jegyesem!"

(Énekek éneke, 4. 8-9.)

A koronával a fejükön egymás mellett ülő Krisztus és Mária szimbolikus értelemben nem anyát és fiát, hanem az *Énekek éneke* misztikus jegyespárját jelenítik meg. Már a zsidó teológia a Jahve és választott népe közti kapcsolatra vonatkoztatta Salamon és Szulamit érzéki szerelmét. Később a vőlegény: Krisztus; a menyasszony: Krisztus választottjai/akik őt választották. Mindebben: az ember Isten utáni vágyakozása. A jegyes így maga a hívő; ami Hajnóczy kisregényének vonatkozásában azt jelentené, hogy e borzalmas Város lakói, hitetlen, istentelen vegetálói, par excellence maga a fiú is: jegyesek, a századok homályában bujdokló, szülőanyjával együtt borzalmasan pervertálódott Krisztus jegyesei. Elgyűrűztettek e földi Pokolban is Jézus ígéretével.

Az olvasó mégis a fiút állítaná szívesebben a Jézus-tükörbe. Neve, bár kisbetűvel, erre utalhat. Hajnóczy másutt is kisbetűvel jegyzi a névtelen hőseit aposztrofáló szót (*a férfi*),

ezenfelül itt a mindent átható profanizálás démona is működhet. Jézus: elgyötört alkoholista *A parancs* ébredés-betétében; most: potenciális fejvadász, név nélkül. *Fiú*sága szakralitásától fosztott. Ellen-megváltástörténetet olvasunk, ahol a „vágytalan megváltó" embervadász akar lenni. Végül áldozat lesz, üdvösség nélkül. S ekkor, e jelentésmezőt elfogadva: ki lesz, ki lehet Jézus menyasszonya? Csilla? Júlia? Mária (Mari, a „konzumnő")? A fantáziában rekreálódó szörny-Szűzanya? Megválaszolhatatlan kérdések előtt hajtok fejet.

Vagy hagynunk kellene a címet jelentőségteljes, sugárzó magányában? Hagyni szürreális gesztusnak, melyben a cím s szöveg viszonya vagy megszakad, vagy – kiegészül a logikai úton nem köthető, de mitikus erejű, sugalmazó cím által? A hermeneutikába belekóstolt értelmező megfejtési kényszere mégsem múlik, csak várakozón elcsendesedik.

Dolgozatom végéhez közeledve, visszatérek a nagy előszöveg, *A szakács* címének vizsgálatához.

„Képzeljünk el egy vásznon egy háromszög alakú festett formát, leghegyesebb szögével fölfelé állítva: ha az elnevezése: „fa", akkor megértjük, hogy fáról van szó, hozzátesszük a törzsét, az ágait: ha „hegység" a címe, ráterítjük a lejtőket, ha „háromszög", akkor oldalai visszaváltoznak vonalakká, csúcsai szögekké…" (M. Butor) – ez történik *A szakács* cím esetén a főszöveggel is. Ha más lenne fölé írva (lehetne; mindig lehetne, s itt különösen), másként olvasnánk a textust.

Titulus. Rendszerint rövid, más alkotásoktól megkülönböztető felirat, megjelölés. Tartalomra *is* utal; érdeklődést *is* kíván felkelteni. Nem megkerülhető, de félre is tud vezetni.

Utánaolvasok, s eljátszom a gondolattal, hogy például a 16–17. század hitvitázó irodalmának (miért éppen ez? Hajnóczy sokat olvasott, sokféle különlegesség is látószögébe került, *A parancs* inzertjeiből [lásd a *Carmina Burana* egy ófelnémet sorát] tudjuk) jellegzetes címei bőbeszédűek, meghökkentőek, képgazdagok, s nem ritkán a propaganda céljait is szolgálják. S e szóbő címekbe még ajánlás is illesztethetett, mellé alcím társulhatott. Igen, eljátszom a gondolattal, hogy *A szakács* (*A fűtő*; *A véradó*) akár valami efféle, tartalomfelmondó, ironikus és allegorikus hosszúcím végső rövidítménye, sűrítménye *is* lehetne. Az irónia most széljegyzetelt szövegünknek is kétségtelen vonása, gondoljunk a *szakács*ság magyarázatlan, ugyanakkor agyonismételt emlegetésére! A cím szándékolt igénytelenségére, a rengeteg alcímre, a némafilmeket idéző (ál)naivságra, pontoskodásra.

Szöveg és cím viszonya itt egészen másrendű, mint a *Perzsiá*ban vagy a *Jézus menyasszonyá*ban, s legjobban talán még *Az unokaöcs*höz hasonlít, csakhogy *A szakács* „referencia nélküli" címe egyelőre semmiféle kapcsolatot nem fedett fel elképzelt, remélt intertextjével. Hol a könyv, mely a kontextust kijelölhetné? Egy olyan könyvespolcon, ahol a *Last train* szépséges inzertjei is otthonra lelnek.

Röviden szólva: hogy miért (épp) *szakács*: egyelőre kiderítetlen. De mivel (épp) szakács, és nem tanár, hentes, fűtő vagy fuvaros, netán szénlehordó, kabinos vagy közgazdász (e szerepkörökkel találkoztunk már Hajnóczy lapjain); de nem is tolmács, fizikus vagy bányász stb. (melyek nem ismeretesek Hajnóczynál); és nem is (vagy csak elvétve) a legtöbb Hajnóczy-próza nevefosztott *férfi*ja (*fiú*ja, *fiatalembe*re) – így e foglalkozásnév lenyomata él bennünk mindvégig, a szöveg olvastán. S méltán, mert bár pontosan meg nem számoltam végigszálazva a szöveget oldalról oldalra, szúrópróbát végeztem (két epizódban: *A szakács álma*; *A szakács hajnali sétája*), és a megvizsgált oldalakon az alcímmel együtt

(minden alcímben obligát helyet kap a *szakács*, iróniával telt gondolatritmusra kottázva a szöveget) hétszer szerepel a *szakács* megnevezés. S ha ezt beszorozzuk az elbeszélés 48 oldalával, megértjük s bizonyítva látjuk, hogy a *szakács-ság* aurája mily mértékben határozza meg a szövegtudatot (a szöveg „öntudatát"). Belénk ivódik, s generálja, amit tud, amihez ért: minden egyes olvasójának külön és saját szakács-képzetét.

Ne feledjük, megtehetné ez az önálló életre kapó szöveg, hogy főszereplőjét (őt *is*, akár az *unokaöcs*öt) rokonsági fokozatával, társ-kapcsolatával (a férj, a szerető) stb. nevezi meg. Vagy, s ez volna a leg-magától-értetődőbb: nevén, legalábbis vezeték- vagy keresztnevén (dr. Magda István; Kolhász Mihály; Márai; Kürtösy), esetleg e nevek betűjelén (M), netán becenevén/gúnynevén (lásd: Hosszú, Kesztyű, Dagadt a *Ki a macská?*-ból) szólíthatná meg, evokálhatná az író választott hősét. Ellenben: a *szakács*, illetve néha, talán csak a stilisztikai változatosság okán: a *férfi*. Megnevezi és kijelöli őt (az irodalomban) meglehetősen ritka, prózai és profán foglalkozásnevén, miközben e mesterség napi gyakorlása közben eszében sincs ábrázolni őt, pedig (legalábbis eleinte) lapról lapra erre várunk. (Egy munkanélküli szakács?) Utalás sincs rá, hogy e munkakör bármilyen szakmai vonatkozása jelen lenne hősünk életében. *A szakács és az unikum* című hosszú rész végén ugyan felhangzik, hogy a férfi állandó bűntudatot érez *még a munkahelyén is*: azaz, *van* munkahelye, s oda be is jár; egyéb tekintetben azonban egyetlen szó sem esik az elbeszélésben a szakácsmesterség kellékeiről és velejáróiról.

Végül, a monoton és magyarázatlan ismétlések árjában lassan észrevétlenné válik, elenyészik a *szakács* megnevezés. Jelentés nélküli jellé válik, szóból képződő attribútummá, majd mint ilyen is elhal nem-értett zárványként. Olyanná válik, mint a *Vese-szörp* vagy *Embólia kisasszony*, csak jóval kevésbé érdekes a nyelvi kreatúra! Alexa Károlyt idézem:

> „A veseszörp egy szó. Költői gesztus eredménye, azaz szó általi valóságteremtés. Van. Egyszerűen azért, mert H. P. (1942–) szabadfoglalkozású budai lakos kitalálta. Amit köréje sző – minden folyamatosan visszavont megjegyzés, mese és eredetmonda – merő álság és leplezés – pakfon és paraván –, tehát művészet."[37]

A férfi, akit a szöveg megképez, függő- és szabad függő beszédben, továbbá E/1 monológként felhangzó gondolataiban áll előttünk; s egy értelmiségi gondolkodásmódú, szellemi természetrajzú, töprengő, önmagára, környezetére s kimondott szavaira reflektáló lézengő író, egy alkoholista szabadúszó alakját generálja, ha már be akarjuk őt tagozni valahová.

S hogy legalább így: foglalkozásától, megnevezésétől elszakítva, de folyamatos belső dialógusban beszéltetve előttünk áll-e személyisége, kérdéses. Van-e élete a számos nőjére való tétova várakozáson, lézengő, alkoholos semmittevésen, hajnali sétákon kívül; van-e élete *e szövegen kívül*? Vagy báb és maszk, alterego' papírember, reflexió és önkivetülés ő is: szóból megképzett gondolatlény.

Ez azonban már nem a cím kérdése, hanem a Hajnóczy-hősök jellemezhetőségének, allegorikus voltának problémája. E ponton válok el titkolózó *szakács*omtól s véle a Hajnóczy-szövegek titulusaitól…

---

[37] Alexa Károly i. m. 112.

MILIÁN ORSOLYA

Képtest – testkép

MEDIÁLIS (V)ISZONYOK *A SZERTARTÁS*BAN

Az eddig napvilágot látott olvasatok, többségükben: olvasattöredékek tükrében az 1977-es *M* kötetbe felvett *A szertartás* című Hajnóczy-szöveg[1] olyan titokzatos alkotásnak látszik, amelyhez az olvasók – kissé sarkosan fogalmazva – háromféleképpen viszonyulnak.

Néhány olvasó a szöveg formai-retorikai leírására koncentrál, hangot adva annak a (többnyire tömören megfogalmazott) megfigyelésnek, miszerint a szöveg szerveződésének alapvető retorikai alakzata az ismétlés, s ezzel összefüggésben egyfelől a szeriális zene mintájára szerveződő repetitív novellaként, másfelől az automatikus írás megjelenítőjeként tartják számon. Szegedy-Maszák Mihály így *A szertartás* kapcsán „az automatikus írásnak és a változatokkal előrehaladó szerkesztésnek az ötvözetét"[2] említi meg, s e megállapítástól aligha függetlenül Németh Marcell „a szürrealisták automatikus írására jellemző ritmikus, folyamatos belső idézésekben, ismétlésekben előrehaladó szövegtechnikáról"[3] beszél. Vadai István viszont Hajnóczy repetitív szövegeivel – a *Hátrahagyott írások*ban közlésre került *A kavics*, *Keringő*, *A kút*, *A sas*, *A tűz* és *Gyűrűk* című textusokkal – kapcsolatban az ismétlés tervszerűségére, módszerességére, határozott kézbentartottságára, a szöveg pilléreinek gondos megszerkesztettségére figyelmeztet: „Ezeket időnként a szakirodalom automatikus írások megjelöléssel látja el, teljesen hibásan, hiszen az automatikus írás a szürrealista alkotási mód sajátja. Ezeket a szövegeket éppen nem a tudatos kontroll kikapcsolása, a szabadasszociációs technika, vagy a véletlen szövegalkotás jellemzi, hanem a kegyetlen következetességgel fenntartott tudatos kontroll, a megtervezett, előre felépített szerkezet, és az ehhez igazodó, determinisztikus alkotási mód".[4] Vadai megállapítását a rendre vissza-visszatérő motívumok és mondatok porciózásának precizitása, valamint a gondolatritmus kiegyensúlyozottsága miatt *A szertartás*ra nézve is érvényesnek tartom. Az ismétlést mindemellett olyan kulcsként kezelik a Hajnóczy-olvasók, amely a szöveg egészének jelentéséhez juttat el. Kálmán C. György így a repetíció rituális jellegét emeli ki: „ahogyan a repetitív zenében, itt is szinte rituális szerephez jut a ritmikus

---

[1] Hajnóczy Péter: A szertartás. In Szerk. Mátis Lívia és Reményi József Tamás: *Hajnóczy Péter Összegyűjtött munkái*. Elbeszélések. Századvég, Budapest, 1992. 151–155.

[2] Szegedy-Maszák Mihály: A továbblépés nehézségei. In Vál. és szerk. Reményi József Tamás: *A véradó. Hajnóczy Péter emlékezete*. Nap Kiadó, Budapest, 2003. 131–137. 133. Eredeti megjelenés: 1980.

[3] Németh Marcell: *Hajnóczy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1999. 25.

[4] Vadai István: Ami nem ismételhető meg. In Szerk. Cserjés Katalin. *„Hoválettem". A párbeszéd helyzetébe kerülni… (Hajnóczy-tanulmányok)*. Lectum Kiadó, Szeged, 2005. 163–183. 164.

ismétlődés, így a szertartásról szóló szöveg maga szertartási szöveg lesz".[5] Kálmán C. György elmulasztja annak kifejtését-tárgyalását, milyen ceremóniát visz színre vagy miféle ceremónia része az így felfogott szöveg – Cserjés Katalin fogja ezt a rítust a fotográfiák nézegetésének cselekvése, illetve a fotó egyik mediális sajátossága, a pillanat, az idő- és térformák rögzítése alapján a „múlt megidézéseként"[6], az asszony „múltjával való szembesüléseként"[7] azonosítani.

Jóllehet Kálmán C. György magát a szertartást voltaképp rejtélyességében hagyja, nem mulasztja el, hogy a repetíciós szövegépítkezést az érthetetlenséggel vagy értelmezhetetlenséggel hozza összefüggésbe: „Mint a hagyatékból közölt írások tanúsítják, Hajnóczy elszántan munkálkodott ennek a formának a kidolgozásán, több írásában is, de ott hiányzik belőle az erő, unalmassá is válik, szinte olvashatatlanná szürkíti a szöveget".[8] Az értelmezés kudarcra ítéltségének megemlítése – amelyet Kálmán C. György szembetűnő módon nem az olvasó potenciális csekély értelműségéhez, hanem a szerzői kéz- vagy stílusjegy gyengeségéhez köt – jól összekapcsolható *A szertartás* második olvasói hozzáállás-típusával: ez jól kimutathatóan feladja az interpretációt, mi több, az olvasás eredménytelenségét, a megértés kudarcát a szövegbe kódolt sajátosságként, egyféle szándékos „hiányként" ismeri fel. Hajdu Ráfis Gábor szerint „[v]élhetné blöffnek, halandzsának ezt az írást [...] az olvasó, hiszen [...] *A szertartás* nem »szól« semmiről. Csupán szabatosan, tárgyilagosan leír benne egy mozgássort Hajnóczy. [...] A második, harmadik figyelmes olvasás azonban a kezünkbe adja a kulcsot. Értjük – érteni véljük? –, a hiány beszédes itt, az elhallgatás. Megfigyelhetünk, rögzíthetünk mozdulatokat, tér- és időbeli változásokat, tartalmuk viszont megragadhatatlan. Ez az írás lényege."[9] Nem vitatva, hogy *A szertartás* kihagyásos, elliptikus elbeszélés, vagy, hogy bizonyos mértékig egy, az objektivitással, a kamera-tekintettel játszó narrátorral állunk szemben, a szöveg esszenciáját, az ún. üzenetet a „tartalom", a jelentés hiányára, némileg megengedőbben: a valóság megragadhatatlanságára záró megállapítást túlzónak, egysíkúnak, nem utolsósorban az egyértelmű jelentésre irányuló olvasói elvárás kielégítetlensége megnyilvánulásának tartom.[10] Hiszen – néhány egyéb értelmezői szempont, a megfigyelés és a fokalizáció, a látvány és leírása, a mediális váltások, illetve a tekintetformák és irányulásaik vizsgálatának segítségével – az ismétlés és a többek által megfigyelt montázsszerű építkezés korántsem a semmibe, hanem éppen-

---

[5] Kálmán C. György: Hűlt hely. In Vál. és szerk. Reményi József Tamás: *A véradó. Hajnóczy Péter emlékezete*. Nap Kiadó, Budapest, 2003. 199–203. 201.

[6] Cserjés Katalin: Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: A szertartás; szövegelemzés kontra Samuel Beckett: Film. In Szerk. Uő. *„Hoválettem". A párbeszéd helyzetébe kerülni... (Hajnóczy-tanulmányok)*. Lectum Kiadó, Szeged, 2005. 9–43. 14.

[7] Cserjés: i. m. 24.

[8] Kálmán. C. György: i. m. uo.

[9] Hajdu Ráfis Gábor: Az utak elválnak. In Vál. és szerk. Reményi József Tamás: *A véradó. Hajnóczy Péter emlékezete*. Nap Kiadó, Budapest, 2003. 68–71. 69.

[10] A Kálmán C. György és Hajdu Ráfis Gábor megjegyzéseivel példázott olvasói viszonyulás *A szertartás* fogadtatástörténetének töredékességében és szerialitásában is érvényre jut, mégpedig abban, hogy miközben egy jól és elismert alkotásról van szó, ez – Cserjés Katalin a fentiekben idézett tanulmányának kivételével – csak egy-egy mondatnyi vagy bekezdésnyi, gyakran egyik kritikáról a másikra öröklődő rövid kommentárok formájában létezik.

séggel a jelölés és a jelentéstulajdonítás elvileg végtelen, gyakorlatilag véges szabadságú terébe fut.

Hajdu Ráfis Gábor kérdései – „Mi történt? Miért? Mi ez a szertartás? Mi ez egyáltalán? Elbeszélés?”[11] –, és részleges megválaszolatlanságuk az olvasó tanácstalanságáról, a megértés nehézségéről adnak számot, de jól jelzik azt az olvasói beállítódást is, amely az irodalomhoz egyféle bonyolult titkosírásként közelít. A stabil, egyértelmű jelentés kutatása mellett ennek az olvasói beállítódásnak a jellegzetes eljárása (és elvárása) az, hogy megpróbálja történeti személyekben, eseményekben, valós, létező tárgyakban azonosítani a fikció karaktereit és történéseit. Nem egyszerűen a Hajnóczy-recepcióban jól ismert (az életrajzi értelemben vett) szerző-elvű, nem ritkán pszichologizálásba futó olvasatokra utalok: az ún. „nehéz”, Kálmán C. kifejezésével élve: „olvashatatlan” szövegek esetén a jelentés utáni vad hajsza, a desifrírozásra törekvés az átírást, a szöveg továbbszövését, átcselekményesítését eredményezheti. Így például, a történetszerűség – mind Németh Marcell, mind pedig Cserjés Katalin által – vélt hiánya *A szertartás* olyan epizódjának létrehozását termeli ki, amely *szövegszerűen* nem, pusztán az elbeszélés határainak önkényes olvasói megszegése által létezik: „[c]sakhogy itt nem hétköznapi a helyzet: egy rítust látunk végbemenni, s az asszony táskájában sem véletlenszerűen vannak épp e képek – gondoljuk. *Életének egy döntő helyzetében, határhelyzetben, összeroppantó terhek alatt húzódott ide, hogy múltjával szembesüljön*.”[12] *A szertartás* egyik „titkának”, a templomba lépésnek a magyarázatát olvashatjuk itt; a szöveg azonban tartózkodik annak megnevezésétől, honnan, miért jöttek és hová, miért „mennek” figurái, így az asszony is. A narratív kimetszések esetlegessége, a diegetikus világ szelet-jellege, valamint az arctalan, identifikálhatatlan papírfigura-volt számolódik fel ebben az olvasatban: sorssal ruházódik fel az, akinek csak egy rövidtörténete, egy mechanikus cselekvéssora és néhány tárgya (tükre, táskája, hét fényképe, kabátja) van. Másképpen fogalmazva, bizonyos mértékig arcra tesz szert az, akinek arctalanságát, *láthatatlanságát* végig megóvja (megőrzi vagy letiltja?) *A szertartás*. Cserjés Katalin *Forgatókönyv vagy partitúra? Hajnóczy Péter: A szertartás; szövegelemzés kontra Samuel Beckett: Film* című tanulmánya ugyan rendkívül aprólékos, több értelmezői kóddal dolgozó, azaz a szöveg többértelműségével határozottan számot vető, annak kibontására törekvő interpretáció, azonban néhány ízben – mediális átfordításaival, a diegetikus világba belehelyezkedő, abban kétségkívül otthonosan mozgó, ám ahhoz több ízben mellék- vagy párhuzamos világot kreáló elbeszéléstöredékeivel – a harmadik típusúként elkülöníthető olvasási stratégiáról, az ún. túlinterpretálásról ad számot. A fent említett példa mellett itt főként az egyes szövegepizódok filmképbe fordítására, a külső és belső fokalizációk „kameraállássá”[13] alakítására, az elképzelt „filmből”[14] eredeztetett állításokra utalok.

---

[11] Hajdu Ráfis: i. m. uo.

[12] Cserjés: i. m. 24. Kiem. tőlem – M. O. Lásd még: „Furcsa képek ezek. Talán nem is az asszonyéi, hanem a szöveget író szerzőéi, s a mi számunkra készíttettek ide?! Egy illanó, könnyű felhők futtatta eseménytelen és derűs ifjúkor lenyomata – ha mégis mondani akarunk valamit.” (Cserjés: i. m. 25.)

[13] „A fénykép bemutatása az olvasó (néző) számára kétféle kameraállással történik. Először látjuk, ahogy az asszony nézi a képet; majd látjuk – az asszony szemével – magát a fényképet.” (Cserjés: i. m. 23.)

A részlegesen számba vett kritikusi detektívtörténetekhez egy újabbat csatlakoztatva, az alábbiakban amellett igyekszem érvelni, hogy *A szertartás* a legkevésbé sem a jelentés vagy a valóság hiányának, a rejtélynek, az olvashatatlanságnak a szövege, legalábbis nem jobban, mint bármely egyéb szöveg. Lucien Dällenbach szerint „az irodalmi szöveg különféle »réseket« és »hiányokat« is tartalmaz, változó számban, amelyek akkor tűnnek fel, amikor a mondatok közti jelentéstani viszonyok problematikussá válnak, amikor a szöveg tagadásokhoz vagy hibákhoz folyamodik, vagy elmulasztja a különböző szekvenciák közötti kapcsolatokat megvilágítani. Az ilyen szövegbeli űröket létrehozó és a jelentés homogenitását és folytonosságát megtörő formai elemek közül Iser a mondatok és szekvenciák mindenféle kapcsolódási zavarait emeli ki; a különféle *découpage*-, montázs- és szegmentálás-technikákat; az elbeszélői nézőpont ellentmondásait; és az elbeszélői kommentárokat, amelyekből különböző nézőpontok vagy értékítéletek következnek, amelyek nincsenek meg közvetlenül a történetben, és amelyek egymással összeegyeztethetetlenek lehetnek".[15] Dällenbach az ingardeni, majd iseri „üres helyeket" a(z irodalmi) szövegek egyik alapvető építőelemeként tartja számon, amelyeket – például egy klasszikus, lineáris narratíván belüli időbeli ugrást; az ok-okozati kapcsolat metaforával való feloldását; bizonyos cselekményelemek „elhallgatását" és metafiktív közlésekkel helyettesítését, stb. – többnyire automatikusan, az előrehaladó, újrastrukturáló olvasás folyamatában kiegészít, feltölt az olvasó. Az információkat visszatartó, elbizonytalanító narratív és retorikai eljárásokkal élő, a többféle lehetséges értelemmel vagy történettel, történetkomponenssel dolgozó vagy azokat éppenséggel explicit módon, a genette-i metalepszist, a *mise en abyme*-ot és a különféle önreflexív szerkezeteket alkalmazva tematizáló, az „üres helyeket" hatványozottan hasznosító szövegek azonban meggátol(hat)ják az értelemkonkretizáció*k* létrejöttét. S míg úgy tűnik, Hajnóczy Péter repetitív szövegének a fentiekben számba vett olvasatai jórészt fenn- és elakadnak a gáton, *A szertartás* spekuláris, redukált kompozíciójának és nyelvének kétségkívül provokatív, sőt, Dällenbach kifejezésével élve: „fenyegető"[16] „olvashatatlanságának" olvasása, tehát a gát lebontása erősebb olvasói aktivitást, mi több, az interpretációs stratégiát illető fókuszváltást követel meg. Önmagában a történetre vagy a domináns retorikai alakzatra koncentrálás helyett így a tekintetek, látványaik, közegeik és nem utolsósorban hatásuk kérdéseivel fogok foglalkozni, igazolandó, hogy a Hajnóczy-szöveg „üres helyei", a kihagyásos, szaggatott narráció, a nyelvi és narratív tükröződések, a cselekmény résztvevőinek titokzatossága „távolról sem akadályok,

---

[14] „Tekintete a tükörképről a fényképre vált, oda-vissza, hogy mennyi ideig, azt majd a filmből tudhatjuk meg, a rendező beleérző döntése által." (Cserjés: i. m. 22.) Lásd még: „Eddig két film-képet tartunk lehetségesnek: egyet a zuhogó kinti esőről, amint veri a templom falait, tetőit [...]; a második kép a szolga rendezkedését mutatja." (Cserjés: i. m. 18.) „Emberi rezdülés fut át a kék növényen az asszony pillantásának hatására. Ez a jelenet a filmnek szól: az asszony lelke rezdülését a szöveg átírja a virág mozdulatába, s ez végig így marad." (Cserjés: i. m. 20.)

[15] Lucien Dällenbach: Reflexivitás és olvasás. Ford. Bene Adrián. In Szerk. Bene Adrián – Jablonczay Tímea. *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Kijárat, Budapest, 2007. 39–55. 42–43.

[16] Vö.: [A] »hiányok« kétségtelenül a szöveg *olvashatóságát* fenyegetik (a jelentés egyértelműségének hamoni értelmében), megmaradva közben az olvashatóságot (az olvasó aktív részvételének iseri értelmében) lehetővé tevő egyetlen eszköznek". Dällenbach: i. m. 43. Dällenbach kiemelése.

hanem *ingerek* az olvasó számára [...]",[17] amelyek számos olvasati lehetőséget szabadíthatnak el.

*A szertartás*ban „[m]indenki folyamatosan a szemlélő percepció állapotában van", jegyzi meg, igen helyesen, Cserjés Katalin említett tanulmányában. *A szertartás* igéit számba véve ugyanis folyton-folyvást a „látás" tevékenységébe ütközünk: minden szereplő néz, figyel valamit, az elbeszélés szereplői éppúgy, mint a fényképek szereplőinek többsége. Bár *A szertartás*ban mindenki néz *valamit*, csak a főszereplő, az asszony, illetve az ötödik kép esetében a lány, a hatodik esetében a vénasszony lát *valakit* vagy *valakiket*. A templomszolga a kőlapot nézi, a vénasszony a zárlatban „a szakadt cipőből kibukkanó lábujjaira" „szögezi tekintetét" (154.), a negyedik képen a lány legyet figyel, az ötödiken egy férfit, aki viszont az abroszra „szögezi" „a szemét" (152.). A látási készséggel rendelkező figurák tekintete túlnyomórészt *lefelé* irányul – így például, a fiú „leszegett fejjel követi a vénasszonyt" (151.), az asszony minden egyes, az oltárra helyezett virágra pillantás után „lesüti a szemét", a vénasszony szintén „lehajtott fejjel áll" (154.), de a második és negyedik fotó lányarca is lefelé fordul –, vagy pedig megvonják tekintetüket a többiektől. A szereplők, elsősorban a föld felé irányított szempárok következtében sokszor nem is láthatják egymást, de a szemkontaktus lehetőségét felkínáló helyzetekben is folyton máshová néznek. Ezek az elfordulások különösen az asszony képnézegetését keretbe foglaló nyitó és záró, a hozzávetőleges tér-idő koordinátákat megadó epizódokban hangsúlyosak: a templomszolga a virág elhelyezése és elrendezése után „elfordítja a fejét" (151.) az oltártól, a fiú „hátat fordít a banyának" (154.), az asszony „lassan elfordítja a fejét" (uo.) az árnyéktól, sőt, a víz és a virág megérintése után „behunyja a szemét" (uo.). Hasonló részleges, a szereplők nézőpontját is érintő szimmetriát képez a figyelmes szemlélés pozitúrája: „oldalt biccentett fejjel" nézi a templomszolga az oltár kőlapját, az asszony a hét fényképet, de „fejét kicsit oldalt billentve" nézi a sirály is a virágot. Bár a mozdulatok, viselkedések, az igei szerkezetek ilyen visszatérései akár az elbeszélés rekurzív strukturáltságának, önmagába kanyarodó hurokjellegének jelzéseiként is értelmezhetők, a kompozíciós sejtek vándorlásai véleményem szerint a szereplők, a nézőpontok vagy az ugyancsak disztopikus elbeszélt világ működési elveinek mechanikusságára, gépiességére, kiüresedettségére utalnak.

Az „oldalt biccentett" fejek ugyanakkor azt is jelzik, hogy az odafordulás képessége nem teljesen idegen ettől a diegetikus világtól: figurái nem eleve képtelenek a kommunikációra, nincsenek eleve katatón állapotban, az adott szituációkban azonban nemcsak hogy némák, jórészt vakok is egymás számára. A karakterek korlátozott, a másik szubjektumtól elzárkózó vagy annak tudomásul vételét a lefelé irányuló tekintet, arc miatt megnehezítő, ha nem ellehetetlenítő látása, az interszubjektív kontaktusok hiánya olyan fagyos/fagyott környezetet hoz létre, amelyben egymás mellett és nem egymással élnek a figurák. Az elbeszélés szereplői között a legtöbbet látó, a legnagyobb optikai tudással rendelkező asszony első látásra kivételt képez ez alól. Hiszen nemcsak, hogy ő az, aki a szolga kivételével mindent és mindenkit szemügyre vesz, de a vizuális érzékelés mellett egyéb percepciós módokra, szaglására és tapintására (s ha az eső „kopogásának, suhogásának" érzékelését nem a narrátori fokalizátorhoz, hanem hozzá kötjük, akkor: hallására) is ha-

[17] Dällenbach: i. m. 44. Dällenbach kiemelése.

gyatkozik, sőt, ő az egyetlen figura, akinek számottevő érzelmi reakciói[18] vannak. Csakhogy ezek a válaszadások a fotók nézegetése, befogadása során, illetve a virág megérintésekor, sosem valamelyik „élő" humán figurára pillantáskor keletkeznek.

Ha a viszonzott pillantást az interszubjektív kapcsolat, ha tetszik, a kommunikáció lehetőségeként vagy elemeként értjük, akkor *A szertartás* egy hűvös, bizonyos értelemben kihalt, sivár világot szerepeltet, ahol a humán szereplők mindegyike a saját magányába, saját szubjektivitásába záródik, vagy erre kényszerül. (Ilyenként tartom számon a hatodik kép reprezentációját is, hiszen az „alvó fiú" arcát megcsókoló vénasszony voltaképp érzelmet csempész, amennyiben a fiú öntudatlan állapotban van.) Valós, kölcsönös kapcsolatba lépések helyett a magányos szemlélődés vagy bezáródás (lefelé irányuló tekintetek), a voyeurizmus (mások megfigyelése), illetve a nárcizmus (tükörbe nézés) aktusai jelennek meg. Egyik ember a másikra csakis mediatizált közegben *pillant, néz vissza*, hiszen a tekintet reciprocitásáról egyetlen cselekvés, a tükörbe nézés esetében beszélhetünk.

A tükör az a médium, amely visszaveri és bekeretezi a képet, egyben a képre vetett pillantást, a test illékony lenyomatát és materiális mássága által annak ellentétét nyújtva. A tükör ideig-óráig ejti rabul a fizikai testet – addig reprezentál, amíg a test előtte helyezkedik el – a fotók múlt-tároló képességével szemben csakis futólagos képeket „tárol". A közeg, illetve a nézői szituáció természetéből eredően a tekintetek összecsatlakozása így egy ugyancsak rövidre zárt kereszteződésnek bizonyul, s úgy vélem, e vonatkozásban hangsúlyos szerepet tölt be az asszony arcának a fentiekben futólag említett *láthatatlansága*. Hiszen, bár arcát folyton ellenőrzi, megnézi a tükörben, a szöveg az asszony arcáról *sosem*, pusztán a fotográfiákról ad szűkszavú leírásokat (eldönthetetlen, hogy e látványokat szereplői vagy elbeszélői fokalizáció eredményezi-e). A tükör előtt álló asszony az, aki a fotókat – tartozzanak bár élettörténetéhez, vagy legyenek mások képei – önmagára vonatkoztatja, mintegy hipnotikusan, önmagához vissza-visszatérve mér fel vagy alakít ki egy identitásképet.

A tükör és a fotók váltogatása akkor nyer jelentőséget, ha feltárjuk a két képsorban rejlő mediális antitézist: az egyikben a befelé, magához forduló néző in(tro)spekciója prezentálódik, amelyet a tükör mintegy kimerevít a jelenben, a másikban pedig egymást kergetik az egymással nem feltétlenül összefüggő, a szemlélés szerialitásában kollázsjelleget öltő fotók. Jóllehet már a tükör-toposz is a néző és a kép közti mimésziszt tematizálja, az imitációs viszonyt még inkább hangsúlyozzák a fényképek meg- vagy felelevenítésének cselekvései: az asszony az első négy fotó esetén újra és újra utánozza, lekopírozza a fotókon szereplő lány érzelmeit és mozdulatait, az ötödik képnél pedig a férfi motorikus gesztusát. (A hatodik és hetedik kép esetében az asszony kilép az imitációs-animáló relációból, a képekkel kapcsolatos szimbolikus cselekedetei közül csak a képszemlélést és a tükörbe nézést hajtja végre.) Egyfelől így kilépteti a „lapos Halál birodalmából" (Barthes) a rögzített pillanatot, megkísérelve felszámolni a reprezentációs kereteket,[19] másfelől az

---

[18] Egyetértek Cserjés Katalinnal abban, hogy a „kék virág" „megremegése" – ha a látványt az asszony nézőpontjához kötjük – a nő érzelmi reakciójának metaforikus áttevődése. Vö. „Emberi rezdülés fut át a kék növényen az asszony pillantásának hatására. [...] az asszony lelki rezdülését a szöveg átírja a virág mozdulatába, s ez végig így marad." (Cserjés: i. m. 20.)

[19] A reprezentációs keretek, a fokalizációk, illetve a narratív szintek közti átjárások és/vagy határsértések *A szertartás* meghatározó szövegalkotó stratégiái.

identifikációs képi megértéssel önmagára, lélegző individuális testére a „memento mori”, a múltbeli pillanat, s ilyen értelemben egy képmás maszkját helyezi fel.

A folyamat megismétlésében egy apró, ám korántsem mellékes változás történik az asszony fotókhoz való viszonyulásában: míg a szemlélési aktus, amint a képek által kiváltott érzelmi reakció is ugyanúgy következik be, a fényképek már nem neutrálisan pakolódnak le, hanem az asszony táskájába „lökődnek”. Ez a meglehetősen agresszív mozdulat az addig ikonománnak mutatkozó néző ikonofóbiáját jelzi: a McLuhan-i testprotézisek – akár a múltidézés, akár az önazonosság megtapasztalása-létrehozása volt is a szemlélési processzus tétje – nem hoznak kielégítő eredményt, a képek nem egészítik ki megnyugtató módon a természetes észlelést vagy a nézői ént. Másfelől a néző-kép viszony ilyen megváltozása maga után vonja azt is, hogy az asszony a képek mediális rezonanciaterében eleven médiummá alakuljon, aki nemcsak szemléli és befogadja, tükrözi és tükrözteti a képeket, de tároló közegükké is transzformálódik, hiszen ezeket végül személyes emlékezeti archívumába „menti el”.

A szöveg pointilista részekre bontottsága, e részelemek ritmikus repetíciója, a látszólag esetlegesen egyik figuráról a másikra költözködő nyelvi és cselekvési mozzanatok – legnyilvánvalóbb módon az asszony aktussorozata – addig a pontig feszítik az elbeszélést, ahol már-már feloldódnak a fizikai terek és a kronológiai idő, nem utolsósorban pedig a fénykép, a természetes kép és nézője közti határok.

A gesztusok, a moccanások vagy maguk a látásmódok korántsem az egyediséget, az individuumok egymástól való határozott megkülönböztethetőségét hivatottak elősegíteni: a nézés módja, a felvett testtartás, s éppígy a láthatóhoz való viszony egymás analógiájává teszi a szereplőket. Mondhatni, a figurák reprodukáltságuk, ergo reprodukálhatóságuk miatt az asszony által szemlélt fényképeken szereplőkhöz, illetve magához a fotografikus médiumhoz hasonulnak. E szempontból pedig aligha elhanyagolható a két templomon kívüli figura, az utcán *egymás után* battyogó vénasszony és fiú transzformációja: míg a nyitányban többé-kevésbé virulens, mozgó, az asszonyhoz közeledő, majd tőle távolodó alakok, addig a zárlatban stázisba dermedt „pillanatfelvételekként” jelennek meg. Ennek az ontológiai átváltozásnak a fordítottját képezi – egyben az asszony „képmentésének” sikerességét jelzi – a „fölragyogó virág”, illetve a „felröppenő sirály” mentális képe. Ha ugyanis az utóbbi jelenet nem az elbeszélő-fokalizátor, hanem a lehunyt szemű, mosolygó asszony nézőpontjából közvetítődik, akkor a szó szoros értelmében vett belső fokalizációval állunk szemben, ahol a külső, fotografikus, technikai kép, illetve a rituális, szakrális és reális tér empirikus képének internalizálódott komponensei (ti. a sirály és a kék virág) montírozódnak egy látvánnyá, amelyben a statikus reprezentáció határát megszegi, átlépi az onnan – a szolga és az asszony figyelmes szemlélésmódját is megöröklő –, „kiszabadított” sirály. Ebben az értelemben pedig az asszony már nem a rituális animáció, hanem az imagináció útját járja.

A záró szcéna statikusságát nyomatékosítja a „nedves házfalakon fekete, mozdulatlan árnyék” (154.) képe is, hiszen, bár az árnyék természetes kép, amely a testet úgy kettőzi meg, hogy annak vetületével, ha tetszik, kiterjesztésével szolgál, a tükörhöz hasonlóan pedig egy vagy több, valamely fényforrás által megvilágított test jelenlétét igazolja, *A szertartás* szövege ez utóbbira nem, csak az árnyékra, s annak moccanatlanságára fókuszál. Az árnyékhoz tartozó, az árnyékot vető test és az árnyék ez által izolálódik egymástól: ez

a vizuális nyom vagy visszaverődés csak másolat-voltában jelentkezik, a sziluett eredetije – az asszony által szemlélt fotók „precedenseihez", illetve az asszony arcához hasonlóan – lát(hat)atlan marad. A sötét, dermedt természetes kép tehát a technikai képek sajátosságait ölti fel, s ha számításba vesszük az árnyék-toposz konnotációit, Homérosz túlvilági árnyékvilágát, vagy a fotográfia egyik korai leíró metaforáját, az eleven testről leváló, de annak nyomát hűen megőrző *árnyékkép*et,[20] akkor a záró jelenet olyan Thanatosz-effektust visz színre, amelynek kép és halál közti összefüggései „elfordulásra" késztetik észlelőjét, az asszonyt.

[20] Vö. „William Henry Fox Talbot sokáig habozott, hogy találmányát fotográfiának, fényfestészetnek vagy szkiagráfiának, azaz árnyékfestészetnek nevezze. A fotográfiák a természetes fényt használják a test árnyékának fényérzékeny papíron történő előállítására. Az új technika számára mérföldkő volt, hogy az első pillantásra a valódi árnyékhoz hasonlóan illékonynak tűnő árnyékokat képes volt olyan tartósan rögzíteni, ahogyan egykor a valódi vetett árnyékot rajzolták körbe a falon". Hans Belting: Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok. Ford. Kelemen Pál. Kijárat, Budapest, 2003. 227.

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

Olvasás mint város-történet Hajnóczy Péter A halál kilovagolt Perzsiából című művében

Hajnóczy valamennyi szava, mondata vissza akar perelni valamit – miközben a megformálás módjával mintha épp lemondana róla...

(Marno János)

(*az olvasás*) *A halál kilovagolt Perzsiából* befogadását mindmáig erőteljesen meghatározza a tematikus-önéletrajzi olvasás, amely kritikátlan rajongáshoz vagy éppen lesajnáló ítélkezéshez vezet. Ez a Hajnóczy-életmű egészének értelmezésére is kiható megközelítés elsősorban nem a tanulmányszerű interpretációkban kerül kifejtésre, hanem a „lappangó kánonokban", valamint interjúkban, publikált beszélgetésekben. A tematikus olvasás első formája a zsenialitás egyfajta vulgár-romantikus felfogását követve az életformából vezeti le a művek nagyszerűségét, ennek érdekében pedig végeredményben tagadja a narratív közvetítettséget az irodalom értelmezésében. A másik jellemző viszonyulás ugyan látszólag poétikai szempontok alapján, de – ha látens módon is – hasonlóképpen a témára apellálva értékeli le az életművet, amikor annak töredékességéről, sikertelenségéről szól.

A halál kilovagolt Perzsiából önéletrajziságának és narratív szerkezetének kapcsolatára irányuló vizsgálat elválaszthatatlan a fokalizáció kérdésétől. Az elsődleges elbeszélő nézőpontja ugyanis bár a legtöbb mondat esetében valóban a férfi nézőpontjához kötött, ám ahogy a férfi és a fiú nézőpontjai nem azonosak, úgy az elbeszélő hang sem kötődik minden esetben a férfihez. Az események, motívumok hálózata, a tematikus ritmus ugyan eltereli a figyelmet a nézőpontváltásokról, de a „mit ír" és a „mit olvas" kérdésének megválaszolásakor óhatatlanul beleütközünk a „kinek a nézőpontjából" problémájába. Jó példa erre az a látszólag éppen az iszok-írok témát azonosító, az alkoholizmust „munkaártalomként" megnevező szövegrész, ahol a részeges írók listája is szerepel: „De a könyörületes szívű ismerősöknek és barátoknak is legfeljebb annyi idejük volt, hogy átadják a borospalackot, aztán indultak halaszthatatlan teendőik után." E mondat nyilvánvalóan külső nézőpontja után az elbeszélés nézőpontja részben azonosul a férfiéval, bár némi távolságtartó irónia itt is megfigyelhető: „A férfi körülbelül tisztában volt azzal, hogy ebben az országban, talán öt ember kivételével, senki soha nem csinált semmit, és nem is fog; az öt dolgozó közé viszont odasorolta önmagát, aki éppen megfeszített munka következtében került *ilyen* állapotba." A bekezdés harmadik mondata aztán valóban a szereplő néző-

pontjából kerül megfogalmazásra: „Hiszen íróasztalán a bizonyíték: vajon nem igyekezett-e tüzetesen lejegyezni látomásait, rémképeit és a rákoscsabai telet, s az utána következő eseményeket?"

A halál kilovagolt Perzsiából értelmezésének egyik alapvető kérdése a nézőpont mozgásának értelmezése. Ezt a kérdést úgy is fel lehet tenni, hogy a szereplőhöz nem kötődő nézőpont azonosítható-e a fiú–férfi tengely meghosszabbításaként megalkotott, az önéletrajz igazi tárgyának tekintett elbeszélővel.

(*a város*) Kézenfekvőnek tűnik, hogy a kérdés megválaszolása a halott perzsa város szerepének értelmezéséből induljon ki, amelynek fontosságát a cím is előrejelzi. A cím paratextusa azért érdemel itt kitüntetett figyelmet, mert az irodalmiságot, a narratív közvetítettséget felszámolni igyekvő tematikus olvasás számára a férfi–fiú azonosítás tétje valójában a regény referenciális értelmezése, a szerző visszakeresése, akinek intencióját a cím sűrített formában adja vissza.

A perzsa város a szövegben a férfi „rémképeinek" sorozatában, majd a zárlatban, a linearitást megtörő kontextusban (a strandon Krisztina mellett fekvő fiú látomásában) szerepel. A város a férfi számára a labirintus tere: „De valami azt súgta: soha nem jut át a halott városon. Ott botladozik majd a sárga falak között, míg összeesik és meghal." A fiú számára ez a város a „meglét" helyett a lehetőségek, de legalábbis a bizonytalanság tere: „Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki. A városon túl – tudta – édesvizű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben." A város mindkettőjük története esetében a regénynek olyan öntükröző szöveghelye, ahol a férfi és a fiú nézőpontjai közti átjárhatóság és különbség kérdése a fontos. Hiszen ha a fiú történetét a másodlagos elbeszéléshez rendeljük, akkor ismeretelméletileg megmagyarázhatatlan, hogy miképp lehet a perzsa város egyszerre mindkettőjük látomása (hiszen a férfi rémképei mind az elbeszélés rendjét, mind pedig szintezettségét tekintve megelőzik a fiú történetét: nem utánozhatja azt, amit majd később beszél el). Ráadásul a perzsa város regényt záró képének szituációja a Krisztina-történet kezdetére, a strandon való megismerkedésre utal vissza, felvetve így annak lehetőségét is, hogy a további események a fiú (és nem a visszaemlékező férfi) nézőpontjához kötöttek. *A halál kilovagolt Perzsiából* zárlatában a fiú előtt kibontakozó „sárga, halott, egykor perzsák által lakott város" olyan narratív metalepszist valósít meg, amely hangsúlyos helye révén világossá teszi, hogy a regény szenvedéstörténetként való olvasása mellett legalább annyira érvényes egy „teresítő", a poétikai összetevőkre figyelő interpretáció. A narratív szintek és az események egymásutániságát szembeállító eljárás a cím révén válik önreflexívvé, az értelmezést a szöveg önértelmezésének terébe helyezve.

A férfi és a fiú nézőpontjai és történetei közti viszony egyértelműségét elbizonytalanító narratív eljárások *A halál kilovagolt Perzsiából* szövegszerűségének tudatosítása irányába viszik az olvasást. Amennyiben a halott perzsa város és a benne való bolyongás a regény öntükröző toposza, úgy az önéletrajziság tematikájánál fontosabbá válik annak a mozgásnak az olvasásmódra gyakorolt hatása, amelyet a beszélő(k) az irodalmiság labirintusában bolyongva megtesznek. Ha a perzsiai várost a regény önértelmező terének tekintjük, a városban való bolyongást pedig az olvasással azonosítjuk (ideértve a szereplők önmaguk ál-

tali olvasását), akkor a halott városnak az üres papír feleltethető meg (ahol a tanulságot kereső olvasás eleve kudarcra ítélt). A regény történetét értelmező képként felfogott városon való túljutás ekkor az irodalmiságon való túljutást jelenti: a tematizáló-heroizáló hagyomány felől nézve a közvetítettséggel való leszámolást, a férfi szempontjából Á. megtalálását. „Nem látja többé a feleségét, aki száraz szemmel, ökölbe szorított kézzel áll a fák között, arcát a sárga város felé fordítja. Mert azt is tudta, nem lesz könnyű és gyors halála. Repedezett, véres újakkal, szakadt ruhában, vérző térdekkel mászik meg újabb és újabb falakat, hogy közelebb kerüljön a vízhez, a fákhoz, a feleségéhez." Ha olvasási allegóriaként értelmezzük ezt a szövegrészt, akkor az eldobandóként megidézett, Á.-hoz intézett szózat is átértelmeződik: „Meg kellett volna érezned, mennyire szenvedek, mert talán ez volt szenvedésem célja, hogy megértsd, és ne legyek egyedül, a részvéted hiányzott, hogy helyeseld a szenvedésemet, hogy tanú legyél előtte." Az eldobott szöveg olvashatóvá tételének kényszere is abból a paradox törekvésből ered, amely a történetmondást városleírássá alakítja: a nyelv retorikai-poétikai aspektusa nélküli közlés, a kitárulkozás, az önfelmutatás vágyából.

(*consolatio*) Ez a vágy az üres papír rettenetességét és az írás „kell"-jét is kettős jelentőséggel ruházza fel a regény első mondatában: „Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta." Az írás démonikus-kínzó kényszerének közhelyén túl a regény felütése ugyanis olyan reflexiót is tartalmaz, s olyan olvasást is előír, amely nem egy irodalmi mű és egy szerző kudarcaként engedi meg *A halál kilovagolt Perzsiából*t, hanem az irodalom és az írás kódolt kudarcosságának színreviteleként. Az „írnom kell" ebben az esetben az írás/olvasás olyan létmódjára utal, amelyet meghatároz az ember lehetőségeinek korlátozottsága. Ami ezeken a korlátokon túl van, arra vágyakozhat ugyan, de a legtöbb, ami elérhető, az valamilyen szöveg (írás az üres papírra vagy a spirálfüzetbe, képek–rémképek nézegetése). Innen magyarázhatók a fiú történetének identikusságát illető kérdések is: nem a személyes múlt egy epizódjáról van szó, hanem olyan szövegrészekről, amelyek annyira alárendeltjei a férfi elbeszélésének, mint amennyire az Á.-t váró férfi eseménysora függvénye a fiú történetének. A perzsa város értelmezése is kitett ennek a szövegszerűségnek, s nem is csak a Hedájat-regény intertextusa révén: a férfi és a fiú látomását összeköti például a „Kék az ég és zöld a fű,/és egyszerű az élet" slágerszövege, amelyet a férfi a rádióból hall, s amely igazságának valóra váltásán (a Krisztina szemléletmódjával való azonosuláson) a strandon fekvő fiú gondolkozik („Igen, és akkor miért fogják egymás kezét a füvön, a sárgán villogó nap alatt? És az ég! Miért olyan megnyugtatóan és egyenletesen kék...?").

Az olvasásra utaltsággal való szembesülésnek újabb jelentőséget biztosít a Babits-vers paratextusa. Az írás pillanatát még megelőző, de annak szükségességét már belátó első mondat előtt olvasható a mottó, a *Zsoltár férfihangra* részlete. A „vigasztalás önmegszólító szituációjában" Babits verse Rába György szerint nemcsak erkölcsi értéket tulajdonít az „énközpontú univerzumlátásnak", de megtörténik az „érték egyszerű behelyettesítése az etikummal" is. Vagyis maga az etikai viszony válik alapvető fontosságúvá, másodlagossá téve az egyes morális elvek megnevezésének kérdését. A „kell" pozitív vagy normatív etika nélkül kerül megjelenítése, a cselekvésből visszafelé megalkotható módon: „mert mint látásodból kinőtt szemed és homlokod, úgy nagyobb / részed énedből". A „látszol"

– „látásod” párhoz a „látásod” – „éned” kapcsolaton keresztül az „éned” – „ismered” pár kapcsolódik. A kiazmikus megfeleltetések révén a valódi megkülönböztetés a látszat és az ismeret között történik; ám az ismeret, sejtés és tudás mint hiányzó képességek jelennek meg, amikor a szubjektum valódi természetéről van szó: „és nem sejted hogy véletleneid belőled fakadnak, / és nem tudod hogy messze Napokban tenned erőd / ráng és a planéták félrehajlítják pályád előtt / az adamant rudakat.” Ami marad, az a látszat: a téma referencialitásának illúziója.

Az egyén fontossága az egyént fenyegetni vagy egyenesen elnyelni látszó folyamatokból származik – az etikai viszony pedig az ehhez a pozícióhoz, szituáltsághoz való viszonyt jelenti. Az „írnom kell” mint a regény mottójának folytatása ennek megfelelően az egyén fontosságának, hivatásának belátását jelenti. Babits verse ugyanakkor azokat a veszélyeket is jelzi, amelyek a hivatás reflektálatlan felvállalásából eredhetnek. Az etikai viszony kialakításának igénye ugyanis nem jelenti az önazonosságot, a teljes (ön)megértést – a vers didaxisát éppen az legitimálja, hogy az ember kiválasztottságát az ember által nem tudott aspektusokból igyekszik láttatni. A „nem ismered”, „nem sejted”, „nem tudod” kijelentései a feladatot, s nem az állapotot fogalmazzák meg. A Babits-paratextus nem *A halál kilovagolt Perzsiából* önsajnálkozó-heroizáló interpretációját támasztja alá, hanem azt a reményt fogalmazza meg, hogy a túljutás esélye nélkül ugyan, de az írással egyre közelebb lehet jutni ahhoz, ami az irodalmon túli.

FARKAS ANITA

Az intertextualitás megjelenése Hajnóczy kisregényében

A HALÁL REJ VÁROSÁBÓL PERZSIÁBA LOVAGOL

A 90-es évek második felében lendületet kapó Hajnóczy-újraolvasás tétje az volt, sikerül-e elszakadni egyfelől a Hajnóczy-szövegeket pusztán valóságtükröző prózaként kezelő, másfelől a szövegeket az életrajzi „én" pszichológiai vagy szociológiai lenyomatának tekintő olvasatoktól. Németh Marcell a Hajnóczy-próza legelemibb tapasztalatának nevezi az „Én szóródását az egymás mellé helyezett szövegek véletlen találkozásaiban."[1]

Ha Hajnóczy szövegvilágának interpretációjára vállalkozunk, nem kerülhetjük meg az intertextualitás problémáját. Ahol korábban valóságábrázoló vagy -tükröző gesztust sejtett a befogadás, ott a legtöbb esetben *vendégszöveggel,* implicit idézettel van dolgunk. *A halál kilovagolt Perzsiából*[2] című regény is első pillantásra olyan – különböző szemiotikai státusú és műfajú – szövegek halmazának tűnhet, amelyek látszólag nem kapcsolódnak egymáshoz, azonban ha alaposabban megvizsgáljuk őket, megtalálhatjuk a közöttük lévő koherenciát. Riffaterre meglátása ezért a *Perzsia* kapcsán is igaznak bizonyul: „olyan intertextualitásról van szó, amelyet az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely olvasási szabály szerepét tölti be, és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését, vagyis dekódolását a kettős referencia szerint."[3] Hajnóczy kisregényében maga az ábrázolt író (a férfi) irányítja figyelmünket a szövegközi olvasás szükségességére, miáltal a regényszöveg egy sajátos intertextuális szövegtér részeként artikulálódik az olvasás során: „Elvégre az iszákosság az ő esetében munkaártalom: minden valamirevaló író részeges volt, és ha éppen nem írt, ivott, mint a gödény, csak kapásból, s példa az önigazolás végett felemlített néhány nevet: Vörösmarty, Ady, Krúdy, a morfinista Csáth Géza és legkedvesebb magyar írója: Cholnoky László. Aztán Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Ambrose Pierce, 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 volna…"[4] Az idézett

---

[1] Erről ld. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter*. Pozsony, Kalligram, 1999.

[2] HAJNÓCZY Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.

[3] Michael Riffaterre: Az intertextus nyoma. Helikon, 1996/2.

[4] HAJNÓCZY 1987. 105.

részben két konkrét műre utal a narrátor: *A vak bagoly*ra[5], és *A sárga sátán*ra, így ezek a művek az említett írók mellett – a címek megnevezése által – kitüntetett szerepet kapnak.

A kritikai szakirodalomban már fölmerült *A halál kilovagolt Perzsiából* és *A vak bagoly* közti párhuzam. A két mű közti szoros nyelvi-poétikai összefüggések azonban jórészt még feltáratlanok és kifejtetlenek maradtak.

Dolgozatom célja, hogy az elbeszélői helyzet, a történetképző motívumok és a szövegszimbolika vizsgálata segítségével összevesse a két szöveg jelentésképző mechanizmusait.

Az értelmezés módszertanának kialakításakor elsősorban Jurij Lotman *Szöveg a szövegben* című tanulmányára támaszkodtam. Lotman a „szöveg a szövegben" alakzatot olyan speciális retorikai szerkezetként fogta fel, amelyben a szöveg egyik szemiotikai rendszeréről a másikra való átkapcsolás valamely belső szerkezeti határ átlépésével jár együtt, s ez képezi a jelentésképzés alapját. Ilyen határként fogható fel a kép, az ablak, a tükör, a hasonmás stb. Mindkét szövegben igen nagy gyakorisággal találkozhatunk ezekkel a motívumokkal.

Az írás mint az identitáskeresés eszköze

Mindkét regény témája az identitás keresése, az „én" újraszituálása önmagához és a világhoz való viszonyában. A szereplő „én" központi problémája, hogy megismerje önmagát. *A vak bagoly* főhőse egy tolltartófestő, aki most szeretné papírra vetni az életét, a *Perzsiá*ban pedig egy író a főszereplő. Az elemzés során kimutattam, hogy a *festés* és az *írás* az önmegismerés eszközeiként funkcionálnak. A megismerés az íráson keresztül történik, ezzel magyarázható az írás kényszerítő szükségessége mindkét regényben: „Íme a rettenetes, üres fehér papír, amire írnom kell, gondolta."[6]; „Én csak amiatt írok, mert pillanatnyilag létkérdéssé vált számomra az írás." (...) Az írás szüksége volt az, ami számomra kényszerítő kötelességgé vált (...)[7]

A továbbiakban azokat a motívumokat elemzem, amelyek az önmegismerés kényszerét, és ezzel egyidejűleg annak lehetetlenségét testesítik meg.

A kétféle látás megjelenése és a szem motívuma

A szem a külső és a belső világ elválasztására szolgál. *A vak bagoly*ban a szem válik a szimbólumok jelévé. „Nyitott vagy csukott szemmel, ébren, álmomban, mindig magam előtt láttam, éppen úgy, mint a szobám szellőzőnyílásán keresztül"[8] A szem így képes csukott és nyitott állapotában, időtől függetlenül is érzékelni; az álmok, a belső élet is a közvetítésével jön létre. A *Perzsia* utolsó soraiban olvashatjuk: „Hunyt szeme előtt sárga karikák táncoltak, majd a karikákból egy sárga, halott, egykor perzsák lakta város bontakozott ki."[9] *A vak bagoly*ban az éteri nő szeme indítja el a festőt az alkotás folyamatában. Miután meghal a nő, a főhős feldarabolja, a szemét kimetszi. Így a szem egy önálló részként jelenik meg, és egy önálló kozmológiát hoz létre.

---

[5] Szadek HEDAJÁT: *A vak bagoly*. Ford. BARANYI Angéla és KAZANLÁR Emil, In *Mai perzsa elbeszélők*. Vál. SIMON Róbert, Budapest, 1973, Európa Kiadó.

[6] HAJNÓCZY 1987. 7.

[7] HEDÁJAT 1973. 105.

[8] U. o. 85.

[9] HAJNÓCZY 1987. 108.

A regényekben kétféle látással találkozhatunk: az egyik az automatizált, a dolgok felszínének a látása, a másik a dolgok mögé látás, ami a behatoló látás alanyiságát hordozza magában.

A felbomlás, darabolás motívumai: a szöveg teremtése és alanya, a kéz

A felbomlás, illetve a halál, mind a *Perzsiá*ban, mind *A vak bagoly*ban megjelenik, sőt ezek mentén bontakoznak ki a történetek. A felbomlás, szétdarabolás, a „test minden sejtjének felbomlása"[10] a részek szerepét erősítik meg, illetve a szöveg felbomlásának, szétdarabolásának a szimbólumaként jelennek meg. A különböző testrészek ily módon a szöveg részeinek feleltethetőek meg. Ez egy olyan öndestrukció, mely az alany létrejöttének feltételeként van jelen. A részek átveszik az egész szerepét, a rész-egész viszonyrendszer a szöveg alkotásában teljesedik ki. A *rész* képes lesz az *egészet* reprezentálni, így a szoba a várost, a fej a tudatot, a kéz az alkotást, a szem a látást.

A kéz alkotja a szöveget, és a Én újraalkotásának is az eszközévé válik: „…úgy véltem, ha a kezemet önmagára bízom, ismeretlen és titokzatos mozgatóerő révén magától dolgozni kezd, anélkül, hogy mozdulataiba beavatkozhattam, vagy azokat befolyásolhattam volna."[11] – olvashatjuk a perzsa regényben. A Perzsiában: „Mindenesetre kissé reszkető, hideg, nyirkos ujjai közé szorította a tollát, lejegyzendő a rémképeket, amelyek nem késlekedtek megjelenni előtte." [12]

A regényekben többszintű szubjektivitásról beszélhetünk: Az egyik a jelenben lévő, haldokló, az alkohollal/kábítószerrel küzdő alany, az élet alanya. A másik a képekből, múltbéli eseményekből táplálkozó alany, a látomások alanya. Az írás kezdetének a tudat szétesését és a kéz által újraalkotott Énnek a létrejöttét tekintjük. Így az *írás alanya* lesz a regényben a szubjektivitás harmadik formája az *élet alanya* és a *látomás alanya* mellett.

A város mint szövegtér

Szörényi László foglalkozott először a két mű párhuzamával, amikor is Hedájat kapcsán azt a megállapítást teszi: „Bravúros technikával egybeötvözte a lehetséges szinteket, és így látszólag időfölötti cselekményt hozott létre (…)"[13] Hajnóczy az ún. „idő feletti cselekménynek" a megvalósulását a *Perzsiá*ban és a későbbi műveiben a hedájati mintát követve éri el. Így a fiú története a múltat, a férfi írás közben a jelent, maga a mű létrejötte pedig a jövőt ábrázolja. A regény többi része időtől független víziók sorozata. Ennek az időfölöttiségnek a teljes megvalósulása a halott város képében jön létre (az eddig különválasztott férfi–fiú történet is itt kapcsolódik egymásba.)

Hajnóczy az előbb említett elbeszélői szinteket (múlt, jelen, víziók) különböző szövegelválasztó elemekkel jelöli. Az elkülönülést így sokszor egy sor kihagyása, zárójelek használata jelzi, illetve a sörivás és a borivás váltakozása (a férfi bort iszik, a fiú pedig sört). Az alkohol motívuma tehát a különböző szövegrétegek elválasztásának funkcióját is betölti. *Hedájat*

---

[10] Uo. 139.

[11] Uo. 120.

[12] HAJNÓCZY 1987. 99.

[13] SZÖRÉNYI László: *Előképek és víziók*. In Hajnóczy Péter emlékezete. Vál. és Szerk. REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS, Nap Kiadó, 2003. 139.

művével már nehezebb dolgunk van, mert ott nem tudunk éles határt húzni az idősíkok között, hiszen egy történetet variál az író, így a szöveg ismétlések és variálódások halmaza.

Az élet és halál találkozásának, az Én megtalálásának a tere mindkét regényben a város és az azt körülvevő természet lesz. Tehát a halott városban bolyonganak a két regény szereplői, s mindkét esetben a városon kívül található a boldogság, a kiút. Ehhez azonban ki kell jutni onnan, az összeomlott házak labirintusából. „A labirintus a tudattalan mélységeibe való lemerülés, a vágyak sokaságában szétszóródott lét egységének újra megtalálása."[14], a halált és az életet összekötő utat is jelképezi. Hiszen ha a férfi átjutna a romos házakon, akkor ott lenne az édesvíz, és a felesége. [15] *A vak bagoly*ban a városon kívül fekvő Szuren folyó hív elő emlékeket az elbeszélőből, így a szeretett nőhöz – a szajhához – fűződő kedves emlék(ek) színterévé válik.

A férfi/fiú elbeszéléseit egyesítő, azon felülemelkedő sárga romváros képe tehát kulcsszerepet játszik a szövegteremtésben. A halott perzsa város vízióját a szövegtér metaforájaként értelmezzük, amely a különféle intertextusok és intextusok közti átjárást biztosítja, s így egyfajta „szemiotikai ablakként" működik az olvasás során.

A város szimbolikája

Ha a szimbólumok irányába indulunk el, akkor a Hajnóczy regényében felbukkanó város Persepolisszal mutat összefüggéseket. Elsősorban a szó jelentéséből következtethetünk erre, hisz magyarul Persepolis a perzsák városát jelenti. A *vak bagoly*ban *Rej* város közelében él a főhős, melyet ma – Persepolishoz hasonlóan – romok őriznek.[16] Ezen kívül mindkét város valamilyen módon a napisten vallásához kapcsolódik.

Persepoliszban a zoroasztrizmus erős hatása érződött. A vallás istene Ahura Mazda volt, jelképét, a szárnyas napkorongot az épületek központi részén helyezték el (a sárga sokszori megjelenése itt nyeri el jelentését). Persepolisz a mai napig meghatározó Irán és a világ történelmében, így még romjaiban is az állandóságra utal. A férfi is maradandót akar alkotni, hiszen az írás az élete, vagyis halhatatlanságra vágyik, s ennek egyik megjelenési formája a történelmi tér és idő szimbolikus megnevezése (Persepolisz). Ahhoz viszont, hogy ez megvalósulhasson, alkoholra (édesvízre) van szüksége. Vagyis az írás aktusa egybeesik az ivás aktusával.

A két regényben a halál/halálfélelem-írás egymás mellett, egymással kölcsönhatásban állnak. A nyelv útján artikulálódhat a halálélmény, s ezáltal „a halálról való írás így valójában nem más, mint a halál elhalasztására tett nyílt és szemtelen kísérlet, hiszen éppen ezt idézi meg, amiről szeretne megfeledkezni, következésképp a halál tematizálása az élet melletti mélységes elkötelezettség kinyilvánítása, az élet ünneplése és dicsőítése: élet-írás."[17] Ezen túlmenően nemcsak élet-írásról van szó, hanem élet-olvasásról is. A nyelv ugyanis nem csak az írást szolgálja, hanem az olvasást is, a két oldal közti kommunikációt ez adja.

---

[14] *Szimbólumtár*. Szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Balassi Kiadó, Budapest, 2005. 298.

[15] Ha ettől eltekintenénk, akkor arra a megállapításra juthatnánk, hogy a férfi a delíriumos rohama közben a feleségét keresi, aki alkoholhoz juttatná.

[16] *Rej,* más néven *Ragesz* már az ókorban is létezett. Két falu volt a közelében, s az egyik Mehr, a zoroaszteri napisten hajléka volt.

[17] GYURIS Gergely*: Az olvasó Perzsiába lovagol.* In *Hoválettem. A párbeszéd helyzetébe kerülni.* Hajnóczy-tanulmányok. Szerk. Cserjés Katalin–GYURIS Gergely, Lectum Kiadó, Szeged, 2006. 121.

HOVÁNYI MÁRTON

Kilovagolhat-e a halál az Apokalipszisből?

A halál kilovagolt Perzsiából kisregény enigmatikus címe, látomásos motívumhálója és kísérletező narrációs technikája számos értelmezés alapjául szolgált a kortárs kritikától kezdve egészen napjainkig. Azonban magának a címnek és a hozzá kapcsolódó halott, perzsa város leírásának a mai napig talán egyedüli koherens megfejtési kísérletét még 1980-ban Szörényi László végezte el a perzsa, Hajnóczy által is hivatkozott (227)[1], *Vak bagoly* című Hedaját-regénnyel történt egybevetés révén.[2] Dolgozatomban egy másik, általam pretextusnak tekintett, műből, a bibliai Jelenések könyvéből kiindulva szeretnék a *Perzsia* által felvethető interpretációs kérdések egy részének új megválaszolásával szolgálni.[3] A kutatás most publikálandó rövid részletében egy motivikus vizsgálattal készítem elő a beszédmódoknak és az elbeszélést önemésztő folyamatként kezelő írói eljárásnak a vizsgálatát, mely, Hajnóczy prózájára jellemzően, persziflázsszerű kapcsolatban áll a szakralitás biblikus, keresztény hagyományával. A kérdés most úgy szól, hogy miként válhat a *Perzsia* egy sajátosan kifordított és újraírt bibliai motívumkör termékeny használójává és ezáltal értelmezőjévé is.

Kiindulásul a mű elbeszélőinek alapvető magatartására, a várakozásra szeretném felhívni a figyelmet. A férfi és a fiú esetében is várakozásról beszélhetünk, hiszen a férfi várja az alkoholt, a nyomában keletkező rémképeket, a feleségét Á-t, a delírium tremens beköszöntét és leginkább is az írás kezdetét. A fiú várja az alkoholt és a cigarettát, Krisztina jelenlétét és reakcióit, és a szerelmi beteljesülést. A halott városban összekeveredő férfi és fiú alakja pedig várja a városon való átjutást, valamint az élet szimbólumaival való találkozást. Hasonlóan várakoznak, mint az ószövetségi zsidóság a Messiásra, az újszövetségi apostolok a pünkösdi csodára vagy a fiatal egyház tagjai az Apokalipszis utolsó ítéletére. Krisztus második eljövetelét, a parúziát, úgy várják a keresztények, mint az Isten országának tökéletes és nyilvánvaló eljövetelét, ezt fejezi ki a Biblia utolsó felkiáltásainak egyike is.[4] Ezen a ponton térnék ki Krisztina nevének szövegbeli kiemelésére, minthogy a regény

---

[1] A regény szövegére a zárójelben feltüntetett lapszám megadásával hivatkozom végig. A hivatkozás alapjául a legújabb szövegkiadást veszem: HAJNÓCZY Péter, *Összegyűjtött írásai*, a szöveget gondozta MÁTIS Lívia és REMÉNYI József Tamás, Budapest, 2007.

[2] SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók*, Mozgó Világ, 1980, VII/ 12, 103–105. Azóta többen folytatták a két regény egybevetését, de ezek Szörényihez képest nem sok újdonságot hoztak a konklúziók tekintetében.

[3] A címben szereplő lovagló halál biblikus értelmezési lehetőségére eddig egyedül Urbanik Tímea tett utalást egyik tanulmányában, mellőzve a részletes kifejtést: URBANIK Tímea, *Bolyongás halott városokban = Hoválettem. A párbeszéd helyzetébe kerülni… Hajnóczy tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Szeged, 2006, 115.

[4] Jel 22, 20

többi szereplőjével szemben egyedül az ő keresztneve kerül kiírásra (174). Értelmezésünk szempontjából ez azért fontos, mert a név jelentése „Krisztushoz tartozó". A Krisztina és a fiú[5] kapcsolatában többször is megjelenő várakozási szituáció megerősíti a korábban már vázolt bibliai parúziavárás rokonságát a regénnyel. Nevén túl a lányt azáltal is közelíti a Pantokrátorhoz a szöveg, hogy csodálatos jelenségként írja le, miközben teljhatalommal bír a környezete felett (194), valamint attribútuma, a Nap révén is (pl. 202–203), mely égitest éppen a Szentírás utolsó könyvében nyeri el azt a keresztény jelentést, melyben a Sol Invictus Krisztussal lesz azonos.[6]

A bibliai könyv az első szaváról, az apokalüpsziszről kapta a nevét, mely feltárást, a fátyol felemelésének a mozdulatát jelenti.[7] Ez a jelentés azért fontos, mert a regényben szereplő nyolc látomás(sor)ból háromban megjelenik a fátyol, amint félig vagy egyáltalán elfed valamit. Elsőként egy lila fátyollal találkozunk, mely félig letakar egy női arcot úgy, hogy az arcból csak a száj és egy vékony csík látszik (189), hiszen egy másik fátyol az arc alsó részét és a teljes testet takarja el, a hófehér kézfej kivételével. A motívum legközelebb úgy tér vissza, hogy egy sötétlila kelmével félig letakart rokokó órát látunk (206), harmadjára pedig egy fekete bársony által képzett háttérben tűnik fel (213). Az, hogy a fátyol az elbeszélés előrehaladtával egyre kisebb felületet takar el, tehát végbemegy egyfajta apokalipszis a szövegben, valamint az, hogy ez a motívum éppen a regény látomásos síkján tűnik fel, úgy gondolom, hogy ismét összeérintik a regénybeli motívumokat a Bibliával. Ezt erősíti az a mozzanat is, hogy a végidőkre vonatkozó profetikus látomásokat és tanításokat tartalmazó Jelenések könyvében is kiemelt fontossággal bír az idő fogalma, ami a regény főhőseinek az életében is kiemelt szerepet játszik (pl. 169, 196, 209), ennek csak egyik mozzanata az, hogy az említett sötétlila kelme éppen egy órát takar le.

Az első megközelítésre kizárólag önpusztító eszköznek tűnő alkohol tágabb értelmet nyer, ha visszanyúlunk a szó eredetéhez. Az „al-kuhul" kifejezésben, a determináns szerepét betöltő „al-" szókezdet után következik a két jelentéssel is rendelkező „kuhul" gyök. Egyrészt az arab világban ezzel jelölik magát az alkoholt, tehát a szeszes italt, másrészt viszont ez a szó a „lélek" jelentéssel is bír. Amennyiben a kisregényben szereplő alkohol szóelőfordulásokat és egyáltalán az alkohol megváltó szerepben feltüntetett motívumát ebben a jelentésben is vizsgáljuk, egy radikálisan új jelentésvilágot is felfedezhetünk az olvasás folyamán. Az alkohol mámora pusztító hatású, ugyanakkor a férfi írói tevékenységének megtermékenyítője is azzal, hogy látomásokat okoz. A „lélek" jelentés által az alkohol utáni profán vágyakozás szakrális értelemmel is gazdagodik. Ennek a parallelizmusnak a megteremtése végletesen felerősíti a szöveg perszifláló jellegét. A Vulgata szövegében a próféta két, magyarul az „elragadtatásba estem" kifejezéssel visszaadott élménye, melyekből elindul a bibliai látomások sora, az „in spiritu" szókapcsolattal szerepel.[8] Így sajátos párhuzamosságot mutat a bibliai „lélekben" lét prófétai és a regény férfijának alkoholos állapotban levése azáltal, hogy mindkettő a látomások narratív síkjának közvetlen előzmé-

---

[5] Akár a Jelenések könyvében Krisztusra, az Atya Fiára vonatkozó megnevezés is beleérthető a regény szereplőjének megnevezésébe.

[6] Pl.. Jel 1, 16.

[7] Az utóbbi jelentés értelmezéséhez ld.: GÁL Ferenc, *A Jelenések könyve*, Szeged, 1994, 6.

[8] Apoc 1, 10; 4,2

nye és feltétele.[9] Ebben az értelemben pedig az Anticol (172) a szakralitás, látomások és a művészet ellenségeként a bibliai Antikrisztus[10] képét is felidézheti.

Talán nem elrugaszkodott, az eddig felvázoltak kontextusában, a regény címében szereplő halálnak az Apokalipszis egyik lovasával való azonosítása. A misztikus hét pecsét közül az első négynek a feltörése négy különböző lovas szabadon engedésével jár, ezek közül is az utolsóról így ír a Jelenések könyve:

> „Amikor a negyedik pecsétet fölnyitotta, hallottam a negyedik élőlény szavát, amint így szólt. »Jöjj, és lásd!« Íme, egy sárga ló; és a rajta ülő neve Halál, és az alvilág követte őt."[11]

A Vulgata[12] pallidus szavának többértelműsége hozza magával, hogy egyes kiadások sárgának, mások fakónak fordítják. A latinban ez a halott sápadtságának a kifejezője is. A címszereplő lovagló halállal nem találkozunk a regényben, csak az általa elhagyott perzsa városról olvashatunk kétszer is. Azonban furcsa módon a halott város mindkét leírása olyannyira kötődik a sárga színhez, hogy azt aránytalanul sokszor – harminc sorban nyolcszor – szerepelteti, és egy idő után a város sárgasága magára a hősre is átragad, hiszen „szeme sarkából sárga váladék folyik az arcára." (225) A halál alakjának a sárga színnel és a lovaglással történő bibliai összekapcsolását Hajnóczy a regény címében és a sárga jelző halmozásával hangsúlyozza tehát. Az említett négy pecsét lovasait pedig, éppen az egyes színek megfelelése által, a szöveg párhuzamba állítja a férfi harmadik összefüggő látomássorának négy nőalakjával is (189–190).

A halott perzsa város képét az eddigiek alapján az ókori Babilonnak az Apokalipszisben parázna asszonyként megnevezett elpusztuló városával azonosítom,[13] melyen túl az új Jeruzsálem képe sejlik fel. Annak a Jeruzsálemnek a képe, melynek „utcája *közepén és a folyó mindkét partján az élet fája* volt. [...] *és a* fa *levelei* a nemzetek *gyógyulására* szolgálnak."[14] Hajnóczy pedig, a bibliai könyv befejező látomásának megfelelően, a regény zárásaként így láttatja a halott városon túli vidéket: „A városon túl – tudta – édesvizű patak folyik, és zöld, ismeretlen nevű fák levelei remegnek a nyugati szélben." (229)

---

[9] Úgy gondolom, hogy az alkohol szemantikájának ilyen irányú vizsgálata felveti azt a kérdést is, hogy a Hajnóczy-életműből milyen művészetfelfogás olvasható ki, ha Nietzsche dichotómiáját vesszük alapul, hiszen a bacchanáliák szakrális értelmezése nem új keletű gondolat Vö.: Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Budapest, 2007.

[10] 1Jn 4, 13; 2,18; 2, 22; 2Jn 7

[11] Jel 6, 7–8

[12] A görögben a khórosz kifejezés egyaránt jelenti a zöld és a sárga színt is, de valószínűleg Jeromos jól érezte meg, hogy a sárgát mint a fakó és a sápadt jelentéskörébe tartozó alternatívát választotta.

[13] Jel 17–18

[14] Jel 22, 2

FELHASZNÁLT IRODALOM

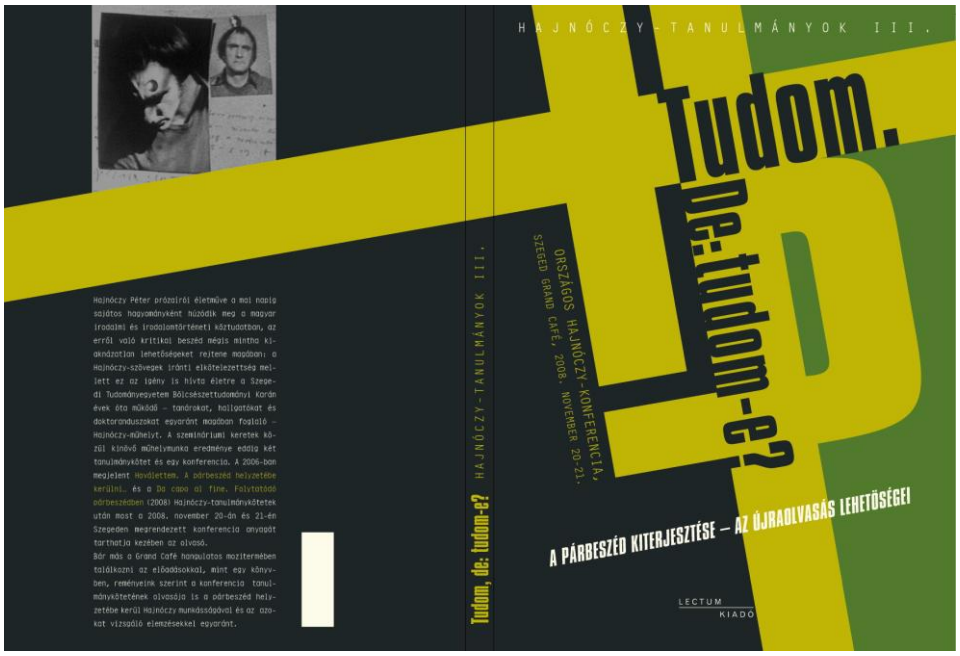
GÁL Ferenc, *A Jelenések könyve*, Szeged, 1994.

HAJNÓCZY Péter, *Összegyűjtött írásai*, a szöveget gondozta MÁTIS Lívia és REMÉNYI József Tamás, Budapest, 2007.

Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Budapest, 2007.

SZÖRÉNYI László, *Előképek és víziók*, Mozgó Világ, Budapest, 1980 VII/ 12, 103–105.

URBANIK Tímea, *Bolyongás halott városokban = Hoválettem. A párbeszéd helyzetébe kerülni... Hajnóczy tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, Szeged, 2006, 109–120.



KÁRI VIKTÓRIA

„Csak egy tánc volt?”

TÁNCDALSZÖVEGEK HAJNÓCZY PÉTER REGÉNYEIBEN

1. „Csak egy tánc volt” *(A Perzsia szövegvilága: zene, tánc, halál)*

A Hajnóczy-recepcióban szinte közhelynek számít a megállapítás, miszerint a szerző műveiben az írás mint a saját identitást intencionáló médium reflektálódik. Jelen dolgozatomban annak bemutatására teszek kísérletet, hogy a táncdalbetétek beíródása milyen mediális játékok révén jeleníti meg az én megalkotásának parancsát a regényekben.

A *Perzsia* szövegterében a fiú az irodalmi szövegek, illetve a családi genealógia, a birtokolni vágyott nő pedig a táncdalok narratívájába helyezkedik/helyeztetik, amely a regénybeli fikciós világ valóságreferens komponenseit alkotja.

A dalrészletek egy másik játéktérbe utalják hallgatóikat, a figyelő szereplő mindig megfigyelt is egyúttal, létük egy, a dalok által sugallt szerep által válik meghatározottá. Maguk a táncdalszövegek (egy kivételével) a betételbeszélésben fordulnak elő, és többnyire Krisztina önértelmező passzusaivá válnak, de nem a lány, hanem a fiú számára reflektált módon.

A lány neve kettős jelentést hordoz: latin etimológiája szerint viselője eredetileg ’keresztény’, ’Krisztushoz tartozó’, azonban kiderül, hogy a családja zsidó származású, vagyis idegen a keresztény világban, ezáltal pedig név és megnevezett diszkontinuitását hangsúlyozza a szöveg. Azonban a táncdalfesztiválok kontextusában autentikussá válhat a név, amennyiben figyelembe vesszük Dobos Attila *Krisztina* című slágerét[1].

A nő elvesztését és egyúttal elengedését megéneklő *dal* a szereplő neve által íródik be az alkotás folyamatába, de a szöveg performatív ereje nem a név birtokosa, hanem a másik számára és a felejtés affirmációjával létesül. Az énekes ugyanis egyes szám első személyben idézi fel a saját emlékezetben archivált nő alakját, aki/ami egy dallam által válik újra hozzáférhetővé. A szerepek azonban felcserélődnek Hajnóczynál, ugyanis a sláger

---

[1] SZENES Iván–DOBOS Attila: *Krisztina*
Egyik nap leültem a zongorához / Ujjaim futottak a billentyűkön / És ekkor visszatért egy dal: Rég elfelejtett dallam egy percre visszatér / Míg zongorázom halkan egy arc suhan felém. / Rég eltávozott kedves a múltból átölel / Már nem szeretem többé, de nem felejtem el.
Krisztina, megcsaltál, Krisztina, elhagytál / Krisztina, mit tettél? Krisztina, megbocsájtok.
Új fénye van a napnak, új kedves csókja vár / Menj elátkozott dallam, ne állj utamba már!
Krisztina, most jönnél, Krisztina, most hívnál / Krisztina, már késő, Krisztina, jó, hogy így van.
Új fénye van a napnak / új kedves csókja vár / Menj elátkozott dallam, a múltnak vége már / És úgyse, úgyse fáj!

szerint a fiú zongorázik, azaz ő alkotja meg a felejtés művét, míg a regényben a zene Krisztina számára jelent vágyat beteljesítő médiumot.

A Dobos-szöveg zárlatában azonban a másik elengedése mégsem valósul meg, a fájdalom nyelvi elutasításának, tagadásának folyamatos ismétlődése valójában a felejtés kudarcát performálja. Ha pedig a dalrészletet kicsinyítő tükörnek tekintjük, Krisztina teljes felejtése a fiú részéről a narratív gyászmunka révén végbe mehet(ne), ám az alkotás folyamata nem reflektált számára, mivel a történetüket az író-elbeszélő alkotja meg.

Bónus Tibor Freud nyomán kifejtett állítását[2] figyelembe véve, amely szerint a gyászmunkához, a másik elengedéséhez az interiorizáció, a másik sajátta tétele is szükséges, a fiú részéről a felejtés eleve kudarcra ítéltetett, így a lány neve a sláger narratívájának megfelelő jelentéssel bírhat, azaz: nem lehet sikeres az emlékezetből való kitörlés mechanizmusa.

A regénybeli Krisztina számára a rádió kultúraközvetítő médiummá válik: a strandjelenet során egy Zalatnay-slágert hallgatnak:

Tölcsért csinálok a kezemből,
kiáltok vidáman…

Látszott, mégpedig világosan látszott, hogy Krisztinának az efféle dalok – és minden bizonnyal a hasonló könyvek – jelentik a kultúrát."[3]

Hajnóczynál csak a refrén első sorai idéződnek fel, a vidám életprogramot megalapozandó, ám érdemes az eredeti dalszöveget[4] végigolvasni, amely maga is slágereket és ezzel ízlésvilágokat szembesít egymással, a régit (az ócskapiac lemezei) és az újat (Beatlesék), a zenét pedig a szerelmet megalapozó eszköznek tekinti. („*De akkor is zenére szerettek / A lányok és a leventék*".) A Zalatnay-dal „szöveg a szövegben", amennyiben a puszta szóra-

---

[2] BÓNUS Tibor: *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. Bp.: Ráció, 2006, 78.

[3] HAJNÓCZY Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából*, in: *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások*. Szerk. Mátis Lívia és Reményi József Tamás, Bp.: Századvég, 1993, 26. A továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozom.

[4] FRENREISZ Károly–SZENES Iván–ZALATNAY Sarolta: *Tölcsért csinálok…*
Ha kimegyek az ócska piacra / Lemezek közt böngészek én. / Csakis olyat, ami nincs divatban / Elnézhető körülmény.
(Nevetve) *Tölcsért csinálok a kezemből / S kiáltok vidáman: / Bácsi, ravasz ez a módi / De nekem jó, ahogy van.*
Az öregúr siet már elébem / A gramofon recsgve szól. / Velem örül, amikor kimondom: / Ismerem a papámtól.
S megint csak / Tölcsért csinálok a kezemből / S kiáltok vidáman: / Bácsi, változik a módi / De nekem jó, ahogy van.
Rézmozsarak halomban hevernek / Kardok között pár ócska kép. / De akkor is zenére szerettek / A lányok és a leventék.
(Gúnyosan) *Tölcsért csinálok a kezemből / S kiáltok vidáman: / Bácsi, ravasz ez a módi / De nekem jó, ahogy van.*
Hazamegyek, s otthon a Beatles-ek / Legújabb nagy lemeze vár. / Nem akarok hinni a fülemnek / Ismerős egy kicsit már.
(Nevetve) *Tölcsért csinálok a kezemből / S kiáltok vidáman: / Bácsi, ravasz ez a módi / De nekem jó, ahogy van.*

koztatást intencionálja, de akár önmaga paródiájaként is értelmezheti a nevetés aktusát a regényben. A vidám életprogram Krisztina és anyja számára az Auschwitz-tapasztalat, a gyász elutasítását kódolja, ez a narratív séma azonban nem válik érvényessé számukra, mivel a lány későbbi sorsa az elbeszélői utalás szerint korántsem alakul derűsen. A kórházi jelenetben pedig a fiú reflexiói teszik azt ironikussá, számára a vidámság a másik különbségének jelölőjeként értelmeződik és a lázadás magatartásformáját hívja elő, ám ez hasonló szerepjátszásba fordul, mint a nőké, hiszen a szabadság cigarettával való kivívása a fiú saját történeti narratívájához viszonyítva maga is nevetséges hatást kelt.

Hasonlóképp működteti az iróniát az a szövegrész, amelyben a lány maga játssza a művész szerepét, a fiú pedig a befogadóét. „Nem láthatta Krisztinát a zongoránál, amikor zongorázott és énekelt – táncdalfesztivál volt akkoriban – [...], s neki is Krisztina művészete iránti csodálatot kellett mutatnia:

Kislány a zongoránál,
Fehérebb az orgonánál,
Ó, de szépen játszotta a Liszt-rapszódiát...” (29.)

A regénybeli „nem láthatta”-bevezető a fiú számára a jövőt előlegezi, míg a teljes (!) Koós-szöveg[5] éppen a lányra való visszaemlékezés gesztusával teremti meg az éterivé szublimált egykori kedves alakját, a megszólalás jelenében pedig az álom és valóság közötti distanciát idézi. A dalban megszólaló én az archivált ideált, a nő alakjában a művészi tehetséget jeleníti meg, ám a regénybeli fiú számára az ellentétébe fordul ennek intenciója.

Az énekes az emlék által teremti meg a másikkal való közösséget, míg a regényben az idegenséget és a jelenbéli elérhetetlenségét nyomatékosítja a dalszöveg kontextusa, a szerepjátszást tekintve ironizálva mindkét szereplőt: fiút és lányt. De a táncdal ezúttal érvé-

---

[5] LOVAS Róbert–SZENES Iván–KOÓS János: *Kislány a zongoránál*
Hallom ma is egyre a zenét / Látom, szinte látom a szemét / Elmúlt, s ami elmúlt sose szép / Rágondolni mégis gyönyörűség.
Kislány a zongoránál / Fehérebb az orgonánál / Jaj, de szépen játszotta a Liszt-rapszódiát / Kislány kit úgy szerettem
/ Akit soha nem feledtem / Rabja voltam, mint egy kisdiák.
Csókja maga volt a szerelem / Lángolt, mint a hajnal Keleten / Napfény tűnik így el Nyugaton / Elfeledni én őt nem akarom.
Kislány a zongoránál / Fehérebb az orgonánál / Jaj, de szépen játszotta a Liszt-rapszódiát / Kislány kit úgy szerettem
/ Akit soha nem feledtem / Rabja voltam, mint egy kisdiák.
Láttam néhány nappal ezelőtt / Bizony ő rajta is fogtak az idők / Kócos fejű srácot vezetett / Rám nézett és gyorsan elsietett.
Kislány a zongoránál? / Ki fehérebb az orgonánál? / Aki szépen játszotta a Liszt-rapszódiát? / Kislány kit én úgy szerettem? / Akit soha nem feledtem? / S rabja voltam, mint egy kisdiák?
Rossz kedvűen mentem, az úton / Jobb lett volna nem látni, tudom / Nem tört volna össze az a kép / Mely összetörten is oly gyönyörű szép
Kislány a zongoránál / Fehérebb az orgonánál / Jaj, de szépen játszotta a Liszt-rapszódiát / Kislány kit úgy szerettem / Akit soha nem feledtem / Rabja voltam, mint egy kisdiák.
Lállá...
Kislány kit úgy szerettem / Akit soha nem feledtem / Mindig jó lesz emlékezni rá.

nyes sémát kínál felidézőjének, ugyanis az éneklő férfi és a regénybeli fiú számára egyaránt a másik, a nő jelenik meg nevetséges kontextusban, az idő múlása és/vagy a művészet jelenbéli hiánya miatt. Múlt és jelen distanciájának belátása ezúttal a dalszövegben is az önirónia eszközévé válik, ám a lezárás már a beszélő múltbéli érzéseit, az irónia elutasítását affirmálja. A regénybeli fiú esetében szintén az önirónia teljes hiányát közvetíti szöveg, a nem-identikus szerepjátszás (Krisztina hallgatása) a másik nevetségessé tevését és önmaga fájdalmának artikulációját szolgálja.

A férfi-nő kapcsolat egy másik konvencionális formáját a regényben a kicsinyítő tükrök újabb másik darabja ábrázolja, amikor létrejön a találkozás Krisztina anyja és a fiú között. Az anya sablonos mondatai még a lányát is untatják, aki ezért bekapcsolja a rádiót:

Csak egy tánc volt, mit tőled kértem én,
De már több kell,
Maradj az enyém
Meg is kérem a kezed ezúton
És a többit ne-em tuhu-dom.

(Fél füllel hallgatta a rádiót [a fiú], amelyet Krisztina és az édesanyja csaknem lecsukott szemmel, mosolyogva hallgatott; igen, azon a nyáron táncdalfesztivál volt, s többek között ezt a számot is a nap legkülönbözőbb óráiban sugározta a Rádió)" (47–48.)

A dalt[6] éneklő férfi a szerelem beteljesítését, illetve a házasságot ígéri, ez a szövegrész szintén Krisztina vágyainak jelölőjévé válik, s a fiú–lány–anya hármas tekintetében válik a regénybeli kórházi jelenet referensévé. A fiú azonban sem a dalbeli tánc, sem a lánykérés tekintetében nem felel meg Krisztina elvárásainak, ebben az értelemben a szövegrészlet nem képes beteljesítő jóslattá válni és éppen ezért kelt komikus hatást. Mivel a daltöredék a fiúnak írt levelekkel, a regény más szövegrészleteivel is tükörviszonyba kerül, Krisztina sorai és a betételbeszélés táncdal-narratíváját csattanószerűen lezáró Szécsi-slágertöredék egyaránt Én és Másik kapcsolatának esetlegességét nyomatékosítják: „*és a többit nem tudom*".

A regény kerettörténetében azonban még felidéződik egy Kovács Kati-dal[7] részlete:

---

[6] VADAS Tamás –VARGA Kálmán–SZÉCSI Pál: *Csak egy tánc volt*
Csak egy tánc volt, mit tőled kértem én / Azután ment minden könnyedén / Együtt mentünk haza az úton / És a többit nem tudom.
Csak egy csók volt, boldog pillanat / Amit loptam kaputok alatt. / Többször mondtad: – Itt most búcsúzom. / És a többit nem tudom.
Nyílt a kapu, ki várt reád? / Nem volt az más, csak a mamád. / Rád is mordult: – Gyere be, / Többé nem engedlek el vele!
Csak egy tánc volt, mit tőled kértem én / De már több kell, maradj az enyém! / Meg is kérem a kezed ezúton / És a többit nem tudom.
Nyílt a kapu, ki várt reád? / Nem volt az más, csak a mamád. / Rád is mordult: – Gyere be / Többé nem engedlek el vele!
Csak egy tánc / Csak egy tánc, mit tőled kértem én / De már több kell, maradj az enyém! / Meg is kérem a kezed ezúton / És a többit nem tudom. / És a többit / És a többit nem tudom.

[7] KONCZ Tibor–SZENES Iván–KOVÁCS Kati: *Nálad lenni újra jó lenne*
Nálad lenni újra, jó lenne / Két karodba bújva, jó lenne / Arcodhoz simúlva jó lenne / De kár, hogy már nincs erre mód.
Mindig kettőn áll a boldogság / Jobban bántottál, mint gondolnád / Megszépíti már a távolság

Kék az ég és zöld a fű,
és egyszerű az élet,
az egyszerűen nem lehet,
hogy elveszítselek.

Ezt a zenét a kisregény író-elbeszélője hallgatja, „figyelmét elterelendő", s a gondtalanságot a kék ég, zöld fű nyelvi kliséjével kifejező dal az író-férfi számára is ironizálja a táncdalok narratíváját, ahogyan korábban Krisztina és a fiú identitását is megkérdőjelezte. A sláger teljes szövegét figyelembe véve azonban a szöveg „nálad lenni" vágya a férfi saját írásának kicsinyítő tükrévé válik, amelyben a Másik (a feleség) hiánya miatt az alkoholt hívja elő mint az alkotásfolyamatot biztosító eszközt. A nő, illetve az annak idegenségén keresztüli önmegértés vágyát artikulálja a saját szöveg, a másik tanúságtevése által az írást, ezzel pedig önmaga megalkotásának vágyát közvetítve az elbeszélő számára.

A felejtés lehetetlenségét affirmáló dalrészlet ugyanakkor épp azt a tapasztalatot implikálja, hogy a beszélő szavai nem adhatják meg az újra eljövetel és az emlékezés biztonságát. Elvesztés és felejtés dinamikájában így éppen a másik megőrzésének kudarcára mutat rá. Hasonlóképpen működik az elbeszélői rész intenciója, de ott nem a másik, hanem az önmagaság megőrzésének lehetőségét számolja fel a szövegek szemiózisa: az önpusztítással létrehozott mű már csak az emlékezést szolgálja, így a műalkotás emlékművé válik.

2. Kinyílnak majd a violák? (A Jézus menyasszonya deszakralizált világa)

A *Perzsia* valószerű, mimetikus világa, amely részben a táncdaloknak volt köszönhető, a Jézus menyasszonyában már átadja a helyét egy olyan apokaliptikus térnek, amelynek diegetikus világát mítoszok groteszk-perverz átiratai teremtik meg (anya, fiú, halál, feltámadás-motívumok).

A regénycím a jézusi fiúság és egyben Mária, vagyis az anya alakjának elbeszélhetőségét is előrevetíti, s vendégszövegek öntükröző eljárásai hozzák létre az anyasiratás szövegterét. Anya és gyermeke egymást feltételező viszonya több variációban is előfordul, egyrészt az elbeszélő-főhős és édesanyja, másrészt az anya és a nagymama alakját felidézve. A táncdalszöveg részlete a fiú egyik víziójába íródik be, de a *Perzsia* narratív eljárásaitól eltérően ezúttal reflektálatlanul, így csupán a dalszöveget felismerő olvasó számára válik jelölővé:

> „Félálomban egy hajót látott, amely a tengeren a kikötő felé közeledett. Anyja a parton állt, és várta, hogy a hajó kikössön. A hajón rég meghalt emberek álltak, mozdulatlanul, köztük a nagyanyja, aki az ő születése előtt meghalt már. Anyja a tengerpart felé közeledett: »Megyek! Megyek!« »Nem jöhetsz, kislányom – hallatszott a válasz, bár időbe telt –, neked küldetésed van, és

---

/ Az utolsó találkozót.
Refr. Kék az ég és zöld a fű / Íly egyszerű az élet / Én egyszerűen nem tudom, / Hogy felejtselek.
Nálad lenni újra, jó lenne / Két karodba bújva, jó lenne!Arcodhoz simúlva jó lenne / De kár, hogy már nincs erre mód.
Mindig kettőn áll a boldogság / Újból kezdhetnénk, ha gondolnád / Nem mondtuk ki még a búcsúszót / Hát adj még egy találkozót.
Refr. Kék az ég és zöld a fű / íly egyszerű az élet / Az egyszerűen nem lehet / Hogy elveszítselek.
Refr.-re: na-na-na-na-na-na
Refr. Kék az ég és zöld a fű / Íly egyszerű az élet / Az egyszerűen nem lehet / Hogy elveszítselek.

azt be kell végezned, fel kell nevelni a fiad. Te akkor jössz majd, nemsokára, *amikor nyílnak a violák*. Anyja sírva fakadt, a hajó, a tenger eltűnt."[8] [Kiemelés tőlem – K.V.]

Az idézett részlet a híres Szécsi Pál-dalra *(Mint a violák)* [9] történő utalásként (is) olvasható. A sláger az egykori kedves alakját idézi fel, a várakozás az ő eljövetelét, illetve az idegenség felszámolására tett kísérlet proleptikus utalását alkotja meg. A „*visszajössz még*" azonban nem csupán ígéretként, hanem parancsként is artikulálódik, hasonlóképpen a már elemzett Kovács Kati-dalhoz: az ismétlődés alakzatával éppen a retorika hazugságára hívja fel a figyelmet a beszélő, azaz a másikat nem teheti valóban jelenlévővé a beszéd által.

(A viola egyébként a képzőművészeti ábrázolásokban a középkor óta Szűz Mária egyik attribútumaként jelenik meg, ám itt a könnyűzenei közvetítettség (is) minden szakrális jelentéstől megfosztja a kulturális hagyományt.)

A regénybeli főhős számára a várakozás az anyai szeretet, így a folytonosság, azaz a saját identitás kialakításának ígéretét rejti magában, de éppen az eljövetel ígéretétől fosztja meg a szöveg anya és gyermek viszonyát, a nagymama alakját többszörösen is felidézve már, így a folytonosság, a genealógia megszakadásának tanúságtételévé válik az álom játéka.

De az édesanya alakja csak a fiú álmában lesz jelenvalóvá, akinek a saját anyja szintén fiktív szöveg (a dalrészlet) révén kínál teremthető identitást. A várakozás parancsát az anya a nagyanyától kapja, ám az eredeti sláger a szerelmes várakozást ígéri, ez ily módon kicsinyítő tükre a kisregény incesztuózus vágyának, amelyben a Fiú az anya szeretőjévé válik, ha az édesanyát (Szűz Máriát) helyettesítjük a prostituált-feleséggel, akinek neve szintén Mária (Magdaléna).

Szemben a *Perzsia* világával, a *Jézus menyasszonya* táncdalrészlete már a férfi számára íródik be identitásképző funkcióval (hiszen ő látja az álmot), bár utalás történik a regényben arra, hogy anyja végül is felnevelte őt, beteljesítve küldetését. A biblikus és könnyűzenei kontextus össze nem illése pedig értelmetlenné teszi az áldozatvállalást anya és fiú számára is, így tanúságtételük is felszámolódik ebben a szemiózisban. Ily módon szükségtelenné válik az áldozat a megtisztuláshoz/megtisztításhoz, a halál eseménye pe-

---

[8] HAJNÓCZY Péter: *Jézus menyasszonya*, in: *Hajnóczy Péter összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások*. Szerk. Mátis Lívia és Reményi József Tamás, Századvég, Budapest, 1993, 146.

[9] VÁNDOR Kálmán–SZÉCSI Pál*: Mint a violák*
Próza:
Lent, az utcánkban áll egy kis bár / minden éjjel egy férfi ott jár. / És a zenekarnak pezsgőt ígér: / „Játsszák el újra nékem!" Csak ennyit kér…
Visszajössz hozzám te még, ha jön a nyár / Amikor kinyílnak majd a violák. / Betoppansz úgy, mit régen / Mint fénysugár az éjben, átölelsz némán… / Nem kérdek tőled semmit, ki volt, ki tőlem elvitt, nem vádol a szám.
Eszedbe jut majd a kert, és a sok virág / Ott, ahol először nyílt csókra a szád. / Megérted akkor végre, amit érzek,
/ Amikor kinyílnak majd a violák!
Visszajössz hozzám te még, ha jön a nyár / Amikor kinyílnak majd a violák. / S megérted akkor végre, amit érzek /
Amikor kinyílnak majd a violák!

dig groteszk, értelem nélküli befejezésként teljesül be, az ön- és közösségi megváltás keresztény példázatossága nélkül.

3. Tánc/dal/szöveg

A Hajnóczy-regényekben az önmagaság az írás médiuma által látszik közölhetőnek, ám ennek folyamatosságát, identitást megalapozó funkcióját táncdal – szövegekre, illetve táncra való folyamatos(nak látszó) utalásrendszer szakítja meg. (A képek jelenléte külön elemzést igényelne.)

A zene, illetve, mivel TÁNCdalokról van szó, a mozgás szövegbe való beíródása a mediális átfordítás lehetséges módjainak problematikáját is felveti. A dalok mindig a rádióból hangzanak el a szöveg intenciója szerint, az elbeszélő imaginációjában a technikai médium a mámor egyik lehetőségét közvetíti. Az írástól, tehát az ént megalkotó médiumtól eltérő közvetítő rendszerek, a zene és a tánc másként levése is az idegenség tapasztalatának beíródásaként hagynak nyomot. Irodalom és zene kapcsolatában a szöveg hangzósságának visszaadása teremthet mediális átjárást, amely a mámor előidézőjévé válhat (az anya és leánya például lehunyt szemmel hallgatják a rádióban *elhangzó* dalt). Krisztina számára az anyától örökölt identitás biztosítékát maga a zene, illetve a tánc kínálja.

A tánc szintén az emberi kultúra ősi, mitikus korszakában is meglévő, mámor előidézésére alkalmas hagyománya, amely nem-reflektált magatartást jelent. Pfeiffer szerint „a tánc előfeltételezi azt, ami más művészetekben fáradságosan és elvétve szerez érvényt magának.[10] Úgy véli, a táncban a normalizált, a célirányos mozgás kábító, mégis dialogikus önreferenciává fokozódik és alakul át.[11] Úgy tűnik, Krisztina számára valóban a tánc, a mozgás jelenti önmaga felszabadítását és ezáltal teremti meg a másik fölött való hatalmát is. Másfelől a mozgás nem csupán az élet, hanem a halál közvetítőjévé, így a fiú esetében inautentikus kényszercselekvéssé is válhat. Épp ezért a médiumváltásban létrejövő írói diskurzus Hajnóczynál nem a szabadság, nem is csupán a saját (ill. az alkohol romboló mechanizmusai) fogságában élő test, hanem a művész(et) pusztulásának jelölője lett.

---

[10] K. Ludwig PFEIFFER: *A mediális és az imaginárius*, Bp.: Ráció, 2005, 352.

[11] PFEIFFER, 349.

GABORJÁK ÁDÁM

Preparátum a lakásban

GONDOLATOK A *JÉZUS MENYASSZONYA* TESTÁBRÁZOLÁSAIRÓL

Elöljáróban egy kicsit messzebbről indítanám a téma felvezetését. Mikor először láttam Pálfi György *Taxidermia* c. filmjét, már akkor erős gyanú támadt bennem a film harmadik, a preparátor fiú, Balatony Lajos története és Hajnóczy *Jézus menyasszonya* c. kisregénye közötti hasonlóságról. A filmnek ez a zárófejezete ugyanis Hajnóczy művéhez hasonlóan mély esztétikai és filozófiai érdeklődéssel veti fel az emberi test és bőr megmunkálásának, elkészítésének, kipreparálásának, illetve anatómiai szoborrá alakításának kérdését. Gondoljunk csak a film végére: miután Balatony Lajos (Marc Bischoff) megalkotja az önpreparátumot, a tökéletes műalkotást, egy másik évszázadban már egy letűnt kor emlékeként egy múzeumban mutogatják az utókornak.

S bár ez a hasonlóság inkább a néző/olvasó jóindulatából fakadó intertextus, mégis kísérteties az a párhuzam, mellyel érdekes módon szövődik be mind a film, mind pedig az irodalmi műalkotás a testről való társadalmi-kulturális-művészeti diskurzusba.[1] Egy olyan szövedékbe, melyben ott szerepel az anatómia és az orvostudomány története, Rembrandt, Sade, Schiele, a bécsi akcionisták (Hermann Nitsch), Francis Bacon, Foucault, Günther von Hagens, Hajas Tibor, Nádas, és még lehetne sorolni. Meglátásom szerint, s a továbbiakban emellett fogok érvelni, érdemes lenne ezt a sort kiegészíteni Hajnóczy néhány írásával is, melyet korábban már *A véradó* kapcsán is fejtegettem.[2] Ebből a szempontból talán kézenfekvő lehet az említett kisregény (és kötet), melyben többek között a test elkészítésének módjáról is hosszú oldalakon keresztül értesülhetünk.

A *Jézus menyasszonyá*nak kétségtelenül egyik legizgalmasabb problémája, hogy a jelzések szerint csak szupplementumnak szánt részek („Egy ember preparálása", Preparátum a lakásban), azaz az ember preparálásáról, valamint a koponyák trófeává alakításáról szóló részletek, milyen elementáris erővel alakíthatják az olvasást, a mű értelmezési lehetőségeit. Az 1981-es *Jézus menyasszonya* című kötetben azonban nem egyedülálló ez az anatómiai érdeklődés, hiszen számos olyan tényező van, mely előkészíti a szöveg emberképét, továbbá megalapozza a kisregény végének kimenetelét.

Elsőnek említeném a Huszárik Zoltán terve alapján készült grafikákat, a borítót és a fedéltervet. Bár a borító képe a maga grafikai megoldásával inkább az atlétatrikós fiatal

---

[1] Erről a kérdésről l. bővebben Mike Featherstone–Mike Hepworth–Bryan S. Turner: *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, Jószöveg, Budapest, 1997; továbbá Csabai Márta–Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok*, Jószöveg, Budapest, 2000.

[2] L. a *Vércsatorna* c. írásomat In: *Da capo al fine – Folytatódó párbeszédben (Hajnóczy tanulmányok II.)*, szerk. Cserjés Katalin–Gyuris Gergely, Lectum, Szeged, 2008, 41–78.

férfi fényképének az elégését rögzíti, mégis elsőre talán inkább a szétroncsolt arc és a tátongó mellkas ugrik a néző szeme elé. Akárha egy szikével végigszántottak volna a figurán: még átsejlik ugyan valami, egy könyörgő tekintet a hajdan volt emberi arcból, de lassan az is a lángok martalékává válik. Nem marad más, csak egy torzó. Mintha a „sebként szétnyíló én"[3] metonimikus grafikai kiterjesztését látnánk. A másik rendkívül érdekes kép pedig a fedélterven található, mely egy stilizált Jézus-ábrázolásnak hat a töviskoronával a fején, mintegy reflektálva a kötetben található írásokra. Megjegyzem, ez az ábrázolás is egy csonka testet mutat, aminek az egyik oldalán lévő láb és kar csak félig látható, eltűnőfélben van. A kötet grafikai megoldásai tehát a testet az én, a lélek védőburkaként elgondoló keresztény-humanista embereszmény képi roncsolásával az egységes *én*nek a sérülését beszélik el, akárcsak a kisregény preparátumai.

Továbbá feltétlenül meg kell említeni a nyelv működését testi folyamatokkal metaforizáló *A vese-szörp* és a fenyegető betegséget női alakban megjelenítő *Embólia kisaszszony* című novellákat, hiszen ezek hasonló anatómiai érzékenységről tanúskodnak, mint a *Jézus menyasszonya*.[4] S bár Alexa Károly a *Vese-szörp* kapcsán jegyzi meg, hogy ott *„[m]ár nem vérforrás az ember, mint ama derék férfiú H. bizakodó, misztikus példázatában. Vese-szörp termelő automata"*,[5] azt hiszem, ez az állítás sokkal inkább igaz a *Jézus menyasszonyá*ra.

De lássuk, hogyan is néz ki ez a Vese-szörp termelő automata. Az említett kiegészítő részek egy pontos és száraz anatómiai leírást imitálnak, melyeket egy-egy lényeges ponton ironikusan szakítanak meg előbeszédszerű részek: *„A montírozás nem más, mint az embernek a …"*, vagy *„szóval kevés izomzat, kevés húst, legjobban látni például a mészárszékben, hogyha nézed, nagyon spéciül nyúznak a hentesek"* (144.).[6] Halotti maszk, bemetszés, csontvázkészítés, bőrcserzés, nyúzás, zsigerelés, minden, mi szem-szájnak ingere. Ezek közül is azt hiszem, a legfontosabb és legdurvább a bőr módszeres lenyúzásának részletes leírása, hiszen a humanisztikus embereszményben éppen a bőr az a felület, ami a szubjektumot és a világot elválasztja egymástól, éppen ezért a bőr lemetszése az én összeomlásához vezethet.

Minden kézikönyvszagú leírás ellenére azonban rendkívül izgalmas feladatnak tűnik megbolygatni egy kicsit ezt a medikális retorikát. Így olyan (ironikusnak tűnő) passzusokra lelhetünk, mint pl.: *„az ember kinyújtóztatott első, hátsó lába előre, hátra áll"* (142.); *„[a] bőrt leveszem róla […] az olyan lesz, mint egy kesztyű, amit megkapsz"*; *„a bőrt kimossuk […] ma már centrifugázzák is, mint egy jobb ruhadarabot"* (147.), vagy *„a csontváznak a főzése: egyszerű fazékba betesszük, megfőzzük, s lejön róla a hús"* (144–145.). A test eltárgyiasulása természetesen közhelyszerű ezzel a szöveggel kapcsolatban, de a húslevesnél azért mégis fennakadok, s mélyen elgondolkodtat. Van valami finoman megbotránkoztató és ironikus abban, ahogy az emberi preparálásról szóló részek közvetlenül a Katolikus Háziasszonyok Országos Szövetségének receptjei után következnek (*Göngyöleg*

---

3 Hekerle László: *Átokföld* In: *A véradó – Hajnóczy Péter emlékezete*, szerk. Reményi József Tamás, Nap Kiadó, Budapest, 2003, 147–152, 149.

4 A „fiziológiai miszticizmus" szövegei, ahogy Alexa Károly nevezte egyik írásában. A. K.: *(Re)konstruált (olvasó)napló*, in: A véradó id. m. 152–158, 153.

5 Uo.

6 Vö. Erdődy Edit: *Kipreparálva,* in: A véradó id. m. 143–147, 147.

háromféle húsból; *Velős kosárkák*). Ugyanakkor az idézett részek felhívják a figyelmet azokra a nem kevésbé retorikus részekre is, mikor az anatómiai eljárás a szobrászathoz hasonlítódik: *„[e]zt a szobrot, ezt leöntjük, mint egy szobrász, tehát csinálunk róla egy negatívot, szintén gipszből"* (145.); *„ez a preparátum könnyű lesz [...] olyan, mint egy bronzszobor"* (146.). A szöveg tehát rámutat az anatómia mélyén megbúvó művészeti aktusra, mikor a test is már csak egy megmunkálódó anyag a preparátor, a szobrász kezében, ahogy azt az orvosi anatómiai szobor esetében is láthatjuk.

Ennek kapcsán érdemes hangsúlyozni, legalább háromféle eljárásról, illetve háromféle preparálási módszerről beszélhetünk a szövegben. Az egyik a *„bőrbe tömés, ami tudományos célra szolgál"* (142.), a másik pedig a *„montírozás"*, az *„élethű beállítás"* (uo.). Azaz ha jól értem ez utóbbit, mikor életre kelted a teremtményt, ahogy azt egy másik rész is illusztrálja: *„Ezt a csontvázat valamilyen fotó után, tehát kiválasztjuk, hogy az emberre a két lábon állás a legkarakterisztikusabb mozdulat, mint az előbb mutattam a fotón, tehát abba a pózba beállítjuk a csontvázat"* (145.). S ezúttal a montírozás az érdekes, mely ezek szerint sokkal produktívabb, mondhatni művészi tevékenység, következésképp akár az esztétika területéhez is besorolható lenne. Ezen a ponton érdemes felidézni *A veseszörp* sokat idézett művészetfilozófiáját: *„Valamit, ami élő organikus, ábrázolni képtelenség. Tehát, hogy ennek ellenére kísértésbe esünk e felől a dolog felől, úgy vélem, ez a művészet."* (53). Ezt lefordíthatjuk úgy is a *Jézus menyasszonyá*nak a világára, hogy az ember ábrázolása, re-prezentálása mindig kísértésbe ejtő az orvostudomány számára. A múzeumlét viszont felveti annak a lehetőségét, hogy egyedül a kiállított preparátum képes valamiféle (kollektív) történetet megőrizni, azaz az eltűnőben lévő embert a testén keresztül megörökíteni. A szöveg azonban itt még nem áll meg.

Az utolsó mód ugyanis az emberi koponyák díszítőelemként való használata, mely az előző kettőhöz képest jelentős változást jelent a felhasználásban: *„Az alátétek négyszög, kör vagy gúla alakúak lehetnek; illeszkedjenek a szoba stílusához. Ne zavarják annak összhangját. Modern szobákban vagy klubokban alátét nélkül, csupán üveglapra erősítve is akaszthatunk a falra trófeákat vagy teljes koponyákat. A felirat mindig rövid legyen, illetve semmit a koponyára soha ne írjunk."* (149.) Véleményem szerint, ez a szöveg egyik leghangsúlyosabb ideológiakritikai pontja, hiszen az ember árucikké válásának víziója jóval túllép a múzeumi anatómiai szobor koncepcióján. Ugyanis a test kiszakadva a múzeum világából megfosztódik minden kollektív vonatkozásaitól, a kulturális emlékezetben játszott szerepétől, s szobadísszé, trófeává vagy egzotikus szuvenírré válik, mely elszakítja mind időbeliségétől, történelmétől, mind lokalitásától a testet. A kisregény végén tehát az anatómiai tekintetet leváltja egy fogyasztói tekintet, mely számára az ember csak egy távoli, egzotikus hely és egy idegen kultúra lenyomata, egy jó vadászat emléke, vagy pusztán csak egy megvásárolható hétköznapi tárgy.

Zárszóként pedig érdemes felidézni a Hajnóczy által is idézett sartre-i gondolatot, mely ebben a kontextusban eléggé ironikusan hat és előrevetíti az olvasó számára a hússzoborrá vált ember kritikáját: *„Az ember az, amivé önmagát teszi"* (140.).

HAJNÓCZY PÉTER

Gyűrűk

– a nő
a külső gyűrűben állt,
kimeredt szemmel, hörögve
kapkodott levegő után, bal kezén,
karján széles aranypántok, egész hónal-
jáig, tömpe, repedezett körmű ujjai voltak,
mint a mosónőknek, belemarkolt az aranyba,
ha sikerül letépnie, levegőhöz jut, ujjai lecsúsz-
tak a sikos pántokról, hátravetette a fejét, és ki-
meredt szemmel, felhördülve a levegőbe harapott,
jobb kezével ismét lecsapott az aranyra, a férfi fe-
szült, mozdulatlan arccal nézte a belső gyűrűt,
csak a feje volt a víz fölött, a belső gyűrűben
foszladozó, szürkésfehér anyag lebegett, a
gyűrű középpontja körül, lassan, az óra-
mutató járásával ellenkező irány-
ban, hát ez, bólintott a fér-
fi, hát ez az –

Szerkesztői asztal

„A Szegedi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke 2008. november 20–21-én »*A párbeszéd helyzetébe kerülni…« – Hajnóczy Péter (újra)olvasásának lehetőségei* címmel tudományos konferenciát szervezett. A konferencia megrendezésével olyan szakmai fórumot kívántunk létrehozni, mely lehetőséget biztosít a Hajnóczy Péter műveit vizsgáló kutatóknak, hogy bemutassák újabb eredményeiket, emellett teret ad a tartalmas dialógusra.

A szervezőknek nem titkolt reménye volt, hogy a konferencián előtérbe kerülhetnek Hajnóczy Péter kevesebbet tárgyalt kisprózai írásai, valamint, hogy a gyakrabban elemzett művek *(Perzsia, Jézus menyasszonya)* izgalmas, új olvasatairól hallhatnak, vitázhatnak a résztvevők."

Számunkban a novemberi konferencia (majdnem teljes) anyagát közöljük.

Októberi számunk tartalmából

KISS ANNA, PETŐCZ ANDRÁS, SULYOK VINCE, TORNAI JÓZSEF versei

NAGY KOPPÁNY ZSOLT prózája

LATIN-AMERIKAI (MAGYAR) ANZIKSZ – *Anderle Ádám* összeállítása

Ára: 500 Ft
Előfizetőknek: 400 Ft

nka
Nemzeti Kulturális Alap

9 770133 116008 09009